

ПОЭТЫ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

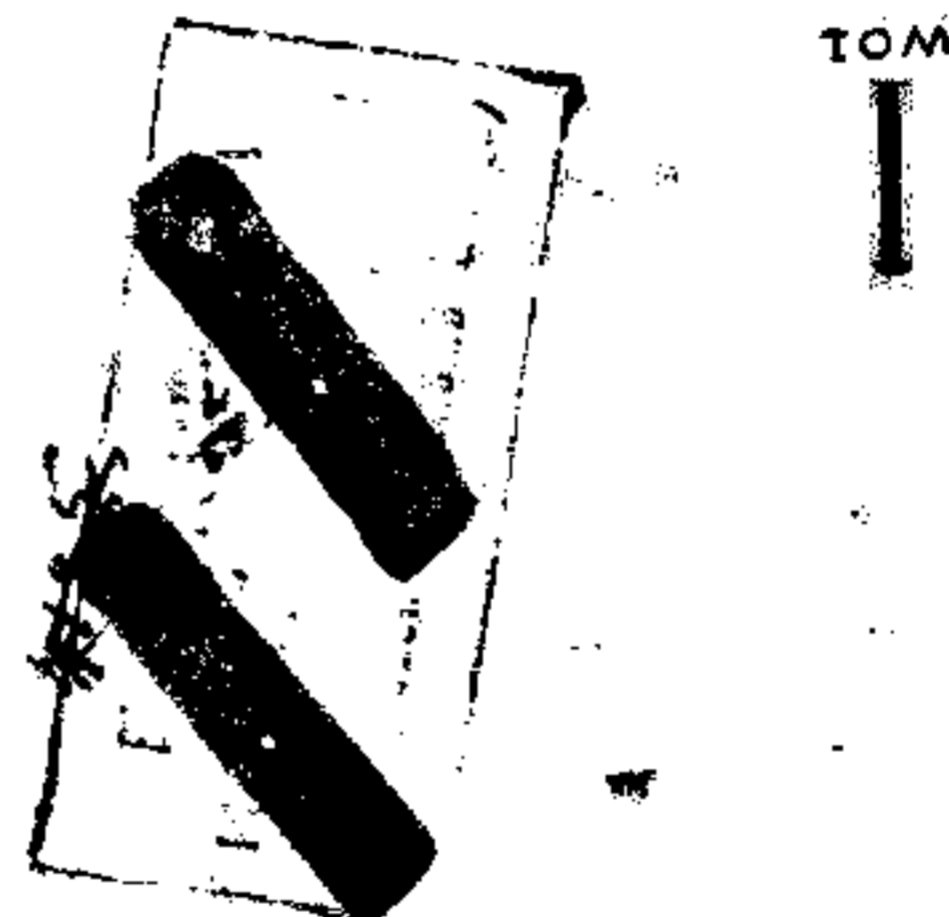
МАТЕРИАЛЫ
К ИСТОРИИ ПОЭЗИИ
ПАРИЖСКОЙ
КОММУНЫ

Веб-публикация
в электронной библиотеке
Vive Liberta
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm

ОГИЗ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ПОЭТЫ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Ю. ДАНИЛИН



ТОМ

I

ПРОВЕРЕНО

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ МОСКВА 1947

9-44.
2-18.

on

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	1
Глава первая. Поэзия 72 дней Парижской Коммуны	1
Глава вторая. Коллективная поэзия заключенных коммунаров	6
Глава третья. Луиза Мишель	7
Глава четвертая. Гастон Кремьё	10
Глава пятая. Юмор в тюрьме	11
Глава шестая. Поэты острова Ну	12
Глава седьмая. На острове Сосен	14
Глава восьмая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Массовая поэзия	15
Глава девятая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Шарль Келлер	18
Глава десятая. Эжен Потье	19
Глава одиннадцатая. Жан-Батист Клеман	24
Глава двенадцатая. Эжен Шатлэн	29
Глава тринадцатая. Борьба за амнистию во французской поэзии 70-х годов	31
Глава четырнадцатая. Виктор Гюго и Парижская Коммуна	33
Предварительные итоги	36
Приложение. Писатели, жертвы „кровоавой недели“.	37
Указатель собственных имен	39
Библиография	40

ОТ АВТОРА

Настоящая книга, задуманная автором еще в 1932 году, явилась результатом многолетнего изучения материалов Коммуны — литературного наследия коммунаров, прессы и других изданий эмигрантов, французской социалистической и радикальной печати 70—80 годов, материалов о жизни коммунаров в тюрьмах, на каторге и в ссылке, книг различных французских поэтов той поры, трудов всевозможных мемуаристов, очевидцев и современников Коммуны, исторических работ и разного рода документаций, записок путешественников и т. д.

Под именем поэзии Парижской Коммуны 1871 года автор разумеет следующий круг явлений французской социально-политической поэзии 70—80 годов:

1) поэзию, родившуюся в самые 72 дня Коммуны и отражавшую ее общие задачи, борьбу с Версалем и события внутренней жизни;

2) поэзию, посвященную теме Парижской Коммуны, пропаганде ее целей, всестороннему увековечению ее памяти и разоблачению версальского террора — поэзию, создававшуюся в последующие за Коммуной годы ее непосредственными участниками;

3) поэзию, создававшуюся участниками Коммуны и отражавшую весь их последующий путь в эмиграции, в тюрьмах и в ссылке;

4) поэтические отклики отдельных представителей «большой» французской литературы, в той или иной мере сочувствовавших Коммуне или ставовившихся на защиту коммунаров;

5) поэзию, пропагандировавшую борьбу за амнистию коммунарам;

6) поэзию, посвященную лозунгам, заветам и памяти Коммуны и создававшуюся в 80-х годах как возвратившимися участниками Коммуны, так и новым поколением революционно-демократических поэтов, которому не пришлось принять прямого участия в революции 18 марта.

В более широком смысле в круг поэзии Парижской Коммуны входит вообще все поэтическое творчество коммунаров, хотя бы и не связанное с темой самой Коммуны.

Вследствие полной неизученности вопроса о предшествующем периоде развития французской революционно-демократической поэзии (времени Февральской революции, Второй империи и революции 4 сентября) многие поэтические явления Коммуны, описываемые нами, остаются изолированными от предшествующей поэтической традиции. Надеемся, что наша работа послужит стимулом к изучению всех не освещенных пока периодов французской революционно-демократической поэзии XIX века.

Обилие имен, встречающихся в данной книге, может быть, вызовет у иных читателей мысль о том, что вопрос о поэзии Парижской Коммуны уже решен и исследован полностью. Нет, дело *только еще начато*. Наши данные являются лишь первой попыткой систематизации сведений о творчестве, жизненном пути и человеческом облике поэтов Коммуны. Читателю нетрудно будет убедиться, что у каждого из поэтов Коммуны издана была лишь большая или меньшая часть его творчества (всего чаще ничтожно малая часть) и что задача последующих исследователей — это прежде всего поиски всех творческих материалов этих поэтов¹. Вдобавок о многих из поэтов Коммуны еще не имеется достаточных, а то и вовсе никаких биографических данных.

¹ Нам вовсе не удалось найти лирику поэтов Коммуны Эдуарда Моро, Шарля Келлера, Гюстава Марото, Межи и др., а также книги поэтов-парнасцев, повидимому, содержащие отклики на тему

Найти все эти недостающие материалы необходимо, но они поддаются обнаружению лишь с величайшим трудом.

Таким образом, многое в этой книге остается не освещенным вовсе, а кое-что, возможно, освещено неточно (в зависимости от имеющихся пока ограниченных данных). Поэтому настоящая книга — еще не решение, а только постановка вопроса, и цель ее — привлечь к этой теме широкий интерес читателей и историко-литературной науки.

Однако и теперь уже ясно, насколько велик и плодотворен был след, оставленный революцией 18 марта 1871 года в культурной жизни и художественной литературе своего времени. Она породила не только замечательную плеяду своих поэтов, оплодотворив уже сложившихся литераторов новым идейным и политическим багажом, сформировав собственную поэтическую молодежь и создав своих временных литературных соратников. Она оказала мощное и разнообразное влияние на прочую французскую литературу 70 — 80 годов.

Нам очень бы хотелось, чтобы читатель нашей книги, особенно историк литературы, почувствовал себя на пороге некоего нового, открывающегося перед ним мира. Этот мир — культура французской революционной демократии XIX века, все еще остающаяся в полной тени и не освоенная наукой. А между тем этот мир располагал своей развитой печатью, своими любимыми литературными именами, своими художественными традициями. В результате ознакомления с этим миром обычное представление о путях французской литературы XIX века несомненно бы обогатилось. Изучить такой огромный пласт культуры не под силу одному исследователю, и мы стремимся привлечь общее внимание к этой богатой и монументальной теме.

Этой целью отчасти объясняется наше стремление упомянуть в настоящем труде имена всех коммунаров-литераторов, а не только одних поэтов. Неизвестно, когда придет следующий исследователь литературы

Коммуны: Ксавье де Рикара, Этьена Каржа, Шарля Фремина, Эдм. Лепельтье и др. Не удалось найти вообще очень многое, частью потому, что это и на Западе не изучено, частью же по причине недоступности источников, отсутствующих в московских книгохранилищах.

Парижской Коммуны, мы же не чувствуем себя в праве равнодушно пройти мимо тех безвестных ныне имен, каждое из которых было именем литератора-революционера, участника великого исторического события и жертвы последующих ожесточенных и разнообразных преследований. Посвятить хотя бы несколько строк этому имени, чтобы только спасти его от забвения, в этом наш прямой долг.

Ни в советской, ни в западной науке до сих пор не известны обобщающие работы о поэзии и литературе Парижской Коммуны. Тут можно было бы указать только отдельные книги о Потье, Валлесе, Луизе Мишель, брошюру о Клемане и ряд газетных и журнальных статей. Библиографии этого вопроса на Западе и у нас также не имеется. Наши библиографические сведения, несомненно, неполны.

Настоящий первый том исследования посвящен тем памятникам поэзии Парижской Коммуны, которые рождались в 70-х годах (хотя в отдельных случаях приходится перешагивать за рамки 70-х годов, чтобы дать тому или иному поэту законченную характеристику). Основные разделы книги следующие: 1) поэзия 72 дней Парижской Коммуны (гл. I); 2) поэзия коммунаров, рождавшаяся в версальских тюрьмах (гл. II—V); 3) поэзия, создававшаяся коммунарами на каторге и в ссылке (гл. VI—VII); 4) поэзия Парижской Коммуны, создававшаяся в эмиграции (гл. VIII—IX); 5) творчество трех крупнейших поэтов Парижской Коммуны—Потье, Клемана и Шатлэна (гл. X—XII); 6) поэзия, связанная с борьбой за амнистию (гл. XIII—XIV). В «Предварительных итогах» тезисно суммированы общие итоги развития поэзии Парижской Коммуны в 70-х годах. В «Приложении» речь идет о трагической гибели пяти коммунаров-литераторов в дни майской бойни.

Во втором томе нашей работы будут обследованы, в основном, памятники поэзии Парижской Коммуны, рождавшиеся в 80-х годах в творчестве коммунаров и следовавшей за ними поэтической молодежи. Будет освещен и ряд других вопросов, в частности об откликах «большой» французской поэзии на Парижскую Коммуну, о творчестве коммунаров, находившихся в нашей стране в 70-х годах и после Великой Октябрьской Социалистической революции. Будет дан также подроб-

ный перечень прочих литераторов Коммуны (романистов, драматургов, публицистов, историков и т. д.).

Имея дело с очень большим числом цитат из поэзии Парижской Коммуны, мы большей частью вынуждены были обращаться к прозаическому переводу (что и необходимо в тех случаях, где требуется буквальная точность), но в других случаях приводили стихотворные переводы—главным образом из подготовленной нами к печати «Антологии поэзии Парижской Коммуны». Пользуемся случаем уже здесь выразить благодарность переводчикам-поэтам, участникам «Антологии», за самоотверженное преодоление ими больших трудностей, встретившихся в их работе.

За постоянную помощь, содействие и сочувственное внимание в реализации этой работы автор выражает глубокую благодарность Институту Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК ВКП(б) в лице его дирекции, руководящих работников библиотеки и архива, а также сотрудников читального зала и книгохранилища. Столь же большой благодарностью автор обязан дирекции и сотрудникам Государственной Центральной библиотеки иностранной литературы.

Москва, январь 1946.



I

Социально-политическая поэзия развивалась во Франции с исключительной плодовитостью. Всякое крупное событие в общественной, политической или национальной жизни Франции немедленно порождало свои поэтические — главным образом песенные — отголоски. Достаточно упомянуть о большом количестве сатир и песен, связанных, например, с Фрондой. Насчитывается не одно многотомное собрание социально-политической поэзии, отразившей другие события французской истории XVII и XVIII веков.

Количество поэтических памятников, сопровождавших французскую революцию XVIII века, положительно неисчислимо. Июльская революция 1830 года, революция 1848 — 1851 годов, революция 4 сентября 1870 года также имели свою обильную поэзию.

Эта поэзия рождалась на другой же день после революции. Ее создавали и баррикадные бойцы, и загорававшиеся революционным энтузиазмом писатели-профессионалы, и безвестные современники, лишь однажды подавшие в этих стихах свой голос, и та молодежь, из которой вербовалось поколение поэтов данной революции. К услугам этой поэзии были газеты, журналы, альманахи, брошюры, книги, ее пропагандировали с театральными подмостков, ее распевали уличные певцы.

Чем богаче по своему содержанию и по объему задач была революция, тем больший и разносторонний порождала она круг поэзии. Естественно, что и Парижская Коммуна 1871 года должна была породить свою поэзию, отвечающую грандиозным, всемирно-историческим задачам первого опыта пролетарской диктатуры.

Парижская Коммуна нанесла могучий и невиданный до того удар капитализму, создала новую форму государственной власти и открыла собою эру пролетарских революций. «...всякий, кто хочет узнать, что такое в представлении марксистов диктатура пролетариата, тот должен ознакомиться с Парижской Коммуной»¹. Парижская Коммуна разбила буржуазную государственную машину и приступила к всестороннему разрушению буржуазного строя в целом и к построению социалистического строя. Она вскрыла «историческую условность и ограниченную ценность буржуазного парламентаризма и буржуазной демократии»² и создала свою форму власти на основе демократии пролетарской.

«Принципы Коммуны вечны и не могут быть уничтожены, — писал Маркс. — Они все снова и снова будут становиться в порядок дня до тех пор, пока рабочий класс не добьется освобождения»³. Колоссальное значение Парижской Коммуны подчеркивает Ленин, указывая: «Советская власть и есть второй всемирно-исторический шаг или этап развития диктатуры пролетариата. Первым шагом была Парижская Коммуна»⁴.

«Народ как «единственный властитель», «не диктатура одного человека, а всего народа» — вот чем была Парижская Коммуна», — писал товарищ Сталин в своей классической работе «Анархизм или социализм?»⁵.

В исторической обстановке 1871 года Парижская Коммуна еще не могла опираться на такие кадры, которые обладали бы должной теоретической и политической зрелостью для правильного осуществления всех ее огромных задач. Французский пролетариат 1871 года

¹ И. В. Сталин. Соч., т. I, стр. 368.

² В. И. Ленин. Соч., т. XXIV, стр. 8.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Парижская Коммуна. Госполитиздат, 1938, стр. 207.

⁴ В. И. Ленин. Соч., т. XXIII, стр. 496.

⁵ И. В. Сталин. Соч., т. I, стр. 370.

продемонстрировал грандиозность своих накопившихся сил¹, но еще находился в плену различных учений, не имевших ничего общего с революционным коммунизмом.

Кадры основных участников Парижской Коммуны состояли, главным образом, из прудонистов и бланкистов, а также из нео-якобинцев.

Всего сильнее было влияние прудонизма, получившего в 60-х годах широкую популярность во французском рабочем движении. Учение Прудона, как известно, пропагандировало классовый мир, не посягало на частную собственность и стремилось к укреплению мелкого и индивидуального хозяйства. «Мелкий буржуа Прудон, — писал Энгельс, — стремится к такому миру, в котором каждый изготавливает особый самостоятельный продукт, уже пригодный к потреблению и к обмену на рынке; если же при этом каждому возмещается полная стоимость продукта его труда в виде другого продукта, то удовлетворена «вечная справедливость», и на земле установлен лучший из миров»². Учение Прудона о «мютюэлизме» — об обмене и кредите — было создано именно в интересах мелких производителей, которых притом Прудон стремился оберечь от всякого влияния со стороны государственной власти, даже от законодательного ограничения рабочего дня. Но всякую политическую борьбу рабочего класса Прудон считал вредной; пролетариат мог бороться только за свои экономические интересы. Отрицая государство, Прудон стоял за образование федерации, но мыслил ее как совокупность самостоятельных и обособленных территориальных единиц, коммун, связанных между собою договорами и не подчиняющихся никакой центральной власти.

Эти взгляды Прудона исповедывались и в дни Коммуны частью его учеников, составлявших группу пра-

¹ Они давали себя знать уже внешне и бросались в глаза иностранцам. Вот что писал один русский путешественник, побывавший в Париже около 1860 года: «Париж сделал на меня светлое и отрадное впечатление... Особенно поразил меня парижский блузник, всегда опрятно одетый, смело и бодро расхаживающий с своєю грубочкою среди несметной толпы. Он представлялся мне царем этого мира, сознающим свою силу и свое призвание» (Б. Н. Чернин. Воспоминания. Путешествие за границу, М., 1932, стр. 70).

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 12.

вых прудонистов (Журд, Белэ, Верморель, Арну и др.). Но часть учеников Прудона еще до Коммуны не разделяла некоторых положений своего учителя и стояла за политическую борьбу рабочего класса, за захват им власти, за его участие в забастовках и т. д. Это были «левые прудонисты». Среди них можно назвать Асси, Эжена Варлена, Бенуа Малона, Мильера, Л. Франкеля и др. В пору раскола Коммуны обе группировки прудонистов составили ее «меньшинство».

Наряду с прудонистами большим влиянием в дни Коммуны пользовались бланкисты. Энгельс сказал о Бланки: «Социалист он только по чувству, из сочувствия к страданиям народа, но у него нет ни социалистической теории, ни определенных практических положений социального переустройства»¹. Бланкисты были сторонниками коммунизма, но они весьма смутно представляли себе роль социально-экономических отношений и считали, что социализм и коммунизм могут быть достигнуты путем широкого распространения образования. Не имея своего социально-экономического учения, бланкисты отводили главное место политической борьбе и захвату власти рабочим классом, причем стояли за пролетарскую диктатуру. «В тот день, когда будет вынут кляп изо рта рабочих, его вставят в рот капиталистов, — говорил Бланки. — Один год парижской диктатуры в 1848 году избавил бы от гнета на четверть века Францию и историю»². Требование диктатуры, конечно, очень важный пункт в учении Бланки, но он все же считал задачи диктатуры чисто политическими и введение социального переустройства откладывал на продолжительное время, опять-таки ставя его в зависимость от роста просвещения.

В дни Коммуны бланкисты не выдвинули никаких требований социально-экономического характера, и деятельность их ограничилась рядом энергичных, крутых и решительных политических мероприятий в области военной борьбы, борьбы с контрреволюцией и саботажем и т. д. Самого Бланки в Париже не было: он находился в это время в тюрьме. Из его последователей наиболее известны: Рауль Риго, Вайян, Теофиль Ферре,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 225.

² Auguste Blanqui. Critique sociale, v. I, P. 1885, p. 208.

Эд, Жаклар, Тридон, Прото, Флуранс и др. Во время раскола Коммуны бланкисты вместе с нео-якобинцами образовали ее «большинство».

Прудонизм и бланкизм представляли собою социалистические течения, вербовавшие своих последователей, главным образом, в рабочем классе, но некоторую роль в дни Коммуны играло и радикально-республиканское нео-якобинство, опиравшееся, главным образом, на мелкобуржуазные слои. Нео-якобинцы считали себя учениками и преемниками якобинцев конца XVIII века, жили реминисценциями 1793 года (они, например, выдвинули требование об организации Комитета Общественного Спасения, чрезвычайно напугавшее реакционеров в дни Коммуны), боролись за буржуазно-демократические лозунги, за республиканский строй. Социализма они не понимали и не признавали. Влиянием своим в дни Коммуны нео-якобинство было в значительной мере обязано тому, что в его рядах находились многие старые деятели предшествующего революционного движения, «старые бороды 48 года», известные своей борьбой с июльской монархией, со Второй империей и понесенными репрессиями: Делеклюз, Феликс Пиа, Мио. В рядах нео-якобинцев были еще Гамбон, Бильорэ и др.

Таковы три основных группы участников Парижской Коммуны. Однако необходимо учитывать — и положение этим значительно усложняется, — что имелось громадное число коммунаров, которые, входя в одну из этих групп, испытывали и влияние со стороны других, или, наконец, не принадлежа ни к одной из них, все же находились под их воздействием. Сюда присоединялось и влияние предшествующей революционной традиции, особенно 1848 года, пережитки утопического социализма, влияния бабувизма, фурьеризма, кабезизма и т. д.

Что касается бакунистов, их роль в дни Коммуны была не так значительна, и они, в сущности, ещё находились в рядах последователей Прудона, с которыми имели много общего: они точно так же отрицали необходимость политической борьбы для рабочего класса, идею диктатуры пролетариата и т. д. Лишь после Коммуны бакунисты активизируются — особенно в своей предательской борьбе против Генерального совета I Интернационала.

С середины 60-х годов во Франции возникли секции I Интернационала. Они подвергались неоднократному разгрому со стороны Второй империи, и вырасти в мощную революционно-пролетарскую организацию им не удалось, тем более, что кадры секций состояли, главным образом, из прудонистов. Однако полицейские преследования и судебные процессы содействовали только новому росту секций Интернационала и активизации революционных настроений рабочего класса. Ряд представителей этих секций накануне Коммуны уже приближался к марксизму; таковы были некоторые левые прудонисты, пришедшие к мысли о необходимости социальной революции, руководимой и возглавляемой рабочим классом (Э. Варлен, Л. Франкель). Но настоящие ученики Маркса, прошедшие школу научного социализма, были еще единичны.

Известна нерешительность Парижской Коммуны в проведении социалистических мероприятий и нужных мер пролетарской диктатуры. Коммуна, как отметил Ленин, «слишком медлила с введением социализма»¹. Товарищ Сталин указывает, что Коммуна представляла собою «диктатуру не полную и не прочную»². В чем причина всего этого?

Причин этому много, но главной и основной из них является то, что в пору Коммуны «руководство революцией делили между собой две партии, из которых ни одна не может быть названа коммунистической партией»³. Это были бланкистско-якобинское «большинство» и прудонистское «меньшинство». Так как бланкисты «были тогда социалистами большей частью лишь по революционному, пролетарскому инстинкту» и так как прудонисты исповедывали «социализм мелких крестьян и ремесленников»⁴ (Энгельс), то не удивительно, что принимать правильное революционное решение они могли только вопреки своим собственным теоретическим воззрениям.

Энгельс указывает далее: «Но гораздо более поразительно, как часто Коммуна поступала совершенно правильно, несмотря на то, что она состояла из блан-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. XX, стр. 107.

² И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 10-е, 1938, стр. 123.

³ Там же; стр. 91.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI ч. II, стр. 91.

кистов и прудонистов. За экономические декреты Коммуны и за их достоинства, и за их недостатки — само собой разумеется, прежде всего несут ответственность прудонисты, а за ее политические действия и промахи — бланкисты. Как обычно бывает, когда власть попадает в руки доктринеров, и те, и другие делали, по иронии истории, как раз противоположное тому, что предписывала им их школьная доктрина»¹.

В одних случаях членам Коммуны удавалось, под влиянием воли народных масс и всей логики революции, превозмочь свою «школьную доктрину», в других же — старые предрассудки брали реванш. Известно, что представление коммунаров о честности было «доведенным до мнительности», чем и объясняется то, что они, под влиянием прудонистов, преклонявшихся перед принципом частной собственности, допустили крупнейшую роковую ошибку, не захватив Французского банка. Известно, как они боялись «первыми» начать гражданскую войну, а потому утратили инициативу в развивавшихся военных действиях: «...вспомните, как мирно действовала Коммуна, — писал по этому поводу товарищ Сталин, — когда она, удовлетвовавшись победой в Париже, отказалась от нападения на Версаль, на это гнездо контрреволюции»². Известны, наконец, пагубное «великодушие» коммунаров, их увлечение «мелочами и личными счетами», отсутствие среди них должной бдительности, их нераспорядительность в оборонных мероприятиях³ и т. д.

В обстановке недостаточной политической зрелости французского пролетариата, его опутанности мелкобуржуазным и полуанархическим учением Прудона, его незнакомства с научным социализмом, отсутствия у него собственной партии — не удивительно, что Парижская Коммуна действовала неуверенно. «Коммуны не понимали те, кто ее творил, они творили чутьем гениально проснувшихся масс, и ни одна фракция французских социалистов не сознавала, что она делает», — указывает Ленин⁴. «Коммуна была могилой старого, спе-

цифически-французского социализма, но в то же время — и колыбелью нового для Франции международного коммунизма», — сказал Энгельс¹. Марксизм стал широко распространяться во Франции и играть руководящую роль в рабочем движении лишь с 80-х годов.

II

Огромный объем задач Парижской Коммуны нашел себе соответствие в широчайшем размахе французской социально-политической поэзии, порожденной ею в 70 — 80-х годах. Однако за время 72 дней Коммуны ее поэзия почти еще не успела развернуться.

Поэтическим произведениям дней Коммуны было неизмеримо труднее появляться в печати по сравнению с поэзией, возникавшей в дни буржуазно-демократических революций. Парижская Коммуна была революцией пролетарской, и тот класс, в руках которого были пресса, издательства, бумага, типографии и прочие средства пропаганды, встретил ее саботажем, противодействием, прямою борьбой и делал все, от него зависящее, чтобы печатное слово Коммуны, а в том числе и ее поэзия, были урезаны, утеснены, лишены широкого распространения.

Парижская Коммуна встречалась с буржуазным саботажем не только в печатном деле, но, как и всюду, она не сумела — вернее говоря, не успела — сломить этот саботаж до конца.

«Главное, чего нехватало Коммуне, — пишет Ленин, — так это времени, свободы оглядеться и взяться за осуществление своей программы»; в обстановке отчаянной и все более ожесточавшейся борьбы с Версалем Коммуне «ни о чем другом серьезно подумать не было времени»². Глубоко справедливы слова Маркса: «Великим социальным мероприятием Коммуны было ее собственное трудовое существование»³.

Необходимо помнить также, что Коммуною был пройден целый ряд этапов, обогащавших ее политиче-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 91.

² И. В. Сталин. Соч., т. I, стр. 364.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 102, 106, 118, 119, 121.

⁴ В. И. Ленин. Соч., т. XXII, стр. 352.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 422.

² В. И. Ленин. Соч., т. XV, стр. 159.

³ К. Маркс. Гражданская война во Франции. М. — Л. 1931, стр. 57.

ским опытом, которого она поначалу не имела, и что с течением времени происходили важные изменения в рядах ее бойцов и соратников. «Вначале это движение было крайне смешанным и неопределенным,— говорит Ленин о Коммуне.—К нему примкнули и патриоты, надеявшиеся, что Коммуна возобновит войну с немцами и доведет ее до благополучного конца. Его поддержали и мелкие лавочники, которым грозило разорение, если не будет отсрочен платеж по векселям и уплата за квартиру (этой отсрочки правительство не хотело им дать, но зато дала Коммуна). Наконец, первое время ему отчасти сочувствовали и буржуазные республиканцы, опасавшиеся, что реакционное Национальное собрание («деревенщина», «дикие помещики») восстановит монархию». Совсем не так обстояло на последующих этапах революции. «Буржуазные республиканцы и мелкие буржуа вскоре отстали от нее,— продолжает Ленин,— одних напугал революционно-социалистический, пролетарский характер движения, другие отстали от него, когда увидели, что оно обречено на неминуемое поражение»¹.

Указания чрезвычайно важные. Парижская Коммуна 1871 года не имела исторического прецедента, а «крайне смешанный и неопределенный» характер ее исходного движения (хотя оно и на начальном этапе было пролетарской диктатурой) — не говоря уже о влиянии «школьных доктрин», еще не опровергнутых практикой революции, — не позволил ей с первых шагов осуществить необходимейшие революционные мероприятия.

Разумеется, Коммуне надлежало сразу же создать себе мощную печатную базу для обеспечения успеха своей революционной пропаганды: национализировать издательства, типографии и бумажные склады, конфисковать наличные запасы бумаги. Но здесь вставал тот же вопрос о «посягательстве» на частную собственность, а прудонистские «школьные доктрины» прививали Коммуне ложное представление о честности. Кроме того, ведь не все владельцы издательств, газет, типографий и бумажных складов отнеслись к Коммуне сразу же отрицательно; в противном случае обстановка толкнула бы Коммуну на правильное решение. Да и

впоследствии, когда одни издатели убегали в Версаль или пытались бороться с Коммуной и печатали контрреволюционную литературу, то другие, из тех или иных соображений, сотрудничали с Коммуной до конца. Как красноречив тот факт, что даже правительственный орган Коммуны, «Официальная газета Французской Республики», все время находилась в руках частного владельца! И долгая борьба ряда членов Коммуны за удержание этой газеты так, кажется, ни к чему и не привела...

Не осмелившись «посягнуть» на богатства Французского банка, Коммуна не решилась и национализировать издательства, типографии и бумажные склады. «Нельзя применять метод экспроприации в пользу государства», — объявил прудонист Журд по вопросу об «Официальной газете»¹.

Поэтому Коммуна вынуждена была мириться с тем обстоятельством, что ее газеты жались на двух полосах, тогда как продолжавшие выходить в Париже буржуазные газеты располагали обычно четырьмя полосами². При этом большая часть места в газетах Коммуны была заполнена публикацией декретов, отчетов о заседаниях Совета Коммуны и все более разрастающейся военной информацией. Прочие материалы с трудом попадали в печать. В результате стихи печатались крайне редко, в виде какого-то исключения.

Так бывало и в тех случаях, когда поэт обладал крупным именем. Например, 2 мая в газете «Пробуждение народа» появился следующий анонс: «В одном из ближайших номеров «Пробуждение народа» опубликует «Песню Коммуны» гражданина Гюстава Матьё»³. Чтобы понять смысл такого анонса, нужно помнить, что Гюстав Матьё (Mathieu, 1808—1877) был одним из популярнейших шансонье Февральской революции, соратником Пьера Дюпона. Приход такого поэта под знамя Парижской Коммуны являлся крупным, не только литературным, но и политическим событием. Да и предстояло

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», т. I, М. 1933, стр. 295.

² Знаменательно, что на другой день после революции 18 марта «Официальная газета», до той поры выходившая на четырех—шести полосах, сразу же перешла на две полосы и этого объема уже не увеличивала.

³ «Le Reveil du peuple», 2 mai 1871, № 14.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. XV, стр. 158.

родиться чему-то вроде революционного гимна, которого у Коммуны еще не было. И тем не менее, может быть, из-за той же нехватки места (в мае одна военная информация съедала уже целую полосу в газетах Коммуны) стихотворение Гюстава Матьё так и не увидело света¹.

Словом, в дни Коммуны поэзия рождалась так же, как и во всякую другую революцию. Но пробить себе дорогу к печати, получить второе рождение оказывалось для нее чрезвычайно трудным, порою невозможным.

Помимо газет, стихотворения 72 дней появлялись в сатирических журналах Коммуны, в ее листовках и брошюрах, в подписях к ее карикатурам. Наконец, в виде текста к песням ее композиторов. Но ни одного сборника стихотворений в дни Коммуны издано не было.

Нам известно очень много случаев существования стихотворений, несомненно родившихся в это время, но либо не предназначенных для печати, либо из-за невозможности попасть в печать поневоле оставшихся лишь рукописной или устной (наряду с фольклором) поэзией.

Многие поэты в дни Коммуны писали стихи, не попавшие в печать, не получившие известности никаким другим путем и частью впоследствии погибшие (стихи Поля Верлэна) или оставшиеся в делах военного суда (случай с Луизой Мишель и Симоном Майером), — словом, и в прошлом и ныне никому не известные.

Другие рождавшиеся стихи получали известность хотя бы в устной передаче (опять-таки имеем в виду не только фольклор). Их читали, например, в церквях, где происходили клубные собрания; ораторы и были иногда авторами этих стихов². Или они возникали как импровизации в связи с каким-либо уличным происшествием³. Или их складывали и пели коммунары за постройкой баррикады. Они рождались даже на передовых позициях в горячке стрельбы; так, в швейцарскую

¹ См. наше краткое сообщение о Гюставе Матьё с публикацией его песни «Господин Капитал» в «Литературном обозрении», 1940, № 6.

² P. Fontoulieu. Les églises de Paris sous la Commune, P. 1873, p. 256.

³ См., например, «Le Mot d'Ordre», 1 mai 1871, № 67.

эмиграцию долетел рефрен какой-то песни, которую бывшие участники Коммуны пели, стреляя в тире по бутылкам и попадая в цель:

Encor un ver.. saill'is de cassé,
V'là la Commune qui passe!¹

Таких примеров много. Упоминания об этих стихотворениях или обрывки из них иногда встречаются у историков Коммуны, мемуаристов или в книгах ее врагов и клеветников.

Социально-политическая поэзия 72 дней нередко носила характер подчиненный, служебный. Мы говорим тут не об ее подчиненности общим целям Коммуны, но об ее подчиненной, второстепенной роли на страницах печати. Газета Рошфора «Пароль», больше всего печатавшая стихотворный материал, помещала его в рубрике «Улица и бульвары», где печаталась хроника парижской жизни. Стихотворение становилось здесь только оперенной рифмами иронической заметкой хроникера; были даже случаи, когда обычная «прозаическая заметка» сопровождалась двустушием, подчеркивавшим ее политическую остроту. Не удивительно, что стихотворения «Пароля» обычно состоят из двустуший и катрэнгов. Стихотворения большого объема появлялись реже.

Таковую же служебную роль играли стихотворения в сатирических журналах, где они являлись или подписью к карикатуре, или же дополнением к однострочной «прозаической» подписи. То же нужно сказать о стихотворных подписях к сатирическим плакатам Коммуны и к печатавшимся отдельными листами произведениям ее карикатуристов. Всюду здесь стихотворный текст был крайне короток и колебался обычно в пределах от 2 до 10 строк. Его целью было лаконично изложить на языке рифм «мораль» рисунка, сделать из него надлежащий вывод или, наконец, дополнить его острой эпиграммой. Более длинные подписи, в которых поэт подробно излагал содержание рисунка или дополнял его рассказом о других сторонах взятой художником темы, были редким исключением.

¹ L. Descaves. Philémon vieux de la vieille, P., s. a., p. 279. Перевод: «Вот еще один подстреленный версалец (или «разбитое стекло»: тут игра слов) — знай нашу Коммуну!»

Что касается листовок и брошюр (разумею «брошюру» в четыре страницы, содержащую всего одно стихотворение), громадное большинство из них, повидимому, погибло. Единственным и во всех отношениях неудовлетворительным источником для ознакомления с этими материалами является краткая библиография Фирмена Майяра¹. Здесь свалены в общую кучу и стихи коммунаров, и стихи врагов Коммуны, и стихи 72 дней, и стихи, появившиеся до и после этого времени, причем датировки того или иного документа библиография не дает. Наконец Майяр нередко указывает одни заглавия, не аннотируя их (аннотации также составляют желать лучшего), а приводимые им иногда цитаты не позволяют судить о характере произведения в целом. Кроме того, неприязненно относясь к Коммуне, Майяр вряд ли ставил себе целью собрать с исчерпывающей полнотой все изданное за 72 дня, а кое о чем, может быть, не считал нужным и упомянуть.

Коммуна не успела создать себе мощную печатную базу, которая позволила бы развернуться ее социально-политической поэзии. Другой причиной того, что поэзия 1871 года оставалась до сих пор не найденной и никому не известной, является обстановка разгрома Коммуны и совершенно неопишемого, по своему бешенству и зверству, версальского террора.

Обстоятельства гражданской войны и вторичной осады Парижа уже оказывали свое губительное воздействие на рост культурной жизни Коммуны. В артиллерийском обстреле Парижа погибла, например, типография некоего Поля Дюпона в Анжере², да, может быть, и не она одна. Но падение Коммуны и версальский террор особенно тяжело отразились на поэзии Парижской Коммуны. Кое-что из произведений этой поэзии погибло в самом пожаре Парижа (судьба стихов Поля Верлена). Немало стихов было истреблено и версальцами в связи с их репрессиями против всякого печатного слова Коммуны.

«Я старательно коллекционирую газеты, лубочные картинки и карикатуры,—сообщает в своем дневнике писатель Людовик Алеви.—Месяц тому назад (в конце

¹ Firmin Maillard. Les publications de la rue pendant le siège et la Commune, P. 1874.

² «Le Mot d'Ordre», 20 avril 1871, № 56,

апреля 1871.—Ю. Д.) я писал одной славной женщине, бывшей оперной хористке, которая содержит маленькую книжную лавку на улице Мартир, чтобы она откладывала для меня по экземпляру всего того, что появлялось в дни Коммуны... Торговка газетами передает мне большущий тюк, уже связанный веревкой.

— Унесите поскорей,—говорит она.—Если составляете коллекцию, не теряйте времени. Вся версальская полиция съехала в Париж и начинает беспокоить нас. Вчера вечером уже приходил один господин, чтобы все у меня конфисковать»¹.

Массовое истребление печатного слова Коммуны, надо полагать, носило характер систематический, планомерный, и им руководила, вероятно, такая же комиссия по уничтожению всякого рода революционных изданий, как та, которую возглавлял Тьер после июньских дней 1848 года.

Правда, одновременно и в ответ на эти меры некоторые издатели, учитывая возросший спрос коллекционеров, принялись перепечатывать иные издания Коммуны, но эти перепечатки (они не интересны для нас, так как стихи Коммуны не перепечатывались) не всегда являются достоверными. Газета «Отец Дюшен» издавна была при Коммуне в шестидесяти восьми номерах, перепечатка же «обогатилась» фальшивым шестьдесят девятым.

Часть поэзии Парижской Коммуны могла быть уничтожена и самими ее авторами, особенно в страшную пору первых месяцев белого террора.

Наконец те документы этой поэзии, которые еще могли сохраниться в общих архивах Парижской Коммуны, остаются пока недоступными. Архивы Коммуны до сих пор находятся в руках французского военного ведомства и тщательно скрыты от исследователей.

Вот почему мы знаем очень немного о поэзии, родившейся во время 72 дней Парижской Коммуны. Вот почему здесь ходишь, как по пожарищу,

железки строк
случайно обнаруживая,

случайно находя чудом уцелевшие отдельные произведе-

¹ L. Halévy. Notes et souvenirs, P. 1889, p. 65—66.

дения, а чаще всего — отрывки и клочки тех стихотворений, которые в целом или безвозвратно погибли, или же составляют пищу мышей в военных архивах Третьей республики.

III

В дни Коммуны в Париже имелись многочисленные писательские кадры — частью представители «большой» литературы, частью писатели, непосредственно и тесно связанные с революционно-демократическим лагерем.

Представители «большой» литературы обычно настроены были к Коммуне враждебно, отрицательно. Часть из них, вроде Эдмона Гонкура¹, Альфонса Додэ², Леконта де Лиля³, Теодора де Банвиля⁴, Теофиля Готье⁵, более или менее сразу заняла неприязненную позицию к Коммуне. Часть колебалась и поначалу даже выразила неуверенное, но в общем приветственное отношение к революции, основных целей которой она еще не уяснила себе: так поступили Виктор Гюго (уехавший, впрочем, после первых дней революции в Брюссель) и Катюль Мендес. Дневник последнего⁶ особенно ярко свидетельствует о том, как первоначальное сочувствие части мелкобуржуазной интеллигенции к Коммуне быстро остыло и сменилось огульной контрреволюционностью; у Гюго процесс его отхода от Коммуны проявился в другой и более сдержанной форме.

Представители этих двух отрядов «большой» литературы не отваживались на непосредственное выступление против Коммуны, исключая участия некоторых из них 22 марта в демонстрации «порядка», разогнан-

ной ружейным огнем. Зато многие из них стремились всеми способами улизнуть из Парижа, особенно после декрета Коммуны о мобилизации в национальную гвардию мужчин до 40 лет. Эмиль Бержера, которому угрожала перспектива быть призванным, отбыл из Парижа в условиях весьма некомфортабельных — в угольном трюме речного парохода¹. Анатолий Франс бежал из Парижа². Примеру Бержера и Франса последовал ряд других писателей, часть которых испытывала при этом самую дикую панику: Гектор Мало, задевший в каком-то письме Вермореля, был уверен, что его за это обязательно расстреляют³; не менее живописны были настроения Гюстава Тудуза⁴, которого одно имя Рауля Риго повергало в холодный пот.

Некоторые из этих писателей по приезде в Версаль подвергались подозрению в том, что у них в Коммуне были кое-какие связи, и они спешили реабилитироваться изданием какой-нибудь свирепой книги в развите тьеровской идеи об «искуплении». Так поступил, например, Арсен Уссэй, который, впрочем, нимало не симпатизировал Коммуне и с чувством подлинного каннибала любовался горами трупов ее расстрелянных бойцов⁵. Гнусостями этого же рода прославил себя и Александр Дюма-сын, который еще до падения Коммуны являлся «одним из самых верных завсегдатаев кабинета полицейского чиновника, производившего первый опрос пленных (коммунаров.— Ю. Д.) после их прибытия в Версаль»⁶.

Существовавшее в Париже буржуазное Общество писателей ничем, кажется, не проявило себя в дни Коммуны, исключая попытки протеста, когда был арестован реакционный журналист Балатье-Бражелонн⁷.

Двадцать третьего апреля Тьер предписал своим прокурорам «начать преследование против тех писате-

¹ Journal des Goncourt, 2-me série, I vol., 1870—1871, P. 1890.

² A. Dau det. Souvenirs d'un homme de lettres. P. s. a.

³ «Начиная с 18 марта его письма — один долгий вопль ужаса и ненависти». После разгрома Коммуны «он колеблется одно мгновение при виде тысяч трупов, но затем ожесточается и высказывает пожелание, чтобы возмездие продолжалось» (M. Souriau. Histoire de Parnasse, P. 1929. n. 328).

⁴ Т. де Банвиль выступил против Коммуны, подписав протест по поводу убийства генералов Леконта и Тома («Le Petit National», 21 mars 1871, № 238).

⁵ L. Largui r. Th. Gautier, P. s. a., n. 170.

⁶ C. Mendès. Les 73 journées de la Commune, P. 1871.

¹ Emile Bergerat. Souvenirs d'un enfant de Paris. P. 19 l.

² M. Souriau, p. 325. Свое отрицательное отношение (тех лет) к Коммуне Анатолий Франс выразил в повести «Желания Жана Сервиана» (1872; опубликована в 1882).

³ H. Malot Le roman de mes romans, P. 1896. p. 167—109

⁴ G. Toudouze. Pages intimes sur la Commune, «La Nouvelle Revue», 19:3.

⁵ A. Houssaye. Le chien perdu et la femme fusillée, P. 1872.

⁶ «Le Gaulois», 16 mai 1871, № 1043, 2 me édition.

⁷ «La Montagne», № 13.

лей, которые будут поддерживать Коммуну»¹. Это обстоятельство еще более содействовало бегству буржуазных писателей из Парижа или иному их стремлению всячески отмежеваться от Коммуны и обеспечить себе alibi.

Однако некоторая часть представителей «большой» литературы, оставшихся в Париже, выразила Коммуне сочувствие и в разной степени приняла сотрудничество в ее работе.

Это следует прежде всего сказать о Ксавье де Рикаре (Ricard, 1843—1911), поэте, критике и одном из отцов парнасской школы. Основанный Рикаром при Второй империи журнал «Ревю дю Прогр» (1863—1864) объединил вокруг себя ряд поэтов-парнасцев и боролся против лозунга «искусство для искусства», радуя за внесение в поэзию социально-политических интересов; вскоре журнал был закрыт за свои антирелигиозные выпады и политические статьи. Два года спустя Рикар стал издавать журнал «Искусство», ставший новым центром парнасской молодежи.

Рикар напечатал в «Официальной газете» Коммуны две статьи. Первая из них, «Народная революция», особенно замечательна. Автор истолковывал революцию 18 марта как пролетарскую, ибо, по его мнению, буржуазия себя уже изжила. «Бесполезно приводить дальнейшие аргументы,— писал Ксавье де Рикар,— чтобы доказать, что только история может дать нам отчет в политической неспособности буржуазии и показать способность рабочих классов». И дальше он призывал своих современников идти на службу делу Коммуны: «Соберем все силы для выполнения высокой задачи, выпавшей на нашу долю!.. Когда мы узнаем, чем мы являемся, когда постигнем опыт, который возложен на нас столькими трудолюбивыми столетиями, когда почувствуем, что в нас живут все те благородные души, которые пытались завещать нам лучшую участь,— мы приступим к делу более решительно и с большей верой в него»².

¹ Э. Лиссагарэ. История Парижской Коммуны в 1871 году, СПб. 1906, стр. 305—306.

² «Journal Officiel de la République Française», 7 avril 1871, № 97; другая статья Рикара «Tradition unitaire» появилась в номере от 24 апреля.

Другие данные об участии Рикара в революции 18 марта неизвестны, но и этого оказалось уже достаточно. «Вынужденный эмигрировать в Швейцарию после Коммуны и прусской войны, где он доблестно выполнил свой долг патриота и с твердостью держался республиканских позиций,— пишет Верлэн,— Рикар предпочел, вернувшись во Францию, не возвращаться в Париж и окончательно обосновался в Монпелье»¹. Своим сотрудничеством с Коммуной Ксавье де Рикар, аристократ по происхождению, сын маркиза, навлек на себя особенную ненависть реакционеров, в условиях которой он и счел за лучшее оставаться вне Парижа.

Наряду с Рикаром некоторое участие в Коммуне приняли Поль Верлэн и Артур Рембо. Какое-то сочувствие ее делу выразил и Вилье де Лиль Адан, но в чем именно оно проявилось, сказать трудно, так как буржуазные биографы автора «Жестоких рассказов» на эту тему избегают распространяться. Свидетелем его устных высказываний в пользу Коммуны был Э. Бержера. «Как сейчас вижу,— пишет последний,— Вилье де Лиль Адана в кепи капитана национальной гвардии... пытающегося приобщить парнасцев к федеральному делу»². Биограф Вилье де Лиль Адана сообщает: «Он приветствовал Коммуну на ее первых шагах и народный Париж, все еще желавший сражаться, и, говорят, дал даже одну статью в «Народный трибун»³. Не из-за этого ли, хотя бы мимолетного, интереса к Коммуне Вилье де Лиль Адан был обречен затем на десятилетнее молчание и нищету? Малейший знак сочувствия Коммуне сопровождался весьма тяжелыми последствиями.

Из литературной молодежи 1871 года к Коммуне оказался некоторое время прикосновенен начинавший Жан Ришпен (1849—1926), напечатанный в «Пароле» Рошфора статью «Деревенская революция»⁴— одно из немногих высказываний прессы Коммуны по крестьянскому вопросу⁵.

¹ Paul Verlaine. Oeuvres complètes, t. V, P. 1922, p. 410.

² E. Bergerat, p. 232.

³ F. Clerget Villiers de L'Isle Adam, P. s a, p. 66. Подпись Вилье де Лиль Адана в «Народном трибуне» мы не встретили.

⁴ «Le Mot d'Ordre», 19 avril 1871 № 55.

⁵ См. ее оценку у П. М. Керженцева, «История Парижской Коммуны 1871 года», М. 1940, стр. 368.

Кроме этих пяти представителей «большой» литературы, с Коммуной связаны имена Эжена Вермерша, Андрэ Жилля, Робера Каза, а вероятно, и других представителей молодежи, группировавшейся вокруг парнасской школы и издательства Лемерра, но об этом трудно судить: все проявления сочувствия Коммуне впоследствии всячески скрывались и замалчивались.

Сочувствие Коммуне выразил и один из «отцов» парнасской школы, Луи Менар (1822—1901), проживавший в Англии.

Обратимся теперь к лагерю революционно-демократической литературы. Здесь были и старики—писатели и поэты 1848 года,—и литературная молодежь Коммуны.

Из поэтов 1848 года крупнейшими певцами Парижской Коммуны стали Эжен Потье и Эжен Шатлэн, оба активные коммунары. Как-то был связан с Коммуной и Гюстав Матьё. Имя Пьера Лашамбоди (1806—1872) попало нам под манифестом масонов, заявивших о своем присоединении к Коммуне. Эжен Байе (1831—1906) служил при Коммуне в делегации юстиции; может быть, в связи с Коммуной им и написаны те вещи, которые перечисляет Ларонз¹ («Мать инсургента», «Муза мастерской», «Вчерашние и сегодняшние песни»): историк поэзии 1848 года их не указывает². Видимо, сочувствовал Коммуне сен-симонист Пьер Венсар (1820—1882), поэт, которому впоследствии из швейцарской эмиграции присылали фальшивые паспорта для передачи их коммунарам, еще скрывавшимся в Париже³.

Неизвестно отношение к Коммуне Савиньена Лапуанта (1811—1893); можно лишь указать, что в «Официальной газете» была перепечатана статья, опубликованная им в английской прессе и содержащая резко отрицательные высказывания о правительстве Национальной обороны⁴.

Из других поэтов 1848 года активностью в дни Коммуны отличался Огюст Руссель (Roussel, 1817—1880), более известный под именем Руссель де Мери. Его пер-

вая книжка антирелигиозных стихов «Клятвы моего короля» вышла в 1849 году. При Второй империи Руссель де Мери издал, частью за границей, ряд других сборников стихов, басен и драматических произведений. Не удалось установить, связаны ли с Коммуной такие его стихотворения, как «Будущее» и республиканская ода «Resurrexit», или они появились до Коммуны¹. Активность Русселя де Мери после 18 марта проявилась в его выступлениях на концертах Коммуны—в афишах его именовали «народным поэтом»—с чтением патриотической поэмы «Потревоженный лев». Написанная еще до Коммуны (в январе 1871), поэма воспевала французский народ («льва»), поднявшийся к борьбе с немецким нашествием. Газеты Коммуны называли эту вещь «народным стихотворением»²; в дни гражданской войны тема «народного льва» звучала уже как призыв к борьбе с Версалем.

Но кое-кто из поэтов старого поколения очутился по ту сторону баррикады. Так случилось, например, с Агриколом Пердигье (1805—1875), деятелем раннего рабочего движения, пропагандировавшим в 30—40-х годах мысль об объединении старых компаньонажей и деуаров в один союз рабочих. В дни Коммуны Агриколь Пердигье был уже хозяйчиком, оптовым виноторговцем. В конце апреля к нему явились национальные гвардейцы—получить некоторое количество вина в обмен на боны Коммуны; в сущности, это была реквизиция. Агриколь Пердигье сказал, что продает свое вино только за наличные и знать не хочет никакой Коммуны. За эту браваду он был арестован и отведен федератами к их начальству, которое, впрочем, его тотчас же освободило³.

Из молодых поэтов революционно-демократического лагеря, начавших писать в 50—60 годах, участие в Коммуне приняли очень многие. Это следует сказать о Ж.-Б. Клемане, Э. Делорме, Луизе Мишель, Гастоне Кремье, Ашиле де Руа, Э. Бриссаке и о множестве других; с биографиями и творчеством этих поэтов читатель ознакомится дальше.

¹ G. Laronze. Histoire de la Commune de 1871, P. 978, p. 210

² H. Avenel. Chansons et chansonniers, P., s. a.

³ L. Descaves, p. 81.

⁴ «Journal Officiel de la R. F.», 6 avril 1871.

¹ F. Maillard. Les publications..., № 32, 36.

² «Journal Officiel de la R. F.», 12 mai 1871, № 132.

³ «Le Vengeur», 26 avril 1871, № 28.

В иных случаях имеются сведения об имени поэта-коммунара и беглое указание на его художественную деятельность при Коммуне, но нет никакой возможности биографически расшифровать это имя и получить доступ к произведениям этого поэта, даже если известны их заглавия. Так, на концертах Коммуны, вместе с Русселем де Мери, выступал поэт Александр Дюкро (Ducros), автор патриотических стихотворений «Наполеон в Меце» и «Два мученика, или Эльзас и Лотарингия»¹; мы не знаем, ни кто был Дюкро, ни того, когда были написаны им два названных стихотворения — в пору Коммуны или до нее. В одном источнике нам попало указание, что в дни Коммуны поэт-фурьерист Жан Журне (Journe) «воспевал свои теории»²; ни об этом поэте, ни об его произведениях никаких сведений добыть не удалось. Среди поэтов-коммунаров Максим Вильом³ указывает имя Шарля Фремина (Fremin, 1841—1906), автора сборника стихов «Флореаль», вышедшего накануне Коммуны, и живописца Жана Норо (Noro); последний известен нам лишь по своему сонету в память Т. Ферре⁴. Фремин принадлежал к парнасской школе; книг его мы пока не нашли.

Неизвестными в массе остаются и имена тех поэтов, произведения которых будут упомянуты далее в этой главе и которые иногда подписывались лишь инициалами, а порою печатали свою вещь анонимно.

Даже эти наши неполные данные позволяют видеть, что Коммуна была далеко не бедна поэтами. Помимо большого числа народных поэтов, она могла опираться и на сочувствовавшую ей группу левых поэтов парнасской школы во главе с Ксавье де Рикаром и на другую поэтическую молодежь.

За дни Коммуны не случилось ни одного литературного события⁵, тогда как ее театральная и художе-

ственная жизнь была событиями богата. Даже не был поднят вопрос о создании Федерации писателей, хотя журналисты Коммуны могли бы стать отличным ядром этого объединения¹.

Помимо большого количества поэтов, Коммуна имела в своем распоряжении целую армию литераторов, громадное место в которой занимают ее журналисты. Мы не имеем возможности подробно останавливаться на последних; это прекрасная тема для специальной работы. В любом общем труде по истории Парижской Коммуны перед читателем проходят имена Шарля Делеклюза, Жюля Валлеса, Паскаля Груссе, Феликса Пиа, Лиссагарэ, Мильера, Пьера Везинье, Г. Тридона, Пьера Дени, Анри Маре, Рошфора, Вермореля, Гюстава Марото, Вермерша, Эмбера, Вильома, Андре Лео и множества других.

Некоторые журналисты Коммуны были и беллетристами. Упомянем о Пьере Везинье (Vezinier, 1826—1902), бывшем литературном секретаре Эжена Сю, участнике Февральской революции и последующего революционного движения 50—60-х годов. Неопределенность и путанность социально-политических воззрений Везинье, свойственный ему авантюризм, а также и страсть к интригам и склокам определили собою его незавидную роль в истории I Интернационала: в конце 60-х годов он сделал попытку, вместе с Феликсом Пиа, захватить в свои руки «французскую секцию» Интернационала и предпринял, в связи с этим, ожесточенную клеветническую кампанию против Маркса и Энгельса. По требованию бельгийских рабочих Везинье в 1868 году был исключен из Интернационала.

В дни Коммуны, будучи избран ее членом, Везинье редактировал вечернюю газету «Свободный Париж», где ежедневно печатал фельетонами бульварный роман «Замужество испанки»² (об императрице Евгении) и другой роман-фельетон «Изгнанники XIX века»³, повество-

вредное влияние которых сказывается и теперь, а политического деятеля, который непосредственно после июньских дней мужественно взял на себя защиту побежденных» («Протоколы Парижской Коммуны», т. I, М. 1933, стр. 91).

¹ Правда, некоторые писатели, главным образом драматурги, вошли в Федерацию артистов.

² «Le Paris libre», № 10.

³ «Le Paris libre», № 1.

¹ «Le Reveil du peuple», 20 mai 1871, № 34 (программа концерта Коммуны 21 мая).

² G. Morin. Histoire critique de la Commune, P. 1871, p. 182

³ М. Вильом. В дни Коммуны, Л. 1925, стр. 172.

⁴ Сонет напечатан в газете «L'ami du peuple», 2 avril 1885, № 18.

⁵ Если не считать смерти Пьера Леру, известного философа и утописта 40-х годов. В заседании Совета Коммуны 13 апреля было принято следующее решение: «Коммуна постановляет послать двух своих членов на похороны Пьера Леру, но заявляет при этом, что она чтит не философа, сторонника мистических идей,

вавший о борьбе французской провинции в декабре 1851 года против бонапартистского переворота. «Замужество испанки» Везинье успевал печатать и в газете «Освобожденный»¹.

Помимо романов Везинье, в газетах Коммуны была напечатана повесть некоего Ж. Кузена (Cousin) «Бедняги»², неизданная повесть Эжена Сю «Жанна и Луиза, история семьи ссыльного»³ и авантюрная повесть сотрудника «Официальной газеты» Флорисса Пиро (Piroux) «Привидения Сен-Марка»⁴; все эти повести, как и романы Везинье, закончиться печатанием не успели. Газета «Гора» обещала⁵ приступить к печатанию романа-памфлета Франсиса Энна (Ennes, 1844 — ?) «Завещание принца», на тему о подозрительной смерти принца Кондэ, возбудившей в свое время (1832) много обвинений против Луи-Филиппа, но печататься этот роман так и не начал.

IV

Что же представляли собою стихотворения, появлявшиеся в дни Парижской Коммуны? Приступая к этому вопросу, мы должны оговорить неполноту комплектов части периодических изданий Коммуны, имеющих в московских собраниях.

На первом этапе существования поэзии, сопровождающей революцию, в этой поэзии обычно возникают гимны. Так должно было быть и в дни Коммуны. Но ее гимны до нас не дошли, и мы располагаем только приблизительными указаниями о существовании этого рода поэзии.

Лишь одно произведение можем мы указать, в котором имеются несомненные элементы торжественности гимна и радостного взлета оды. Это передовая статья Жюль Валлеса «26 марта» в газете «Крик народа», посвященная дню первых выборов в Парижскую Коммуну. Статья эта вполне может быть названа стихотворением в прозе. Вот ее полный перевод:

¹ «L'Affranchi», № 14.

² «La Sociale», № 31.

³ «Journal Officiel de la R. F.», éd. du soir, № 79.

⁴ «Journal Officiel de la R. F.», éd. du soir, № 101.

⁵ «La Montagne», № 1.

«Что за день!

Ласковое яркое солнце золотит жерла пушек; благоухают цветы, шелестят знамена... Точно синяя река, разливается революция, величаясь и прекрасная. Этот трепет, этот свет, звуки медных труб, блеск бронзы, огни надежд, аромат славы — все это пьянит и переполняет гордостью и радостью победоносную армию республиканцев.

О великий Париж!

Как малодушны мы были, когда собирались покинуть тебя, уйти из твоих предместий, казавшихся нам мертвыми. Прости, родина чести, город свободы, аванпост революции!

Что бы ни случилось, пусть завтра, снова побежденные, мы умрем, — у нашего поколения все же есть чем утешиться. Мы получили реванш за двадцать лет поражений и страданий.

Горнисты, трубите к выступлению! Барабанщики, бейте в поход!

Обними меня, товарищ; в твоих волосах седина, как и у меня! И ты, малыш, играющий за баррикадой, подойди — я поцелую тебя.

День 18 марта раскрыл перед тобою прекрасное будущее, мой мальчик. Ты мог бы, подобно нам, расти во мраке, топтаться в грязи, барахтаться в крови, сгорать от стыда, переносить несказанные муки бесчестья.

С этим покончено!

Мы пролили за тебя и кровь, и слезы. Ты воспользуешься нашим наследством.

Сын отчаявшихся, ты будешь свободным человеком!»¹

То внутреннее волнение, которым полны строки Валлеса, те чувства гордой удовлетворенности, восхищения, радости и ликования, которые запечатлены в них, разделялись всею массой коммунаров.

О сочувствии, с которым была принята его статья, Валлес упоминает в «Инсургенте»:

«Я получил удовольствие за свои деньги! Один или два федерата пытаются читать газету через мое плечо, замечая с прощальным видом:

— А он все-таки складно пишет, этот чортов Вентра! Вы не находите, граждан?

Смешавшись с толпой, я с глубоким удовлетворением прислушиваюсь к тому, что говорят обо мне.

Видя, что я остаюсь невозмутимым, когда публика, похлопывая по газете, приговаривает: «А ведь здорово сказано!» — энтузиасты находят меня бесчувственным, бросают на меня гневные взгляды и угощают исподтишка тумачами, от которых у меня болят бока, но оживает сердце»².

¹ «Le Cri du peuple», 2^e mars 1871. Перевод П. С. Нейман.

² Жюль Валлес. Инсургент. М. 1940, стр. 197.

А вот одна из попыток массовой поэзии создать революционный гимн. Это «Марсельеза мира» некоего Е. Тринитюса, три куплета которой (I, IV и V) автор прислал в газету «Отец Дюшен», хотя она стихов не печатала:

I

Вдали вздымается волна.
Глядите, как она громадна!
Гонима разумом, она
Хоть медленна, но беспощадна.
Поток ревет, как Аквилон,
Несущий смерть и разрушение.
В нем крик народа заключен,
Что поднял знамя возмущенья.
Вставай, народ!
На бой вперед!
Смети тиранов,
Поток гражданский!

IV

Мы отрекаемся навек
От августейшей благости;
Простой, но честный человек
Пусть правит Францией отныне.
Пусть добродетелью своей
Он всех спяет нас, французы!
На этом свете всех сильнее
Взаимного доверья узы.
Вставай, народ и т. д.

V

Кто любит Францию, как мать,
Пускай ей будет верным сыном,
Чтобы отчизну защищать,
Солдаты, право, не нужны нам.
Все за оружие! Долой
Отчизны бедной лихоев
С их раззолоченной толпой
И генералов и лакеев.
Вставай, народ и т. д.¹

Стихотворение в прозе Жюль Валлеса и стихи известного Тринитюса совершенно не затрагивают вопроса о социальных задачах Коммуны.

Это не упрек авторам. Поэзия Коммуны, уделившая столь много места борьбе с Версалем, очень мало говорила о целях самой Коммуны.

¹ Перевод О. Б. Румера. «Письма рабкоров Парижской Коммуны», М. 1933, стр. 45—46.

Сказанность ли это? Нет. Здесь снова и снова подтверждаются слова Ленина о непонимании Коммуны ее участниками. Стоит привести в этой связи признание Гюстава Вемара, ветерана Парижской Коммуны, скончавшегося в СССР: «Если бы можно было воскресить мертвых и спросить у них, сознавали ли они, что в этот день (18 марта. — Ю. Д.) совершается величайшее мировое событие, которое оставит на вечные времена огненный след в истории человеческого рода, они скромно ответили бы, что в тот момент они об этом не думали. Точно так же отвечу и я»¹.

Тем не менее появились и некоторые «программные» стихотворения, посвященные пропаганде задач Коммуны.

Интереснейшим примером здесь послужит стихотворение некоего Вемара (Vemar) «Коммуна». Факт публикации этого стихотворения в «Официальной газете» (вечерний выпуск) как будто свидетельствует об известной апробированности его положений, остающихся тем не менее, весьма противоречивыми.

Начало стихотворения кратко излагает предшествующие Коммуне события осады и обличает предательскую, капитулянтскую деятельность правительства Национальной обороны. Но вот чаша народного терпения переполнилась и Париж восстал, чтобы «провозгласить права граждан».

Восставший Париж говорит рабочему: «Твои руки ныне раскованы! Двадцать веков ты гнул спину под феодальным игром, требовались тысячи рабов, чтобы богатели заводы. Объединившийся пролетариат одержит победу над капиталом».

Строки в полном смысле слова замечательные. Представление о Коммуне как об исторически обоснованном выступлении объединившегося пролетариата и уверенность в его победе над капиталом безусловно выражают точку зрения первой пролетарской диктатуры.

К сожалению, все это сказано в неразвернутой форме и, недостаточно громко. Дело в том, что стихотворение Вемара носит не просто пропагандистский характер, но представляет собою попытку косвенного ответа на всякого рода контрреволюционные инсинуации и клевету. Вот по-

¹ «Бессмертная Коммуна». Воспоминания ветеранов, участников Парижской Коммуны, М. 1928, стр. 8.

чему Вемар далее начинает убеждать своих сограждан, что им нечего «бояться» Коммуны:

Коммуна — не чума и не мегера злая,
Какой изображал ее для робких враг:
Она несчастному, как мать всеблагая,
Шлет милости свои на нищенский очаг.
Она в руке своей надежды ветвь вздымает,
Приносит яркий свет под своды мастерской
И равновесие строжайше соблюдает
Между хозяином и трудовой семьей¹.

Нетрудно понять, что слова о сохранении «равновесия» между капиталистом и пролетарием исключают всякую надежду на возможность обещаемой автором победы объединившихся пролетариев.

Таким образом, в главном своем «программном» пункте стихотворение Вемара остается противоречивым. Как далеки все эти путаные прудонистские разговоры от высказываний «Интернационала» Потье о необходимости полного разрушения старого мира для построения нового, социалистического строя!

Дальнейшие строки стихотворения гласят: «Долой монополию, долой привилегии! Нет больше ни королей, ни солдат, ни враждующих братьев, ни несправедливых налогов, ни двора, ни королевской свиты, ни префектов — послушных хозяйских псов. Дадим же всем хлеб плодотворного знания; с приходом свободы исчезнет пария, уничтожение невежества позволит изгнать нищету, и нация возвеличится в братстве»².

Стихотворение Вемара было единственным доступным нам памятником программно-пропагандистской лирики 72 дней. О других образцах этой лирики мы знаем лишь из кратких упоминаний Фирмена Майяра.

Такова, например, песня «Республиканское единение» Ж.-А. Сенешаля (Sénéchal), впоследствии ренегата³, приведенная у Майяра под № 419. Представление Сенешаля о задачах Коммуны было весьма приблизительным. Поэт объявил, что Коммуна вовсе не собирается «делить

¹ Перевод Льва Остроумова.

² «Journal Officiel de la R. F.», éd. du soir, 6 mai 1871.

³ Спасая свою шкуру в дни «кровавой» недели, Сенешаль поспешил осудить павшую Коммуну и воспеть «справедливые и чувствительные сердца» версальской военщины. См. у Майяра №№ 41 и 348.

и имущества» и что «наша единственная цель — изгнать ту тираническую породу людей, которая за золото продала свою страну и поклялась уничтожить Францию, чтобы прикончить молодую республику». Майяр указывает еще песню «Поддача голосов» (№ 380), подписанную инициалами Ж. В.; речь идет здесь о требованиях рабочего класса. «Что надобно для нас, прикованных нуждою к работе от зари до вечера? — спрашивает автор песни. — Нет, не изнеживающее изобилие требуется нам, а всего на два пальца вина и не столь черный хлеб».

Песня Сенешаля, как видно, тоже представляла собою косвенный отпор версальской клевете, а дальше сбивалась на мелкобуржуазную трактовку Коммуны как защитницы одного лишь республиканского строя. Что касается «Поддачи голосов», то краткая аннотация Ф. Майяра не позволяет составить о ней ясного представления.

Вемар еще говорит о выступлении пролетариата и ждет его победы над капиталом. Но в двух других песнях об этом нет и речи.

Мы не располагаем другими поэтическими памятниками Парижской Коммуны, говорящими об ее общих задачах. Существовали ли такие памятники?

Они существовали, и печать Коммуны старалась оказывать им возможную поддержку. Так, например, в вечернем издании «Официальной газеты» была напечатана 4 мая следующая хроникерская заметка:

«На концертах, которые повседневно даются в пользу наших раненых, нам пришлось услышать следующий мужественный рефрен:

Le drapeau de l'Internationale
Sur l'univers est déployé,
C'est la révolution sociale
Par le travail et la fraternité!¹

Он, кажется, принадлежит авторам «Пожарных», «Sire de Fisch-ton-Kap» и многих наших популярных песен — Полю Бюрани, Иш-Веллу и Антонену Луи; желаем успеха «Песне Интернационала», и да станет она Марсельезой новой революции!»².

«Песня Интернационала», «Песня Коммуны» Гюстава Матьё (и, вероятно, другие аналогичные песни)

¹ «Знамя Интернационала реет над миром; это — социальная революция, порожденная трудом и братством».

² «Journal Officiel de la R. F.», éd. du soir, 14 mai 1871, № 123. Три названных имени — члены Федерации артистов Коммуны.

свидетельствуют, что гимны Коммуны, посвященные пропаганде ее революционно-социалистических целей, рождались; «Интернационал» Эжена Потье, созданный немедленно после Коммуны, явился завершением «программной» поэзии 72 дней. И мы не знаем ее лишь из-за белого террора 1871 года, а также из-за того, что позднее между этой поэзией и потомством встали «библиографы» типа Фирмена Майяра, регистрировавшие лишь те ослабленные ее варианты, которые в меньшей мере уничтожались версальской реакцией.

Как отразились в поэзии 72 дней Парижской Коммуны франко-прусская война и пребывание пруссаков под стенами Парижа?

Коммунары были полны патриотизма и остро переживали национальное унижение Франции, особенно тот позорный мир, который был подписан правительством Национальной обороны. Эти настроения сыграли несомненную роль в день стихийного восстания на Монмартрском холме. Но при всей своей внутренней враждебности к прусским захватчикам Коммуна ограничивалась по отношению к Бисмарку позицией вооруженного нейтралитета.

Это сказалось и в лирике 72 дней. Стихотворений, зовущих к продолжению войны с Пруссией, на страницах газет Коммуны не появлялось. Правда, в репертуаре концертов Коммуны отклики на войну и протесты против прусских захватчиков имелись («Народный лев» Русселя де Мери, стихотворения Дюкро и др.), но больше как инерция настроений воинствующего патриотизма предшествующей Коммуне поры. При самом своем возникновении Коммуна, как указывает Ленин, взяла на себя две задачи — «общенациональную и классовую: освобождение Франции от нашествия Германии и социалистическое освобождение рабочих от капитализма»¹. В ходе революции неизбежно возобладала вторая задача. В результате «общенациональная» тема в поэзии Коммуны переродилась, приняв форму гневного патриотического обличения версальских капитулянтов и врагов народа.

В этом отношении типичны те строки, которыми начато стихотворение Вемара «Коммуна»:

Чтоб выторговать мир у Прусского престола,
Ты, банда Сентября, все в жертву принесла:
И наше золото, и крепости, и села,
И распята тогда честь Франции была.
У нечестивого, тупого, злого сброда
На наши слезы был один ответ простой:
«Надеждам нашим — смерть, так пропади, Свобода!»
И вот подписан мир убийственной ценой.
Сперва они в куски отчизну разорвали,
Сперва сказали «да», чтоб дело порешить,
А там Республику затронуть пожелали,
Чтобы голодному Парижу отомстить...¹

Характерно, что в дальнейшем стихотворение Вемара посвящено уже исключительно социальной теме.

Так же обстояло и во всех других случаях, когда поэты 72 дней касались темы войны и прусского врага: всякий раз это был лишь повод для обличения тьеровского правительства, «деревенщины», врагов республики, всех проявлений версальской реакции.

Ознакомление с печатью Коммуны позволяет видеть, что она уже ставила перед своим искусством и литературой некоторые общие задачи. Так рождалась на свет литературно-художественная политика Коммуны. Правда, эти задачи носили еще разрозненный и несколько случайный характер, так как иногда являлись лишь обобщением того или иного частного события, имевшего место в дни Коммуны.

Наиболее интересным документом литературно-художественной политики Коммуны является статья без подписи, напечатанная в № 74 «Крика народа» под заглавием «Социальные трагедии». Статья набрана кордусом: редакция, видимо, придавала ей важное значение. Конкретным поводом к появлению этой статьи послужило обнаружение коммунарами ряда скелетов и подозрительных приборов — чуть ли не орудий пытки — в монастыре Сен-Лоран. Взволнованная информация об этом открытии обошла все газеты Коммуны, а известия гравер Лансон, член Федерации художников и активный коммунар, нарисовал и напечатал гравюру на эту тему. Лансону, автору этой гравюры, и посвящена упоминаемая нами статья:

¹ В. И. Ленин. Соч., т. XII, стр. 162.

¹ Перевод Льва Остроумова.

«Лансон не остановится на этом. Вслед за «Труппами из Сен-Лоран» он должен дать нам и другие рисунки. В Париже немало тайн, скрытых преступлений, безвестных трагедий, чтобы обнаружить их, необходимы карандаш художника и писательское перо.

Имеется целая история, которую еще надо написать,— история могущественных преступников всех мастей, всех режимов, преступников, которые почивали в своих дворцах и просыпались среди наслаждений, тогда как внизу, на дне, корчился на ложе агонии невидимый, придушенный Париж, подземный Париж нищеты.

Тюрьмы, монастыри, больницы, давящие тел и душ, приукрашенные скромными названиями и благопристойными вывесками,— сколько разнообразных и лицемерных форм социальной каторги!

Ныне мрак рассеивается и мертвые вопиют. Необходимо, чтобы обездоленные имели свою историю, чтобы мертвые ожили в сознании и в жалости живых.

Необходимо, чтобы всеобщие проклятия пронизали своды могил и стены узилищ.

Все, что в силах сделать газета для содействия этому делу искупления и правосудия,— все это сделает «Крик народа»¹.

Такова была задача разоблачения прошлого, тайных преступлений феодального и буржуазного строя с его монархией, церковью, аристократией, тюрьмами, больницами, задача воссоздания скорбной и потрясающе мучительной многовековой истории обездоленных масс. Задачу эту газета Валлеса и ставила перед изобразительным искусством, перед художественной литературой и перед прессой Коммуны.

Но, само собой разумеется, Парижская Коммуна не могла ограничиваться требованием разоблачения врагов народа и показом одних страданий последнего. Нет, она требовала, чтобы народ был изображен в его революционной активности. В этом отношении важна публикация нижеследующего письма Флуранса, которое было напечатано вскоре после смерти этого генерала Коммуны. Письмо обращено к художнику-коммунару, Эрнесту Пиккио, по поводу его картины, изображающей героическую смерть на баррикаде депутата Бодена в дни декабрьского переворота:

«Гражданин Эрнест Пиккио!

Доблестно умереть, подобно Бодену,— величайшее счастье для республиканца. Вы счастливо воспроизвели одну из прекраснейших страниц нашей революционной истории.

¹ «Le Cri du peuple», 14 mai 1871, № 74. О гравюре Лансона см. также «Le Mot d'Ordre», № 76.

Вы пожелали прислать нам своего Бодена, чтобы его при-
был всегда перед нашим взором, как он всегда перед нашей
мыслью.

Благодарим Вас от всего сердца.

Привет и равенство.

2 января 1871

Гюстав Флуранс¹

Но все исторические темы — разоблачение ли преступлений прошлого, смерть ли выдающегося революционера — имели для Коммуны интерес и ценность не сами по себе, а в связи с задачами ее текущей борьбы. В этом смысле поучителен следующий анонс, появившийся в № 1 бланкистской газеты (ее редактировал Г. Марото) «Общественное спасение»:

«Начиная с завтрашнего дня «Общественное спасение» будет печатать «Убийства в улице Транснонэн». Автор был очевидцем этих происшествий, и его впечатления ожили в ужасной обстановке наших дней. Преступление Тьера описано языком, полным красок и силы, во всех своих отвратительных подробностях. Прочитав это произведение, публика почувствует еще большую ненависть, если только оно возможно, к подлости этого человека»².

В коллекции Института Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК ВКП (б) сохранился лишь первый номер этой газеты. Шла ли речь о публикации исторического очерка или документальной повести и появилось ли это произведение в печати? Во всяком случае пресса Коммуны обращалась здесь не вообще к истории революционного движения, но к тому ее эпизоду, в котором, как это и было в апрельском парижском восстании 1834 года, активную роль в баррикадной борьбе играл рабочий класс. Кроме того, поскольку это восстание подавлял Тьер, мобилизация исторической темы для текущих задач Коммуны приобретала бесспорную политическую актуальность.

Эти тематические указы Коммуны, сами по себе полные большого значения, все же имели в виду не ее поэзию.

¹ «Le Mot d'Ordre», 8 avril 1871, № 44. Отметим, что Флуранс был не чужд литературе. Его перу принадлежит социаль-но-философская повесть «Оттфрид». «Это диалог, который уже давал представление о характере Флуранса и о тех реформах, которые он собирался провести в обществе» (Ed. Morigas, Paris sous la Commune, P. 1872, p. 95).

² «Le Salut public», 16 mai 1871, № 1.

Они относились к произведениям обширным — к роману, картине, труду историка. Подвижная и боевая, поэзия Парижской Коммуны ни однажды не бросила взгляда в прошлое, даже в целях его разоблачения. Ее силой являлась тема современная и злободневная.

V

Ставя перед литературой и искусством ряд задач, печать Коммуны почти не упоминала (исключая вышеприведенной заметки о «Песне Интернационала») о круге тем современных. Правда, об этих темах особенно нечего было и говорить: их каждый день ставила сама жизнь. Это были темы: общих задач Коммуны (на чем мы уже останавливались), борьбы Коммуны с Версалем и событий внутренней жизни Коммуны.

Характерной особенностью поэзии Парижской Коммуны является свойственное ей настроение веселой, бодрой жизнерадостности, которым определяется весь ее сатирический спектр — от бичующей насмешки и язвительной иронии до ласкового, дружески теплого юмора.

Изучая поэзию 72 дней Коммуны, с особенной ясностью видишь правоту слов Маркса о «веселом Париже рабочих»¹. Нет, Париж дней Коммуны вовсе не был тем мрачным и унылым городом, судьбу которого так согласованно, дружно и с дежурной слезой в голосе оплакивала реакционная печать всей Европы. В аристократических кварталах Парижа действительно висела угрюмая, ноющая тоска. Но совсем по-иному чувствовал себя Париж народный, пролетарский.

Веселая, бодрая радость, которой он весь звенел, наполняла мастерские, казармы, клубы, концертные залы. В одном из писем, присланных в редакцию «Отца Дюшена», читаем: «Почему на фасадах домов Революции висит черный креп? Разве их жители не удовлетворены видом батальонов, которые проходят каждый день перед ними?»². Сам автор письма был вполне удовлетворен зрелищем батальонов Коммуны. И то сказать, проходили они, как на параде, — под неизменный гром своих оркест-

ров. Медные трубы и барабаны могуче гремели каждый день на улицах Парижа, окрыляя коммунаров своею бравадной мелодией, столь раздражавшей контрреволюционеров. И, звонко печатая шаг, батальоны пели песни, то мужественные и зовущие к бою, как «Марсельеза» и «Песнь выступления», то насмешливые и задорные, как карманьолы и комплэнты Коммуны.

Право, зачем было висеть на домах Коммуны тому крепу, который в дни осады был знаком траура по жертвам франко-прусской войны? Теперь этот креп, если его нарочно не снимали, говорил только о реакционном настроении домовладельцев. Какой тут креп, когда рабочие, сбросив капиталистическую эксплуатацию, смогли, наконец, добиться человеческого заработка! Войдем в мастерскую: «Полторы тысячи женщин шьют мешки для земли, которыми законопачивают бреши. Высокая и красивая девушка Марта, в красной перевязи с серебряной бахромой, подаренной ей товарищами, распределяет работу. Под звуки веселых песен незаметно пролетают часы труда. Каждый вечер выдают плату, и работники получают весь свой заработок, по восьми сантимов за мешок; между тем прежний предприниматель платил им не более, чем по два сантима»¹.

Так в мастерских, так было и на улицах. «Площадь Бастилии, оживленная базаром, представляет собою веселое зрелище, — описывает очевидец последние дни Коммуны. — Париж ничем не хочет поступиться из-за артиллерийского обстрела, он даже продолжил свой базар на неделю. Качаются качели, скрипят турникеты, лавочники выкрикивают игрушки по тринадцать су штука, фокусники говорят свои вступительные речи и обещают отдать половину выручки в пользу раненых»².

Пусть артиллерия версальцев громит Париж, пусть черные тучи все гуще скопляются над Коммуной, пусть так, — она не изменит до конца своей жизнерадостности. Все так же полны ее театры и концерты. Многие современники изумлялись тому, что Коммуна могла так веселиться накануне своей гибели. Но то веселился Париж, впервые получивший право на человеческое существование и — увы! — не понявший, что это право им еще не

¹ К. Маркс. Гражданская война во Франции, стр. 68.

² «Письма рабкоров Парижской Коммуны», М. 1933, стр. 24.

¹ Лиссагарэ, стр. 326.

² Там же, стр. 321.

завоевано до конца. То веселился народ, жизнерадостный, бесстрашный, жадный до искусства, прежде недоступного ему, а ныне ставшего для него символом новой, светлой, человеческой жизни!

Везде и всюду, на каждом шагу звенела эта радость пролетарского Парижа. Она, кажется, насыщала самый воздух. И она ярко и многоцветно окрашивала поэзию 72 дней.

Большой раздел поэзии Парижской Коммуны, посвященный ее борьбе со всеми врагами, а главным образом с Версалем, носит ярко выраженный сатирический характер. В жанровом отношении эта поэзия исчерпывается сатирами и песнями, иногда довольно обширными, до сотни строк, но чаще короткими и даже ограничивающимися двестишиями и катренами эпиграмм.

Прежде всего объектом насмешки коммунаров явилась неудачная попытка Тьера захватить монмартрские пушки. На эту тему мы можем указать только единственный памятник — анонимную карманьолу, напечатанную 2 апреля в газете «Карманьола». Песенка эта — одно из первых произведений поэзии 72 дней — весело рассказывала, как Тьер накануне 18 марта пожелал устроить «маленький конфликт», чтобы допечь парижан. Для этого он назначает Валентена префектом полиции, запрещает сразу шесть оппозиционных газет и собирается «в одну прекрасную ночь» бесшумно захватить монмартрские пушки. Но национальные гвардейцы не зевают, и предприятие Тьеру не удается. Прозаический пересказ бесшумно передать то обаяние задорной, приплясывающей насмешки, которое свойственно этой песенке¹.

Далее нужно упомянуть о насмешках поэтов Коммуны над разномастными претендентами на вакантный французский престол. Так, в «Пароле» читаем следующее анонимное четверостишие, основанное на игре созвучий и обращенное к орлеанистам:

Orléanistes, mes amis,
Vos espérances sont un conte.
Jamais le comte de Paris
De Paris ne fera le compte².

¹ «La Carmagnole», 2 avril 1871, № 5

² «Le Mot d'Ordre», 25 avril 1871, № 61. Речь идет здесь об одном из претендентов-орлеанистов, графе Парижском. Может

В переводе эти строки будут звучать примерно так:

Проходит на орлеанистов мода,
Их кандидат теряет свой престиж.
Хоть он и граф парижского прихода,
А все ж не запирает Париж¹

В № 8 сатирического журнала «Сын папаши Дюшена» на обложке изображен Наполеон III, который в одной руке держит Тьера, а в другой Францию. Анонимная стихотворная подпись, занимающая девять строк (монолог Наполеона III с ответной репликой), гласит: «Я был всегда жаден до власти, и у меня блестящий план: я стравлю их обоих, подожду, чтобы они слопали друг друга, а когда смерть создаст пустоту, вернусь в Париж... если только смогу!» Следует ответная реплика: «При виде столь гнусного и глупого плана каждый из нас посмеется от всего сердца над этим лысым чудовищем!»²

Соответствующие насмешки были, разумеется, и по адресу графа Шамбора, претендента легитимистов.

Особый цикл стихотворений посвящен Национальному собранию как центру и опоре реакции. Таково, например, стихотворение без заглавия и без подписи, помещенное 14 апреля в «Пароле». Речь идет о страхах Национального собрания: оно до того боится Парижа, что решает заседать в Версале. Но вот, набравшись храбрости, Собрание начинает бомбардировать Париж. И так поступают люди, которые обливались слезами, когда пруссаки обстреливали Париж! Следует гневное заключение: «О старые Тартюфы, годные только для поисков триюфелей, позорная клика шарлатанов, подождите же! Широкая рука республики займется вами, и завтра вы познакомитесь с пощечиной»³.

В номере «Пароля» ст 15 мая напечатаны «Версальские заповеди блаженства»; автор скрылся за псевдонимом «Un franc-flaneur» (Гуляка праздный). Это прозаическая песенка одновременно носила антирелигиозный

быть, ко времени Коммуны относится и указываемое Ф. Майяром стихотворение (№ 326) «Прокламация Луи-Филиппа к французскому народу», пародирующая политическую пропаганду претендентов.

¹ Перевод А. М. Апро.

² «Le fils du père Duchêne», № 8.

³ «Le Mot d'Ordre», 15 avril 1871, № 50; стихотворение это было перепечатано и в вечернем издании «Официальной газеты».

характер, пародируя известные латинские церковные стихи («заповеди блаженства»). Приводим ее полностью.

И власть ты должен непременно,
И Мак-Магона обожать.

Не должен Тьера ни смиренно,
Ни богохульно проклинять.

Чтоб жизнь продолжить многоденно,
Газеты должен запрещать.

На наш престол попеременно
Д'Омаль¹ с Шамбором помещать.

И жен, вздыхая сокрушенно,
Как Бисмарк, бомбардировать.

Чтоб избежать беды мгновенно,
Стадами пленных истреблять.

В Мазас-на-Море постепенно
Республиканцев изгонять.

Во благо Пруссии почтенной
И днем и ночью хлопотать.

И федератов неизменно
В своих газетах побеждать.

Париж возьмешь ты несомненно...
— Коль не подгадит он опять!²

Всего обильней цикл стихотворений, посвященных Тьеру, в равной мере занимавшему внимание и карикатуристов Коммуны. Начнем с подписей к карикатурам.

Тема о Тьере разрабатывалась всеми сатириками и в предшествующий Коммуне период. Поэтому нельзя точно определить, к какому времени относятся рисунки, ставящие вопрос о Тьере лишь в плане его общей реакционности. Такова, например, карикатура А. Бейлака, изображающая, как Тьер, сняв крышки ульев, запускает лапу внутрь. Стихотворение, подписанное неким П. Ф. Матье, удостоверяет, что пчелы — трудовой народ. Таковы же карикатуры Гайяра-сына «Тьер-укротитель», А. Беллага «Под каким соусом» и т. д.

¹ Герцог Омальский, один из орлеанских претендентов

² Перевод Льва Остроумова.

А вот сатирический плакат, родившийся в дни Коммуны в виде первого и последнего номера «Сатирической Газеты», издания, задуманного либреттистом Луи Галле¹ и какими-то его друзьями. «Тьер, главнокомандующий версальских армий» — эта подпись, стоявшая под карикатурой на Тьера, являлась и заглавием длинного стихотворения (76 строк).

Стихотворение повествует о том, что Тьер, «выигравший на бумаге столько сражений», решил в один прекрасный день стать полководцем, — ведь он так долго изучал войны Наполеона I полководцем против Коммуны. Нежно улыбаясь юной республике, он в то же время скликает к себе роялистские банды: бретонцев, папских зуавов, африканских охотников. Он держит к ним патетические речи: «Быть может, нам случится для окончания этого дела пустить в ход бомбы, выгнать какой-нибудь квартал и — что особенно досадно — слегка пострелять в наших друзей. Но что ж делать? Прежде всего спасем принцип! Если нужно обезглавить Францию для того, чтобы сохранился Порядок, — пусть погибнет Париж!»

Закончив свою речь, Тьер взбирается на коня при помощи табуретки, обнажает саблю и грозит туче. Но догнать ее и схватить он никак и никогда не сможет, ибо, изнеопытности своей, уселся задом наперед. «Нужно прощипывать руки к цели, которой хочется достигнуть, а не шипеть спиной к ней!»

Стихотворение — вялое, растянутое, с маловыразительным финалом. Чувствуется, что авторы не знали, как его закончить. Их сатира родилась, вероятно, после начала военных действий, после первого обстрела Парижа Тьером, и ценна только тем, что в ней отразилось возмущение, охватившее громадное большинство парижан.

На ту же тему о Тьере как верховном руководителе армий Версаля написано указываемое Майяром стихотворение «Версальская песня, пропетая 22 апреля в версальском кафешантане первым тенором, Адольфом Тьером» (№ 427). Песня пародирует речи Тьера, охваченного глубочайшим желанием вырезать всех коммунарлов. Тьер угрожает на генералов Винуа, Галифе и Дюкро, а также на

¹ Louis Gallet Guerre et la Commune, P. 1898, p. 190—

Луи Галле — посторонний Коммуне человек, но был близок с Коммуны Бабиком.

полицию. «Этим молодцам, не ведающим страха, достаточно сделать знак — и... ррран!.. все кончено. И тогда каждый в этом городе сможет мирно похрапывать с перерезанным горлом». И песня кончается припевом: «К оружию, деревенщина, шпионы, солдаты муниципальной гвардии! Идите защищать господина Тьера от восставших!»

Можно указать и многие другие стихотворения о Тьере — в № 67 и № 83 «Пароля», ряд выпадов по его адресу со стороны сатирических журналов и т. д.

Соратники Тьера также были взяты под обстрел поэтами Коммуны 15 апреля в «Пароле» появилось стихотворение некоего Леона Мийо (Millot) «Печаль Эрнеста Пикара». Министр Пикар чем-то опечалился, и вот все версальские газеты, вся глупая деревенщина, все Тартюфы Национального собрания, все проститутки восторженно задают друг другу вопрос: что такое с ним произошло? По мнению поэта, Эрнест Пикар печалится все же не потому, что коммунары сожгли гильотину и что ему уж не придется познакомиться с нею. И не потому, что ждет нападок со стороны правых депутатов Собрания, и не потому, что неприятно смотреть на разгромленный орудийной пальбой Париж, видеть его окровавленные трупы. Нет, дело проще: вчера на бирже произошло понижение, а Пикар не знал об этом и ничего не успел «заработать»¹.

Тема войны с Версалем занимала в поэзии 72 дней столь же большое место, как и Тьер. Некоторые из относящихся сюда стихотворений были изданы брошюрами или листовками. Таково, например, указываемое Майяром (№ 207) стихотворение некой Э. Клеро (Clereaux) «Война, слова гражданки Парижа, последовательницы Коммуны». Майяр не цитирует это стихотворение и сводит свою аннотацию к насмешке над его небогатыми рифмами.

«Пароль» иногда отзывался на тему войны простой шуткой, но та же тема отразилась ведь и в мрачной иронии «Версальских заповедей блаженства». В других случаях четверостишие «Пароля» являлось поэтической концовкой к заметке хроникера и заостряло ее смысл ядовитой рифмой. Вот прозаический текст заметки:

¹ «Le Mot d'Ordre», 16 avril 1871, № 51. Выпады против других соратников Тьера см. еще в №№ 70 и 72 «Пароля».

«В Версале во всех витринах книжных магазинов выставлена гравюра, изображающая убийство генерала Дювала и его товарищей».

Далее следуют стихи:

C'est une boucherie impitoyable, atroce...
Un ramas de brigands sont au bout des fusils,
Ce qu'on ne voit pas d'ordinaire, c'est qu'ils
Sont au bout de la crosse!¹

Тема военной борьбы с Версалем породила множество стихотворений Коммуны, но об иных из них мы знаем только по беглому указанию современников. Так, например, в мае существовала компланта из 32 куплетов, имевшая большой успех среди распевавших ее коммунаров. В одном из куплетов шла речь о «мамзель Жозефине», крупнейшей из пушек Коммуны, которая «не любит шум» и еще покажет себя версальцам².

Остановимся теперь на стихотворении Этьена Каржа (Carjat, 1828—1906), напечатанном 3 мая в газете «Коммуна» под заглавием «Версальцы». Автор его, один из участников парнасской школы, журналист, карикатурист и фотограф, представитель литературно-художественной богемы 60-х годов, принимал участие в республиканском движении последних лет Второй империи. Он был связан личными отношениями со множеством участников Коммуны, но его участие в ней выразилось, кажется, только в опубликовании этого стихотворения. После Коммуны Этьен Каржа как будто не подвергался репрессиям и не эмигрировал; он продолжал оставаться в Париже, по-прежнему ведя богемный образ жизни, сочинял пьесы, вероятно, рассматривал свое литературное выступление в дни Коммуны как незначительное происшествие.

Как бы то ни было, но стихотворение Этьена Каржа является одним из немногих поэтических памятников Коммуны, принадлежащих сколько-нибудь известному поэту. Оно имеет свой стиль это произведение высокой сатиры, удостаивающей улыбнуться даже с презрением, пол-

¹ «Le Mot d'Ordre», 2 mai 1871, № 68. Перевод «Безжалостная, жестокая бойня. Куча разбойников ждет расстрела — и это необычное зрелище — они то, оказывается, и расстреливают». Разбойниками, о которых идет речь, являются версальские гандармы.

² A. de Maza de. Lettres et notes intimes, P 1892, p 672

ной ювеналовского сумрачного и сосредоточенного негодования. И лишь в последних строфах, где автор говорит с Коммуне, его нахмуренные брови расходятся, стихотворение теплеет, светлеет и говорит о надеждах Коммуны на победу.

«Подобно сварливой собачонке, которая твякает на человека в блузе и отскакивает, скаля мелкие острые клыки, глупая и завистливая деревня издали оскорбляет тебя, о Париж, прижимая к себе свои экю». Так начинается стихотворение Каржа.

Поэт переходит к описанию жителей «деревни», этого «стада избирателей, глупых крестьян, увальней, жадных дворянчиков», — словом, «подданных супрефекта и полевого сторожа» и «послушных слуг мэра и юре». Напоминающая собою сову, ослепленную лучами солнца, эти жители деревни, покорно и безропотно сносят иго любого Цезаря, лишь бы только их поля давали урожай. Когда к ним приходит прусская армия и вынимает из кармана деньги, они предлагают врагам и хлеб, и вино, и постель, и чуть ли не свою жену в придачу. Но если у их двери стучится несчастный и раненый французский солдат, что им за дело до него? «Герой, у которого нет ни гроша, может подышать, как собака». И вот все эти жители деревенской Франции, эти «ядовитые грибы, возросшие на общественном навозе», все эти скудоумные и зловещие «пандуры» изливают свою имперскую желчь на Париж Коммуны.

Таков первый раздел этой сатиры. Во втором автор демонстрирует отдельных знаменитых представителей версальской «деревенщины». Вот Галифе, который, напоив своих жандармов, «со смехом убивает взятых в плен детей» (в сноске автор указывает: «На площади Бержер два часовых, один 17, другой 18 лет, были расстреляны, после чего им разmozжили головы ударами прикладов»); вот Винуа, который приказал убить храброго генерала Коммуны Дюваля; вот Мак-Магон, вот старые бонапартисты, возвращенные из немецкого плена «с лицом, еще горящим от немецкой оплеухи». Все эти люди околачиваются в Версале и воинственно машут саблями, читая остервенелые статьи Франсиса Сарсэя. Но, попав под огонь пушек Коммуны, эти петушащиеся герои начинают пятиться, отступать, пугаясь коммунаров и не понимая, «как эти штафирки сумели научиться военному ремеслу».

А новобранцы Тьера с непочтительным смехом рвут со страниц страницы «Голуа» со статьями Сарсэя.

«Нравственные лавочки, поставляющие обстановку куртизанкам, Тропманы биржи, содержатели рыжих девок, банкиры, хлыщи, шпионы — все они соединились против нас, — пишет поэт. — Они превозносят до небес хладнокровие жандармов, храбрость шуанов, генеральский такт, искусство Тьера; но они не осмеливаются лично ввязаться за оружие: кровь у них слишком холодна, чтобы разыгрывать героя. Защищать свое знамя — это хорошо для черни, которой Париж платит тридцать су за доблестную смерть».

Вот почему Париж, «сильный своим правом», со спокойствием льва ждет наступления версальцев, обещанного уже так давно.

Готовы пушканы. Построена пехота.
Ждут граждане-бойцы команды отправной.
Пылая пурпуром, сверкая позолотой,
Коммуны знамя их напугует на бой.

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!¹

VI

Мы видели лучезарную победную улыбку Коммуны в валлесовском стихотворении в прозе — широкую улыбку радости и оптимизма победившей революции. Мы видели язвительный сарказм Коммуны — ее политическую насмешку по адресу Тьера и его подручных, по адресу версальских генералов, по поводу тщетных стараний всех претендентов на престол.

Но была и другая улыбка Коммуны, всего менее известная — добродушный, дружеский юмор, милый, мягкий юмор коммунаров, подтрунивание над самими собой, над своими маленькими несовершенствами, даже над своими героями.

С юмором этим мы уже не раз встречались на страницах «Пароля» — газеты, руководимой радикалом Рош-

¹ «La Commune», 3 mai 1871, № 44. Перевод Л. Руст.

фором. Но юмор «Пароля» был лишь отблеском пролетарской жизнерадостности. Острую политическую тему эта газета нередко интерпретировала в шутливой форме, играя неожиданной и сложной рифмой:

Il pleut des balles, des obus;
Mais pour bien jouer les abus
Il faudrait que jusqu'à Versaille
L'averse aille¹.

Прибегали поэты «Пароля» и к не менее неожиданной игре слов. Вот, например, катрэн, посвященный Гарибальди, которого одно время ждали в Париж:

Garibaldi que l'on renomme
Pour ses coups au trône, à l'autel,
Est certainement un grand homme.
Considerons le comme Teil².

С юмором этим мы встречаемся на страницах сатирических журналов Коммуны.

Любимцем журнала «Сын папаши Дюшена» явился генерал Домбровский. В № 3 ему посвящен и заглавный рисунок, изображающий возглавляемую им вылазку, и целый очерк, в котором имеется специальная песенка. Журнал смея ради утверждает, что автор этой песенки — Вермерш. «Этот куплет, который приписывается гражданину Вермершу, более чем свидетельствует, на какую энергию он (Домбровский. — Ю. Д.) способен и какое доверие может он внушить своим войскам». Юморист с особенным смаком изобретал здесь сногшибательные рифмы к фамилии Домбровского (Dombrowski — d'ombre ous qu'u), и куплет его по-русски непереводим.

В № 3 стихи приписывались Вермершу, а в № 8 упоминается имя Виктора Гюго: «Я прочитал на этой неделе буримэ, сочиненное гражданином Виктором Гюго по поводу разрушения колонны³. По-моему, оно не плохо

¹ «Le Mot d'Ordre», 3 mai 1871, № 69. Перевод: «Дождем сыплются пули и бомбы; но чтобы хорошенько смыть все злоупотребления, следовало бы, чтобы ливень дошел до Версаля».

² «Le Mot d'Ordre», 4 mai 1871, № 70. Перевод: «Гарибальди, известный теми ударами, которые он нанес трону и алтарю, — несомненно, великий человек. Будем же его считать за Телля (или «за такового»).

³ Ходило много слухов о том, что Виктор Гюго обратился с письмом к Коммуне, прося ее не сносить Вандомскую колонну (см., например, «Journal de Genève», 23 avril 1871, № 96).

работано. И это подало мне мысль сочинить такое же. Вот послушайте».

Следует шестистишие, говорящее о той ярости, которая охватит версальских генералов, когда они узнают о свержении колонны. Сильней всех лезть на стену будет грязный Галифе, sale Galitot. И следует оглушительная рифма, венец всего куплета: sale gueule y fait.

Веселье юмористов проявлялось не только в изобретении рифм, забавляющих читателя. В № 4 находим следующий юмористический отчет о заседании Коммуны:

ЗАСЕДАНИЕ КОММУНЫ

Полночь. Заседание открыто.

Гражданин Везинье. Граждане, я получил сейчас письмо от нашего коллеги Ж.-Б. Клемана, известного вам автора песни: «Не ждать тебе подарка в Новый год, который извещает меня, что, торопясь изо всех сил закончить новую песенку для гражданки Борда, он видит, к крайнему своему огорчению, что лишен чести присутствовать среди нас на заседании сегодня вечером.

Многие голоса. Очень хорошо! Очень хорошо!

Гражданин Риго. Не знаю, не тот ли это самый Клеман, что раньше сочинял гривузные песенки, которые с таким успехом исполнялись в Альказаре... Я возьму это на заметку.

Юмореска эта носила характер самой беззлобной шутки. Известно было, с каким рвением Клеман посещал заседания Совета Коммуны и как резко он осуждал других членов Коммуны именно за частые отсутствия. И, увы, работа, которой он был со всех сторон завален, почти не оставляла ему времени для сочинения песенок¹. В этой связи не лишено пикантности восклицание «многих голосов», обрадовавшихся неявке Клемана по неуважительной причине. А дальше юморист-коммунар шутит над грозным прокурором Коммуны, которому не придется брать на заметку Клемана.

Нужны ли новые примеры для доказательства того, что юмор Коммуны чем дальше, тем все теснее срастался с ее внутренней жизнью, с ее мероприятиями и со всем бытом? Катрэнны из «Пароля» с неизменной шутливостью

¹ Исключая единственной песенки «Официантки от Дюваля», в которой как раз чрезвычайно полнозвучно отразился ласковый юмор дней Коммуны.

откликались то на решение Коммуны снести Помпейский дворец принца Наполеона, то на снос «искупительной» часовни Бреа¹.

Тесная связь этой поэзии Коммуны с ее жизнью оказалась и в последние дни революции. В самые дни гибели, в обстановке баррикадной борьбы рождались новые песенки Коммуны. О них дает представление следующий катрэн, который сложили и распевали 23 мая четыре журналиста: Лиссагарэ, Э. Лепельтье, А. Эмбер и Ришар, строя баррикаду на улице Тур-де-Сен-Жак:

Иls étaient quatre journalistes,
Qui se sont fait barricadiers,
C'étaient pas bons specialistes,
Mais c'étaient bons ouvriers².

Мгновенно откликаясь на все события жизни Парижской Коммуны, поэзия ее не могла, конечно, пройти и мимо такого шумного и эффектного эпизода ее истории, как свержение Вандомской колонны.

К этому событию не относится то четверостишие, которое в апреле обошло ряд газет Коммуны и было посвящено статуе Наполеона I, венчавшей колонну: «Тиран, взгромоздившийся на ходулю! Если бы пролитая тобой кровь могла удержаться на этой площади, ты смог бы пить ее, не нагибаясь»³. «Пароль» указал, что этот катрэн был сочинен не то после неудачного московского похода, не то после отречения Наполеона в 1814 году⁴.

По поводу сноса колонны было написано еще какое-то стихотворение, которое, по свидетельству Людовика Анса, «гамэны распевали насмешливыми голосами». Куплет, приведенный Л. Ансом, не позволяет, впрочем, дознаться о характере стихотворения в целом⁵.

Известно, что вокруг сноса колонны развернулась немалая борьба. Она содействовала рождению одной из крупнейших песен Коммуны, специальной комплэнты под названием «Колонна». В этом стихотворении, появившем-

ся к 16 мая, дню свержения колонны, и состоявшем из двадцати одного куплета, плюс заключительный, содержавший «мораль», была рассказана вся история сноса колонны, начиная с постановления Коммуны по этому поводу. Видимо, ошибается Алеви, указывая, что эту песню продавали уже в самый день сноса колонны¹: в последнем до нас тексте имеются такие детали, которые могли войти в песню лишь впоследствии. Так, например, во время этого зрелища неожиданно испортился ворот, из-за чего падение колонны, предварительно намечавшееся на половину четвертого, замедлилось на два часа; песня и указывает, что колонна упала после половины шестого. Но продавалась ли 16 мая именно настоящая песня, а не какая-либо иная?

Автор этого стихотворения неизвестен. Поль Жинисти указывает, что это был «один из сотрудников «Народного трибуна», не захотевший назвать свое имя»².

«Жила-была колонна в Париже на Вандомской площади», — так начиналась комплэнта. Но вот колонну не взлюбил художник Курбе и обратился к Коммуне за разрешением сбросить дядюшку Баденге. Коммуна соглашается на его просьбу, выражая лишь опасение, как бы колонна, падая, не задела соседних домов. Но Курбе тотчас рекомендует патриота-инженера, который чудесно выполнит все дело, и Коммуна подписывает свое решение, а Прото, делегат юстиции, прикладывает печать. Стихотворение шутовское, и автор забавляется изобретением новых рифм вроде: protocole — Protot colle, maçonnette — mason ne git и т. п.

В следующих VII — XI куплетах повествуется о том впечатлении, которое произвело решение Коммуны в провинции, в Версале и среди инвалидов-военных. Особенно обиделись «три строгих республиканца» — Фавр, Пикар и Жюль Симон, члены правительства Национальной обороны. Зато народ полностью одобрил решение Коммуны.

¹ L. Halévy p 108.

² P. Ginisti Paris intime en révolution P. 1904, p. 144. Основными сотрудниками «Народного трибуна» при Коммуне были Лиссагарэ (редактор), Эдмон Лепельтье и Анри Маре (с. Mailard. Histoire des journaux parisiens a Paris, P. 1871, p. 237). Начал ли Жинисти на авторство одного из этих трех лиц, или имел в виду какого-либо эпизодического сотрудника газеты? Лепельтье писал стихи и издал несколько сборников их.

¹ «Le Mot d'Ordre», №№ 71, 67.

² Перевод. «Были четыре журналиста, ставшие строителями баррикад. Они не были большими специалистами в этом деле, но зато были хорошими работниками» (Оливье Пэн. Бегство коммунаров из Парижа, «Слово», 1880, ноябрь).

³ «Journal Officiel de la R F», 19 avril 1871.

⁴ «Le Mot d'Ordre», 19 avril 1871, № 55

⁵ Ludovic Hans Second siege de Paris, P. 1871, p. 188.

В несколько дней все готово к сносу. «Славные ребята рабочие трудятся бесплатно, потому что для них — это праздник». Колонна подпилена, верхушка ее обхвачена веревкой, веревка прикреплена к вороту, на мостовую навалена земля, труха, навоз. И вот наступает радостный день.

Со значками депутаты
Появились наконец,
Что ни парень — молодец:
И просты, и не предвзяты.
Вот с кого бы брать пример
Господам из высших сфер!

Тут изящно и красиво,
Чтобы открыть веселый бал,
Наш оркестр заиграл, —
Подходящие мотивы
В здании Оперы схватив,
Что как раз насупротив.

Машинист! Пора! За дело!..
Вот сигнал последний дан —
И накручен кабестан!..
Что за притча! Не слетела!
Не идет их аппарат
Ни вперед и ни назад.

Наконец — конец твердыне!
Не пробило и шести —
Генрих Пятый, ты учти! —
Нет колосса и в помине!..
Бонапарт! Венчан венцом —
И ударил в грязь лицом!

И счастливые потомки
Хлынули, как ураган,
И кладут себе в карман
Истукановы обломки...
Крики, песни и свистки.
Вьются в воздухе платки.

Но когда мы разглядели,
Оказалось — что за дичь! —
Там внутри один кирпич.
Вот так пушки, в самом деле!¹
Был поддельным истукан..
Даже тут сплошной обман!²

¹ Официально считалось, что Вандомская колонна целиком отлита из бронзы вражеских пушек, захваченных Наполеоном I в кампанию 1805 года.

² Перевод А. М. Арго.

И следует «мораль»: «Народ, познай из этой истории, что нечего тебе больше таскать на своей спине тех героев, которые причиняют тебе столько тягот. Вот таким манером, чуточку потянув, сваливают всех тиранов...»

На тему о свержении колонны имеется приписываемое Жюльо Валлесу¹ желчно-удовлетворенное стихотворение, родившееся, вероятно, в это же время. Автор радуется, что колонна пала, и приглашает плюнуть на нее. Плюнуть за то, что бедняков раньше принуждали платить четыре су, чтобы влезть на нее и броситься оттуда наземь. Прешло теперь это проклятое время!

Вот это стихотворение. Возможно, что оно и в самом деле написано Валлесом:

О бронзовый колосс, разбитый нашим гневом!
Пусть чернь теперь плюет на всю твою красу
И голытьба глядит в зияющее чрево.
Давно ли брали с нас четыре кровных су
За счастье влезть наверх?.. Как дорого для нищих,
Готовых броситься с огромной высоты,
Чтоб только не бродить без крова и без пищи!..
Те времена прошли, и в прах повержен ты.
На площади лежит огромный труп зеленый,
Разбитый в ярости на множество кусков.

Отныне, Бонапарт, из бронзовой колонны
Мы начекаем су для сотен бедняков².

Восемнадцатого мая «Пароль» отозвался на свержение Вандомской колонны перепечаткой сатиры Огюста Барбье «Кумир» (в отрывках). Чуждая той интернациональной идеи, которая лежала в основе декрета о сносе колонны, газета Рошфора расценила этот акт лишь в плане борьбы с бонапартизмом.

В редакционном предисловии к стихотворению Барбье говорилось: «Мы считаем своим долгом напомнить настоящему поколению, что ровно сорок лет назад, в подобную же эпоху, поэт Огюст Барбье выразил по поводу восподствовавшего тогда бонапартистского идолопоклонства пророческие чувства, совершенно сходные с теми, которые воодушевляют парижское население ныне. В день падения колонны мы не сумели бы сделать ничего лучше,

¹ Ulysse Rouchon La vie bruyante de la Jules Vallès, 2-me partie, Saint Etienne, 1947, p. 136.

² Перевод В. Эльтерман.

чем воспроизвести в передовой «Пароля» эти патриотические и мстительные стихи»¹.

Рассмотренными образцами ограничиваются наши данные о поэзии, рождавшейся в самые дни Парижской Коммуны.

Поэзия 72 дней Коммуны полностью оставалась на службе у своей социально-политической современности. Это ее важнейшая и характернейшая черта. Ни разу не порывая с изображением современности ради исторической или любой другой темы, она неизменно оставалась злободневной, подвижной, оперативной, способной мгновенно откликаться на все крупные и мелкие вопросы своей действительности, — и притом поэзией оптимистической, отражавшей и волю революции к победе, и самую жизнерадостность «веселого Парижа рабочих».

При малом количестве сохранившихся памятников нелегко делать какие-либо общие заключения о поэзии 72 дней Коммуны. Но все же в ней можно различить два крыла. Первое из них, ведущее, пролетарско-социалистическое, пыталось, хотя и не без ошибок, говорить об общих целях Коммуны, об ее историческом значении, о борьбе с Версалем как классовой пролетарской борьбе, о внутренних событиях жизни Коммуны, пропагандируя их идейный смысл, подчеркивая неисчерпаемую жизнерадостность «веселого Парижа рабочих». Второе крыло, мелкобуржуазное, еще являлось носителем буржуазно-демократической революционности, видело в Коммуне лишь защитницу республиканской идеи, выступало, главным образом, против бонапартистских, орлеанистских и легитимистских претендентов и нападало на членов правительства Национальной обороны не как на защитников капитализма, а как на носителей реакции или отдельных бездарных, жестоких и аморальных людей.

Поэзия 72 дней Парижской Коммуны вскрывает недостаточную политическую зрелость французского пролетариата 1871 года, слишком обольщавшегося легкой победой, слишком еще подвластного разным иллюзиям, хотя от многих из них он уже освобождался в ходе революции.

Рубеж кровавой недели резко отграничивает эту поэзию от последующей поэзии коммунаров, создававшейся

миграции, в тюрьмах, в ссылке и частью после амнистии 1880 года. Совсем не похожа последующая поэзия на призыву 72 дней. В поэзии 70 — 80-х годов все полно гнева, возмущения, скорби, и вместе с тем — новой, могучей молодости, призывов к революционному реваншу, к отмщению. Так после кровавой гибели Коммуны и под впечатлением этого страшного урока поэзия 72 дней превращается в ту суровую, мужественную и по-иному оптимистичную реалистическую лирику, которая поднимается на новую идейно-художественную высоту и становится замечательным памятником французской революционно-демократической поэзии.

¹ «Le Mot d'Ordre» 18 mai 1871 № 84.



I

Ужасы «кровавой недели» общеизвестны. Существует громадная литература, посвященная им: работы Пельтана, Вильома и многих других. Тема «кровавой недели» найдет широчайший трагический отклик в поэзии коммунаров.

Страшные впечатления майской бойни отразились в ту пору даже в играх детей. Школьники Парижа изобрели «игру в Коммуну». Игра происходила так:

«Собирались все самые сильные, самые злые, самые богатые и начинали швырять камнями в самого маленького, самого кроткого и самого бедного, пока не попадали в него. Затем они принимались колотить малыша, требуя, чтобы он кричал вместе с ними: «Долой Коммуну!» Но малыш прислонялся к стене, гордо поднимал голову, скрещивал руки и кричал громче, чем когда-либо: «Долой Версаль!»¹

К бессистемным убийствам «кровавой недели» присоединялась планомерная деятельность так называемых «превотальных судов» (нечто вроде военно-полевого суда, но почти без всякой судебной процедуры), где офицеры-бонапартисты получали неограниченную возможность

¹ «Journal d'un vaincu, recueilli et publié par Pierre de Lano», P. 1892, p. 22.

вести счета со всеми бывшими врагами Второй империи. Они сеяли смерть щедрой рукой, ибо приток жертв был бесконечен: по самым официальным данным, после падения Коммуны было получено около 400 тысяч доносов. Резня Варфоломеевской ночи не идет ни в какое сравнение с той мезьей, которую капитализм осуществлял над восставшими пролетариями. «Земля усеяна их трупами, — объявлял Тьер своим префектам. — Это ужасное зрелище да послужит уроком».

Широкие струи крови текли по Сене. Над телами расстрелянных вились тысячи мух, заражавшихся трупным ядом. Птицы, клевавшие этих мух, издыхали и падали на улицах. Другие птицы расклевывали трупы. Выйдя на балкон парижской гостиницы, Октав Фелье нашел там человеческую кость, занесенную туда воронами¹.

Трупы лежали кучами на улицах и площадях и, разлагаясь, заражали воздух. Иногда их бросали в пруды, но они отравляли воду. Их торопились закапывать, убитых еще живыми, и земля шевелилась и стонала, а после дождя из-под насыпи показывались головы и ноги. Убитых закапывали всюду — в парках, на кладбищах, на небезопасных, — и места все-таки нехватало. На всевозможных площадях, в парках, омнибусах, повозках, каретах их вывозили из Парижа, чтобы хоронить в траншеях, вырытых за время войны, даже в колодцах. Иногда сооружали громадные костры для сожжения трупов — в пригородах, — и вся окрестность на несколько дней была окутана душливым густым дымом. Иногда набивали трупами казематы и вводили туда воспламеняющиеся газы, чтобы получилось нечто вроде крематория...

Безжалостность заразы заставила газеты поднять в начале войны вопрос о прекращении массовых казней. И бойня была прекращена (хотя отдельные казни продолжались и дальше). Новые арестованные по подозрению в причастности к Коммуне — их называли «пленными» — попадали теперь в тюрьмы Версаля, куда с 24 мая уже направляли и тех схваченных коммунаров, которым каким-то чудом удалось уцелеть от внимания превотальных судов.

Известно, каков был путь арестованных, отводимых в

¹ «Souvenirs et correspondance par M-me Octave Feuillet», P. 1896, p. 236.

Версаль. Их вели туда — измученных, порою раненных, взрослых и детей, женщин и стариков. Иных по дороге расстреливали. Если колонна попадалась навстречу генералу Галифе, расстрел становился массовым. Реакционеры оскорбляли арестованных, швыряли в них песком, плевали, били их. Версальский литератор, сотрудник «Журналь де Деба», Луи Ратисбонн однажды не выдержал и сделал попытку остановить оскорбителей; толпа чуть не разорвала его.

В Версале настоящих тюрем не было, и арестованных размещали по импровизированным местам заключения. Их было четыре подвалы Больших Конюшен, Оранжерея Версальского дворца, доки Сатори, манеж Сен-Сирской школы. Все эти помещения быстро переполнились, и уже с конца мая «пленных» стали переотправлять в морские порты, на понтоны (пловучие тюрьмы), в крепости и в тюрьмы островов.

Положение заключенных в Версале было самое отчаянное. Угрозы и страх расстрела были на каждом шагу. Заключенных держали в сырых подвалах, почти без воздуха и света, или же, как это было в Сатори, под открытым небом. Соломы не выдавали, и люди спали на земле, иногда под дождем, в глинистой грязи саторийских доков. Врачей не полагалось тоже, хотя было много раненных. Умыться было нельзя. Кормили плохо. Заключенным, особенно только что прибывшим, приходилось утолять жажду из луж, где вода была смешана с кровью: раненные могли только там обмывать свои раны; вдобавок тюремщики, издеваясь, мочились в эти же лужи.

Заключенные умирали во множестве: от гангрены, от холода, а время от времени тюремщики хватали каких-то несчастных и тут же публично расстреливали их. Узникам было предписано молчать и не шевелиться. Здесь было много женщин, участниц Коммуны; один офицер отдал приказ: «Жандармы, если только одна из них пошевелится, стреляйте в этих шлюх!» Стены были пробиты — и на заключенных навели дула заряженных митральез. Луиза Мишель, находившаяся в Сатори, ярко рассказала о своих тюремных впечатлениях.

Но самым адским местом был так называемый «Львиный ров». Это было сырое и вонючее подземелье, прежний склад навоза для оранжерей, а потом свинарник. Земля в зловонных лужах. Полная тьма. Множество насекомых.

Узники могли говорить только шепотом. Это было нечто вроде карцера, куда бросали за малейшую провинность и где стражи имели право избивать арестованных. Из писателей-коммунаров в «Львином рву» находились Жан Аллеман, Бриссак, Марото.

Среди тех издевательств, жертвами которых становились коммунары, особенно мучительны для них были посещения тюрем версальцами. Заключенные, грязные, рваные, косматые, казались посетителям страшилищами, и буржуазные литераторы, вроде Дюма-сына или Людовика Алевя, реакционные депутаты и великосветские дамы, которых они сопровождали, получали полную возможность пощекотать себе нервы зрелищем столь «опасных злодеев».

Тем временем военные суды работали безостановочно — то рассматривая дело отдельного коммунара, то анализуя многолюдные процессы-монстр, вроде, например, процесса семнадцати крупнейших деятелей Коммуны (Т. Ферре, Журда, Тренке и др.), начавшегося 7 августа 1871 года. Приговоренных к смертной казни нередко расстреливали у холма Сатори — место, сделавшееся печально-памятным на долгие годы. 28 ноября 1871 года здесь, у трех белых столбов, кончили свои дни неукротимый Т. Ферре, юноша-сержант Буржуа, перешедший на сторону восставшего народа, и Россель.

Такова была обстановка тюремной жизни коммунаров. Слабые падали духом или сходили с ума, но сильные только более закалялись. Непреклонные в этом аду, презиравшие его, как дантовский Фарината, они слагали здесь стихи, в которых горело прежнее пламя Коммуны, трепетала прежняя ее страсть. Как жаль, что еще не слышны те песни, которыми человечество обязано безумству этих храбрых!

Но бывало и так, что слабые тоже становились сильными. Многие колебавшиеся до той поры участники Коммуны — особенно интеллигенты-республиканцы, не понимавшие ее социальных целей, — приходили теперь к убеждению, что их дорога все же с народом, хотя бы он и оказался побежденным. Им становилось ясно, что классовой антагонизм неустраним и неизбежен.

Так думал, например, журналист Марк-Амедей Громье (Gromier), бывший секретарь Феликса Пиа, прославившийся публичным оглашением его «Тоста о пуле» — не-

безопасное дело, от которого уклонился сам автор тоста. Отбыв тюремное заключение за сотрудничество в печати Коммуны (а главное, за свой республиканизм) и вырвавшись в Швейцарию, Громье писал в своих мемуарах:

«Сколько домашних катастроф выпало на мою долю по вине ужасных дней моего незаконного предварительного заключения! Какую компенсацию был бы я в праве потребовать, если бы сегодняшние побежденные, жертвы эксплуатации, труженики, бедняки, стали когда-либо победителями сегодняшних победителей, господ эксплуататоров, бездельников, богачей! Какое только возмездие не стало бы законным, если бы народ когда-либо понял социальный паразитизм, буржуазию!

Печальные размышления в устах и под пером бывшего примиренца! Увы, опыт придал мне мудрости. Господа клерикалы, господа монархисты, господа буржуа, вы навсегда уничтожили в самых благородных сердцах всякую идею о примирении, всякую мысль о забвении. Рано или поздно вы это увидите»¹.

Эта мысль о невозможности никакого социального мира в капиталистическом обществе родилась и вызрела у Громье именно в тюремные дни. И так было не с ним одним. Усвоение этой идеи представляло собою величайшей важности этап в духовном развитии французской революционной демократии 70-х годов. Повторялось то же, что и в 1848—1850 годах, когда, по словам Маркса, революционную партию смогла освободить от всяческих пережитков дореволюционного времени «не февральская победа, а только целый ряд поражений»².

II

Впервые поднимая вопрос о литературе, рождавшейся в тюрьмах, где были заключены коммунары, мы крайне стеснены недостатком необходимых материалов. Иные высказывания наши обречены поэтому носить характер гипотетический, а иные утверждения быть лишь приблизительно точными. Но и самая постановка этого вопроса полезна: она сможет стимулировать интерес к теме, к поискам и публикации новых материалов, что в первую очередь зависит от энергии французских исследователей Коммуны.

¹ «Journal d'un vaincu...», p. 229—230.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 3.

Понятно, что тюремная обстановка и те специфические условия, в которых содержались коммунары, только препятствовали развитию их художественного творчества. Ведь заключенным было запрещено иметь бумагу, чернила, карандаши. При постоянных тщательных обысках, которым они подвергались, все написанное все равно было бы отнято. При переводе из тюрьмы в тюрьму были новые обыски, когда опять-таки «отбирали бумагу, карандаши, книги»¹.

Другой причиной, мешавшей развитию литературы заключенных, были особенности их тюремной психологии. Анри Рошфор, заключенный в крепости до отсылки в Новую Каледонию, вспоминая об этом времени, писал: «Я охотно попытался бы впрячься в какую-нибудь литературную работу, но в тюрьме отсутствие событий вызывает пустоту в мозгу. Мы постоянно были в напряженном состоянии, жили в ожидании близкого отплытия, и нельзя было сосредоточиться и приняться за роман, работа над которым могла быть в любой момент прервана длительным путешествием в 6500 миль»².

В указанных условиях появление на свет каких-либо обширных произведений — поэм, драм, романов и т. п. — было почти невысказано.

Правда, некоторые исключения имелись. Так, коммунары Громье и Монтейль вели в тюрьме свои дневники, но оба они отбывали непродолжительный срок тюремного заключения, и отношение к ним было более мягким. Один ~~позднее~~ аноним написал в крепости Келерн поэму «Кровавая комедия», изданную им впоследствии в бельгийской эмиграции (см. в главе VIII). Гастон Кремье почти закончил в тюрьме пятиактную драму в стихах, работать над которой он мог только благодаря льготам смертника. Рошфор, несмотря на свои вышеприведенные слова, все же написал в 1872 году, в крепости Олерон, целый роман, на что его толкала крайняя необходимость материально помочь семье и что, с другой стороны, было позволено ему, так как прославленный автор «Фонаря» и бывший член правительства Национальной обороны находился в тюрьме на положении какого-то опального принца, с которым администрация хорошенково и не знала, как себя держать.

¹ Symon Mayer. Souvenirs d'un deporté, P. 1880, p. 93.

² А. Рошфор. Приключения моей жизни. М.—Л. 1933, стр. 317.

Но условия работы над этим романом все же были весьма редкостные. «У меня в голове сложился план романа, — рассказывает Рошфор, — и я впрягся в него, не имея ни заметок, ни книг, ни возможностей проверить описание улицы, дома или квартиры. И писал я в непрерывной толкотне, посреди двухсот товарищей по заключению, которые поверх моего плеча читали то, что я писал, не переставая разговаривать между собою, не давая мне ни на минуту сосредоточиться»¹.

Роман этот, называвшийся «Поврежденные» («Dégradés»), ограничивался, по словам автора, только «картинками частной жизни и совсем не касался социального вопроса». Он был напечатан в «Призыве» (газета Виктора Гюго) без подписи, но версальцы быстро распознали авторство Рошфора. Анри де Пен поднял злобный вой, протестуя против «милостей», оказываемых Рошфору, и требуя запрещения его романа².

В следующем году Рошфор был переведен в крепость Сен-Мартен-де-Ре. Помещенный там в отдельном каземате, он написал новый роман «Потерпевшие кораблекрушение», тоже напечатанный в «Призыве».

Драма Кремьё и два романа Рошфора представляли собою исключительное явление в истории тюремного творчества коммунаров, да и, кроме того, ни по жанрам, ни по кругу своих тем не характерны для последнего. Литература, созданная коммунарами в тюрьмах, «настоящая» их литература, обыкновенно оказывается лирикой — индивидуальной, созданием одного поэта, или коллективной и анонимной, рождавшейся на свет в результате соавторства целого ряда заключенных.

Ограниченное число материалов, имеющих в нашем распоряжении, объясняется вовсе не малочисленностью самой поэзии заключенных. Впечатления и испытания тюрьмы являлись для них своеобразным и сильным источником вдохновения. Вот почему так обильно развернулась тюремная поэзия Кловиса Гюга и Луизы Мишель.

Однако и то, что кажется нам «обильным», представляло собою только самую малую часть сохранившихся ма-

¹ А Рошфор, стр. 325.

² Рошфор указывает, что в обществе раздавались и другие голоса: «Мне посвящали поэтические произведения, а одна молодая россиянка написала обо мне целую поэму, выдержки из которой были напечатаны во многих газетах» (А. Рошфор, стр. 333).

териалов. Создававшаяся в тюрьмах лирика редко могла уцелеть — частью из-за условий жизни революционеров.

Луиза Мишель признавалась, например:

«Из вещей, написанных мною в Обериве, у меня сохранилось только несколько стихотворений и отрывков... «Совість», «Книга мертвых» потеряны; не знаю, где находится рукопись «Книги о каторге», первая часть которой, подписанная № 2182 (арестантский номер Луизы Мишель. — Ю. Д.), была написана в Обериве, а вторая, разделенная от первой целым океаном, — в центре Клермона, через несколько лет по моем возвращении и подписана № 1327».

Не лучше обстояло, впрочем, и с другими рукописями Луизы Мишель: «От «Женщины в разную пору ее жизни», напечатанной в «Экскоммюне» Анри Пласа, спустя некоторое время по моем возвращении, у меня осталось только несколько листочков».

И Луиза Мишель удостоверяет, что такова вообще судьба литературных работ революционера: «Но разве от жизни и от трудов тех, кто подобно мне сражался за свободу, остается что-либо кроме лоскутов, растерянных по дороге?»¹.

III

Рассмотрим коллективную лирику заключенных коммунаров.

Ряды бойцов Коммуны были разнородны, а поражение Коммуны не способствовало их идейно-политическому и моральному единству. Уже упоминалось, что к концу Коммуны мелкая буржуазия перестала ее поддерживать, но отдельные представители этого класса еще продолжали находиться в батальонах федератов. И часто это уже были не бойцы. Имелись и другие колеблющиеся или недостаточно убежденные люди, которые шли с революцией, пока она побеждала, но растерялись и впали в депрессию после ее поражения.

Масса заключенных коммунаров неизбежно расслаивалась; неустойчивые и случайные, быстро остывавшие элементы отделялись от ядра «истинных» коммунаров и образовывали ту часть узников, которых обычно пересылали из Версаля в другие тюрьмы.

¹ Луиза Мишель. Коммуна. М. — Л. 1926, стр. 192.

Но правильно заботливо сохранило под рукой в тюрьмах Версаля контингент «наиболее опасных злодеев». Эта основная масса содержащихся здесь заключенных была далека от «остывания». Правда, происходили другие процессы ее расслоения — об этом ниже, — но в основном тут царила совершенно своеобразная психологическая обстановка. Наиболее стойкие, убежденные и бесстрашные коммунары, находившиеся здесь, были ожесточены своим поражением, еще дышали атмосферой последних баррикадных боев, и в их массу постоянно вливались новые «пленные», у каждого из которых было что рассказать о чудовищной классово-версальской «деревенщине».

Вот почему в версальских тюрьмах, вопреки всему свирепому, убийственному режиму содержания заключенных, рождалась боевая поэзия Коммуны, пламенно и непримиримо звавшая к борьбе за ее дело, разившая ее палачей, подымавшая дух и бодрость заключенных.

Заключенные коммунары, которым предписано было молчать и не шевелиться, на которых смотрели заряженные митральезы, иногда начинали петь, петь хором, с ожесточением, с вызовом, петь боевые песни, и стража ничего не могла с ними поделать. Коммунар Эдгар Монтейль был приведен в Сатори с колонной других арестованных именно в такой момент. «Кругом нас пели, — ошеломленно рассказывает он. — Из доков первого двора к нам долетала песня, главные куплеты которой я здесь записываю»¹.

Песня эта называлась «Саторийской» («La Satorienne»), и она была сложена тут же в тюрьме. Автором ее являлся весь коллектив заключенных. Каждый вносил в нее долю своей политической страсти, своего революционного пыла. «Эта песня, — добавляет Монтейль, — имела очень большой успех. Каждый день к ней прибавлялись новые куплеты. Длинной она была, как от Парижа до Понтуаза, но всегда великолепно откликалась на все происшествия»².

Записав шесть ее куплетов, Монтейль спас от забвения редчайший памятник поэзии заключенных коммунаров

¹ Edgar Montell Souvenirs sur la Commune, P 1883, p. 212.

² Ibid, p 215

Песня эта публицистична, памфлетна; в ней нет какой-либо общей сюжетной схемы, и новые куплеты могли легко присоединяться каждый день в зависимости от политических и иных событий. Она была чем-то вроде рифмованной газеты коммунаров, газеты сатирической и полной мятежного духа.

«Саторийская песня» сложена на мотив популярной песни «Прекрасная дижонка». Вот первая строфа. Коммунары говорят здесь о себе, о Сатори. Они бодро вспоминают славное минувшее и запевают свою боевую песню:

Три дока — в них тюрьма,
(Ну, прыгай,
Коммунарка!)

Три дока — в них тюрьма
И федератов — тьма
Сидят и ждут в молчаньи,
Полны воспоминаний
О славных их боях,
Чинах и галунах.
И вот под звон железа
Гремит их Марсельеза!

Они в тюрьме, но вовсе не разоружились, и песня их оптимистична. Невзгоды тюремного быта презрительно игнорируются ею. Мысль авторов летит за тюремные стены. Песня с мукой и ненавистью твердит о злом торжестве врагов, версальского Собрания, где царствует Тьер. В дальнейших строках она бичует продажных версальских журналистов, именующих коммунаров не иначе, как пьяницами. Но как бы вели себя, как бы мигом перерядились эти продажные негодяи, если бы победила Коммуна!

Кабы на этот раз,
(Ну, прыгай,
Коммунарка!)

Кабы на этот раз
Победа нам далась,
Хор тех же журналистов,
Под маской коммунистов,
Тотчас же бы воспел
Геройство наших дел —
И стрелы б их летали
В Собрание в Версале!

¹ Перевод Аркадия Коц.

В следующей строфе речь идет о Гамбетте, депутате-республиканце и члене правительства Национальной обороны. В ту пору Гамбетта еще не демонстрировал слишком открыто свой оппортунизм, а за войну 1870—1871 годов проявил себя горячим патриотом и противником капитуляции. Политическое его лицо еще могло внушать надежды людям, мало разбирающимся в политике. «Что Гамбетта нам даст? Ужель и он предаст?»— спрашивает песня. Но она не верит этому и призывает его громить своей «молниеносной речью» белый террор.

Отрывок, приведенный Монтейлем, оканчивается строфой о народе. Песня ждет, чтобы народ разогнал версальское Собрание.

Уже по этому отрывку ясно, что песня вышла из среды республиканцев, и притом довольно отсталой, о чем свидетельствуют ее наивные упования на Гамбетту. Несомненный боевой пыл, героический дух — и такая идейная обедненность... Возможно, что рождались и более высокие, запечатленные истинным духом революционного пролетариата, памятники коллективной лирики, но все же в поэзии коммунаров, какой она развернулась в тюрьмах и ссылке, мы будем часто, почти неизменно (сравнительно с поэзией, рождавшейся в эмиграции) видеть снижение ее идейности, социально-политической мысли и преобладание иных элементов — эмоциональности, бытовизма, описательности, наконец, юмора. Это было неизбежно. Наиболее активные коммунары погибли или бежали за границу; наиболее крупные из арестованных, вроде Т. Ферре, были расстреляны, и обезглавленная масса «пленных» была лишена политического руководства, предоставлена самой себе. Особенно ясно это проявилось в ссылке.

Правда, мы не знаем других строф «Саторийской», но рассмотренные вряд ли противоречат духу песни в целом.

Сильная сторона песни в том, что в ней запечатлены стойкость коммунаров, их непреклонность, их нежелание признать себя побежденными, их вера в народ. Они побеждены, но не сдаются.

«Саторийская песня» была далеко не единственным образцом тюремной лирики коммунаров. Находясь в ссылке, Луи Баррон услышал однажды, как ссыльные

пели одну тюремную песню. Он спросил, кто ее автор. Ему отвечали: «Все вместе и никто в отдельности, песня сложена сообща. Это анонимное вдохновение понтонов или Сатори, переплывшее океан. Не один ссыльный благоговейно хранит в своем матросском мешке тетрадку с такими же вещами и услаждает себя их чтением или пением»¹.

Недоступность всего круга коллективных тюремных песен не позволяет получить о них полное и ясное представление. Но если бы даже роль указанных песен, созданных коллективом заключенных, ограничивалась только значением человеческого документа, то и тогда эти песни ценны, так как позволяют легче, например, понять ту психологическую атмосферу, в которой рождалась изумительная по своему бесстрашию лирика Луизы Мишель.

Эти песни оказали, кроме того, несомненное влияние на замечательную песню поэта Кловиса Гюга, тоже побывавшего в тюрьме за участие в Марсельской Коммуне 1871 года. Песня его «Что мы пели в тюрьме»² как будто представляет собою и по форме, и по содержанию некий синтез тюремной коллективной лирики коммунаров, поднятой теперь на высоту большой политической поэзии.

Вот первая строфа этой песни и ее рефрен, патетическая клятва коммунаров, клятва пройти сквозь все творимые ужасы белого террора, проникнуться ими, осознать их, не забыть их и отомстить за поверженную Коммуну:

Тюрьмой в понтонах, в Сатори,
Где червь вливается нам в тело,
Ночную пыткой до зари
От гула стен в часы расстрела,
Толпой погибших под пальбой,
Бойцом, кто пал под канонадой,
Как пал в Фаро Кремьё-герой
И Делеклюз за баррикадой,
Всем тем, что мы так свято чтим,
Той кровью, что ручьями льется,
Страданьем тех, кто в ссылке бьется,
Клянемся мы — мы отомстим,
Коммуна, всем врагам твоим!

¹ Louis Barron. S us le drapeau rouge . P. 1889, p. 237—238.

² «Ce que nous chantions en prison». Almanach de la «Question sociale», illustré pour 1903, P., s. a.

В переводе это звучит сильно, но язык оригинала, его силу и страсть можно уподобить только чему-то вроде бушующего пламени.

Завет отмщения за Коммуну — одна из характернейших тем поэзии Парижской Коммуны; читатель встретится с этим у множества коммунар-поэтов. И то, что Кловис Гюг именно с этой темы начал свою песню, свидетельствует, насколько полно, глубоко и всецело были поглощены мыслью о мести за Коммуну узники версальских тюрем.

Поэт-социалист, Кловис Гюг не ограничивается, конечно, изображением Коммуны только как борца за республику. Он говорит, что эта революция была социальной, революцией пролетариата, которого раньше оскорбляли дворяне, а ныне буржуа, для которого рабство сменилось трудом по найму. Но вот пролетариат восстал, и для него воскрешен кровавый июнь 1848 года. Для него уготованы версальский террор, массовые расстрелы, бонапартистские суды. Но если Коммуна побеждена из-за трусости многих республиканцев, то все же именно она спасла республику.

Песня кончается так:

Места побойц роковых
На мир глаза нам раскрывают:
Где кровь текла на мостовых,
Там мысль и чувство созревают.
И верим мы: тот день придет,
Вернется голубь белокрылый,
И братство, братство расцветет
Над дорогой для нас могилой.
За все, что мы так свято чтим,
За кровь, что здесь ручьями льется,
За муки тех, кто в ссылке бьется,
Коммуна, знай, мы отомстим,
И образ твой благословим¹.

Начав песню темой мести, Кловис Гюг заканчивает мечтой о братстве. Но — увы — получается так, что это братство наступит уже в недрах той Третьей республики, которую «спасла Коммуна». Эжен Потье иначе трактовал бы эту тему, но ведь Потье был Тиртеем пролетарского авангарда, а Кловис Гюг — лишь «независимым социа-

листом» (как он себя именовал), а проще говоря, большим путаником. И это наивное мечтательство Кловиса Гюга портит впечатление от его прекрасной песни.

Можно считать, что коллективная лирика заключенных коммунаров, в основном, активно разрабатывала политическую тему в плане страстной, непримиримой сатиры на версальских победителей, проникнутой надеждами на отмщение и верностью высоким идеалам пролетарского гуманизма. Лучшие образцы этой тюремной лирики с честью войдут в поэзию Парижской Коммуны как образцы героического искусства.

¹ Перевод Аркадия Коц.



Наряду с лирикой коллективной в версальских тюрьмах рождалась и индивидуальная лирика.

Она опять-таки известна пока плохо. В сущности, мы можем назвать только имена Кловиса Гюга и Луизы Мишель, хотя нет сомнения, что в тюрьмах было немало и других поэтов Коммуны.

Кловис Гюг (Hugues, 1851 — 1907), на биографии и творчестве которого мы подробнее остановимся во втором томе, отбыл четырехлетнее тюремное заключение после Марсельской Коммуны. По выходе на свободу он издал в 1875 году сборник «Тюремные стихотворения» («Poèmes de prison»), в котором, однако, была собрана лишь незначительная часть написанного им в тюрьме. Сборник этот, вышедший, кажется, в Марселе, остался нам недоступным, как и изданная в том же году в Марселе первая лирическая поэма Кловиса Гюга «Непримиримые» («Les Intransigeants»). Но в сборнике «Les Invocations», изданном в 1885 году, мы еще находим ряд тюремных стихотворений Кловиса Гюга 1871 — 1875 годов.

Они составляют первый раздел книги, озаглавленной «Радости тюрьмы». Здесь доминирует интимно-личная тема. Поэт рассказывает о мелких радостях и развлечениях заключенного, о цветах на подоконнике, о при-

летевшем шмеле, о щебете птиц за окном, о впечатлениях от прочитанной книги. Тут и воспоминания о последних минутах внетюремной жизни — например, о той незнакомке, мимо которой поэта вели жандармы, — и т. п. Помня о замечательной песне «Что мы пели в тюрьмах», образце социально-политической лирики Кловиса Гюга, читатель в праве будет заключить, что тюремная тема развернулась в его творчестве с очень большой жанровой и тематической разносторонностью.

Личная, интимная тема во все время законно входила в тюремную лирику; так было и с коммунарами. Образчик такой интимной лирики читатель найдет и у Гастона Кремье — «Сонет к жене».

Тюремные стихотворения Луизы Мишель частью опубликованы, частью же известны нам по рукописным материалам, хранящимся в архиве Института Маркса—Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б). Приносим горячую благодарность дирекции ИМЭЛ и архива Института за возможность использовать эти ценнейшие материалы.

I

«Тысяча восемьсот тридцатого года, мая 29 дня, в шесть часов пополудни, в нашем присутствии, Этьен-Шарль Демаи, мэр общины Вронкур в кантоне Бурмон, заявил нам, что 29 сего числа, в пять часов пополудни, девица Мари-Анна Мишель, горничная, проживающая в замке Вронкур, разрешилась от бремени в названном жилище ребенком женского пола, которого она нам представляет и которому дает имя Луизы и фамилию Мишель. Указанные представление ребенка и заявление учинены в присутствии Жозефа-Бенуа Жирардена, 34 лет, ножовщика, проживающего во Вронкуре, и Клода Дегранжа, 34 лет, собственника, проживающего во Вронкуре»¹.

Луиза Мишель была ребенком внебрачным, и в этом акте о рождении имя ее отца не названо.

Столь интригующее обстоятельство живо взволновало французских литераторов. Преломлено немало копий за того или иного претендента в отцы Луизы Мишель.

¹ Ernest Girault, La bonne Louise, P. 1906, p. 2—3.

Впрочем, претендентов только двое. В замке Вронкур жило семейство Демаи, где в пору рождения Луизы имелось двое мужчин: Демаи-отец, которому было 68 лет, и Демаи-сын — 32 лет. «Она — дочь отца!» — с горячностью утверждал Морис Баррес. «Это совершенно недостоверно!» — негодует Люсьен Декав, защитник интересов сына.

Нас не волнует этот спор. Жаль только, что в стране, где литературная критика когда-то была представлена именами Дидро, Сент-Бёва и Тэна, потомки их интересуются только тайнами алькова. Ведь ни один из так называемых крупных представителей французской литературы (исключая только Барбюса) не заинтересовался Луизой Мишель по существу.

В своих «Мемуарах», оборвавшихся, к сожалению, на первом томе, Луиза Мишель подробно рассказала о своем детстве. Она жила и воспитывалась в замке Вронкур, а старик Демаи завещал ей сорок тысяч франков. Луиза распорядилась этими деньгами так, как умела только она, немедленно роздала их беднякам. Самоотверженная доброта всю жизнь была ее характернейшей чертой.

Двенадцати или тринадцати лет Луиза Мишель прочитала «Слова верующего» Ламенне Пламенная книга основоположника христианского социализма сыграла большую роль в ее духовном развитии. «Начиная с этого дня, я принадлежу народу», — отмечает она¹

Семья Демаи была в 40-х годах несколько связана с движением республиканцев, боровшихся против Июльской монархии. Подраставшая девушка втягивалась в атмосферу этой борьбы, помогавшей формированию ее политического сознания, ее свободолюбия и демократизма. Революция 1848 года довершила ее политическое развитие.

В начале 50-х годов Луиза Мишель открыла школу по соседству с Вронкуром — в качестве свободной учительницы. Она не пожелала служить в государственной школе, потому что из-за своих уже сложившихся республиканских убеждений не могла принести присягу Второй империи. Обучая же детей грамматике и арифметике, она воспитывала в них любовь к свободе и спра-

ведливости, демократический патриотизм и учила их петь перед началом и после уроков запрещенную в те годы «Марсельезу». И когда ее ученики пели знаменитый «куплет детей», они становились на колени.

Возможно, что педагогические приемы Луизы Мишель уже привлекали к ней внимание полиции. Ведь это были начальные годы Второй империи, время отчаянной реакции, ожесточенного преследования и добывания всех пережитков Февральской революции. Между тем Луиза Мишель находилась в переписке с изгнанником Виктором Гюго, посылая ему свои стихи, получала от него ободряющие письма, а в одном из своих фельетонов, напечатанных в газете Шомона, крамольно сравнила Наполеона III с римским императором Домицианом, жесточайшим деспотом. В результате местный префект пригрозил ей ссылкой в Кайенну.

Луиза Мишель предпочла переехать в Париж. В 1856 году она становится там учительницей в одной частной школе и с этих пор целиком уходит в политическую борьбу. Скромная учительница днем, она превращалась вечером в активную участницу республиканско-политических кружков. Здесь, в этих кружках, в этой революционной среде, полной энтузиазма, великодушия и смелости, Луиза Мишель и стала той знаменитой пропагандисткой, баррикадной львицей, тою «красной девой», имя которой всегда будет приводить в восторг народные массы.

Она продолжала писать и стихи. Лирика Луизы Мишель 50 — 60-х годов собрана в первом томе ее «Посмертных произведений». Две основные темы являются магистральями этого сборника: социально-политическая (она занимает преобладающее место) и тема природы и пейзажа.

Свободолюбие, демократизм, обличение общественных противоречий окрашивают собою социально-политическую лирику Луизы Мишель. В двух стихотворениях, обращенных к Гюго, она воспевает в его лице своего учителя — поэта-республиканца и непримиримого врага Второй империи. В ряде других вещей с любовью воскренены революционно-патриотические образы XVIII века («Восемьдесят девятый год», «Сен-Жюст», «Руже де Лиль» и др.). Примеры патриотической гражданственности черпает она и из древнеримской жизни

¹ E. Girault p. 13.

(«Курций»). Одно из стихотворений посвящено положению рабочего класса. В своей пейзажно-описательной поэзии Луиза Мишель является одним из чутких и тонких певцов природы.

Поэт-символист Лоран Тальяд в предисловии к этим стихотворениям так охарактеризовал литературную манеру Луизы Мишель:

«Она писала стихи широковещательные (*grandiloquents*), стремительные, романтические; она подражала ритмам Гюго — не без неправильностей, хотя и не без удачных находок. Человек действия, она вовсе не была богата образами. Внешний мир существует только для созерцателей.

Но свободолюбивая вера, красноречие, благородный мятеж блистали в ее стихотворениях, как и в любой из ее речей. Она оживляла все то, что было пустого, искусственного и заимствованного в риторике Виктора Гюго, если освободить ее от покрова богатых метафор и пышной разукрашенности»¹.

Некоторые стихотворения 50 — 60-х годов имеются и в том единственном сборнике стихов², который Луизе Мишель удалось издать при жизни.

Социально-политическая лирика Луизы Мишель давала художественный исход ее агитационно-пропагандистскому и революционному пылу. А так как Луиза всегда была необузданна в своей республиканской страстности, то, может быть, и не лживо сообщение одного из ее клеветников о том, что она задумала было убить Наполеона III, но отказалась от этой мысли и «стала ежегодно посылать ему в годовщину 2 декабря республиканские стихотворения»³.

Луиза Мишель приняла активное участие в революции 4 сентября 1870 года и во всей борьбе народных масс против правительства Национальной обороны: в бланкистском восстании 31 октября 1870 года и в восстании 22 января 1871 года.

Восемнадцатого марта Луиза Мишель была в рядах

¹ «Oeuvres posthumes de Louise Michel», v. 1, P. 19 5, p. 17.

² Louise Michel. A travers la vie, P., s. a. (1888). Из вещей, имеющих в этом сборнике, многие не датированы. В годы Второй империи Луизой Мишель были задуманы большие лирические или лирико-эпические вещи («Легенда Барда», «Легенда океана», «Человеческая эпопея») и в числе их — «Песни рассвета» (1861); все эти произведения представлены в книге только фрагментарно.

³ Trombinoscope par Touchatout, P., s. a. (без пагинации).

тех женщин, которые решили оказать сопротивление Тьеру и не отдавать монмартрские пушки. Эти женщины окружили тьеровских солдат и заговаривали с ними: «Как тебе не стыдно, что ты тут делаешь?» — а затем, тучей облепив пушки, в которые солдаты уже впрягли было лошадей, не дали их увести.

С этого времени имя Луизы Мишель неразрывно связано с событиями Парижской Коммуны. Мыслью, сердцем, всем своим существом она с революцией. Нет такого дела, которое она не сделала бы ради революции. После контрреволюционной демонстрации 22 марта она замыслила убить Тьера. Мечтательница, она не понимала, что дело не в том или ином Тьере. Ей казалось, что, убив Тьера, она испугает реакцию и заставит ее... исчезнуть. Но она все-таки пошла посоветоваться с Теофилом Ферре и Раулем Риго, и они решительно воспротивились этой затее¹.

Луиза Мишель приняла самое горячее участие в первой обороне Парижа. Мы уже встречаем ее во время вылазки 3 апреля — в рядах 61-го Монмартрского батальона. В этот день она участвовала в сражении с версальцами при Мулино и обратила на себя общее внимание своей храбростью. «Официальная газета» 10 апреля сообщала: «В рядах 61-го батальона сражалась одна энергичная женщина: она убила многих жандармов и гвардейцев порядка»². После занятия версальцами Мулино 61-й батальон отправился в форт Исси. Здесь Луиза работала как санитарка, но чаще ее можно было видеть с ружьем в руках, разделяющей боевые действия товарищей по батальону. «Начав с ними, — пишет она, — я с ними и оставалась и думаю, что была неплохим солдатом». В боях она ранена, что снова отмечено прессой Коммуны: «Гражданка Луиза Мишель, так доблестно сражавшаяся при Мулино, была ранена в форте Исси»³. Рана залечена — и Луиза Мишель опять на передовых позициях. За время Коммуны она попадала в Париж только два раза, на полдня, остальное же время неотлучно находилась в Исси, где одним из ее товарищей был легендарный Максим Лисбонн.

¹ Louise Michel. La Commune, P. 1921, p. 161.

² Ibid, p. 188.

³ «La Montagne», 14 avril 1871, № 12.

Высоко реяла ее чистая душа. «В бессонные ночи, стоя под ружьем и охраняя Коммуну, мы любили говорить о битвах за свободу», — эпически сообщает она¹. Не все коммунары были таковы: иные уставали или разбегались. Однажды ночью в траншее у вокзала Клармар на посту остались только два федерата: Луиза Мишель и один бывший папский зуав. Но, не будь его, она не побоялась бы стоять на посту и одна.

На всю жизнь запомнилась ей та тропинка, которая вела между заборами к форту Исси. Вдоль этой тропинки росли фиалки; версальские гранаты превращали их в пыль. Жизнь на передовых позициях обогатила Луизу Мишель рядом художественных наблюдений:

«В парке Нейи пули сыпались непрерывным градом, причем в древесной листве слышался характерный, всем нам знакомый шум, как будто в грозу летом. Иллюзия была так полна, что казалось, вы ощущаете крутом сырость, хотя всякий понимал, что все это делает картечь»².

При этом она совсем не знала страха. Однажды на передовых позициях появился какой-то студент-математик. Его мало интересовала Коммуна, еще менее он симпатизировал Версалью. Но ему любопытно было проверить свои вычисления по теории вероятностей и понаблюдать разрывы версальских снарядов для определения углов их падения и разлета осколков. Луиза Мишель приняла участие в исследованиях этого чудака. Они устроились в траншее на маленькой платформе, куда все время падали версальские гранаты. Там они пили кофе и читали Бодлера. Но так как на этом месте уже было убито несколько человек, федераты, не выдержав такой спокойной игры со смертью, насильно стащили Луизу и ее собеседника с платформы. И почти тотчас же там упала граната, разбив чашки с кофе и превратив в прах томик Бодлера.

Свои фронтовые впечатления Луиза Мишель пыталась воспроизвести в искусстве. Однажды ночью, когда ей предложили отдохнуть, она захотела передать в музее «пляску бомб», сев за орган в покинутой церкви. На эту же тему написан ею и стихотворный набросок «Пляска бомб» (Архив ИМЭЛ). Датировать его трудно:

¹ L. Michel. La Commune, p IV

² Л. Мишель. Коммуна. Тверь 1923, стр. 161.

там имеется пометка «апрель 1871» и позднейший подзаголовок: «Моим братьям ссыльным». Вероятно, набросок написан все же в дни Коммуны.

Вот это стихотворение:

Грохочут грозно митральезы,
Отвага в битву нас влечет.
Вперед, под пенью Марсельезы!
Вперед, друзья, вперед, вперед!
В гул битвы наши львы несутся.
Монмартру эхом вторит даль.
Не устоять тебе, Версаль,
Пред океаном революций!

Пусть нашим матерям, о братья,
Кто не погибнет, даст приют.
Нам смерти радостны объятья,
Мы шлем ей боевой салют.
Так, в жарком урагане боя
Люблю, Монмартр, твоих детей,
Их пыл, их гнев и блеск очей.
В огне атак они — герои!

Сохранились (или написаны) только эти две строфы и их рефрен:

В бой, коммунары, в бой, под вихрями знамен
За батальоном батальон.
Сегодня горизонт лучами озарен!¹

В дни Коммуны Луиза Мишель писала и другие стихотворения. Симон Майер указывает в своих мемуарах, что он получил тогда от нее какое-то послание («шестнадцать страниц превосходных стихов»), которое затем фигурировало на военном суде и едва не послужило к еще большему отягчению его участи². В обвинительном акте по делу самой Луизы Мишель указано также, что за время Коммуны (когда она первые дни еще работала в школе) она учила детей петь свою песню «Мстители»³, написанную, видимо, тогда же.

Но Луиза Мишель была не только воином и поэтом Коммуны. Ее недаром прозвали «красной девой». Имя ее стало символом активнейшего участия женщины в социальной революции. Наделенная богатым и ярким

¹ Стихи Луизы Мишель здесь и далее в переводах А. Мушниковой.

² Simon Mayer, p. 356. Послание это находилось в судебном деле Симона Майера и, кажется, еще не опубликовано.

E. Girault, p. 77.

талантом агитатора, силой эмоционального воздействия, простотой и ясностью языка, несомненным талантом педагога-просветителя, ярким ораторским даром, а главное, пылая непримиримейшей враждой к миру капиталистического насилия, ко всем угнетателям народных масс, Луиза Мишель была одной из замечательнейших активисток Коммуны. Она боролась за нее вместе с Елизаветой Дмитриевой, Луизой Лемель, женщинами-ораторами в клубах и целым созвездием героических кантиньерок, о подвигах которых не уставала писать пресса Коммуны. Луиза Мишель, в частности, создала один из женских батальонов Коммуны, который в дни последних боев с отчаянной храбростью сопротивлялся версальцам на построенных им баррикадах площади Бланш.

II

Первые дни после падения Коммуны Луиза Мишель скрывалась у друзей, затем решила пройти домой проведать мать. Оказалось, что мать арестована: версальцы взяли ее, не найдя дочери. В кафе, напротив дома, был пост версальских войск. Луиза Мишель бросилась туда, спрашивая, что сделали с ее матерью.

— Вероятно, уже расстреляли,— равнодушно отвечал какой-то офицер.

— В таком случае расстреляйте меня! Где моя мать? Где арестованные вами?

— На тридцать седьмом бастионе.

Ее собираются проводить, но она знает дорогу и бежит на бастион, опережая провожатых.

«Я спешу увидеть мать, которую считаю уже погибшей: я хочу швырнуть мою жизнь в лицо этим извергам.

Весь двор 37-го бастиона был набит арестованными... О радость! Никогда в жизни я не была так счастлива: я вижу мать; вокруг нее множество наших друзей.

Я бросилась к коменданту и потребовала освободить мою мать, так как я сама явилась теперь, чтобы быть арестованной; солдаты, пришедшие со мною, тоже доложили ему, в чем дело. Офицер, по видимому, понял нас: мало того, он даже разрешил мне проводить мать до полдороги, так как я хотела быть уверенной, что она благополучно дойдет до дому»¹.

¹ Л. Мишель. Коммуна. Тверь, 1923, стр. 225.

Луиза Мишель была направлена в Сатори. Вместе с другими узницами Коммуны ей пришлось там и спать под дождем на сырой глине двора, и пить из луж окровавленную воду и т. п. Но героини Коммуны не падали духом, и страже не раз приходилось убеждаться в их непокорстве. Они принимались вдруг петь хором так называемые «баденгетты» — насмешливые песни, в массе появившиеся еще в конце Второй империи (отцом их будто бы считается Анри Рошфор) и направленные против Наполеона III (прозванного «Баденге» по имени того рабочего, в чьей одежде он бежал из тюрьмы форта Гам в 1846 году), против императрицы Евгении (жены «Баденге», прозванной поэтому «Баденгеттой») и против наследного принца.

«К нашим веселым тюремным воспоминаниям, — пишет Луиза Мишель, — относится одна баденгетта, пропетая как-то вечером, во весь голос, массой узниц в версальской тюрьме. Мы лежали на земле у стен, и тела наши освещались двумя коптящими лампами.

Сторожившие нас солдаты, для которых империя все еще продолжала существовать, были охвачены и ужасом, и бешенством. «Из-за вас, — кричали они, — нам придется отвечать за оскорбление его величества императора!»

Другой припев, подхватываемый толпой, сотрясая имперские затворы, тоже приводил в ярость наших победителей:

За два су — весь пакет:
И папаша, и мамаша,
И малютка Баденге¹.

В Сатори со всей мощью развернулся тот неукротимый дух Луизы Мишель, та ее изумительная смелость и непримиримость, которые являлись характернейшими чертами психологического облика «красной девы».

Луиза Мишель писала здесь стихотворения, не только пламеневшие яростью к версальцам, к их кровавой победе, но и полные оскорбительнейших выпадов, угроз и насмешек по адресу Тьера и других главарей реакции.

В ожидании суда узницы установили связь с заключенными другой тюрьмы и обменивались письмами.

«Наши сношения были раскрыты, — пишет Луиза Мишель, — и самым ужасным в них показалось то, что мы в своих письмах смеялись над нашими победителями, как над круглыми дураками.

¹ L. Michel. La Commune, p. 8.

...Но переписка обнаружила и другое преступление: так я посвятила несколько стихотворений нашим властителям и господам, само собою разумеется, не в восхваление их прекрасных качеств. Впоследствии некоторые строфы были напечатаны в моем сборнике стихотворений»¹.

Ниже мы подробно остановимся на тюремной лирике Луизы Мишель.

Приближался суд. Луиза Мишель даже ходатайствовала, чтобы он произошел поскорее. «Я уже давно требовала предания меня суду, полагая, что осуждение женщины на смерть может погубить версальское правительство»². Это была одна из обычных иллюзий Луизы Мишель, нечто вроде попытки террористического акта над самою собою: она воображала, что, приговорив женщину к смертной казни, версальский суд настолько опозорит себя и все тьеровское правительство в глазах мирового общественного мнения, что неистовость белого террора должна будет прекратиться. Но военные суды приговорили к казни не одну участницу Коммуны, и общественное мнение мира не было потрясено этим, и белый террор продолжал свирепствовать.

Великое личное горе постигло в эту пору Луизу Мишель. Человек, к которому в первый и единственный раз влеклось ее сердце, неукротимый, бесстрашный Теофиль Ферре, был расстрелян. Это политическое убийство обострило у Луизы Мишель ее жажду собственной жертвенной смерти.

Узнав о расстреле Ферре, Росселя и Буржуа, она написала генералу Апперу следующее письмо:

«Версальская тюрьма. 2. XII. 71.

Милостивый государь!

Я все же начинаю верить в тройное преступление, происшедшее в среду утром.

Если меня не желают судить, обо мне и так достаточно известно: я готова, а равнина Сатори — неподалеку.

Всем вам хорошо известно, что если я выйду отсюда живой, я отомщу за мучеников!

Да здравствует Коммуна!

Луиза Мишель»³.

Смерть Ферре отразилась и в ряде стихотворений Луизы Мишель.

С такими настроениями героиня Коммуны предстала 16 декабря 1871 года перед VI военным судом по обвинению в участии в революционных событиях, в ношении военной формы и в вооруженной борьбе с войсками Тьера.

На суде она была объектом общего внимания. Судебная газета «Право» описывала ее следующим образом:

«Она в черном. Походка ее проста и уверена. Всего замечательнее в ней большие глаза, почти гипнотизирующей пристальности. Она рассматривает своих судей со спокойствием и уверенностью. И во всяком случае — с бесстрашием, которое сбивает с толку наблюдателя, желающего доискаться движений человеческого сердца...

Во время чтения обвинительного акта обвиняемая — она полна внимания — приподымает свою траурную вуаль и отбрасывает ее на плечи. Она попрежнему не отрывает взгляда от секретаря суда и улыбается, словно оглашаемые против нее факты вызывают в ней чувство протеста или противоречат истине»¹.

— Я не желаю защищаться, — воскликнула она, — и не желаю, чтобы меня защищали. Я целиком принадлежу социальной революции и принимаю ответственность за все свои поступки. Принимаю безоговорочно. Вы упрекаете меня в том, что я участвовала в расстреле генералов?² Отвечаю. будь я на Монмартре в ту самую минуту, когда они стали бы стрелять в народ, я не поколебалась бы сама выстрелить в тех, кто отдавал подобные приказы. Что касается пожара Парижа, — да, я в нем участвовала. Я желала противопоставить преграду пламени версальским захватчикам...

Когда правительственный комиссар, капитан Дэйи, потребовал от суда смертной казни, Луиза Мишель отвечала:

— От вас, именующих себя военным судом, от вас, называющих себя моими судьями, от вас, не прячущихся, по крайней мере, как прячется комиссия по помилованию, я требую для себя равнины Сатори, где уже пали наши братья. Правительственный комиссар

¹ «Le Droit», 29 décembre 1871.

² Генералов Леконта и Клемана Тома, расстрелянных 18 марта. Луиза Мишель не имела никакого отношения к этому акту народного правосудия.

¹ Л. Мишель. Коммуна, М. — Л. 1926, стр. 80. Повидимому, одно из этих стихотворений — «К Третьему военному трибуналу».

² L. Michel. La Commune, p. 322

³ E. Girault, p. 50—57.

сказал, что меня нужно вычеркнуть из общества; он прав. Если каждое сердце, которое бьется за свободу, имеет как будто право только на каплю свинца, я требую своей доли. Если вы оставите меня в живых, я не перестану кричать: мечь убийцам из комиссии по помилованию!

Председатель суда. Я не разрешаю вам продолжать в подобном тоне.

Луиза Мишель. Я кончила! Если вы не трусы, — убейте меня!¹

Члены VI военного суда не нашли в себе храбрости высказаться за смертную казнь. Луиза Мишель была приговорена к пожизненной ссылке в укрепленную местность.

После суда Луиза Мишель пробыла около полутора лет в Центральной тюрьме в Обериве вместе с другими осужденными участницами Коммуны. «Не имея иных сношений с внешним миром, кроме очень редких и очень коротких посещений со стороны наших родственников, мы были здесь наедине с Идеей», — пишет она. В этом уединении и родился новый цикл ее тюремной лирики.

III

Что же представляла собою лирика Луизы Мишель, созданная ею в версальских тюрьмах, до приезда в Новую Каледонию?

Темой этих стихов всюду является Коммуна. Луиза Мишель предстает здесь с самой сильной, обаятельной и импонирующей стороны, как подлинное олицетворе-

¹ «Торжественное зрелище такого высокого самопожертвования, — пишет Анри Барбюс, — вызвало у некоторых, особенно у Виктора Гюго, шумные возгласы удивления и восторга. Словно молния пронизала их сознание, и они, сражавшиеся по ту сторону баррикад, вдруг поняли героическую, сверхчеловеческую простоту, тайну революции. Но все они сейчас же отвернулись и стали глядеть в сторону» (А. Барбюс. «Правдивые повести», М.—Л. 1929, стр. 168). Барбюс мягок по отношению к Виктору Гюго, который, правда, посвятил Луизе Мишель после ее суда стихотворение «Vigo majot», но совершенно исказил в нем ее облик, представив Луизу в виде заблуждавшейся мечтательницы, думающей лишь о самоубийстве. «Ты делала все, что делают великие души безумцев, и, устав бороться, мечтать и страдать, ты молвила: «Я убивала!», ибо ты желала умереть» и т. д.

ние кипящей революционной страсти. В этих стихах создается чрезвычайный по силе образ участницы революции, отдающей себя ей целиком, без остатка. Полнота растворения человеческой личности в революционной стихии и полнота звучания этой стихии в человеческом существе здесь беспримерны.

Тюремные стихи Луизы Мишель, — несомненно, самая эмоциональная, самая звенящая нота в поэзии Парижской Коммуны. С надрывной силой звучит в них голос революции, стиснутой тюремными сводами, скованной, придавленной коленом победителя, но не убитой, по-прежнему и вечно живой. Они дышат безумной отвагой, самоотверженным героизмом, отчаянной ненавистью к врагу, палящей жаждой мести, бешеной яростью за свое поражение.

В пору 70-х годов поэзии Парижской Коммуны все-го легче было рождаться в эмиграции, где ее поэты были на свободе, в относительной безопасности, и где создание революционных песен не грозило для них непосредственными репрессиями. Насколько же иначе обстояло с Луизой Мишель, продолжавшей из тюрьмы осыпать проклятиями, оскорблениями и угрозами правительству и своих судей! Каждое новое ее стихотворение было новым вызовом, новым отягчением ее участи, новой ее готовностью к смерти, новым ее требованием смертного приговора.

Тюремная лирика Луизы Мишель — не только один из замечательнейших памятников поэзии Парижской Коммуны, но единственный в своем роде и совершенно ни с чем не сравнимый документ художественного волеизъявления революционера, стоящего на пороге смерти.

Основные темы тюремных стихов Луизы Мишель, почти всюду переплетающиеся друг с другом, следующие: скорбь о гибели Коммуны и отдельных ее героев, проклятия версальским победителям, мысль о революционном реванше, завет неумолимого отмщения палачам Коммуны.

Доминирует политическая сатира, звучащая порою элегически, порою в тоне сдерживаемого негодования, но чаще всего с необузданной жесточенностью. Жанры стихотворений разнообразны: элегия, песня, сатира, памфлет и даже послание... к палачам (обращаясь 28 октября 1872 года из тюрьмы Оберив к членам пра-

вительства, Луиза Мишель прилагает к письму резчайшие стихи о годовщине 31 октября 1870 года).

Горький и торжественный реквием слагает Луиза Мишель павшей Коммуне. Вот начало элегии «Побежденная революция», имеющей пометку «Версальская тюрьма, июнь 1871 года»:

Всему конец. Вожди, трибуны
Погибли в пламени борьбы.
Царят предатели Коммуны,
И пресмыкаются рабы.
О, где же, где же вы, герои,
Все, кто умел гореть в боях,
Кто Марсельезу нес в очах,
Своих отцов отважных стоя?

В недатированном стихотворении «Версаль-столица» с какой иронией и грустью обрисовывает Луиза Мишель версальскую победу:

Версаль крепит свои законы,
Он воздвигает бастионы,
Там уйма девок и солдат,
И в лапах этого вампира
Париж, где бьется сердце мира,
Могильно-мертвым сном объят.

В стихотворении, приложенном к упомянутому уже письму из тюрьмы Оберив от 28 октября 1872 года¹ (Архив ИМЭЛ), Луиза Мишель оплакивает опустошенный Париж, населенный ныне лишь призраками коммунаров:

Париж могилой небывалой
Зловеще замирает днем,

¹ Письмо начато так:

«Милостивые государи!

Когда вы получите это письмо, будет 31 октября. Ровно два года тому назад временная власть, трепеща, отступила перед народом, каюсь в своих проступках.

Было названо имя Коммуны, но почти немедленно (воспользовавшись великодушием народа) революцию незаметно подменили.

По мере того как проходит время, растут воспоминания. Они, как кровь, подступают к моему сердцу. Мне ничего не остается, как швырнуть их вам в лицо.

Послушайте,— пора вам прикончить меня.

Далее следуют стихи, помеченные. «Версаль, 31 октября 1871 года, годовщина».

А ночью тени мертвых в нем
Обходят стражею кварталы.
Шагают мерно батальоны,
По ветру алый флаг плывет..

При отблеске луны печальной
Вы все, кому ушедших жаль,
Глядите, как шагает в даль
Тень гвардии национальной...

Как видит читатель, тему побежденной революции Луиза Мишель трактует романтически: Версаль — вампир, Париж — могила, тени мертвых, отблески луны печальной. На романтизме Луизы Мишель мы остановимся дальше. Однако призраки и тени погибших бойцов Коммуны, так часто встречающиеся в ее тюремной лирике, — не только литературное клише. Это подлинное, живое ощущение поэтессы, лишившейся в гибели Коммуны множества друзей, товарищей, да и незнакомых собратьев по оружию; что, кажется, осталось от них в опустевшем мире, кроме их теней и призраков?

Оплакивая побежденную революцию, Луиза Мишель неизбежно была элегична, мгновениями даже до подавленности. Совершенно иным становится тон ее лирики, когда поэтесса обращается к теме палачей Коммуны.

В стихотворении «К Третьему военному трибуналу», помеченном: «Версальская тюрьма, 4 сентября 1871 года»¹, негодование Луизы Мишель вспыхивает со всей силой:

Вы это время породили!
Когда ж иные дни придут,
И, судьи, вас,— грома насилье,—
История отдаст под суд?
И всех, кто, с вами поработав,
Всегда добычу рвать готов—
Всех шлюх, мошенников, шпииков,
Вершителей переворотов?

¹ В III военном суде разбиралось с 7 августа по 2 сентября 1871 года дело семнадцати крупнейших участников Коммуны: Т. Ферре, Тренке, Юрбена и др. Ферре был приговорен к смертной казни, другие — к каторге и ссылке. Политический эффект этого стихотворения, в частности, в том, что в рефрене к первым трем строфам Луиза Мишель перечисляет поименно восьмерых членов III военного суда, а в последней строфе и в ее рефрене — пятнадцать членов так называемой «комиссии по помилованию», вызвавшей ее особенное негодование, — предавая все эти имена памяти и презрению читателей.

Пускай же все народы мира
Освижут вас и проклянут!
О, вы — гиены! вы — вампиры!
Вы — черви, что в гробах живут.

В «Побежденной революции» Луиза Мишель противопоставляет кровожадности палачей полную достоинства и героизма смерть их жертв:

А вам, дряхлеющим вампирам,
Вам наша кровь нужна, так вот —
Упейтесь властью обильным пиром,
Пусть океаном кровь течет!
Геройски пасть для нас отрада,
Мы наши флаги развернем
И в их полотнищах умрем.
Нам лучших саванов не надо.

Нет ни одного стихотворения, где бы не гремели проклятия палачам народа. Но эти проклятия всегда переходят в тему революционного реванша. Чем больше мук перенес народ, чем больше истреблено его сынов, тем яростнее восстанет он снова на призыв прогресса и свободы.

В упомянутом уже письме-послании из Оберива Луиза Мишель вспоминает о годовщине 31 октября и, обличая убийц, обещает реванш Коммуны:

Когда же Марсельез дыханье
Раздует новых битв пожар,
Воспрянет вновь в огне восстаний
Святое имя Коммунар.

Народ еще молчит сурово,
Но близится его заря.
И слышит он — ударил снова
День тридцать первый октября!

Будущую революцию Луиза Мишель представляет себе не очень ясно. Это нечто вроде всемирной республики. В стихотворении «Судьба» (помета: «Оберив, 2 августа 1873 года»; Архив ИМЭЛ) читаем:

...Вот революции набат.
Как бурный шторм качает реи,
Волнуясь, нации шумят.
Шагая в армии великой,
Мы пронесем свободы свет,
И загремит победным кликом
Тебе, Республика, привет.

Вот, разливаясь океаном,
Свобода светлая встает
И, радостно кивая странам,
Им солнце новое несет.
Мы скоро встанем легионом
И мертвых и живых бойцов,
И нашим мощным батальонам
Не хватит ваших берегов.

Мысль о том, что в будущей революции призраки расстрелянных коммунаров поведут за собою новых бойцов, нередко у Луизы Мишель. В «Побежденной революции» — вообще чисто романтическая картина: будущую Коммуну возродят тени убитых:

Но ждите нас! Из тьмы могильной
Несметной мы придем толпой —
С холмов, с равнин, с дороги пыльной,
Ведя друг друга за собой.
Мы смутными пройдем рядами,
В крови чело, свинец в груди,
И смерть, шагая впереди,
Баряное раскинет знамя.

С наибольшей силой и страстью разрабатывает Луиза Мишель тему отмщения за гибель бойцов Коммуны. И так как она не делала тайны из этих стихов, то реакционеры положительно приходили в ужас. Характерны в этом отношении всхлипывания одной версальской литературной дамы, г-жи Леонс Дюпон¹.

¹ Léonise Dupont, Souvenirs de Versailles pendant la Commune. P. 1881, p. 265. Г-жа Дюпон приводит три восьмистишия Луизы Мишель. Первое из них является слогом первой и четвертой строф стихотворения «Побежденная революция» (исходник от текста, напечатанного в сборнике «Сквозь жизнь»). Далее следуют две другие строфы, которых нет в указанном сборнике. Вот их прозаический перевод:

«Моя дорогая, любимая республика! Сколько крови пролили за тебя! Как мужественно падали с патриотическим гимном на устах! Да, братья, мы возвратимся. Мы возвратимся мертвые или живые, и повсюду под красным знаменем будут сокрушены тираны.

Они наносили удары каждой семье, старикам, малым детям. Но когда мы восторжествуем — мы за каждого потребуем тысячу! О, когда наступит наш реванш, вы искупите все ваши подвиги. Бледные творцы белого террора, вы заснете тогда вечным сном!»

Г-жа Леонс Дюпон, конечно, не выдумала этих «неистовых», по ее выражению, стихов. Просто, видимо, она познакомилась с «Побежденной революцией» в том первоначальном варианте, который Луиза Мишель написала в тюрьме в июне 1871 года. В сбор-

Повидимому, по цензурным причинам в сборнике «Сквозь жизнь» тема отмщения совершенно отсутствует. В этих условиях рукописные материалы ИМЭЛ становятся драгоценнейшим документом тюремных настроений Луизы Мишель.

В письме-послании из Оберива, говоря о будущей революции, Луиза Мишель восклицает:

Тогда, суров и беспощаден,
Наш суд, могучий правотой,
Раздавит вас, как гнусных гадин,
Всесокрушающей пятой.
Смерть вам, презренным негодьям,
Но смерть не на святых полях,
Где наших мучеников прах!
Их кровь мы с вашей не смешаем.

В одном рукописном отрывке (помета: «Оберив, 28 октября 1872 года»; Архив ИМЭЛ) — та же мысль, что убийцы коммунаров будут казнены не у столбов Сатори, где умирали республиканцы и патриоты.

В стихотворении «Судьи» Луиза Мишель объявляет себя бардом возмездия:

Вы соизволили оставить
Меня в живых. Но горе вам!
Свободу неустанно славить
По всем я буду берегам.
Суровых мстителей скликаю,
Я буду славить правый суд.
Пусть все, от края и до края
Вас с омерзеньем проклянут.

В стихотворении «Сквозь жизнь» стихотворение это появилось, как обычно, в переработанном виде, да и возможно подверглось урезкам цензуры, от которой Луиза Мишель достаточно страдала всю жизнь.

Сравнение некоторых других стихотворений из сборника «Сквозь жизнь» с рукописными черновиками Архива ИМЭЛ позволяет видеть, что почти во всех случаях стихотворения Луизы Мишель печатались с изменениями после той или иной авторской доработки. Иногда дело ограничивалось небольшой стилистической правкой («Вечность»), иногда же переработка была основательной: так, «Зима и ночь» состоит в оригинале ИМЭЛ из четырех восьмистиший, а в сборнике осталось только два восьмистишия (первое состоит из переделанных первой и второй строф начального варианта; второе написано заново; не изменен лишь рефрен). В «Красных гвоздиках» напечатаны без изменения только три первых четверостишия из семи, имеющих в оригинале ИМЭЛ; причина сокращения здесь, вероятно, в том, что вещь эта была написана еще до расстрела Ферре, а после его смерти Луиза Мишель решила выпустить обращение к нему в финале стихотворения.

И дальше:

Прочь, хищников злорадных стая!
Пора предстать вам пред судом.
Убийц республики карая,
Мы приговор произнесем.

Как рок, неумолимы мы,

В другом стихотворении, не имеющем заглавия и помеченном «Оберив, 2 августа 1873 года» (Архив ИМЭЛ), читаем:

Вы все исчезнете, как пена,
Как лавы стынувшей ручей,
Как грязь, стекающая в Сену!

Как мертвых гадов, вас раздавят,
Противно — но велит нужда!

Тема отмщения была одним из главнейших лейтмотивов тюремной лирики Луизы Мишель: мы видели ее в произведениях 1871, 1872 и 1873 годов. И эту тему Луиза Мишель выразила в поэзии Парижской Коммуны с наивысшей эмоциональной силой.

Таков основной круг тем тюремной лирики Луизы Мишель. Другие ее стихотворения так или иначе связаны с ним. Например, стихотворения «Ожидание» (помета: «Ноябрь 1871 года, дом заключения в Аррасе»; Архив ИМЭЛ), «Красные гвоздики» (помета в сборнике: «Ноябрь 1871») и «Мария Ферре» (без даты) посвящены Теофило Ферре и членам его семьи, разгромленной реакцией. В стихотворении «Зима и ночь» (помета: «Оберив, 28 ноября 1872 года») Луиза Мишель оплакивает павших бойцов Коммуны, и тема пейзажно-описательная подчинена этому мотиву (в годы ссылки в аналогичных случаях будет наоборот). Наконец в стихотворении «Вечность» (помета: «Версальская тюрьма, октябрь 1871») Луиза Мишель говорит о том внутреннем омерзении, которое вызывает в ней версальская победа, и жаждет ссылки как средства поглотить зачумленную версальцами Францию.

Одной из особенностей тюремной лирики Луизы Мишель является однообразие рефрена. В «Вечности», «Ожидании», в стихотворениях «К Третьему военному трибуналу» и «Судьи», в отрывке, датированном

28 октября 1872 года (а также в вышеприведенном фрагменте «Пляска бомб»), рефрен метрически построен по образцу рефрена «Марсельезы».

Вот, например, рефрен из отрывка, помеченного «Оберив, 29 октября 1872 года»:

Кровь! Кровь! Еще! Еще! Губите миллионы!
Пусть раздаются стоны.
Нас — мертвых и живых — восстанут легионы.

Сравните рефрен «Марсельезы» (даже рифмы схожи — фонетически):

Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons!
Marchons, marchons!
Qu'un sang im, ur abreuve nos sillons!

Тут своеобразно сказалось влияние Коммуны (в лирике 50—60-х годов такое построение рефрена встречается у Луизы Мишель только однажды, в стихотворении «Руже де Лиль»). Ведь в дни Коммуны «Марсельеза» приобрела значение революционного гимна восставшего Парижа. Так понимали дело коммунары, без усталости требовавшие ее исполнения, и так понимали дело версальцы, возненавидевшие эту песню¹. Вот почему раскаты «Марсельезы», которыми гремел Париж дней Коммуны, еще живы в ушах Луизы Мишель и порождали такое частое эхо в ее лирике.

Тюремная лирика Луизы Мишель романтична. Удел романтика отдавать себе отчет в противоречиях капиталистического мира, но не ведать, в чем истинный выход из положения. Луиза Мишель всем своим существом разделяла страдания народа и восставала на его защиту против всех притеснителей. Но, далекая от научного социализма, от диалектического материализма, она оставалась идеалистом, слепо верующим, подобно Гюго, в одну победу прогресса. Не разбираясь в движущих силах революции 18 марта, она не уясняла себе и роли пролетариата в дальнейших революциях. Для нее Коммуна была только общенародным восстанием; в таком же свете представляла себе она и грядущую революцию.

¹ Подробнее об этом см. в нашей книге «Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны», М. 1936, стр. 300.

Вот почему ее лирика так эмоциональна, полна выкриков, проклятий, необузданной страстности. Вот почему Версаль пышно уподоблен вампиру. Вот почему так много призраков, теней погибших, которые поведут новых бойцов в новую революцию. Вот почему язык отдельных образов только риторичен («смерть багряное раскинет знамя»). Вот почему в описании будущей революции доминирует мечтательность, а все задачи этой революции чуть ли не сводятся к одному отмщению.

Но романтизм Луизы Мишель все же революционен, оптимистичен, полон веры в будущее. Она не впадает ни в уныние, ни в отчаяние, ни в депрессию. От одиночества и какой-либо духовной вывихнутости ее спасает вера в народ и принадлежность к революционному коллективу. Недаром она постоянно говорит: мы, нам, нас. И республика для нее еще не погибла, потому что не погиб народ; ведь Луиза Мишель — не какая-нибудь гамбеттистка, республика для нее — не простая перемена политической вывески, а подлинное народовластие, которое позволит народам Европы избавиться от угнетателей и самостоятельно перестроить свою жизнь.

Свое великое, героическое, неукротимое, святое бесстрашие Луиза Мишель черпает из веры в неминуемую победу народа. Во имя этой победы она будет неустанно славить свободу по всем берегам и скликать мстителей для правого суда. Народ победит — и грядущее его торжество она уже видит в ночных грезах:

О ночь, я не хочу проснуться,
Не отлетай, чудесный сон!
Я вижу, как со всех сторон
Восходят солнца революций

IV

Двадцать четвертого марта 1873 года Луиза и девятнадцать ее подруг по заключению были перевезены в Ля-Рошель. Их принял на борт фрегат «Виргиния» для отправки в Новую Каледонию. Коммунары были размещены в особых клетках под строжайшим надзором, но им удавалось кое-как сообщаться. Анри Рошфор, который также был в числе ссыльных, перевозимых на этом фрегате, прислал однажды Луизе Мишель стихотворение,

посвященное их путевым впечатлениям,— единственный художественный документ этого рода в поэзии Парижской Коммуны.

В длинном послании Рошфора переплетались две темы: оставляемая Франция и путь к новокаледонским каннибалам. Печаль, с которой Рошфор покидал Францию, несколько нейтрализовалась у него отвращением к торжеству версальской реакции, и знаменитый памфлетист примирился со своим вынужденным путешествием.

Стучатся волны о штирборт.
Какой тут может быть комфорт,
Когда плывешь через пучину
И щеки колет мелкий град,
И стережет тебя солдат,
Грозя штыком то в грудь, то в спину?

Со свистом буря мачту бьет,
Того гляди, ее сорвет —
И в трюм вхлестнется вал тяжелый..
Но лучше ль участь королей?
От дикой качки все сильнее
Трещат их утлые престолы.

Мечта ль, безумство ль нас влечет,
Мы все равно плывем вперед,
А путь противников бесславен
Они растерянно шумят,
Плывя куда-то наугад.
Их компас, видно, неисправен

Хотя мы можем утонуть,
Но перед нами верный путь
Скажу, не будучи пророком.
Судьба врагов предreshена —
Неумолимая волна
Их захлестнет своим потоком¹.

«Если на нас обрушились жестокие испытания, то мы ни в малейшей мере не раскаивались в содеянном»², — величаво комментирует Рошфор эти стихи в своих мемуарах. Но эта поза торжественной непримиримости лжива, как оно и нередко у Рошфора. Длинно и с достоинством повествуя о своем пребывании в версальских тюрьмах, этот вполне случайный спутник Коммуны «позабыл» упомянуть о том, как жалко и низко упрашивал

¹ Перевод А. Мушниковой.

² А. Рошфор, стр. 359.

он генерала Трошо о заступничестве перед теми самыми версальскими «противниками», компас которых он находит теперь неисправным и которым пророчит всяческие неприятности. Послание Рошфора было своего рода попыткой приспособиться к среде истинных революционеров, куда забросила его судьба, и понравиться знаменитой соседке.

Луиза Мишель ответила Рошфору тоже стихами, сдержанно говоря о впечатлениях от долгого морского пути.

После четырехмесячного плавания «Виргиния» добралась до Новой Каледонии.

Встречая прибывших, губернатор Новой Каледонии, Готье де ля Ришери, с необъяснимой любезностью объявил Луизе Мишель и ее подруге, Луизе Лемель, что он может поселить их с большими удобствами, чем на полуострове Дюко, где проживали сосланные в укрепленную местность. Но обе участницы Коммуны не желали получать никаких поблажек от правительства Тьера.

— Мы не просим и не принимаем никаких привилегий. И мы поедем жить вместе с нашими товарищами по ссылке в укрепленную местность, назначенную нам по закону,— ответила Луиза Мишель.

А так как губернатор настаивал, Луиза Лемель объявила ему, что она сегодня же вечером, ровно в восемь часов, бросится в море с Луизой Мишель, если их не отошлют на полуостров Дюко. Губернатор должен был уступить.

Во время ссылки Луиза Мишель всецело посвятила себя своим товарищам: она ухаживала за больными, обучала детей, придумывала игры для них, принимала участие в культурной жизни ссыльных. Писала она сравнительно немного (см. главу VII). С большим вниманием присматривалась она к жизни канаков (местных туземцев), изучала их эпос, легенды и песни.

Когда после падения Мак-Магона были предприняты некоторые шаги в пользу досрочного освобождения Луизы Мишель, она направила 25 июля 1879 года письмо Жюлю Греви, отказываясь от этой частичной амнистии. «Я не представляю себе, — писала она, — иного возвращения во Францию, помимо общего возвращения всех ссыльных Коммуны; я никогда не приму другого».

Тем не менее она не раз лично ходатайствовала о частичной амнистии для тех из своих товарищей, кто особенно тяжело переносил ссылку и буквально умирал от тоски по родине.

После объявления полной амнистии, возвращаясь в Европу, Луиза Мишель приехала сначала в Лондон, где ее с восторгом приняла колония коммунаров. С наименьшим энтузиазмом, впрочем, была она встречена в ноябре 1880 года огромною толпою почитателей на парижском вокзале.

Мы не будем излагать дальнейшую биографию Луизы Мишель. Политический путь ее был очень сложным, это тема специального серьезного исследования; последнее позволило бы отделить сильные и здоровые, истинно революционные черты Луизы Мишель от ее многочисленных заблуждений и ошибок. Как известно, Луиза Мишель была последовательницей анархизма. Подобно Элизе Реклю или Кропоткину, она укрепляла эту ложную мелкобуржуазную политическую систему известностью своего имени, величием революционных заслуг и перенесенных жертв, чистотою и благородством своего морального облика. Принципам анархизма она осталась верна до самой смерти. Ненавидя капиталистическое рабство, призывая восстать на поработителей, она более пленялась поэзией самого революционного взрыва, грандиозной народной бури, оправданной веками народных страданий, чем казавшимся ей прозаическим вопросом о том, как восставшим удержать власть, как построить новое общество, где не было бы частной собственности и эксплуатации.

Луиза Мишель как рядовой боец Коммуны была велика, прекрасна и героична. Нет никакого сомнения, что сердцем своим она принадлежала к числу «истинных коммунаров». Легендарная «красная дева», по словам Барбюса, «посвятила себя революции; она воплощала революцию; по инстинкту шла она к оппозиции, к борьбе против освященного порядка»¹. Это упоминание об инстинкте не случайно. «Социалист по чувству» — явление нередкое на Западе, но это ограниченный революционер и вечная жертва иллюзий. Если бы Луиза Ми-

шель или ее друзья стали во главе новой Коммуны, их принципы быстро погубили бы революцию, не освободив эксплуатируемые классы. Луиза Мишель — пример революционера, пошедшего ложным путем мечтаний, а не единственно верной дорогой научного социализма.

Изучение творчества Луизы Мишель в целом — тоже не наша задача. Жаль, что такой работы еще нет, но она обещает быть нелегкой, потому что анархистские заблуждения накладывают свой отпечаток почти на все созданное Луизой Мишель, и творчество ее нуждается в особо внимательной и сугубо критической оценке.

Творчество Луизы Мишель широко разворачивается в 80-х годах. Она издает целый ряд книг, свидетельствующих о всем разнообразии ее литературных интересов. Здесь и романы: «Нищета» (1882), «Новый мир» (1888), «Оборванец» (1889) и др. Здесь и сборники новелл, легенд и очерков: «Рассказы и легенды для детей» (1884), «Легенды и героические поэмы канаков» (1885), «Преступления эпохи» (1888) и др. Здесь и стихи («Сквозь жизнь», 1888), и воспоминания («Мемуары», т. I, 1885), и исторические работы («Коммуна», 1898) и т. д. Луиза Мишель не чужда была и театру: в 80-х годах были поставлены две ее пьесы: «Надина» (на тему о польском восстании 1863 года; премьера состоялась в театре Буфф-дю-Нор 29 апреля 1882 года) и «Красный петух» (премьера — в театре Батиньоль 19 мая 1888). Часть своих произведений начала 80-х годов Луиза Мишель создала в сотрудничестве с Жаном Гетрэ (г-жа Тинайр), с Адольфом Гриппа и с Жаном Винтером.

Полного собрания сочинений Луизы Мишель не существует. В 1905 году была предпринята попытка издать ее посмертные произведения; нам известен только первый том, включивший ее раннюю поэзию. В социалистической прессе 80—90 годов имеется множество ее произведений, как художественных, так и публицистических, не вошедших в прижизненные издания ее книг и остающихся непереизданными. Никакой обстоятельной библиографической работы по сочинениям Луизы Мишель не проведено.

¹ Irma Boyer. Louise Michel, P. 1927. Préface d'Henri Barbusse, p. VII.



В истории тюремного творчества коммунаров нельзя пройти мимо Гастона Кремье. Если его книга почти не содержит прямых откликов на события 1871 года, то она все же принадлежит к литературе Парижской Коммуны как книга коммунара.

Уже указывалось, что в движении Коммуны принимали участие различные круги республикански настроенной интеллигенции, которые иногда в некоторой мере сочувствовали социализму, но в основном видели в Коммуне оплот республики. Эти спутники и соратники Коммуны представляли собою весьма пеструю и зыбкую массу, контакт которой с революцией 18 марта постоянно осложнялся всякого рода идеологическими расхождениями — особенно по мере развития и обострения гражданской войны.

Гастон Кремье в этом отношении — чрезвычайно характерен, даже типичен.

Гастон Кремье был главой Марсельской Коммуны и заплатил своей кровью по версальскому счету. Он был, несомненно, трагической фигурой, жертвой своих интеллигентских иллюзий и подлейшего предательства своих политических друзей-гамбеттистов. Казнь же его представляла собою простое политическое убийство: судья-бона-

партисты осудили его на смерть как известного республиканца.

Талантливый журналист, разносторонний литератор и даровитый адвокат, Гастон Кремье родился в городе Ниме, в еврейской семье, в 1838 году. Изучая в Париже право, он становится республиканцем, а по окончании образования возвращается в Ним и основывает там первую либеральную газету, сразу переполошившую всех местных обывателей. С 1862 года Гастон Кремье переселется в Марсель. Там он находит более широкое поприще для своей адвокатской и журналистской деятельности и становится главой местных республиканцев.

В конце 60-х годов Гамбетта опубликовал свою оппортунистическую программу, где социальный вопрос им игнорировался или был подчинен политическому, а к социализму выражалось отрицательное отношение. Кремье примкнул к этим политическим установкам Гамбетты, с которыми его соединяла давняя дружба.

Когда Наполеон III объявил войну Пруссии, Кремье занял оборонческую позицию. Но он полагал, что Франция сможет выиграть войну лишь с введением республиканского строя. Во главе группы решительных республиканцев он поднял в начале августа 1870 года восстание в Марселе, захватил ратушу и провозгласил республику.

Восстание это произошло всего за месяц до падения Второй империи. Кремье был арестован и приговорен к двум годам тюрьмы. Но не успели просохнуть чернила судей, как он был освобожден революцией 4 сентября.

Деятельность капитулянтского правительства Национальной обороны, вызывавшая бурное недовольство народных масс, не встречала одобрения и со стороны Кремье. И когда 22 марта 1871 года в Марселе были получены известия о восстании в Париже, Гастон Кремье сразу же потребовал присоединения к «парижскому правительству». На другой день префект Конье попытался устроить манифестацию в честь Версаля; марсельские пролетарии арестовали его и захватили префектуру под руководством Гастона Кремье, который организовал их и снабжал оружием. Восставшие установили свой орган власти — так называемую «Комис-

сию» из шести человек. Кремьё был избран в «Комиссию», а вследствие своей популярности стал ее главою, вождем Марсельской Коммуны.

Спустя несколько дней муниципальный совет Марселя, присоединившийся было к «Комиссии», отложился и объявил себя единственным законным органом власти. Радикалы также перестали сочувствовать «Комиссии» после приезда делегатов Парижской Коммуны — Амуру, Ландека и Мэ. Ослабела и поддержка народных масс, разочарованных нерешительной и неопределенной политикой Марсельской Коммуны. Между членами «Комиссии» начались раздоры, и постепенно фактическим ее главою стал Ландек.

Разочарованный в правительстве Национальной обороны, Гастон Кремьё присоединился к Парижской Коммуне, видя в ней надежную и безусловную опору республиканского строя. Но в качестве гамбеттиста он не преминул разойтись с социально-политической программой Коммуны: вся его деятельность выражалась не в развязывании революционного движения, не в углублении социальной революции, а в пугливом желании избежать гражданской войны, террора, пролетарской диктатуры, в робких поисках того или другого компромисса. Он мечтал о том, чтобы революция была бескровной, он противился арестам, защищал дом епископа, отстаивал свободу высказываний реакционных газет. Политические единомышленники Гастона Кремьё, парижские буржуазные республиканцы, если они оказывались избранными в члены Коммуны, слагали свои полномочия, а если входили в Лигу прав Парижа, безуспешно пытались мирить Коммуну с Версалем.

После суда над Кремьё и его казни Ландек доказывал в лондонской эмигрантской прессе, что Кремьё во все не мог отвечать за Марсельскую Коммуну:

«Это я, один я, в течение двенадцати дней был диктатором Марселя (что известно правительству версальского Собрания) и принял все необходимые меры для защиты Марсельской Коммуны — и все это вопреки противодействию Кремьё, который, находясь в определенной общественной среде и испытывая ее влияние, не переставал требовать от меня освобождения Конье и других; требования эти прекратились лишь тогда, когда я пригрозил расстрелять его самого, если он будет настаивать, и, чтобы положить этому конец, я арестовал его на двенадцать часов. Кремьё был, конечно, человек мужественный, что и доказал, отправив

Ландек парламентаром со мною к генералу Эспивану. Но он не был так непримирим, как должно быть революционеру, потому что в час вечера, когда солдаты-пехотинцы подняли приклады вверх, он бросился мне на шею и, целуя меня на масонский лад, сказал (и тут проявилась вся его сентиментальность). «Видишь, Ландек, Коммуна побеждает, не пролив ни капли крови! А я-то не признавал Коммуну!»¹

Ландек, вообще говоря, далеко не является тем лицом, показанию которого можно доверять безусловно. Неизвестно, в какой мере правильна была его собственная линия в Марселе, где он «выдавал себя за члена Парижской Коммуны»². Но в данном случае характеристика, данная им Гастону Кремьё, правдоподобна и подтверждается рядом косвенных доказательств. Конечно, Кремьё был только великодушным мечтателем и лишь случайно — в силу своей популярности — оказался на посту главы Марсельской Коммуны! Конечно, прав Лиссагарэ, называя его «нежным энтузиастом», которому революция казалась «идиллией»³.

Нет ничего удивительного, что «Комиссия», в которую входили люди типа Кремьё, во многих отношениях жила иллюзиями. Так, например, она не принимала никаких оборонительных мер. Она лишь обращалась к войскам Эспивана с «братскими призывами», будучи уверена, что в случае столкновения они снова поднимут приклады вверх и побратаются с национальной гвардией.

Но когда утром 4 апреля генерал Эспиван повел наступление на Марсель, «Комиссия» смогла набрать лишь отряд в 500 человек. Несмотря на блестящее его сопротивление, Марсель, атакуемый с суши и с моря, был взят, и 5 апреля Эспиван триумфально въехал в город по трупам коммунаров.

Гастон Кремьё пытался бежать, но был арестован. На военном суде он держал себя в высшей степени благородно: он принял всю ответственность за свои поступки и старался выгородить и спасти других членов «Комиссии».

Ему было предъявлено пять обвинений: 1) в возбуждении к восстанию, 2) в смещении префекта, его аресте

¹ «Qui vive!», 9 décembre 1871, № 59. Курсив наш.

² «Протоколы Парижской Коммуны», т. I, стр. 191.

³ Лиссагарэ, стр. 172.

сте и захвате его власти, 3) в аресте прокурора и в узурпации его полномочий, 4) в подготовке выборов в Коммуну, 5) в руководстве событиями Марсельской Коммуны.

Один из участников Парижской Коммуны, лондонский эмигрант, подписывавший свои статьи в газете «Кто идет?» именем Йорика, писал впоследствии: «Кремьё в печати и в клубах разоблачал людей из Версаля — вот и всё; когда же Версаль восстал (против Парижской Коммуны.— Ю. Д.), его роль стала второстепенной и почти пассивной. Не только он не смещал префекта, не арестовывал прокурора, не производил арестов, но доказано, что, напротив, он препятствовал арестам и требовал, чтобы заключенные были выпущены на свободу»¹.

Марсельский военный суд приговорил Кремьё к смертной казни. Указывая, что именно генерал Эспиван настоял на этом приговоре, Йорик добавлял: «Это было простое убийство, политическая месть республиканцу, который не покладая рук боролся с империей, разоблачал глупости, сделанные после 4 сентября, еще до осады предвидел капитуляцию и все ее последствия и, желая обеспечить победу республики, всячески помогал революции 18 марта».

* * *

Прошло семь месяцев, а приговор еще не был приведен в исполнение. Жена Гастона Кремьё металась между Марселем и Парижем, предпринимая отчаянные шаги к пересмотру дела, к спасению мужа.

В начале октября 1871 года в ряде французских, бельгийских и швейцарских газет появилось обширное письмо Ландека, который удостоверял, что роль Кремьё в движении Марсельской Коммуны была пассивной и номинальной. Но ни хлопоты жены Кремьё, ни письмо Ландека не произвели никакого впечатления на Версаль и на военные суды. Дело Кремьё пересмотрено не было.

В ожидании казни Гастон Кремьё работал в марсель-

ской тюрьме над драмой в стихах «Девятое термидора», задуманной им уже давно. Кроме того, он писал стихи и вел дневник.

Настроение его было тяжелое. Но, видя озверелый разгул белого террора и усиливающуюся монархическую пропаганду, видя, что наиболее честные и непримиримые республиканцы сидят в тюрьмах или находятся в эмиграции, видя, наконец, что Франция все больше и больше превращается в республику без республиканцев, Гастон Кремьё в своем тюремном одиночестве с гордостью признавал себя республиканцем и желал с такой же гордостью умереть в этой политической вере.

В ночь на 30 ноября 1871 года, в три часа утра, ему объявили о казни. Гастон Кремьё выразил желание увидеться с семьей. Отказ. Надо добавить, что и казнили его с какой-то поспешностью, ночью, без предварительного оповещения, — точно боялись, что ему удастся как-нибудь ускользнуть от смерти, что его еще спасет чья-то сильная рука. И казнь явилась для его семьи полной неожиданностью.

Прибыв на место казни и увидя солдат, которые должны были расстрелять его, Кремьё сказал:

— Не нужно привязывать меня и завязывать глаза. Я покажу вам, как умирает республиканец!

Он снял с себя пальто, сюртук и обнажил грудь. Затем обратился к солдатам:

— Может быть, тело мое выдадут семье после казни. Прошу вас поэтому не уродовать меня. Цельте в сердце, я укажу. Будьте мужественны, как я.

Он встал перед взводом, указывая пальцем на сердце, и сказал:

— Внимание! Приложись!

Офицер выступил вперед, собираясь подать команду. Но Кремьё опередил его:

— Пли!

И воскликнул:

— Да здравствует респу...¹

¹ Мы излагаем наиболее известную версию смерти Кремьё. Но Гастон да Коста указывает, что солдаты открыли огонь по команде офицера (Gaston da Costa. La Commune véscue, t. III, P. 1905, p. 263).

¹ «Qui vive!», 5 décembre 1871.

Залп не дал ему закончить. Он упал на правый бок. Врач констатировал смерть.

Солдаты исполнили просьбу Кремье: ни одна пуля не попала ему в лицо.

* * *

В 1879 году вышел сборник художественных произведений Гастона Кремье¹. Книге предшествовало письмо-предисловие Виктора Гюго к г-же Кремье, начинавшееся словами: «Редкий поэт, изысканный писатель, любящий отец, супруг, обожающий свою жену, — таков был человек, которого отняли у вас!..»

В этой книге собраны стихи Кремье, его тюремный дневник и драма «Девятое термидора». По всем материалам книги основательно прошлась чья-то цензорская рука. Это явствует из снятых строк и целых строф в стихотворениях и из самого подбора стихотворений, обладающих исключительно невинным характером. Стихи эти частью навеяны тюремными впечатлениями 1871 года, частью же написаны до Коммуны и носят то интимный, то гуманно-народнический, то юмористический характер. Вот одно из них — сонет жене:

МОЕЙ НОЭМИ

Ты обещала быть — и все же не пришла
Я ждал тебя, томим желачьем и тревогой.
Часы летели прочь, день шел своей дорогой,
Надежды унося, и скрыла небо мгла

И снова заперт я, и к трапезе убогой
Обида горькою приправую легла,
Как тяжелы замки, как камера гола,
Как темны небеса, там, за решеткой строгой

Ты ведаешь сама, что ж повторять мне вновь,
Как мне живителен один лишь взгляд твой нежный
Тюрьма раскроется, лишь в ней сверхнет любовь,

И сердце радостью забрезжит безмятежной
Я для тебя живу, твоим огнем согрет
Ушла ты — ночь вокруг Вернулась — вспыхнул свет!

Тюремный дневник, озаглавленный «Впечатления приговоренного к смертной казни», содержит высказывания Кремье по поводу суда над ним и его жизни в тюрьме. «Что я сделал? — спрашивает он. — Что я хотел сделать? Виновен ли я перед моей страной? Все существо мое кричит: Нет, я не виновен!» Дневник заключается пожеланием автора написать мемуары о своем участии в Марсельской Коммуне, но сделать этого он не успел.

Самое интересное в этой книге — драма о Робеспьере.

Тема французской революции XVIII века давно интересовала Кремье. Нам удалось познакомиться¹ с его стихотворным монологом «Робеспьер», имеющим пометку: «Написано в Марселе 28 июня 1869 года, в 75-ю годовщину смерти Робеспьера». Робеспьер произносит этот монолог 21 января 1793 года, наблюдая из окна ту площадь, где всходит на гильотину Людовик XVI, и пространно рассуждая о праве народов усекать главы монархам. Опубликованный в 1869 году, монолог Кремье ясно намекал на возможность аналогичного финала и для Наполеона III. Кроме того, Кремье предсказывал новый приход республики, о которой так страстно, так пламенно, так убежденно говорил Робеспьер.

Посвящая этот монолог своим политическим друзьям, Эскиросу и Гамбетте, Гастон Кремье заявлял им, что «смотрит на эту вещь лишь как на приступ к «большой революционной драме, которую я уже начал писать и идея которой, как и план, были вами одобрены». Таким образом, драму свою (этот монолог в нее не вошел) Кремье задумал еще до Коммуны. И то обстоятельство, что одним из ее крестных отцов был Гамбетта, отразилось на ней с роковой ясностью.

Драма Кремье носит длинное название: «Девятое термидора, или смерть Робеспьера, драма в пяти актах, в стихах, Гастона Кремье, приговоренного к смертной казни, написанная автором во время его заключения в форте Сен-Николя и в тюрьме Сен-Пьер в Марселе, в мае, июне, июле, августе, сентябре, октябре и ноябре

¹ По журнальному оттиску, имеющемуся в библиотеке ИМЭЛ.

¹ Gaston Crémieux. Oeuvres posthumes, P. 1879. Нельзя не пожалеть, что в этой книге нет библиографии литературных работ Кремье.

² Перевод И. Грушецкой.

1871 года. Посвящается моим друзьям и товарищам по наказанию, приговоренным к смертной казни — Этьену-отцу, Пелиссе, Ру и Брисси. Г. К.».

Работа Кремьё над драмой обрвалась на пятом акте. Первую его картину автор успел закончить, и под нею в рукописи стоит его пометка: «Ночь с 29 на 30 ноября 1871 года; работа прервана смертью». Вторую картину пятого акта и эпилог заканчивал Кловис Гюг — по замыслу и наброскам Кремьё.

Драма свидетельствует о том культе революции XVIII века, который разделялся многими коммунарами, особенно республиканско-якобинского толка, но вместе с тем позволяет видеть, что у Кремьё, как и у многих других коммунаров, не имелось правильного понимания этой революции, ее движущих сил, специфики ее классово-вой борьбы.

Не уясняя себе — в качестве последователя Гамбетты — истинных причин Термидора, заключавшихся в том, что якобинцы, при всех своих победах над внешним врагом и контрреволюцией, не сумели облегчить социально-экономическое положение народных масс и в 1794 году оказались «якобинцами без народа», Гастон Кремьё может мотивировать падение Робеспьера только политическими интригами, вызванными общей усталостью и общим отвращением к террору, к непрерывной работе гильотины.

Основной причиной гибели Робеспьера оказывается роялистская интрига, которую умело и безостановочно ведет любовница Тальена, Терезия Кабаррюс, «богородица Термидора». В организованном ею заговоре принимают участие Испания, Бельгия, Англия и Австрия.

Кремьё стремился создать во французской драматургии положительный образ Робеспьера. До той поры все попытки показать Робеспьера на французской сцене приводили к полному искажению его облика, к злобному пасквилю; так повелось еще со времени термидоранской драматургии¹.

¹ По вопросу об образе Робеспьера во французской драматургии можно указать статью Henri Gregoire. *Robespierre dans le théâtre français*. «La Nouvelle Revue», 1 oct 1909. Тема о Робеспьере во французской литературе давно ждет своего исследователя.

Правдивый образ «Неподкупного» удалось создать лишь Ромэну Роллану в последней из драм его «Театра революции».

С замыслом своим Кремьё не справился, — можно ли было ожидать иного? Если он боролся с традиционно враждебной трактовкой Робеспьера как якобы «свирепого диктатора» и «кроважидного тирана», то он перегнул палку в другую сторону: он принялся поэтизировать Робеспьера как жертву, как одинокого, обреченного человека, утратившего волю к жизни и борьбе.

Может быть, у Робеспьера в его последние дни и были такие настроения, но разве они составляют его исчерпывающую характеристику? Разве человек с комплексом таких психологических черт мог, хоть на мгновение, быть вождем революции XVIII века в ее наиболее героический и напряженный момент? Очевидно, что этого не могло быть, что такая трактовка Робеспьера фальшива и что Кремьё стремится всего лишь вызвать жалость к своему герою, а не создать высокий, поднимающий душу, волевой и энергичный образ вождя революции.

Мы не имеем возможности подробно анализировать драму Кремьё. Но вот как, например, он представляет публике Робеспьера, впервые появляющегося на сцене во втором акте.

Это невероятно уставший человек, полный чувства обреченности, фаталистически ждущий своего конца. Пришедший с ним Сен-Жюст рассказывает ему о новых заговорах и требует: «Ударь или умри!» Но Робеспьер полагает, что довольно казней, что террор уже выполнен свою задачу. Не согласен он и на объявление своей диктатуры, о чем упрощает его тот же Сен-Жюст. Из желания покоя Робеспьер даже не хочет жениться, и Сен-Жюст, со своей точки зрения, одобряет его: нельзя иметь в сердце две страсти — к отечеству и к жене. Когда приходит Фуше — просить у Робеспьера руку его сестры Шарлотты, Робеспьер резко упрекает его за кровожадность, за преступления в Лионе и, полный презрения к этому интригану, отказывает ему.

Так же трактуется образ Робеспьера и в дальнейшем развитии драмы.

* * *

Такова была эта драма, искажающая исторический образ Робеспьера, которого Кремьё желал жалостливо оправдать, потому что, говоря о Робеспьере, он говорил ведь о себе самом.

В чем они виновны, Робеспьер и Кремьё, за что их казнить? Они одинаково были против террора и казней, против диктатуры. Они одинаково терпели оскорбления, один — от Фуше, Тальена и невежественной черни, другой — от всех реакционеров Марсея. Оба они были чистые рыцари революции и юной республики и берегли ее незапятнанной, один — противясь предложениям Сен-Жюста, другой — борясь с Ландеком. Только ради спасения республики готов арестованный Робеспьер бежать из тюрьмы, куда он попадает девятого термидора, после заседания Конвента; Кремьё поступил бы так же. И, наконец, как свято веруют оба они в правосудие и в его неподкупную честность, как верят в законы и в то, что не нарушали их! За что же убивать этих мягких и добрых идеалистов, друзей закона и врагов гильотины?

Но при всей своей богатой аргументации Кремьё знал, что его защитительная речь обречена на неуспех. Вот почему так пессимистична и полна фаталистической обреченности его драма.

У нее все-таки имеются свои достоинства. Во-первых, она невольно разоблачала оппортунистов 70-х годов, ибо кем, как не оппортунистами, были все эти республиканцы типа Тальена и Колло д'Эрбуа, которые, блокируясь с реакцией и чувствуя искреннее отвращение к этому блоку, чувствуя себя замаранными политически и морально, все же оставались в этом блоке? Эти «республиканцы» предали Робеспьера. А осенью 1871 года такие же «республиканцы», стоявшие у власти, Гамбетта и другие, не смели поднять голос в защиту мечтателя Кремьё, чтобы не поссориться с монархистами, не смели спасти его от казни.

Во-вторых, драма Кремьё агитирует против монархической реставрации. Робеспьер погибает от заговора роялистов; падение Коммуны приводит к оживленной конкуренции претендентов на престол. Целью драмы Кремьё было сплотить фронт республиканских сил, и тут в его драме обнаруживались и политическая, злободневная острота, и разоблачительный пафос, и гнев са-

рика. Но драма могла быть опубликована только в 1879 году, когда положение Третьей республики уже окрепло.

* * *

В ноябре 1871 года, когда был расстрелян Кремьё, он был известен лишь как старый республиканец, как вождь Марсельской Коммуны, благородно державшийся на военном суде. Затем стало известно об его мужественной и эффектной смерти. И облик его подернулся дымкой героической легенды, стал примером поведения и доблести революционера.

В одеянии этой легенды Гастон Кремьё и вошел в поэзию Парижской Коммуны, вошел не как поэт, а как тема, как образ революционного героизма, тот образ, что воспитывает, возвышает и закаляет душу. Ни об одном из коммунаров (кроме разве Луизы Мишель) поэты не писали так много и с такой нежностью, как о Гастоне Кремьё.

В тюрьме Гастон Кремьё написал 17 октября 1871 года нечто вроде краткого послания² Кловису Гюгу:

Оставь апостолов свободы
Вкушать заслуженный покой,
Не раскрывай святые своды,
Где спит замученный герой.
Лишь только образ, только имя
В душе святынею храни.
Пример их свят между живыми,—
Нам умереть бы, как они!³

Эта последняя строка, говорившая о жажде героизма, о воле к мужественной, доблестной смерти по об-

¹ Пьеса Кремьё была поставлена в Марселе на сцене в 1882 году и прошла «с большим шумом» («Illustration», 18 mars 1882). В конце 70-х годов другой драматург-республиканец, Луи Комбе, написал пьесу «Робеспьер или драмы революции». Стремясь на свой лад к исторической точности и боясь «выдумывать», Луи Комбе впал в забавную крайность: он просто диалогизировал газетные статьи и речи революции. В финале его пьесы Робеспьер возносится на облаке в Елисейские поля, где его приветствовали.. Христос, Сократ, Данте, Жанна д'Арк, Вольтер и Руссо. Но и подобная пьеса о Робеспьере показалась слишком крамольной правителям Третьей республики, и Комбе смог добиться ее постановки только после десятилетней борьбы, в 1888 году.

² Но может быть, это и отрывок большого послания.

³ Перевод Георгия Шенгели.

разу и подобию революционеров прошлого, живо отозвалась в сердцах коммунаров, стала для них чем-то вроде заповеди, предсмертного завета Гастона Кремье. Так, в стихотворении поэта-коммунара Шарля Бонне, обращенном к памяти Кремье, читаем;

Но вспомня образ твой, решил я, что должны мы
Всех славных мертвецов, как вечные огни,
Все имена сберечь — для внуков, чтоб во дни
Борьбы им прозвучал твой стих неодолимый:
Нам умереть бы, как они!¹

Шарль Бонне воспевал Кремье как мученика версальских палачей. В стихах Кловиса Гюга, Троэля встречается тот же героизированный, патетический его образ.

Так было в 70-х годах, когда бывшие бойцы Коммуны, кто в эмиграции, кто в тюрьме и ссылке, считали свои раны и павших товарищей. В 80-х же годах, после возвращения амнистированных коммунаров, культ Кремье как одного из героев Коммуны только упрочивается.

Ряды писателей Парижской Коммуны в эти годы пополнились новыми молодыми поэтами, хранившими верность ее заветам и традициям. Укажем, например, на поэта-рабочего Жоржа Прото, особенно пристрастившегося к форме сонета. В своих сонетах² Жорж Прото воспевал знаменитых участников Коммуны, вроде Делеклюза. Но Кремье оказался его излюбленным героем. Поэт посвятил целый цикл сонетов как ему, так и его семье. Таковы «Последняя ночь Гастона Кремье», «Казнь», «Вдове Гастона Кремье», «Старшему сыну Гастона Кремье».

За алым знаменем, что в битвах отшумело,
Прочь от семьи родной тебя увлек твой пыл.
Ты тот герой, тот вождь, кто из последних сил
За стяг свой борется, за доблестное дело!³ —

увлеченно писал поэт.

Так сложилась и укрепилась легенда о Гастоне Кремье, коммунаре-герое, легенда, которая, как всегда, расходится со скромной жизненной правдой, идеализируя ее и облагораживая...

¹ Перевод Георгия Шенгели.

² Georges Proteau. Les cent sonnets d'un fumiste, P. 1887.

³ Перевод И. Грушецкой.



Читатель уже знает, как героически противостояли заключенные коммунары горечи поражения и своим тюремным невзгодам. Рождение «Саторийской песни», этого тюремного эпоса, в непримиримых строфах которой еще чувствуется инерция последних баррикадных боев, говорит о том, что первым литературным оружием коммунаров в тюрьме было оружие острой политической сатиры.

Жест резкого, презрительно-насмешливого отрицания версальской победы был, следовательно, первой формой проявления коммунарами своего «я» в тюрьме.

Но время шло. Коммуна и вся героика ее боевых дел все более отходили в прошлое; приток новых узников уменьшался; прочно утверждались будни реакции и будни тюремного существования коммунаров. И с течением времени, надо полагать, песни типа «Саторийской» появлялись все реже. Ведь бесполезно было вновь и вновь доказывать ту бесспорную истину, что версальская победа губительна для народного дела. Да и настроения заключенных были уже не те, что в мае — июне 1871 года.

Однообразный, тоскливый, гнетущий и отупляющий быт тюрьмы, отвратительная комедия военного суда, перспектива казни или ссылки в Новую Каледонию, тягостное сознание того, что революция побеждена окончательно, что за стенами тюрьмы невозбранно бушует белый террор, продолжая истреблять остатки революционных кадров, сеять нищету и развал в семьях коммунаров, — все это создавало для узников версальских тюрем исключительно тяжелую морально-психологическую обстановку.

В этих условиях неотложной задачей становились поиски какого-то средства, которое помогло бы коммунарам противостоять давлению будней тюрьмы и реакции, спасти свое моральное здоровье.

Это спасительное средство нашлось — им был юмор. Именно юмором своим заключенные коммунары пытались противостоять всем невзгодам тюремного быта, поддержать в себе жизнерадостность, бодрость, стойкость, душевное равновесие.

Поиски юмора коммунарами были весьма разнообразны. Здесь была, во-первых, тяга к смеху, приходившему извне, хотя бы в виде водевилей, во-вторых, широкая форма юмористического творчества (журналистика, карикатура, драматургия и др.) и, в-третьих, юмористическая поэзия.

В борьбе за жизнерадостность коммунары стремились организовывать в тюрьме всевозможные развлечения: постановки пьес, концерты, художественные выставки, издание газет и журналов.

Удивляться тут нечему. Коммунары были людьми с исключительной инициативой и с огромной творческой активностью. Легко представляешь себе, каких бесконечных, титанических усилий стоило им добиться разрешения на постановку какого-либо спектакля. Ведь их так ненавидели, им с таким наслаждением во всем отказывали¹. Но коммунары добивались нужного разрешения и относились к своим постановкам с редкой увлеченностью.

¹ Знаменитый географ Элизе Реклю, арестованный как участник Коммуны, попытался устроить в тюрьме нечто вроде школы для обучения грамоте и письму своих товарищей по заключению. Министр народного образования распорядился закрыть эту школу и отнять у заключенных их маленькую библиотечку.

«Мы старались убить время в постановках водевилей, — пишет Рошфор, — и заключенные прилагали все усилия для лучшей организации этих постановок. Со мною, как с бывшим драматургом, особенно часто совещались о сценическом оформлении пьес и о распределении ролей, и я был поражен тем значением, какое придавали этим развлечениям люди, которые отрезаны от мира и которых предстоящее путешествие на край света (в Новую Каледонию. — Ю. Д.) отрежет еще больше»¹.

Театральные постановки или близкие к ним развлечения устраивались и в других тюрьмах, где были коммунары. Иногда сторона юмора и не особенно доминировала в них².

В перечисленных случаях источник смеха приходил извне. Интереснее остановиться на юмористическом творчестве самих коммунаров.

Мы приведем сейчас длинную, но полную исключительного интереса цитату из мемуаров коммунара Артюра Моннантейля, рассказывающего о тех развлечениях, которые коммунары ухитрились устраивать даже на понтоне (на понтонах царила зверская дисциплина и по уставу разрешены были пытки). К счастью для Артюра Моннантейля и его товарищей, они находились на понтоне «Город Лион», комендант которого был редкостным исключением среди своих собратьев: он отличался гуманностью и запрещал, например, оскорблять осужденных; вероятно, этим и объясняется, что им позволено было развлекаться, — вещь, совершенно неслыханная в быту понтонов (почему свидетельство Моннантейля и является единственным в своем роде).

Моннантейль рассказывает, что на понтоне «Город Лион» было много художников — скульпторы, граверы, медальеры, живописцы, — устраивавших здесь даже свои выставки. Перейдем к его сообщениям о литературных

¹ А. Рошфор, стр. 317. Курсив наш

² Эдгар Монтейль, отбывавший в 1872 году заключение в тюрьме Бовэ, указывает, что и там было нечто вроде театра: «Чтобы рассеяться, мы устраиваем театр. Я чтец, я уже читал «Мизантропа» и «Цинну». Меня слушали с большим вниманием». Далее Монтейль указывает программу «чрезвычайного представления», состоявшегося в тюрьме Бовэ 26 февраля 1872 г.: «Андромаха» Расина (I акт), «Тартюф» Мольера (III акт), поэма Мюссе «Дон Паэц» (E. Monteil, p. 295 — 296).

и театральных интересах заключенных. Факты, приводимые им, особенно значительны как психологический подтекст для рождения юмористической поэзии.

«Журналистика равным образом функционировала у нас,— пишет Моннантейль — Имелась «Судовая газета», политический орган самого передового направления, и я жалею, что не могу привести вам из нее выдержек, потому что свобода, когда находишься на свободе,— совсем не то, что свобода, когда находишься в заключении на понтоне!

Имелся также иллюстрированный журнал «Понтон», занимавшийся, главным образом, сплетнями и театральной критикой и помещавший, наподобие «Шаривари», карикатуры, воспроизведение которых цензура нам запретила бы — и все только потому, что свобода, когда находишься на свободе и т. д.

Я упомянул о театральной критике.

Действительно, у нас имелся судовой театр, управляемый заключенными. Актерами были заключенные, а главные пьесы, составившие репертуар, являлись произведениями заключенных.

Нужно ли прибавлять, что зрителями были также заключенные? Впрочем, одну скамью оставляли для людей из экипажа.

Была поставлена масса маленьких шедевров, и, поскольку цензура не имела возможности прикоснуться к ним своими немолчаливыми и смехотворными ножницами, остроумие выказывалось в них живо, бойко, язвительно, и общество понтона нисколько и никогда не страдало от пагубных страстей, которые парижская цензура не преминула бы в этих пьесах заприметить.

Вот заглавия некоторых из этих произведений: «Фонарь Диогена или тряпичники Пантена», фоли-водевиль в одном акте; «Новый год или поклонники Розины», а грорс; «Барн Шипман», оперетта без музыки; «Номер 17», провинциальный фарс.

Как ни скромны автор этих строк, истина повелевает ему признать, что он достиг успеха в одной из пьес, поставленных на «Городе Лионе», название которой было: «В Новой Каледонии», предвкушение в одном акте.

Наряду с театром имелся концерт, и будьте уверены, там слышалось гораздо меньше непристойностей, чем в кафе-концертах Парижа. А часто в виде интермедий читались такие стихотворения, как «Искушение», «Христос в Риме» и одна песня из «Возмездия», а именно.

На кладбище старинном,—
Ты дрожишь, ты горишь, Париж! —
На кладбище старинном
Трепещет неньюфар¹.

Концертам этим нехватало буфетной стойки, зато отсутствовали и те намазанные, наглые проститутки, которые во время осады Парижа стали непременно украшением кафе и бульваров².

¹ Стихотворение Гюго «Коронавание», сатира на Наполеона III, перевод Георгия Шенгели.

² Arthur Monnantueil. Neuf mois de ponton, paroles d'un détenu, P. 1873, p. 47 — 49.

Самая улыбка, с которой Артур Моннантейль повествует о всем этом, не является ли отблеском юмора тех дней?

На борту «Города Лиона» имелась и политическая сатира. Голос ее явно звучал в тех вещах из «Возмездия» Виктора Гюго, которые исполнялись тут на концертах. Но рождалась ли политическая сатира в творчестве самих заключенных, остается неясным.

Что касается круга тем здешних юмористов, то частью это были местные темы, связанные с жизнью заключенных («сплетни и театральная критика»), в статьях и карикатурах журнала «Понтон»; частью темы разнообразного (драматургия) характера, в большинстве, видимо, связанные с общефранцузским бытом и разработанные в приемах водевиля, фарса и т. п. «легких» жанров; частью характер тем неясен (в «Судовой газете»). Хочется подчеркнуть пьеску самого Моннантейля «В Новой Каледонии», ироническое «предвкушение в одном акте», как свидетельство неисчерпаемой бодрости коммунаров, пытавшихся противостоять своим юмором не только обстановке понтона, но и безрадостным перспективам будущей ссылки. Сам Моннантейль в ссылке не попал, и, стало быть, в его пьеске закрепились именно настроения массы его товарищей и их борьба за смех как за важнейшую меру моральной гигиены.

Словом, широкое развитие юмора в творчестве узников понтона «Город Лион» сомнению не подлежит; неясен лишь вопрос об их политической сатире и о всем круге тем.

В тюрьмах рождалась и юмористическая поэзия. К сожалению, она еще совершенно не собрана. Мы располагаем пока только единственным стихотворением «Парижане в клетке», принадлежащим перу поэта Эдмона Гупиля (Goupil, 1838 — ?), чаще известного под именем доктора Гупиля (он был врачом).

Доктор Гупиль был гамбеттистом. Избранный в члены Коммуны от VI округа, он первое время ревностно относился к своим обязанностям: активно выступал на заседаниях Коммуны, разоблачал происки реакционеров, осудил тьериста Леруа, избранного в Коммуну, но служившего свои полномочия. Однако по ряду вопросов Гупиль разошелся с Коммуной и после заседания 7 апре-

ля внезапно исчез... 11 апреля Коммуна получила письмо, в котором Гупиль заявлял о своей отставке. Тем не менее версальский суд приговорил его к пяти годам тюрьмы; отбыв половину срока, Гупиль был помилован в 1874 году. Затем он, кажется, был в эмиграции. Журналист Шарль Шеншоэль так его характеризует: «Доктор Гупиль не чужд поэзии. В молодости он опубликовал под псевдонимом Jacques Brasdog два тома стихотворений. С тех пор он сложил ряд песен и среди них рондо «Парижане в клетке», которое друзья просят его спеть (речь идет уже о 80-х годах. — Ю. Д.) за кофе и шартрезом, когда они обедают у него, что случается нередко, ибо доктор очень гостеприимен, особенно к старым товарищам по изгнанию»¹. После Парижской Коммуны Гупиль совершенно искренно считал себя ее участником, сохранял дружеские отношения со многими коммунарами, играл заметную роль в их общественной деятельности и, в частности, помогал Эжену Потье в издании его сборников.

Стихотворение «Парижане в клетке» известно нам по записи Шарля Шеншоэля. Мы предполагаем, что основная его часть написана в тюрьме и, наверное, уже в 1871 году, но затем оно подверглось дополнительной доработке, причем были добавлены строфы о смерти Марото (скончавшегося в 1875 году) и три последние строфы, где речь идет об избрании Тренке в депутаты (в 1880 году).

Стихотворение Гупиля состоит из юмористических характеристик, которые поэт дает товарищам по заключению. Как-то не верится, чтобы это было написано после тюрьмы. Напротив, легко представить себе, что эти характеристики рождались в общей камере, что они были полны интереса и злободневности для всех узников, что поводы к рождению той ли иной строфы могли быть самые случайные, что некоторые намеки, непонятные теперь (а в случае ретроспективного творчества они были бы выражены более ясно, более комментированно), были хорошо понятны товарищам по заключению. Кроме того, Гупиль говорит только об узниках, но совершенно не упоминает о тюремщиках и о всех тюремных условиях; если он не желал касаться

этой острой темы в пору своего заключения, то ведь ничто не мешало бы ему десять лет спустя сделать это хотя бы в самой резкой форме.

Пусть эта песня тех поет,
Кого грозой сюда загнало.
Нам даже в клетке горя мало,—
Взгляните, вот он, птичий слет.

Так начинается стихотворение, и этот первый катрэн дает тон и общую установку. Птички, загнанные грозой под тюремную крышу,— вяжется ли подобный образ с представлением о коммунарах? Обывательское благодушие доктора Гупиля и совершенное непонимание им Коммуны проявились здесь с классической ясностью.

Как уже сказано, в стихотворении речь идет единственно о товарищах поэта по камере. Избегая острых положений, противопоставления узников и тюремщиков, доктор Гупиль всюду и везде стремится вообще все смягчать, стесывать все острые углы, все умиротворять. Элементов политической сатиры у него совершенно нет. Напротив, в характеристиках отдельных товарищей смягчающий доктор Гупиль порою совершенно искажает их истинные облики. Говоря, например, о коммунаре-поэте Анри Бриссаке, весьма энергичном революционере, доктор Гупиль низводит его политическую страстность всего лишь до уровня особенностей характера.

Умен, как бес, лукавый, гибкий;
Где ты найдешь таких кусак,
Что хоть кусают, но с улыбкой?
Кто он?— Наш королек Бриссак!

Но доктору Гупилю все же удалось дать ряд ярких, веселых, запоминающихся характеристик, использовав для этого маленькие слабости своих товарищей, служившие предметом общего интереса и забавы:

Лагарда обвинять грешно,
Он скромн, говорит не пышно,
И от него одно лишь слышно:
— Где хлеб? Где мясо? Где вино?

Если Лагард отличался вечно неутоленным аппетитом, то стремление Годье аккуратно чистить обувь тоже становилось предметом дружеских шуток:

¹ Charles Chincholle. Les survivants de la Commune, P. 1885, p. 36—37.

Вот он, не человек — картинка!..
Закончив миром житие,
В своих начищенных ботинках
Войдет в историю Годье.

А коммунары Барруа увеселял всех своей полнотой:

А тот — направо и налево
Твердит одно: «Я буржуа!»
Не веришь, — посмотри на чрево:
Ведь это чрево — Барруа!¹

Такие беззлобные товарищеские шутки скрашивали коммунарам их дни в тюрьме, и в этом — сильная сторона юмора Гупиля. Его ласковая улыбка вносила в тюремный быт искорку теплой жизнерадостности. Вот почему при всех своих недочетах стихотворение Гупиля имеет право на внимание читателя.

Если юмор развертывался так активно, бойко и широко на понтоне «Город Лион», где было столько журналистов, художников и других работников искусства (несомненно, там рождалась и юмористическая поэзия), если «Парижане в клетке» принадлежат перу поэта-интеллигента, вряд ли все это можно считать случайным.

Выше говорилось о начальном расслоении среди заключенных, когда от ядра «истинных коммунаров» отсеялись и колеблющиеся, и малодушные, и вообще посторонние Коммуне люди. На том первом этапе тюремной жизни это ядро «истинных» только сплывало в единстве отрицания версальского террора, порождая на свет песни типа «Саторийской». Но на последующем этапе, в пору стабилизации тюремных будней, с неизбежностью стало расслаиваться и ядро «истинных». Тут были не только ссоры фракций и последователей той или иной доктрины, обвинявших друг друга в ошибках и гибели Коммуны. Нет, происходил даже грубый раскол массы коммунаров по чисто классовому признаку. На этой почве бывали резкие столкновения, какие мы видим затем и в ссылке, где дело доходило порою до драк², где резко различались два лагеря заключенных — буржуазный и пролетарский, — между которыми царили

и несогласия, и противоречия, и столкновения по самым разнообразным вопросам¹.

Оснований для этой розни было немало, но в ряде случаев разногласия зависели от оценки Парижской Коммуны. Для рабочих, которые с восторгом провозгласили ее и в последние дни оставались почти единственными ее защитниками, имя Коммуны было священным. Гибель ее они переживали с глубоким трагизмом, почти с отчаянием. Время не могло притупить их классовой ненависти к палачам Коммуны, к версальцам, к «моральному порядку», и эта кипящая, неумная ненависть звучит, как вечный скрежет зубовой, в мемуарах Жана Аллемана. Ядро «истинных» раскалывалось и численно уменьшалось, но кадры пролетарских участников Коммуны все же составляли до конца ссылки его неумирающую основу.

Существенно иными были настроение и поведение участников Коммуны из рядов мелкой буржуазии или интеллигенции; для большинства этих революционеров Коммуна была ценна только как защитник республиканского строя, а великие ее социальные мероприятия оставляли их равнодушными, если не враждебными. Правда, иным из этих революционеров версальские репрессии помогли понять исторический смысл Коммуны и даже проникнуться мыслью об отмщении за нее (как это было с Громье). Но другие переживали ее гибель более спокойно, ибо понимали ее однобоко или принимали не полностью, а поскольку они не были так непримиримы, их мягче судили, они получали меньшие сроки наказания и, успокоенные за свою судьбу (как это было с Гупилем или как было с Моннантейлем, который провел на понтонах девять месяцев, а затем был освобожден), они уже видели жизнь в розовом свете и относились к тюремной обстановке с известной долей примиренчества.

Коммунары, конечно, мужественно и вызывающе бросали свой смех в лицо тюремщикам и палачам. Но смех их был неодинаков. Нам кажется, что юмор в его чистом виде развертывался, в основном, именно в

¹ Перевод А. М. Апро.

² Henri Bauer. Mémoires d'un jeune homme, P. 1895, p. 241 — 244.

¹ Louis Baggon, p. 244 — 245. Симон Майер также указывает, что, когда он был переведен с острова Ну на полуостров Дюко, его тотчас же определили там как «буржуа».

среде тех непролетарских участников Коммуны, которые склонялись к примиренчеству.

Отсюда не следует, что мы отрицаем за ядром «истинных коммунаров» право на юмор. Французский народ любит смех. Достаточно вспомнить юмористическую лирику 72 дней Коммуны. Дело не в юморе, а в характере юмора. Чисто юмористическая и только юмористическая форма отношения к действительности, неизбежно связанная со скольжением по поверхности явлений, с внутренне-примиренческим отношением к этой действительности, конечно, не могла быть типичной для ядра «истинных коммунаров» в условиях тюрьмы и ссылки. Их юмор должен был отличаться какими-то особыми свойствами. Только это мы и утверждаем.

Сколько можно судить, их юмор был двух родов:

1) Изредка это был и «чистый» юмор, но он был чужд каких-либо умиротворяющих и смягчающих тенденций, а отличался бодрими, активизирующими, жизнеутверждающими настроениями. Пример — шутивное стихотворение Аллемана о попытке бегства с острова Ну (см. гл. VI).

2) Более часты, видимо, те случаи, когда юмор «истинных» переплетался с политической сатирой и притом очень тесно, почти неразрывно, почти растворяясь в ней. Получалась такая форма комического жанра, основной установкой которой было, бичуя отрицательные явления, стараться рассмешить читателя, а не оставлять в нем только осадок иронической горечи.

Примеры этого второго случая можно найти в мемуарах Жана Аллемана¹. Его улыбка обычно полна желчи, сарказма и озлобленности — полное отличие от щебетания доктора Гупиля.

И доктор Гупиль и Аллеман находились в 1871 году в тюрьме «Больших Конюшен». Большинство упоминаемых Аллеманом товарищей по заключению фигурирует и в стихах Гупиля.

Но у Гупиля вся тюремная обстановка исключена, а в воспоминаниях Аллемана (стр. 93 и следующие русского издания) на первом плане именно тюремный быт.

¹ Жаль, что нельзя привести соответствующего стихотворного примера, но уже сказано, что тюремная лирика коммунаров не собрана.

Аллеман рассказывает о неудавшейся попытке к бегству восьми коммунаров, которые сидели с ним вместе, о том, как возмутительно обращался с ним следователь, и о других аналогичных тюремных впечатлениях. Обо всем этом у Гупиля — ни слова, точно все то, о чем он говорит, происходило не в версальской тюрьме, а во время воскресной приятельской поездки на лоно природы.

Аллеман, в частности, рассказывает о тюремном духовнике, аббате Фолле, любившем толковать о коммунарах как о «разбойниках, которые поджигали, воровали и убивали в течение двух месяцев в Париже»:

«Этот самый аббат Фолле сопровождал осужденных на смерть в Сатори и выходил из себя от того, что эти люди равно презирали и смерть и религию. Когда двое из наших товарищей, граждане Бодуэн и Рульяк, сами стали к предназначенным для них столбам, аббат подошел к Бодуэну и предложил ему поцеловать распятие. Возбешенный Бодуэн схватил аббата в объятия и, прижимая его к себе изо всей силы, закричал солдатам, которые должны были его расстрелять:

— Пли, чорт вас возьми, пли! Стреляйте же!

Аббат обезумел от страха. Его поспешили освободить из рук Бодуэна, который чуть его не задушил. В это самое время другой смертник, гражданин Рульяк, увлеченный этим примером, набросился на жандарма и сильно его отколотил.

После этого инцидента палачи стали прибегать к некоторым предосторожностям. Отныне жертвы приводились к столбу с крепко связанными руками, что позволяло убивать их с полным спокойствием, а аббату Фолле избегать несвоевременных и опасных объятий¹.

Юмор коммунаров богат оттенками, полон революционных искр, насыщен ненавистью к тюремщикам, к поповскому лицемерию, проникнут восхищением перед теми бойцами Коммуны, которые не только умели бесстрашно умереть, но и успевали насмерть перепугать люта и отдубасить жандарма.

¹ Жан Аллеман. С баррикад на каторгу, Л. 1933, стр. 96



I

Вопрос о жизни ссыльных коммунаров в Новой Каледонии, и особенно об их культурных интересах, до сих пор остается открытым. Историки не касались этого вопроса, — разве вскользь, в беглой главе, как, например, Лиссагарэ. С жизнью и литературным творчеством ссыльных коммунаров знакомиться только по мемуарным источникам: по воспоминаниям Бриссака, Бальера, Аллемана, Луизы Мишель, Луи Баррона, Рошфора, Анри Бозра и др. Этими источниками нам и приходится ограничиться, но их не достаточно для сколько-нибудь полного освещения вопроса.

Прошло семьдесят пять лет со времени Коммуны. Мы не знаем, собирал ли кто-либо из бывших ссыльных те многочисленные художественные документы, которые создавались в Новой Каледонии. Может быть, такие документы и хранятся у потомков какого-нибудь коммунара или где-либо в культурных учреждениях Нумеи. Найти и опубликовать эти материалы — трудная, но почетная задача, ибо благодаря им жизнь сосланных бойцов Коммуны, их стремления, их заветные надежды, их настроения, их быт предстанут во всестороннем и выразительном освещении.

В обилии этих материалов можно не сомневаться. Среди четырех тысяч коммунаров, приговоренных к

каторге и ссылке, имелось немало людей искусства. По официальным данным, после Коммуны арестовано было шестьдесят пять литераторов (главным образом журналистов), девяносто семь актеров, сто пятьдесят семь музыкантов, сорок восемь художников; значительная часть из них подверглась ссылке. Все это были профессионалы, а сколько имелось любителей искусства, сколько людей, потянувшихся к литературе именно в годы ссылки, пытавшихся поэзией убить скуку изгнания! Ведь ссыльные — в большинстве случаев молодежь — провели в Новой Каледонии около семи-восьми лет.

В конце Второй империи в Новую Каледонию ссылали, главным образом, уголовных преступников. Приезд коммунаров означал, прежде всего, приток больших и активных культурных сил. Свою творческую активность коммунары проявили блестяще: они создали там пять театров, завели ряд газет и журналов. Наконец развивалось и их литературное творчество.

Условия для его развития не всегда были благоприятными. Не все парижане легко переносили здешний климат. Рошфор признается, что физически не мог писать: «Трудно представить себе состояние безволия и лени, в которое повергает температура в 40° выше нуля. Перо тает меж пальцев, и мозг тает в голове. Это все равно, как если бы потребовали от трех отроков в печи огненной, чтобы они писали роман, варясь в кипящей воде»¹. Рошфор сгустил краски: не весь год стояла жара в сорок градусов; в известной мере затрудняя литературное творчество, климатические условия вовсе не приводили к полной его ликвидации.

Оно развевывалось, и довольно широко. Многие коммунары писали здесь свои воспоминания (Максим Лисбонн и др.), вели дневники (Симон Майер). Другие, возможно, уже вынашивали здесь свои последующие художественные произведения; вероятно, так было с Луизой Мишель. Последняя вдобавок интересовалась фольклором местных туземцев и впоследствии пересказала некоторые легенды канаков. Наконец несколько писателей создали здесь пьесы для самодеятельного театра коммунаров (Симон Майер, Анри Бозр, Луиза

¹ А. Рошфор, стр. 372.

Мишель и др.). Но всего более развивалась поэзия. Произведения ее появлялись, главным образом, в прессе ссыльных, хотя Луиза Мишель, кажется, не печатала там своих стихов, как и коммунары, приговоренные к каторге и находившиеся на острове Ну (Аллеман, Бриссак).

Поэзия коммунаров в Новой Каледонии носила самый разнообразный характер. Социально-политическая тема доминировала, кажется, только в творчестве коммунаров-каторжан, но не занимала первого места в поэзии коммунаров, приговоренных к ссылке; впрочем, читатель увидит, что если многие здешние поэты и перестали упоминать имя Коммуны, то все же они оставались верны своему революционному пути, но только он получал теперь название борьбы за республику, за справедливость, за истину, за человечество и т. п.

Мы рассмотрим в этой главе памятники поэзии коммунаров, родившиеся на острове Ну, где содержались коммунары, приговоренные к каторжным работам, а в следующей главе — поэзию полуострова Дюко (там находились приговоренные к ссылке в укрепленную местность) и, главным образом, острова Сосен (место простой ссылки).

II

Жизнь коммунаров, приговоренных к каторге, протекала на острове Ну в условиях чудовищных. Трудно описать исступленную, садистскую ярость тюремщиков-бонапартистов к заключенным коммунарам и всю систему пыток и истязаний, придуманных для выколачивания жизни из их жертв. Обо всем этом чрезвычайно ярко и убедительно рассказал Жан Аллеман в своих мемуарах. Здесь перед читателем проходят бесконечные картины порки арестантов, так называемые «сеансы плетки», картины избиений их надзирателями, пыток и всяческих издевательств над ними, картины их непосильного, поистине каторжного труда, натравливаний уголовных на коммунаров, попыток коммунаров к бегству, к самоубийству и т. д. Аллеман рассказывал, как заключенного заставляли есть суп из его собственного башмака, потому что иной посуды ему не полагалось, или как арестант, скованный по рукам и ногам, лежащий на полу карцера, пытается достать брошенный ему

кусочек хлеба, должен был «толкать его плечом до ближайшей перегородки, прижимая кусок к стене, затем повернуться боком и грызть его, как жаба».

— «Жаба», «яма», «колодки», «пытка булавками», «плетка-семихвостка», суп в башмаке, режим голода, — не правда ли, нам есть чем гордиться? — перечисляет Аллеман разные виды истязаний, практиковавшихся на острове Ну¹.

Но, несмотря на все эти пытки, несмотря на всю злобу тюремщиков, заключенные острова Ну не сдавались. Сюда попадали, впрочем, наиболее активные бойцы Коммуны, идейные революционеры. Жестокости каторги закаляли их дух. И в их стихах мы слышим живые голоса этих удивительных, непреклонных героев 1871 года.

Таков был прежде всего Анри Бриссак (Brissac, ? — 1907), один из самых интересных поэтов острова Ну.

Во времени Коммуны Анри Бриссак был журналистом (печататься он начал с конца 60-х годов), республиканцем и отчасти сторонником социализма. В Коммуне он принял участие как республиканец. «Считая, что Республика в опасности, я примкнул к восстанию 1871 года»². В дни Коммуны он печатается в ее газетах. Кроме того, он генеральный секретарь Исполнительной комиссии³, а затем секретарь Комитета Общественного Спасения, образование которого так напугало всех реакционеров.

Социалистические взгляды Бриссака в дни Коммуны не отличались полной определенностью. Он колебался, но по мере углубления революции шел с нею влево. Сначала Бриссак — сотрудник правопрудонистской газеты «Коммуна»; он разделяет ее идеи об «автономности Коммуны и децентрализации» и ратует за новую государственную систему. «В настоящее время, — пишет он, — административная Коммуна находится в подданстве у государства, труд — у капитала, тогда как и Коммуна, и труд должны управляться собственными законами, поскольку последние не нарушают необходимой ассоциации»⁴.

¹ Жан Аллеман, стр. 166.

² Henri Brissac. Souvenirs de prison et de bagne, P. 1880, p. 1.

³ См. «Le Vengeur», 19 avril 1871, № 22.

⁴ «La Commune», 29 mars 1871, № 10.

По мере развития гражданской войны некоторые из газет Коммуны стали толковать о необходимости «соглашения» между Коммуной и Версалем. В этом духе писала и «Коммуна». Тем не менее в ней была напечатана статья Бриссака, где последний высказывался против соглашательства и против «нейтральности», называя последнюю простым дезертирством.

Несколько дней спустя Бриссак покинул газету из-за принципиальных разногласий. Свое письмо редактору «Коммуны», датированное 11 апреля, он опубликовал во «Мстителе»:

«Дорогой Делймаль!

Каждый республиканец, особенно в настоящий момент, должен четко определить свою политическую линию. Расхождение в Ваших и моих взглядах по вопросу о средствах достижения победы республикою проявляется в самых незначительных случаях. Я уже не пользуюсь достаточной свободой для выражения своих мыслей в «Коммуне» — даже если статья обеспечена моей подписью. Благоволите, следовательно, принять мою отставку.

Привет и братство.

*Анри Бриссак*¹.

Свой разрыв с прудонистами-соглашателями Бриссак подкрепил работой в Комитете Общественного Спасения (прудонисты были с самого начала враждебны ему и голосовали против его организации). И он стал сотрудничать во «Мстителе» Феликса Пиа, органе якобинцев, которые вместе с бланкистами и ратовали за создание Комитета Общественного Спасения.

После Коммуны Бриссак был арестован и в качестве одного из наиболее «опасных злодеев» содержался в «Львином рву» вместе с Жаном Аллеманом, Гюставом Марото и рядом других коммунаров. Военный суд приговорил его, как секретаря Комитета Общественного Спасения, к пожизненной каторге. Затем, вместе с Аллеманом, Бриссак находился в Тулонской тюрьме в кандалах, тщетно еще «питая надежду на смягчение наказания»².

Прибыв в Тулонскую тюрьму, Бриссак получил одежду каторжника: желтые штаны, серую полотняную рубашку, красную куртку и зеленую шапочку с нашитым

регистрационным номером. В тот же первый день своего прибытия он был острижен «улиткой», по каторжно-му уставу, так что волосы образовывали извилистый узор вокруг головы. Соседями Бриссака и Аллемана в тюрьме были арабы, участники восстания в Алжире, вспыхнувшего в 1871 году, одновременно с Коммуной.

С наступлением ночи каторжники по команде улеглись на нары, а их цепи были надеты на длинный железный шест, укрепленный вдоль нар. Последовал свисток и приказание:

— Молчать!

«По бокам нар дежурит стража, — вспоминал Аллеман. — Трижды в течение ночи я видел, как менялись дежурные. Несмотря на усталость, сон не пришел ко мне. Наступивший день был для меня облегчением. Первая ночь, проведенная в каторжной тюрьме, тянулась как столетие»¹.

Не спалось и Бриссаку. И в эту ночь с 26 на 27 декабря 1872 года родилось его стихотворение «Моя первая ночь на каторге».

Писал ли Бриссак стихи до Коммуны, указаний нам не встретилось. Но стихотворения его, собранные в книге «Когда я был на каторге», весьма любопытны. Им свойственны, правда, некоторая рационалистичность и известная доля риторики. Но они подкупают свежестью и силой впечатлений, непосредственностью чувства. Кроме того, Бриссак дает весьма рельефные и колоритные зарисовки быта каторги и ссылки. Эта небольшая книжка стоит совершенно особняком в поэзии Парижской Коммуны. Да и вообще сравнить ее не с чем.

«Моя первая ночь на каторге» состоит из двух частей. В первой из них Прогресс, в победное шествие и финальное торжество которого жарко верует Бриссак, держит речь к поэту. Во второй части поэт отвечает ему.

Прогресс сочувственно, но и не без укоризны указывает поэту на позорную одежду каторжника, в которую его облачили, на кандалы и отвратительную пищу, на общество убийц и грабителей, обращающихся к нему с приятельскими назиданиями. Вернется ли когда-нибудь поэт на свободу, на воздух и солнце, вернется ли — живым

¹ «Le Vengeur», 12 avril 1871, № 14.

² Жан Аллеман, стр. 114.

¹ Жан Аллеман, стр. 103.

или в гробу — домой, к осиротевшей семье, или же угаснет на каторге?

Поэт отвечает. Бодрость еще не покинула его. Да, он знает, что «королевские куртизаны» торжествуют и что конец его мукам придет неведомо когда. Но поэту известно также, что Прогресс бессмертен, непобедим и еще выбросит на свалку версальских монархистов.

Я знаю, что никто б из них на цоколь медный
К тебе с геральдикой своею не залез,
Что карлики они перед тобой, Прогресс!

И до последнего дыханья я готов
Клеймить их, как убийц, стервятников и сов!¹

Каторга воспринята поэтом как великое личное несчастье, как страшная несправедливость судьбы: Бриссак считал себя ведь «только» республиканцем. По этому тема развернута им в глубоко личном плане. Но ценность стихотворения — в той искренности, с которой автор пытается разобраться в наплыве новых сильных впечатлений, в беспокойных, интимных думах, обостренных этими впечатлениями, причем у него нет иного утешения, кроме веры в победу Прогресса. Все это беспочвенно, по-интеллигентски, но ведь Бриссак и был не более, как одним из тех интеллигентов, которых Коммуна поднимала, зажигала, умела вовлечь даже в работу Комитета Общественного Спасения, но которые остались затем бойцами разбитой армии. Хорошо еще, что Бриссак верил на каторге в свой республиканский прогресс. По крайней мере, он не стал ни ренегатом, ни пессимистом.

Как осужденный на каторжные работы Бриссак по приезде в Новую Каледонию был направлен на остров Ну, где уже находились другие коммунары-литераторы: Аллеман, Марото, Эмбер, Герен и др. Здесь он получил и новый каторжный номер — 5160.

Потянулись долгие годы каторги, полные грубого произвола и жестокости со стороны тюремной администрации, вечных унижений и оскорблений, тяжелого физического труда, постоянного недоедания, частого голода.

Одной из немногих радостей Бриссака в это время была его поэзия. В предисловии к своему сборнику он рассказывал, как были созданы некоторые его стихотворения. Так, например, «Моя первая ночь на каторге» и «Я голуден» были не написаны, а «сложены в уме и доверены памяти», потому что записать их было нечем и не на чем. «Брошенный по приказу начальства в штрафной взвод острова Ну, в общество приговоренных к двойным кандалам грабителей и убийц, я набросал часть других стихотворений при помощи плотничьего карандаша, взятого взаймы у моих «товарищей», между строками семейных писем, получаемых мною из Европы. И как я боялся, чтобы мои «рукописи» не были обнаружены во время обысков, проходивших под инквизиторским оком надзирателей, которые с торжеством изорвали бы их в клочья!»¹.

В большом стихотворении «Дисциплина» Бриссак рассказывает о том, как трудно ему освоиться с режимом каторги; тюремное начальство им недоволено: у него еще нет «достаточно каторжного вида», он не умеет в строю сдвигать каблуки, брови у него слишком революционны, он не восхищается гильотиной и с отвращением относится к «сеансам плетки».

Раздумывая о дисциплине, поэт обращается мыслью к солдату, который именем дисциплины и в честь королевского знамени душил народную свободу:

О миллионы рук рабочих, для войны
С народом трудовым вы вооружены!
Довольно крови, слез, мучений и страданий!
Гоните королей! Воспряньте для восстаний!
Когда устанем мы от нашей слепоты?

Но, размечтавшись о счастливом будущем, когда народы прогонят монархов и Европа, покончив с войнами, станет «единой», поэт спохватывается:

Но я забыл о том, что нужно мне опять
Учиться каблуки как следует сдвигать.

В стихотворении «Номер 5160» Бриссак горько повествует о своей тяжелой и унижительной судьбе. Каторжников сковывали попарно. И вот он скован с бывшим убийцей и бандитом, который затем был палачом

¹ Переводы из Бриссак² сделаны Мих. Зенкевичем.

¹ Henri Bressac. Quand j'étais au bagne, P. 1887, p. V.

в Кайенне и, наверно, казнил не одного республиканца. В паре с этим отвратительным зверюгой поэт должен переносить под палящим зноем тяжелые бревна. Он бросает бревно раньше времени. Надсмотрщик, заметив это из-под своего зонтика, обрушивается с руганью на Бриссака и, узнав его имя, имя коммунара-журналиста, восклицает: «Так я и знал! Что ж, расскажи потом об этом, писатель!» И он бьет Бриссака по спине своим зонтиком, — что еще было его презрительной милостью, иронизирует поэт, ибо он мог ударить ненавистного республиканца и своим тяжелым револьвером.

За то, что милостив к приверженцу восстаний
Был старый монархист на Тихом океане,
О небо, по делам ему за то воздай.

Я выполнил твоё желанье, негодяй!

Каждое стихотворение Бриссака — это прежде всего жанровая картинка каторжного быта, полная внутреннего волнения, движения, драматизма.

В сборнике имеется несколько сонетов. Написаны они тем же александрийским размером, что и прочие стихи Бриссака. Но поэт не следует канонической форме сонета, а допускает свободное членение строф и свободную рифмовку. Особенно интересны эти сонеты в том отношении, что видишь, как осваивала этот старинный жанр революционно-демократическая поэзия. Казалось бы, от века полагалось воспевать в сонетах только любовь и прекрасных дам. Революционно-демократическая поэзия, в которой социально-политическая тема доминировала, достигнув в эпоху Парижской Коммуны своей зрелости и расцвета, осваивала новые жанры, дотоле чуждые ей, и перестроила тематику сонета. Возможно, что у Бриссака уже были свои предшественники, но его сонеты все же написаны до появления в 1884 году того сборничка «Социально-экономической поэзии» Потье, где последний демонстративно свидетельствовал, что сонет может служить и такому «непоэтическому», с обывательской точки зрения, делу, как круг социальных и экономических вопросов.

Необычайны, вызывающи уже самые заглавия сонетов Бриссака: «Засыпая мешки», «Разбивая камни», «Я голоден». В первом сонете Бриссак рассказывает о

...м, как ему приходится насыпать в мешки известку. От нее кругом бело, припудрены все

Маркизы каторги и герцоги тюрьмы,

...т нее слепнешь, едкий запах ее душит, а грудь раздирается кашлем¹. Но не подобно ли этому облаку взлетает и великая республиканская идея, заполняя весь мир, заставляя дышать собою? И поэт полагает, что ей рано будет пересоздать Европу, сняв с нее саван умирающих монархий.

В другом сонете поэт рассказывает о том, как приходится ему разбивать тяжелым молотом булыжники. Палящий зной, мучительный труд. Но поэта снова поддерживает мысль о республике. Он призывает республиканцев:

Обрушьте поскорей расшатанные своды!
И сокрушайте зло и хищные клыки,
Как сокрушаю я здесь камни на куски!

Несколько наивно и рационалистично построены оба эти сонета. Сначала образ пыли или разбивания камней, затем политическое обобщение этого образа и оптимизм концовки. Но таков Бриссак и во многих других стихотворениях. О чем бы он ни думал, что бы ни видел, что бы ни делал, его сердце оставалось сердцем активного, воинствующего республиканца².

В стихах Бриссака нет темы Коммуны, истинного значения которой он, вероятно, не понимал ни в 1871, ни в 1873 году (когда написаны рассмотренные стихотворения), но воинствующий и стойкий республиканизм поэта делал его активным и ценным сторонником Ком-

¹ Бриссак отнюдь не сгущал красок. По Аллеману, это была «самая тяжелая работа, какую только можно было бы придумать», и придумана она была для легального истребления коммунаров. «Из-за переутомления, из-за соленой воды, из-за отвратительной пищи наши ряды редели с ужасающей быстротой. Известковая печь оправдывала свое прозвище «бойни коммунаров». За три месяца из двадцати девяти человек, насчитывавшихся в нашем отряде... осталось всего пятнадцать. Четырнадцать человек умерли или были опасно больны» (Жан Аллеман, стр. 155, 157).

² В сборнике Бриссака имеется ряд других стихотворений, в том числе несколько поэм, остановиться на которых мы не имеем места.

муны. А за годы каторги, в общении с коммунарами-пролетариями, Бриссаку стало ясно и значение борьбы рабочего класса. Наивная вера в прогресс, являвшаяся у поэта лишь своеобразной формой его демократического гуманизма, превратилась у него затем в борьбу за освобождение пролетариата. После амнистии он вступает в Рабочую партию и становится постоянным сотрудником социалистической печати.

Бриссак продолжал изредка печатать стихи в пресе 80-х годов. Так, в газете «Инсургент», органе анархистов-коммунистов (тут печатались Потье, Клеман, Ашиль ле Руа и др.), нам встретилась его «Песня народов», призывавшая к братству народов, к уничтожению границ, к ликвидации государства, королей, священников¹. Печатал он, вероятно, и другие стихи. Но нового сборника его стихотворений уже не выходило.

III

Жан Аллеман (Allemane, 1843 — 1926), автор неоднократно упоминавшихся мемуаров, писал также и стихи

Аллеман родился в провинциальной мелкобуржуазной семье, рано порвал с отцом-бонапартистом и сделался наборщиком. Втянувшись в профсоюзную борьбу, он уже в 1862 году попал в тюрьму за участие в стачке типографских рабочих. В дни Коммуны он отдает ее делу весь свой революционный пыл и отвагу; изумителен его рассказ о предпринятой им, но не удавшейся попытке произвести восстание в Версале и арестовать правительство Тьера. Он борется с контрреволюцией, возглавляет революционную администрацию V округа, геройски сражается на баррикадах в последние дни Коммуны. Его поведение в тюрьме, на суде и в Новой Каледонии (он был приговорен к пожизненной каторге) было проникнуто безусловной преданностью делу пролетарской революции и истинной непримиримостью к ее врагам. Аллеман был человек бесспорной храбрости, временами герой. Но имелись у него и малоприятные черты: самолюбование, желание оставлять за собою по следнее слово, та чисто гасконская хвастливость, которая

даст себя знать в его мемуарах и вызвавшая неодобрительный отзыв Гастона да Коста¹.

После амнистии, вернувшись во Францию, Аллеман снова включается в революционное движение и уже не только как рабочий, но и в качестве журналиста. В 80-х годах ему удается организовать целое издательство социалистической литературы, где он выпускает сочинения Маркса, Бланки, Геда, Бенуа Малона, Лассалья и стихи Жана-Батиста Клемана. Аллеман вступает в Рабочую партию, но примыкает не к ее левому крылу, руководимому Гедом и Лафаргом, а к POSSИБИЛИСТАМ. В 1890 году Аллеман организует партию из левых POSSИБИЛИСТОВ, «аллеманистов», получившую название «рабочей социалистической революционной партии». Несмотря на такое ответственное название, партия аллеманистов не была настоящей пролетарской партией, ибо находилась под сильным влиянием реформистских и анархистских идей.

В 1926 году вышла брошюра со стихами Аллемана, написанными им в годы каторги²

В своих воспоминаниях Аллеман воздает этим стихотворным опытам трезвую и скромную оценку. «Я написал несколько страниц прозой и стихами. Если эти последние и грешили с точки зрения формы, зато у них было тройное достоинство: они помогли мне убить время, быть мысленно с теми, кто мне дорог, и выразить в бичующих строках мой гнев и надежды революционера»³.

Действительно ли стихи Аллемана «грешили с точки зрения формы»? Смотря — что разуметь под этим. У Аллемана нет ошибок против обычных правил стихосложения, законов рифмования и т. д. Но он пишет в примитивной, старомодной манере, как большинство народных поэтов Коммуны, язык его тускловат, образы довольно банальны, а стихи порою риторичны и потому монотонны. И, однако, в этих стихах нередко встретишь и свежий образ, и огненную, вырвавшуюся из сердца фразу, и страсть, и взлет, и движение. Стихи Аллемана — неровные опыты неискущенного стихотворца.

¹ G. da Costa, t III, p 283.

² Jean Allemane Mes chansons, Bergerac, 1926

³ Жан Аллеман С баррикад на каторгу, стр 170

¹ «L'insurgé», 5—12 avril 1885, № 4.

Можно добавить, что Аллеман, чистокровный пролетарий в дни Коммуны и на каторге, еще не научился говорить в поэзии на пролетарском языке, на языке Потье. Его стихи старомодны, в частности из-за влияний буржуазно-демократической образности: здесь для Аллемана мерилom революционных дел еще является революция XVIII века:

Нам надо победить, чтоб Девяносто третий
Увидели мы вновь в свершении славных дел.

Это не политическое требование, а именно художественный образ, и такие образы нередки у Аллемана. Но они свидетельствуют, что бойцы Коммуны долго не понимали ее великого самостоятельного значения.

Аллеман писал песни, главным образом, на мотивы песен Пьера Дюпона. Среди пролетариев-ссыльных Пьер Дюпон был вообще чрезвычайно популярен: его «Песню рабочих» пели особенно часто. Пели и другие его песни, связанные с революцией 1848 года. «Песня крестьян» была настоящей молитвой коммунаров:

Ah! quand viendra la Belle?..
Voilà des mille et de cents ans
Que Jean Guêtré t'appelle¹.

Рефрен этот, мечтавший о приходе Красавицы (образ социальной революции), был так популярен, что сотрудница Луизы Мишель во многих ее литературных работах, г-жа Тинайр², взяла себе псевдонимом имя

¹ L. Descaves, p. 340. Перевод: «Когда же придет Красавица? Вот уже тысячи и сотни лет призывает тебя Жан Гетрэ».

² Г-жа Тинайр была учительницей-республиканкой. Национальное собрание в конце войны поручило ей реорганизовать парижские школы, особенно школы для девочек. Увлеченная своею работой, г-жа Тинайр продолжала ее и во время Коммуны, перейдя на службу к последней. С версальской точки зрения, это было преступлением, но за него пришлось расплатиться мужу г-жи Тинайр, человеку, вовсе не разделявшему ее политических симпатий. Попытавшись вырвать свою жену у арестовавших ее версальских солдат, он сам был схвачен ими и расстрелян в казарме Лобо. После Коммуны г-жа Тинайр находилась в эмиграции в Швейцарии, а после амнистии сотрудничала, под псевдонимом «Жан Гетрэ», в беллетристических произведениях Луизы Мишель «Нищета» и «Презираемые». Из сыновей г-жи Тинайр один, Луи, стал художником и написал ряд отличных портретов: своей матери, Луизы Мишель, Рожара и др. Другой ее сын, Жюльен, стал гравером и женился на известной романистке Марсель Тинайр.

«Жан Гетрэ» (образ народной, крестьянской нищеты).

В песне «Ссылные», написанной на мотив «Сосен» Пьера Дюпона, Аллеман воспекает «рать Коммуны», привезенную на

Проклятый островок, не посещенный Дантом¹.

Аллеман рисует коммунаров спокойными, гордыми и бесстрашными, даже веселыми, в момент морской бури, приводившей в ужас их тюремщиков на транспортах, но жалеет, что океан не поглотил осужденных, не спас их от мук каторги. Им тяжело на неприятном острове, они жертвы пыток и палачей, они измождены, и спасает их лишь надежда. Пусть родина вспомнит о них, услышит их зов, положит конец их страданиям, пока морская глубина не поглотила их трупы. Ибо они еще в силах служить родине:

О, если родину гнетут,
Пускай бойцы ее спасут,
И Франции пусть образ милый
Опять наполнят новой силой,
Ей возрожденье принесут!

В песне «Грядущее» (на мотив «Кошута» Пьера Дюпона), датированной 1878 годом,— та же скорбь побежденных бойцов, мечтавших о всемирной республике, о наступлении эры справедливости:

Кольцом из рифов стеснены
Утесы той земли ужасной,
Где стонут пленные сыны
Отчизны скорбной и безгласной.
Вы, скалы каледонских стран,
Рожденных бурей в спазмах боли,
Увидите ли каторжан,
Освобожденных от неволи?

Но поэту известно, что прогресс побеждает всюду: и в лачугах, и во дворце; короли бессильны помешать его господству. И прогресс победит: народ свергнет палачей и тиранов, и на землю придет свобода.

В песне «Отмщение» («La Revanche»), помеченной июнем 1878 года, Аллеман воспекает приход этой свободы, который будет и делом отмщения за гибель

¹ Переводы из Аллемана принадлежат Лью Остроумову.

Коммуны. Замечательно, что тема мести за Коммуну не умирает у Аллемана даже после стольких лет его пребывания на каторге.

«Отмщение» интересно во многих отношениях. Здесь как бы развернуты финальные мотивы «Грядущего». Будущую революцию Аллеман представляет себе народной, пролетарской, возникающей на окраинах города, где царствует нищета. Ее деятели — пролетарии.

Кровь галльских прадедов струится в нашем теле,
Но сотни лет текла для знати, для купца —
Для угнетателей, которые умели
Класть узы на тебя, на древнего творца.

Революция побеждает, и рушится строй буржуазного эгоизма, и все жертвы, все герои Коммуны будут отмщены:

...Твердыня эгоизма
Сегодня рушится от мстительных мечей:
Мы мстим за тех, кто пал в порыве героизма,
Кто мучеником пал, проклявши палачей.

Одно стихотворение у Аллемана стоит совершенно особняком. Автор юмористически рассказывает здесь о своей попытке вместе с другими товарищами бежать (2 ноября 1876 года) с острова Ну на буксирном катере «Бюлари».

В мемуарах Аллемана подробно освещен этот драматический эпизод, стоивший ему нового заключения в штрафной взвод, причем теперь, помимо двойных кандалов, ноги у него были спутаны особой железной сетью (режим смертников каторги). Состоялся, конечно, новый военный суд, и одни из участников бегства были приговорены на пять лет к двойным кандалам, другие же — к добавочным пяти годам каторги. И вот в декабре 1876 года Аллеман написал стихотворение «Экипаж Бюлари», чтобы весело напомнить своим товарищам об их злполучной неудаче.

Хранить веселый дух, будучи закованным в двойные кандалы, потеряв последнюю надежду на спасение, поддерживать жизнерадостным смехом товарищей по несчастью — это далеко не тот благодушный пищеварительный юмор, что мы видели у доктора Гупиля. Тут юмор вооружающий: Аллеман хочет высмеять неудачу,

стать над нею, превратить трагедию в комический эпизод.

Вот почему, в отличие от соответствующих страниц своих мемуаров, он нисколько не осуждает здесь тех товарищей, по вине которых «Бюлари» не успел уплыть так далеко, как мог бы, — хотя беглецов, конечно, все равно бы поймали.

Одним из них был известный Тренке¹, член Коммуны; по его оплошности тюремная стража раньше времени подняла тревогу, за что в момент бегства Аллеман прямо-таки возненавидел его, о чем и упоминает в воспоминаниях. Совсем другое в его стихотворении: здесь он полон уважения к Тренке и видит в нем одного из вождей французского пролетариата:

В нелепом, длинном колпаке²,
Тот, украшающий наш катер
И взором меряющий фарватер,—
О Авентин, то твой Тренке!

Из мемуаров Аллемана мы узнаем, что другой беглец, Вино, бывший полковник Коммуны, очутившись на катере, внезапно вспомнил свой бывший чин и возложил на себя управление рулем, о чем его никто не просил. В результате «Бюлари» попал на рифы и чуть не лишился винта. Беглецы проклинали Вино не меньше, чем Тренке.

Не то в стихах:

Вон тот, кому презреть дано
Весь трепет тихоокеанский,—
То ты, полковник наш гражданский,
Нетерпеливый друг Вино.

¹ Рабочий Луи-Алексис Тренке (1835 — 1882), член Коммуны и активнейший ее деятель, прославился, в частности, своей смелой и честной речью на военном суде. «Да, я был инсургентом,— заявил он.— Я стрелял на баррикадах, это тоже правда. И если я о чем сожалею, так только о том, что не нашел там смерти, ибо мне не пришлось бы сегодня видеть тех моих коллег, которые, принимая участие в действиях, отказываются от участия в ответственности». Память о Тренке не заглохла среди парижских пролетариев в годы «морального порядка», и в 1880 году, еще до амнистии, каторжник Тренке был избран в депутаты муниципального совета от XX округа Парижа. Избрание это показало правительству Гамбетты, что медлить с амнистией невозможно, и последняя была объявлена почти немедленно. Тренке — один из патетических образов в поэзии Парижской Коммуны; ему посвятил прекрасную песню Кловис Гюг (C. Clugnes. Les jours de combat, P. 1883, p. 79 — 82).

² Колпак каторжника.

Следует перечисление других товарищей по бегству, всюду в том же тоне шутики, симпатии и уважения. А в последнем куплете Аллеман просит товарищей извинить его за эти «стишки»:

Простите мысль мою шальную,
Что я их вздумал сочинять.

При всей скромности своих литературных достоинств стихи Аллемана — один из замечательнейших документов поэзии ссыльных коммунаров. Подобно стихам Бриссака, они обрисовывают стойкую и непреклонную душу бойца Коммуны, сохранившего свое достоинство и непримиримость даже в условиях каторги. И, конечно, в этих стихах звучат голоса не только Аллемана и Бриссака, но и прочей массы коммунаров-каторжан, заключенных на острове Ну.

Бриссак оставался на каторге только республиканцем-интеллектуалом, верующим в неотвратимую победу прогресса, он видел в Коммуне лишь этап к установлению республиканского строя. Но для рабочего Аллемана Коммуна была событием величайшего значения — социальной революцией, обещавшей раскрепостить рабочих и всех обездоленных от ига капитала. Вот почему, в отличие от Бриссака, он всегда верен ее памяти. Вот почему он страстно мечтает о новой Коммуне и об отмщении за майскую бойню.

Стихи Аллемана и Бриссака, так дружно и стойко прозвучавшие на каторге, лишний раз говорят о нерушимом братском и боевом союзе рабочего класса и подлинно передовой интеллигенции 1871 года.

IV

На острове Ну были и другие писатели-коммунары, тоже подвергавшиеся тяжкому режиму каторги.

Здесь был, например, известный журналист Гюстав Марото (Maroteau, 1848 — 1875). До Коммуны он работал в журналистике (между прочим, в 1869 году он издавал своего «Отца Дюшена», в котором впервые стал печататься Максим Вильом) и дебютировал в качестве поэта, издав в 1867 году сборник стихотворений «Хлопья» («Floccons»). Один из самых преданных и убежден-

ных сторонников Коммуны, Марото в ее дни редактировал бланкистскую газету «Гора», а затем газету «Общественное спасение». Марото требовал самой беспощадной борьбы с контрреволюцией. Особенную ярость в версальских кругах вызвала его статья «Монсиньор архиепископ Парижский», где Марото призывал духовенство отречься от религиозной лжи и преступлений фанатизма. «Берегитесь народного гнева!» — грозил он. Упоминая далее, что Коммуна атеистична, что она упраздняет бога, Марото заявлял: «Наших пуль не остановят ваши наплевачники; не раздается ни одного проклятия нам в тот день, когда архиепископ Дарбуа будет нами расстрелян». И страстную свою статью Марото заканчивал словами: «О, я очень боюсь за монсиньора архиепископа Парижского»¹.

Архиепископ Дарбуа находился в числе арестованных Коммуной заложников. Коммуна предлагала Тьеру обменять его на Бланки, Тьер отказался. Когда версальцы ворвались в Париж, в ответ на их зверства заложники, и в их числе архиепископ Дарбуа, были расстреляны. Всю вину за это версальцы поспешили возложить на Марото: не будь его статьи, Дарбуа якобы остался бы жив и здоров. Так в аналогичной ситуации Рошфор был обвинен в призыве к разрушению особняка Тьера, а Жюль Валлес — в подстрекательстве к поджогам Парижа.

Марото бесстрашно сражался на последних баррикадах Коммуны. Когда он был арестован, версальская печать принялась на все лады требовать его крови. Вспомнили и о «Хлопьях». Стараясь развенчать Марото как поэта, Жюль Клареси назвал его стихи «отвратительными, лишенными красок и гармонии» и всячески поносил Марото-коммунара². Вопли версальских литераторов были услышаны военными судами: Гюстав Марото был приговорен к смертной казни.

Родные Марото убедили его кассировать приговор, газета Виктора Гюго «Призыв» подняла голос в защиту Марото, но кассация была отклонена³. Только позднее, в результате новых хлопот, казнь была заменена пожизненной каторгой.

¹ «La Montagne», 21 avril 1871, № 19.

² Jules Claretie. Histoire de la revolution de 1870 — 1871, P. 1872, p. 639.

³ «Le Rappel», 12 novembre 1871, № 722 (статья Леона Бигю).

Пожив на острове Ну, Марото стал жалеть, что его не расстреляли сразу. Большой туберкулезом, он быстро терял силы в обстановке неподходящего климата и тяжелых условий каторги. Писал ли он что-либо на острове Ну, сведений не осталось. В начале 1875 года Марото скончался. Умирая, он говорил своим друзьям: «Не великое дело умереть, но я предпочел бы столб Сатори этому смрадному одру. Товарищи, не забывайте меня!»¹.

На острове Ну был также некий поэт Герен (Guérin), фамилия которого нередко упоминается Аллеманом. Никаких следов его литературной деятельности нам обнаружить не удалось. Повидимому, это то же самое лицо, о котором упоминает доктор Гупиль в следующих словах:

Вот боевой петух, повеса!
Он ищет рифму иль рефрен,
И, глядя, нашел сюжет для пьесы.
Кто он? Сарду?— Да нет, Герен.

Был здесь журналист Альфонс Эмбер (Humbert, 1846 — ?), один из трех редакторов «Отца Дюшена». В отличие от Вермерша и Вильома, ему не удалось эмигрировать. Он был схвачен версальцами и приговорен военным судом к пожизненной каторге. Эмбер находился в ссылке до 1879 года. По возвращении во Францию² он примкнул к партии радикалов и сотрудничал в их прессе. Писал также романы. Шарль Шеншолль указывал, например, в 1885 году, что Эмбер издает роман нравов «Анжель Шавирон» в сотрудничестве с Луи де Грамон³.

Был здесь другой журналист, Луи-Адриан Люсириа (Luciría, 1843—?), сотрудник валлесовского «Крика народа» в дни Коммуны, приговоренный к каторге за это и за свой республиканизм. Был здесь и известный Максим Лисбонн (Lisbonne, 1837 — 1905), один из беззаветнейших храбрецов 72 дней, прозванный «д'Артаньяном Коммуны», написавший здесь свои мемуары⁴.

¹ Лиссагарэ, стр. 486. Гастон да Коста посвятил в III томе своего труда целую главу пребыванию Марото на каторге и его кончине.

² Здесь он сначала попал на полгода в тюрьму за то, что произнес речь на могиле одного коммунара, назвал Третью республику «гнушной проституткой» (см. Adolphe Eugène Buisson, *Portraits intimes*, P. 1894, p. 266).

³ Ch. Chincholle, p. 90

⁴ См. о нем наш очерк в «Октябре», 1941, № 3.

Был здесь некоторое время и Гастон да Коста (Da Costa, 1850 — ?), бланкист, правая рука Рауля Руго, заместитель его как прокурора Коммуны и активный работник Комиссии общей безопасности. За свою борьбу с контрреволюцией он, естественно, стяжал к себе отчаянную ненависть версальцев. Был осужден на смертную казнь, замененную затем ссылкой. Написал одну из мемуарно-исторических работ о Коммуне «Пережитая Коммуна» (три тома).

Таковы были писатели острова Ну. Ни один из них не стал ни ренегатом, ни предателем Коммуны. На каторге они с достоинством несли свое революционное имя. Легко быть героем на баррикадах, труднее сохранять героизм в двойных кандалах. Они же были героями и на каторге. Тяжесть мук, испытанных ими, только усилит ту признательность и уважение, с которыми отнесется к их творчеству и памяти каждый советский читатель.



Не сохранилось совершенно никаких сведений о литературной деятельности той категории сосланных коммунаров, которым по приезде в Новую Каледонию было разрешено проживать в городе Нумеа, местной столице.

Немногом лучше обстоит дело с творчеством коммунаров, приговоренных к ссылке в укрепленную местность и находившихся на полуострове Дюко. Их было там восемьсот одиннадцать человек. О поэтической деятельности этих коммунаров почти ничего неизвестно, исключая разве Луизы Мишель. Из ее указаний мы узнаем еще несколько имен. Вот что, например, говорит она о группе учившихся у нее молодых коммунаров: «Некоторые из этих учеников положительно обладали большими способностями. Так, например, Сенешаль (Sénéchal) и Муссо (Mousseau) были поэтами, как и Мерю (Meurio), который в приступе тоски по родине покончил с собой». Никаких данных о творчестве этих поэтов не сохранилось. На полуострове Дюко было также несколько литераторов, писавших пьесы для театра, созданного коммунарами. Таковы были: Анри Боэр (Baueg, 1852 — ?), будущий известный французский театральный критик, написавший тут свою единственную пьесу-пословицу «Реванш Газта-

на»¹, и Симон Майер (Symon Mayer), переведенный в 1875 году с острова Ну и написавший для того же театра коммунаров «большую драму, комедию и водевиль»². Одну пьесу из жизни местных туземцев-канаков написала и Луиза Мишель.

На полуострове Дюко были и другие писатели: Анри Рошфор (Rochefort, 1831—1913) и член Коммуны Паскаль Груссе (Grousset, 1845—1909), в прошлом журналист и драматург, в будущем автор ряда романов и других книг, изданных под псевдонимами Philippe Daryl, André Laurie (под этим псевдонимом Груссе был соавтором некоторых романов Жюль Верна)³, Tiburge Moray, Dr. Blaisius, Léopold Virey⁴. Но оба они ничего не создали в ссылке, откуда, впрочем, уже в марте 1874 года им удалось бежать вместе с архитектором Бальером и журналистом Оливье Пэном.

В стихах Луизы Мишель, рождавшихся на полуострове Дюко, уже нет прежнего кипения воинствующей революционной страсти. Бесплезно было бы доказывать, что «красная дева» внутренне нисколько не смирилась. Но столь же бесспорно, что условия тягостного и печального быта многолетней ссылки наложили и на нее свой отпечаток.

Социально-политическая тема отходит теперь у нее на второй план. Луиза Мишель обращается к темам местным, к воспроизведению окружающего быта и всей действительности ссылки; тут получает развертывание ее пейзажная лирика. Но все, что пишет теперь Луиза Мишель, неизбежно окрашено в меланхолический тон.

Меланхолическая нота явственно звучит в стихотворении «Каледонский пейзаж», где Луиза Мишель описывает утрюмую, бедную природу «черной скалы, окруженной волнами, по которым беспрестанно скользит крыло циклонов». Меланхолическая созерцательность доминирует и в песне «Кладбище ссыльных», где Луиза Мишель вспо-

¹ Н. Вауег, р. 253.

² Symon Mayer, р. 374.

³ После смерти Жюль Верна Груссе закончил его романы «Изгнанники земли», «Из Нью-Йорка до Бреста за семь часов» и др. См. Edm Lepelletier. Histoire de la Commune, t III, р. 303—309.

⁴ Обилие этих псевдонимов говорит о том, как нелегко было Паскалю Груссе печататься в качестве бывшего коммунара.

¹ L. Michel. La Commune, р. 362.

минает о всех, кто умер за свою мечту—увидеть Францию преображенной. «И терпкий морской ветер, — говорится в рефрене, — рыдая каждую ночь, вздыхает над мертвыми осужденными». В последней строфе поэтесса рисует ночной каледонский пейзаж. Социальные мотивы начала песни растворяются в этой грустной пейзажной теме.

В стихотворении «Новый год», помеченном «Нумеа, январь 1879», снова описывается пейзаж, зимний пейзаж Новой Каледонии, угрюмое, насупившееся небо, голые скалы, монотонный шум пустынного океана. Сумрачные краски этой картины чуть яснее и теплее к концу стихотворения, где поэтесса выражает пожелание, чтобы новый этот год открыл, наконец, человечеству путь к справедливости, миру и свободе.

Стихотворения эти — из сборника Луизы Мишель «Сквозь жизнь» — интересны для знакомства с ее пейзажной лирикой, отличающейся тщательным рисунком, сжатой описательностью, гармонией скупых красок и полным отсутствием риторики; даже обычный лиризм Луизы Мишель, такой бурный и размахистый, как-то отмирает здесь, переродившись в меланхолическую интонацию. Кроме того, ценность этих стихов — в изображении сурового края ссылкой, темы, неотъемлемой от лирики коммунаров. Как увидим ниже, Луи Баррон упрекал других поэтов ссылки именно за отход от изображения окружающей действительности ради стихотворений на «общеземские» темы, приобретающих здесь ослабленный, провинциальный характер.

Упомянем еще о недатированном стихотворении Луизы Мишель «Песня узников», запечатлевшем тайные мечты ссылке о счастье их родины, о готовности сражаться за нее, о вере в победу революции:

Здесь не имеют власти зимы,
И вечно зелен лес вокруг.
Здесь бриз, дыханьем вод гонимый,
Вдоль мрачных днз промчится вдруг, —
И вновь столь глубоко молчанье,
Что в нем и мошки колыханье
Воспринимается как звук.
.....
О выплыви, корабль наш милый,
Дай нам вступить под сень твою..
Изгнанье тягостней могилы..
Несчастных узников семью
Домчи до Франции, чтоб с ходу

Нам вновь сразиться за свободу
И отстоять ее в бою!

Уж близок день великой ломки.
Мы зрим победу пред собой,
И угнетенных голос громкий
Нам битвенной звучит трубой
Заря глухую ночь сразила —
И мира нового строжила
Над скорбной восстают землей¹.

Гораздо более широко развернулась поэзия коммунаров на острове Сосен

* * *

На острове Сосен жило две тысячи восемьсот восемь коммунаров, присужденных к простой ссылке.

Неплодородная земля, вся в зарослях колючего кустарника. Жизнь — в палатках. Отвратительная пища из недоброкачественных продуктов. Отсутствие одежды и обуви. Такова была общая обстановка.

Ссылные, народ трудолюбивый и деятельный, всячески стремились сделать свою жизнь сколько-нибудь сносной. Однако возможности работы и заработка были очень ограниченными. Лишь немногие из ссылных — вроде резчиков по дереву — могли отправлять свои изделия в Нумею. Большинство работало здесь же, на острове, по постройке водопровода и казенных магазинов, по прокладыванию шоссе. Заработок их не превышал 19 су в день, но и он прекратился летом 1873 года, когда морской министр объявил, что правительство не намерено признавать за ссылными право на труд и доставлять им работу. Тогда же запрещено было и вывозить в Нумею изделия ремесленников.

Выше была упомянута одна из тюремных песен, которую Луи Баррон услышал именно на острове Сосен. Она не восхитила его ни со стороны своих литературных достоинств, ни со стороны темы. В рефрене звучала угрюмая угроза. Но эта песня, привезенная из версальской тюрьмы, и подобные ей составляли «местную литературу», как сказал Баррону его собеседник.

— Больше ведь нельзя дробить камни на дороге, чтобы

¹ Louise Michel. Ere nouvelle, P. 1887 Перевод Л. Руст.

занять этих людей за девятнадцать су в день и за стаканчик вина. Они страдают, их головы возбуждены, ненависть растёт, они замышляют месть и насилия. Поставьте на их место, подвергнув тем же лишениям, заговорщиков шестнадцатого мая¹, всех этих Брольи, Фурту и компанию: как бы тонко ни были воспитаны эти господа, они стали бы вести себя не иначе. Их песни, может быть, были бы более академичны, получше срифмованы, но приблизительно таковы же...²

Жизнь заключённых на острове Сосен, одетых в лохмотья, полуголодных, становилась год от года все безнадежнее. «Бесконечные мечты о лучшем будущем сменило уныние и, наконец, мрачное отчаяние. Появились случаи умопомешательства и смерти»³. Одною из первых жертв на острове Сосен явился журналист Альбер Грондье, сошедший с ума и скончавшийся в конце 1873 года⁴.

В этой обстановке было естественно, что революционные настроения, что ненависть к версальским палачам и жажда отмщения им не затухали и не ослаблялись, по крайней мере, у части коммунаров, и они пели — еще в конце 70-х годов — свои тюремные песни, берегли их и, возможно, создавали новые такие же песни. Но у других ссыльных были иные настроения. Кто чувствовал себя просто подавленным, сломленным жестокой обстановкой и, ни на что уже не надеясь, становился жертвой тоски и отчаяния; кто, сосланный на сравнительно небольшой срок, стискивал зубы и старался претерпеть все испытания, думая лишь о дне освобождения; кто, наконец, получал денежную поддержку из Франции от родных и кое-как мирился с положением.

Наконец, как и всюду в ссылке, на острове Сосен среди ссыльных существовала классовая рознь, усугублявшая горькую жизнь бывших бойцов Коммуны, делавшая их на два лагеря.

¹ 16 мая 1877 года Мак-Магон, обеспокоенный усилением влияния республиканцев, сместил кабинет министров и поручил герцогу де Брольи составить новый кабинет — из орлеанистов и бонапартистов. Это была «лебединая песня» монархической реакции 70-х годов.

² L. Barron, p. 238—239.

³ Лиссагарэ, стр. 481.

⁴ Pascal Grousset et Fr. Jourde. Les condamnés politiques en Nouvelle-Calédonie, Genève. 1876, p. 35—36.

Естественно было желание отвлечься от окружающих впечатлений, рассеяться, отдаться каким-либо иным интересам. Вот почему заключённые на острове Сосен имели у себя два театра и строили огромный третий (постройка его закончилась накануне самой амнистии), и вот почему литература, создававшаяся здесь ими, развивалась в масштабах прямо-таки неслыханных.

Луи Баррон, сам находившийся на острове Сосен и оставивший в своих воспоминаниях много сообщений — к сожалению, беглых и поверхностных — о литературных и театральных интересах заключённых, пишет:

«Сосланные на острове Сосен имели свою литературу, общего пользования (public) и частную, напечатанную и рукописную, вначале потаенную, впоследствии разрешённую и цензуруемую, она состояла из жалобных и сатирических песен, из честолюбивых поэм, описательных, лирических и драматических, и, наконец, из шуточных, серьёзных, высмеивающих, живописующих, доктринерских, политических, анархических и даже консервативных газет. Они были на все вкусы»¹.

Эта литература была не только рукописной; ссыльные даже устроили себе типографию, где печатали газеты, выходившие раз в неделю тиражом 200—300 экземпляров.

О тех литераторах, чьи произведения появлялись в газетах острова Сосен, Баррон сообщает следующее:

«Это вовсе не были зарекомендовавшие себя таланты, звезды первой или средней величины, какие-либо соперники Рошфора или Паскаля Груссе, уже блиставших под другими небесами (намек на их бегство в 1874 году.— Ю. Д.). Самый знаменитый из них именовался Муро (Mouro). Отблеск славы знаменитого памфлетиста озарял эгого высоченного малого, который, несмотря на такое преимущество (Рошфор был невысокого роста.— Ю. Д.), всегда был только самой обыкновенной посредственностью. Но репутация у него была изумительная. Подумайте только: он знал Рошфора!»²

Другие были дилетантами, парнасцами, безвкусными имитаторами формы и содержания «Фонаря» и «Гентамарра», славными ребятами, которые, едва окончив коллеж, угодили в капканы революции 18 марта, пылкими мятежниками Латинского квартала, безбородыми чиновниками из префектуры Рауля Риго, простодушными актёрами в том, что они считали лишь славным фарсом, разыгранным с правительством; в крайней досаде на неприятную

¹ L. Barron, p. 298.

² Эжен Муро был секретарем Анри Рошфора и сотрудником его газеты «Пароль» в дни Коммуны.

развязку так хорошо задуманной шутки они клялись, что больше уж не попадутся, и тем не менее — из заботы о народной милости и сбережения своей репутации, потому что не знаешь ведь, что может случиться,—они старались придать своим юношеским лицам и стилю бакалавра отпечаток серьезности, приличествующей демократам-социалистам, убеленным сединой в тюрьмах тиранов»¹.

Свидетельство Луи Баррона о литературе острова Сосен является *единственным*; нет возможности ни проверить его, ни уточнить. Между тем создается впечатление, что остров Сосен был населен одними бездарностями.

Луи Баррон и сам чувствует, что краски у него чересчур стусилились, и, отрицая литературные достоинства журналистов острова Сосен, он противопоставлял газетам другую литературу острова:

«Если воскресные листки ссылки содержали лишь различные произведения, порожденные ученическими перьями этих господ, не стоило бы об этом и говорить, но там есть и кое-что другое, что делает чтение их более любопытным, чем можно было бы ожидать. Перед моими глазами многочисленные коллекции этих публикаций. «Альбом острова Сосен» (первое издание), «Брадобрей», «Каледонские бдения» (главный редактор Муру), «Альбом острова Сосен» (второе издание), «Парижанин», «Иллюстрированный Парижанин», «Галльский петух» (Альфонса Пеллиссе). Прочее я, должно быть, позабыл.

Эти издания иллюстрированы наивно-точными рисунками; текст и рисунки отлично рассказывают нам о занятиях массы социальных, об их праздности, лишениях, раздумьях, надеждах и разочарованиях, но также — и это главное — о мелочности, о претензиях, о пошлой зависти, о сплетнях котерии мелких буржуа, затерявшихся в этой массе, о крошечной группе привилегированных по происхождению или образованию в этой среде необразованных пролетариев, поднятых к восстанию могучей ненавистью и неизлечимой нищетой»².

Таким образом, литературу острова Сосен Луи Баррон считал в основном делом «котерии мелких буржуа». Проверить это утверждение, повторяем, нет возможности.

Далее Луи Баррон останавливается и на самой поэзии острова Сосен. В номере одного местного журнала от 25 декабря 1878 года он встретил сонет «Каприз юной девушки».

В этом сонете поэт обращается к девушке, спрашивая, что подарить ей на Новый год. Не хочет ли она книг в

золоченых переплетах? Не хочет ли, чтобы с нее нарисовали портрет?

— Нет, — отвечает девушка, — но я желала бы посмотреть, как будут гильотинировать епископа!

Non, dit la fille, je voudrais
Voir guillotiner un évêque!

Так как Баррон не любит «котерию мелких буржуа», то он не отказывается от удовольствия высмеять ее революционную поэзию, приводя подобные «клинические» образцы, типичные именно для мелкобуржуазной революционности. Так, и Вермерш в годы эмиграции написал одно стихотворение, где героиня тоже очень желала увидеть, как будет повешен Тьер¹.

«Приведа этот образчик поэзии коммунаров, — продолжает Луи Баррон, — я вспоминаю, что еще не говорил о поэтах с личным вдохновением, песни которых, веселые или меланхолические, иронические или негодующие, задумчивые, воинственные или живописные (pittoresques), развлекали маленькую колонию. Правда, было бы жалко не посвятить им хоть несколько строк, потому что они подняли больше шума и стяжали большую славу, чем иные сборники стихов, изданные Лемерром или Шарпантье, окруженные сегодня рекламой, но похороненные уже на другой день.

Четыре тысячи ссыльных читали (или им читали) «Оды и баллады» Немо, предполагаемого автора сонета «Каприз молодой девушки» и неперменного сотрудника «Альбома острова Сосен».

Уверенный в своей популярности, Немо злоупотреблял, берясь за все жанры, южанин с самонадеянным воображением, он то элегичен, как Мильвуа, то шутлив и высокомерен, как Жантиль-Бернар, то дифирамбичен и кровав, как Тиртей или Барбье.

Его лира, никогда не ведающая усталости, настроена на лютые тона, исключая одного-единственного. Среди его многочисленных произведений тщетно было бы пытаться найти хоть одну строчку, навеянную ссылкой. Этот поэт — слабое, обедненное эхо Франции — не может заинтересовать нас»².

Кто писал под псевдонимом Немо, установить пока не удалось, а стихи Немо в изданиях и периодике 80-х годов нам не попадались.

Признавая просодию Немо «элегантной», Луи Баррон все же предпочитает его стихам стихотворение одного анонима, «Надежда», как проникнутое большой и вол-

¹ L. Barron, p. 298—300

² L. Barron, p. 300—301.

¹ См. у Ph. Audebrand. Un café des journalistes sous Napoléon III, P. 1888, chap. VIII

² L. Barron, p. 321—322.

нующей искренностью. Баррон прав; действительно, «Надежда» — один из выразительнейших памятников поэзии ссылки. Автор стихотворения говорил в нем о своих внутренних, потаенных думах, о своих колебаниях, сомнениях, упадке духа, но он смело и правдиво высказывал то, что другие тоже переживали и думали, но чего они не решались высказать. В этом смысле «Надежда» — типичный художественный документ настроений ссылки.

В печальный день меня волна умчала
От неба милой Франции моей.
В изгнании юность горько увядала.
Свободы нет — и все погибло с ней!
«Де пыл страстей быллой, бывая сила?»
О, если б кто вас в сердце оживил!
Отвага, вера — все мне изменило,
Мне на земле уже никто не мил.

Все эти минорные настроения — тоска по родине, по свободе, по бывлой полноте сил, тоска ссылки — были в иные минуты весьма характерны для ссылных, как и общий тон стихотворения, тон меланхолии и подавленности.

В последней строфе поэт-ссылный признается, что не раз падал духом и не раз проклинал революцию и свою судьбу. Но он не пал окончательно, раскаявшись в этих порывах малодушия:

Пусть я порой, в священном идеале
Изверясь, клял своей весны богов,
И клял порывы, что меня призывали
К оружию, в строй испытанных бойцов,—
Сдержите ропот гневного укора,
Раскаяньем искуплена вина!

Поэт раскаялся, ибо не всякая вера им утрачена:

Но как мой ни печален путь,
Одна мечта горит, мне легче с нею.
О истина, надежду я лелею
Тебе служить когда-нибудь¹.

Луи Баррон упоминает еще об одном поэте ссылки, об Альфонсе Пелиссье (Pelissier): «Чрезвычайно любопытен также Альфонс Пелиссье, занятый марседец, который был один день — в самый день вступления генерала

Эспивана де Вильбуане в мятежный город — главнокомандующим Коммуны».

Пелиссье был участником Марсельской Коммуны и соратником Гастона Кремье. Бывший кавалерийский бригадир, он был назначен 1 апреля Коммуною генералом и командующим войсками. Не один день находился Пелиссье в этом звании, а целых четыре. Четвертого апреля он был участником депутации, направленной Марсельской Коммуною к генералу Эспивану — главе тьеровских войск, уже открывших стрельбу по Марселю. Делегация пыталась добиться от версальского генерала прекращения стрельбы.хлопоты ее были, конечно, безрезультатны, а в тот момент, когда делегация уходила, Пелиссье был арестован.

Лиссагарэ рассказывает: «Пелиссье очень остроумно выразился на военном суде. Когда его спросили: «Какой армии вы были генералом?» — он ответил: «Я был генералом положения». Он никогда и не имел другого войска»¹. Но это не помешало Пелиссье быть приговоренным к смертной казни, замененной ему затем ссылкой.

Луи Баррон отмечает технические недочеты стихов Пелиссье, но ставит ему в заслугу выбор местных тем: «Пелиссье рифмует плачевным образом, он почти что варвар, но сюжеты его поэм взяты из самой почвы, из той необычной, волнующей среды, где он провел долгие годы ссылки». Баррон подчеркивает свежесть описаний природы у Пелиссье и указывает, что при некоторой растянутости его вещей в них резюмируются «правила житейской и несколько скептической мудрости»².

Как видит читатель, сообщаемые Луи Барроном сведения не позволяют составить полного и цельного представления о поэзии сосланных коммунаров. Мемуарист подчеркивает только, что литература ссылных была чрезвычайно разномастна, вплоть до консервативных газет. Что после Коммуны в рядах самих коммунаров неизбежно начиналось снижение ее идейности, ее принципов и боевого пыла, особенно в условиях тюрьмы и многолетней ссылки, — это неоспоримо. В тюрьмах и ссылке происходило постоянное расслоение кадров коммунаров — и с тем большей легкостью, что ведь тут было всего меньше

¹ Лиссагарэ, стр. 200.

² L. Ваггон, р 324—326



МАССОВАЯ ПОЭЗИЯ

I

Наиболее обильно рождалась поэзия Парижской Коммуны в эмиграции. Беглецы Коммуны рассеялись почти по всему земному шару, но более всего они осели в Бельгии, в Швейцарии и в Англии. Материалы, имеющиеся в нашем распоряжении, относятся именно к этим трем странам. Эмигранты Коммуны находились также в Испании, Америке, Италии, Германии, России и других странах, но никакие художественные документы эмигрантской поэзии, развертывавшейся в этих странах, нам пока неизвестны.

Жизнь эмигрантских центров Коммуны до сих пор в исторической науке не обследована. Имеющиеся здесь материалы носят самый общий, беглый и суммарный характер, вроде соответствующей главы во втором издании труда Лиссагарэ¹.

¹ Более всего — хотя все же очень скудно — освещена жизнь швейцарской эмиграции Коммуны в работе А. Claris. *La proscription française en Suisse*, Genève 1872, а главное — в книге L. Descaves *Philémon vieux de la ville*, P., s. a. (1913). Имеется еще книга Georges Renard. *La Suisse, terre d'asile*. P. 1913. На тему об английской и бельгийской эмиграции специальные труды неизвестны. О лондонской эмиграции кое-какие случайные и беглые упоминания встречаются в переписке Поля Верлена; кое-что имеется о ней и в мемуарах художника-коммунара F. Régamey. Ни этот источник, ни книга Ренара доступны нам не были.

Между тем в переписке и в других работах Маркса и Энгельса имеется такое множество общих и детальных замечаний на тему о жизни эмигрантских центров Коммуны, что работа советского исследователя этого вопроса была бы значительно облегчена.

Вопрос о поэзии, развертывавшейся в эмигрантских центрах, пока еще не ставился вовсе.

Сохранившиеся памятники эмигрантской поэзии позволяют видеть, что развертывалась она, главным образом, в первые годы эмиграции. Мы говорим о ее печатных публикациях, которые во втором пятилетии 70-х годов почти уже не появляются (исключая того немногочисленного, что печаталось в прессе). Закономерность этого ясна: в начале 70-х годов у поэтов-коммунаров были особенно свежи и сильны их впечатления, так и рвавшиеся из души, а у читающей публики был большой интерес к правдивому художественному слову о Коммуне.

Можно считать — по крайней мере, как видишь это на настоящий день, — что поэзия Парижской Коммуны рождалась в лучших и наиболее ярких своих образцах, да и количественно, всего больше именно в эмиграции. Потье, Клеман и Шатлэн были эмигрантами.

Тяжелый труд, скудный заработок, бедность, лишения, преследования — такова была жизнь эмигрантов Коммуны, жизнь под неблагоприятным и подозрительным оком полиции. И в Англии, и в других странах эмигрантов Коммуны только терпели. Широко развернуть в этих условиях революционную работу они не могли. Средств на издание своей прессы у них не имелось, или она носила эфемерный характер. Своих издательств не было, и поэтому рождавшаяся в эмигрантских центрах поэзия появлялась в печати все же лишь в виде счастливой случайности, редкого исключения, а порой в зависимости от личных денежных средств автора или от его героической готовности пойти на любые лишения, на голод и проч., лишь бы ему удалось на свои гроши опубликовать стихотворную брошюру и рассказать правду о Коммуне и о версальском терроре.

Нужно еще прибавить, что если и имелась кой-какая эмигрантская пресса, то стихи в ней печатались мало. Эта пресса — газеты и журналы, обычно влачившие недолгое и призрачное существование, — представляла собой партийно-политическую и нередко сектантски-груп-

повую печать. Стихи находили сюда доступ только в том случае, если поэт являлся редактором такой газеты или вполне разделял ее платформу. А при той фракционной борьбе и яростных склоках, которые раздирали эмиграцию, поэту, пытавшемуся стоять особняком, почти не было возможности печататься в эмигрантских изданиях...

Между тем эта внутренняя борьба, раздоры и склоки различных эмигрантских группировок, производившие самое неприглядное впечатление, являлись своего рода духовной пищей эмиграции, ее животрепещущей злобой дня и в конечном счете не могли не накладывать роковой отпечаток на литературную деятельность отдельных поэтов Парижской Коммуны.

«После каждой потерпевшей крушение революции или контрреволюции, — писал Энгельс, — среди бежавших за границу эмигрантов развивается лихорадочная деятельность. Создаются различные партийные группировки, упрекающие друг друга в том, что завели коня в трясины, обвиняющие друг друга в предательстве и во всевозможных прочих смертных грехах. При этом сохраняют тесную связь с родиной, организуют, ведут конспиративную работу, печатают листовки и газеты, клянутся, что через двадцать четыре часа опять «начнется», что победа обеспечена, а в предвидении этого уже заранее распределяют правительственные места. Разумеется, разочарование следует за разочарованием, а так как это не ставят в связь с неизбежными историческими отношениями, которых не желают понять, а приписывают это случайным ошибкам отдельных лиц, то нагромождаются взаимные обвинения, и дело кончается всеобщей склокой. Такова история всех эмиграций, начиная от роялистских эмигрантов в 1792 году и вплоть до нынешнего дня; а кто из эмигрантов сохраняет рассудок и благоразумие, тот старается отойти подальше от бесплодных дразг, как только представляется возможность сделать это в тактичной форме, и принимается за что-нибудь более полезное.

Французская эмиграция после Коммуны также не миновала этой неизбежной участи»¹.

После поражения Парижской Коммуны I Интернационал сделался объектом преследований и травли со

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 224.

стороны международной буржуазной реакции. Воспользовавшись этим, бакунисты, центром деятельности которых была Швейцария, повели особенно ожесточенную борьбу против Генерального совета, сплотив против него и часть прудонистов, находившихся в Швейцарии, и значительное число бланкистов, прудонистов и якобинцев, находившихся в Англии. Перенесение Генерального совета в Интернационал в Америку после Гаагского конгресса 1872 года и последующее прекращение его деятельности в 1876 году не ослабили этой борьбы. Гаагский конгресс постановил исключить Бакунина и Гильома из Интернационала и объявил непримиримую войну анархизму.

Картина, которую обрисовал Энгельс, более всего характеризует лондонскую эмиграцию, где собралось наибольшее число «именитых» коммунаров и вождей различных группировок. Менее оживленной, в смысле распри и склок, была жизнь швейцарской эмиграции, и совсем уж, кажется, безличной в этом отношении была жизнь бельгийской эмиграции.

Поэзия, развертывавшаяся в эмигрантских центрах, к чести своей, не откликнулась на эти раздоры; по крайней мере, такие ее отклики нам неизвестны. Но различные борющиеся группы вели борьбу и за отдельных поэтов, привлекали их на свою сторону, делали их пропагандистами своей доктрины или же втягивали их как публицистов во фракционные раздоры, где эти люди политически погибали (Вермерш¹)

II

В главах, посвященных поэзии эмигрантов Коммуны, мы будем говорить о тех авторах, лирика которых, связанная с темой Парижской Коммуны, ограничивается именно годами эмиграции. Правда, здесь имеются некоторые исключения, вроде, например, Гайяра-сына и Шарля Келлера, поэзия которых развертывалась затем в 80-х и последующих годах, попрежнему разрабатывая тему Коммуны. Но о поэзии Гайяра-сына мы располагаем пока ограниченными сведениями, а политическая лирика Шарля Келлера осталась нам вовсе недоступной

¹ На биографии и творчестве Вермерша мы остановимся во II томе.

В настоящей главе мы остановимся на массовой поэзии коммунаров-эмигрантов. Несомненно, случаен тот факт, что она оказывается связанной только с бельгийским и швейцарским центрами эмигрантов Коммуны. Массовая поэзия, вероятно, имела и в английской эмиграции.

Под массовой поэзией Парижской Коммуны мы разумеем ту ее пропагандистскую и публицистическую поэзию, которая создавалась частью людьми, впервые или случайно обращавшимися к поэзии, частью же поэтами из народной среды — изредка даже профессионалами, — следовавшими обычному уровню народной поэзии XIX века.

Невысокая поэтическая культура, характеризующая массовую поэзию, обуславливалась традиционностью ее жанров (песня, реже сатира) и метров (четырёхстопный ямб в песне, александрийский стих в сатире), бедностью и банальностью рифм, а главное — трафаретным характером ее языка и образности. Язык этой поэзии был небогат и изобилдовал установившимися клише демократической поэзии, эпитеты ее были не новы и не оригинальны, образы и сравнения не удивляли неожиданностью. Словом, авторы этой поэзии почти не накладывали на разрабатываемую тему отпечатка своей художественной индивидуальности.

Однако, при этом небогатстве и неизощренности языка массовой поэзии, он был прост, силен и общепонятен, а его истертые слова загорались по-новому благодаря той силе убеждения и искреннего чувства, которая была присуща поэтам и властно побуждала их обращаться именно к лирике. Эта поэзия, все время пользовавшаяся словом «мы», говорившая от имени какой-то массы, как раз этой массе и была обязана силой своего волевого начала, энергией призывов к объединению и к совместному действию. Кроме того, мощной оплодотворяющей струей в этой поэзии были традиции старинной народной поэзии.

В массовой поэзии имелись и свои существенные градации. Творчество Потье, Клемана и Шатлэна представляет собою ту вершину этой поэзии, где последняя переходит в поэзию сильной художественной индивидуальности. Исходя от влияния и корней массовой поэзии, воспроизводя обычные ее приемы, эти поэты в разной

мере обогащали их силой своего большого и самобытного таланта.

В данной главе мы остановимся только на второстепенных авторах массовой поэзии. Произведения некоторых из них также пользовались иной раз известностью, и даже большой (песни Делорма, Брусса). Иногда из этой среды вырастал значительный политический поэт (Гайяр-сын). Многие, конечно, определялись личной одаренностью поэтов. Но в основном это была второстепенная поэзия, интересная, главным образом, своей беззаветной преданностью делу Парижской Коммуны и поднимавшая тот же круг социально-политических вопросов, которые равно волновали всех поэтов Коммуны от Эжена Потье до самого маленького виршеслагателя, желавшего излить в рифмах открывшуюся ему жизненную и революционную правду.

Остановимся сначала на массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Вот «Коммунарда» Ж. Дебока¹. Об авторе этой песни сведений не имеется, но его не следует смешивать с рабочим Луи Дебоком, которого Коммуна назначила комиссаром в Национальную типографию.

«Коммунарда» имеет дату: «Брюссель, сентябрь 1871» — и подзаголовок: «Попурри из свободных стихов». Да не подумает читатель, что перед ним предшественник символистов, создававших в 80-х годах теорию свободного стиха в поисках новых, сложных и прихотливых ритмов. Свободные стихи Дебока — совсем иное. Его вещь представляет собою сочетание отдельных куплетов, написанных в различных размерах в соответствии с тем популярным мотивом, на который должен петься тот или другой куплет. Такого типа песни встречаются уже в поэзии 1848 года. Всех куплетов у Дебока тринадцать, разного объема — в четыре, в шесть, восемь и двенадцать стихов.

В первом куплете, написанном на мотив песни «Фаридондэн», рассказывается о том, как Тьеру, Жюлю Фавру и генералу Винуа пришло в голову разоружить Париж, подготавливая путь к реставрации монархии. Во втором куплете (мотив сентиментальной песни «При сиянии лунном») Тьер говорил генералу Винуа: «Попытай

фортуна! Попробуй победить хоть разок!» Третий куплет — мотив «Мальбрук в поход собрался»: Винуа собирается утром 18 марта захватывать парижские пушки. Четвертый куплет (мотив «Хороший случай»): пушки охраняются народом, солдаты не желают стрелять в народ, и Винуа вынужден ретироваться не солоно хлебавши.

Последующие куплеты повествуют о бегстве правительства Национальной обороны в Версаль, о слезном молении Тьера к «своему дорогому другу» Бисмарку отпустить триста тысяч французских военнопленных, о согласии Бисмарка, о речи Тьера к вернувшимся солдатам: «Вы должны устроить бойню в Париже!» И дальше говорится о нападении версальцев на Париж, об убийстве ими пленных федератов, о казни заложников Коммуной, о том, что Тьер, увидев невозможность взять Париж силой, решил взять его изменой, и, наконец, о кровавом кошмаре майской недели.

Версальцы ворвались в Париж, где измена открыла им ворота:

И был Версаль в победе жуток.
В потоках крови и огня —
И ночь, и день семь черных суток
Шла беспощадная резня!
Их право — бешеная сила,
Их добродетель — штык и нож,
Их радость — кража и грабеж,
Их слава — братская могила!
Рабочий! В сердце сохрани
Священной ненависти семя
О, дни насилия и резни!
Мы не забудем эти дни,
Мы не забудем это время!¹

Такова песня Дебока. Увлечись историей военной борьбы версальцев с Коммуной, Дебок мало остановился на самой Коммуне. Лишь финальное обращение к пролетарию говорит о том, что это была революция, дорогая рабочему сердцу. Но Дебок не считал себя историком Коммуны и ограничивался тем, что вносил в ее поэзию свой сатирический арабеск. Песня его пользовалась популярностью: о ней не забывали, и она была издана (или это было переиздание) во Франции в 80-х годах, после возвращения коммунаров.

¹ G. Debock. La Commune, P., s. a. (изд. 80-х годов).

¹ Перевод А. М. Арго

Агитационному успеху песни Дебока, несомненно, помогла ее специфическая форма. Ее куплеты, короткие и разнообразные, не утомляли, а музыкальные мотивы придавали им особую остроту. Эти мотивы то звучали в унисон смыслу куплета и усиливали его («Аллилуйя», «Мальбрук»), то создавали иронический контраст («Хороший случай»), то, наконец, патетически поднимали тему (мотив «Мы будем помнить» в последнем куплете). Такое многообразие метрических и музыкальных форм, хотя бы компиляционных и примитивных, спасало от монотонности и позволяло всю эту песню допеть до конца, а следовательно, пропагандистская цель автора была достигнута¹.

В 1870-х годах в Брюсселе была издана брошюра некоего Ладмирала «Четыре демократических и социальных песни»².

Об ее авторе не сохранилось никаких биографических данных; имя его не попадает и в общей массе перечисленных там и сям эмигрантов. Во французской социалистической литературе 80-х годов имя Ладмирала также не встречается, и возможно, что этот поэт лишь в изгнании и лишь эпизодически взялся за оружие политической песни.

Песни Ладмирала написаны на мотивы старых социально-политических песен, вероятно 40-х годов. Смысл этого — в стремлении вытеснить старый, идеалистический текст песни, ставший после Коммуны особенно фальшивым, и создать для популярного, знакомого, любимого мотива новый, подлинно-революционный текст. Так, на мотив песни «Народ — это король» Ладмирал написал песню «Побежденные», на мотив песни «Слава и счастье труженику» — песню «Мученики». Замена этих фальшиво-

¹ Один французский литератор, Поль Делезаль, в изданной в 1937 году брошюрке без всяких оснований выдает произведение Дебока (не упоминая вдобавок имени автора) за «одни из первых куплетов, которые должны были увидеть свет — потому что все это, к сожалению, не датировано — на следующий день после 18 марта». Как мы указали, вещь Дебока датирована сентябрем 1871 года. В дальнейшем Поль Делезаль приводит пять куплетов Дебока, выдавая их за пять разных песен, возникших в дни Коммуны (Paul Delesalle. Paris sous la Commune, P. 1937, p. 67 — 69).

² E. L'admiral. Quatre chants democratiques et sociaux, Bruxelles, s. a.

оптимистическими заглавий пессимистическими — знаменательна как свидетельство освобождения рабочей массы от власти былой демократической фразы и иллюзий утопического социализма. Но, конечно, в песнях Ладмирала есть свой оптимизм, революционный оптимизм пролетариев, обогатившихся опытом Парижской Коммуны.

Песня «Побежденные» очерчивает тот круг идей, который, должно быть, был типичным для эмигрантской рабочей массы. Песня начинается с обращения к «кровавым деспотам», которые, убивая свободу, тщетно пытаются «остановить прогресс». Следует призыв к народу: довольно терпеть иго тиранов, людей сабли, попов, — «место труду, место разуму!» Далее рабочий — песня построена как монолог рабочего — призывает крестьянина включиться в общую борьбу: «Не бойся нас, мы твои братья, иди вместе с нами, рука об руку». Песня завершается интернациональным мотивом: пусть все граждане вселенной изгонят всё, что их разделяет, и тогда им не нужно будет страшиться войн. «Родина нужна деспотизму, только братство ее не имеет». Излишне говорить, что поэзия коммунаров, при свойственной ей интернациональной теме, никогда не отрицала идеи родины как революционного отечества; Ладмирал в своей песне отрицает буржуазно-патриотическую идею.

Песня «Мученики» воспеваает бойцов Коммуны, которым их борьба принесла «мученичество, могилу, черный хлеб, изгнание, тюрьму», но также «честь и славу». «Падай, героическая чернь, под пулями, под снарядами! — восклицает поэт. — Но тщетно наши палачи злоупотребляют клеветой и картечью. Нам смешна их глупая ярость: железу, огню, измене никогда не уничтожить ни мысль, ни справедливость, ни разум!» А кровь, пролитая мучениками, породит свои всходы, и для тирании наступит ее смертный час. «Я уже слышу, как дрожит земля!» — восклицает поэт. То на горизонте человеческой истории возникает «новый кодекс законов, порожденных справедливостью и разумом».

Хотя Ладмирал и пишет новые тексты для старых социальных песен, но далеко ли ушла вера поэта в торжество «справедливости» и «разума» от иллюзий 40-х годов? Инерция ли это старой песенной фразеологии? Или это влияние общих мест прудонизма?

Нет, Ладмирал — не сторонник Прудона, пытавше-

гося удержат пролетариат от участия в политической борьбе и от захвата власти. И он не реставратор поблекших иллюзий 48 года. Ладмираль верит в справедливость и разум не как в способ мирного переустройства капиталистического общества, но как в средство организации того нового строя, который возникнет на основе уничтоженного старого мира. А в том, что этот старый мир будет и должен быть уничтожен, у Ладмирала нет никаких сомнений. Ведь он слышит, как дрожит земля. Он убежден, что вчерашние побежденные еще будут победителями. Он знает, что никакой мир между пролетариями и врагами народа невозможен.

Эта вера в грядущую гибель капиталистического мира, падающего под ударами интернационально-сплотившихся пролетариев, с большой силой выражена в песне «Пробуждение рабочих», датированной июлем 1871 года. Перед нами — одна из попыток создания революционно-пролетарского гимна в массовой поэзии коммунаров.

Эксплоататоров негодных лапа
Рабочих пригнетает до земли
Священники, непогрешимый папа,
Хозяева, банкиры, короли,
Сановники, чья жизнь не знает терний,
Придворные, кому неведом труд,—
Все кормятся за счет презренной черни,
Для них лишь трудится рабочий люд.

И в рефрене звучит грохот поднимающейся социальной революции:

Вы грома слышите могучие раскаты?
Стихийный ураган ничто не укротит.
То с треском рушится насилья мир проклятый —
Освобожденный труд царит.

«Вставайте, согбенные рабочие! Покоряться — это дело труса!» — восклицает далее поэт. Рабы, крестьяне, рабочие, пролетарии, те, кто все производят и ничем не обладают, должны, наконец, стянуть наследственное иго! Пусть версальские солдаты понурят голову, ибо их знамена запачканы кровью пролетариев, и пусть они плюнут в лицо своим генералам — бездарным стратегам, но беспощадным палачам. И пусть беспокоятся те законодатели, философы и попы, которые расслабляли своими учениями детей народа:

Но нынче, строй сомкнув международный,
В последний бой идет плебеев рать.
Должна их жизнь стать светлой и свободной,
И парий должен гражданином стать!¹

И рефрен песни звучит грозной и мощной силой, сопровождая этот заключительный куплет.

Читатель увидит дальше, как отличаются скромные и неприязнительные песни Ладмирала, например, от творчества Шатлэна. В то время как Шатлэн с увлечением утописта описывал красоты будущего мира, но весьма неявственно говорил о тех способах, которыми этот мир может быть достигнут, Ладмираль, безвестный представитель массовой поэзии Коммуны, говорил именно о трудностях достижения, о методах новой революционной борьбы, о всемирном восстании сплоченных рабочих.

К числу памятников массовой поэзии, появившихся в бельгийской эмиграции, следует отнести анонимную поэму «Кровавая комедия, 1870 — 1871», с подзаголовком: «Воспоминания высланного вольного стрелка»². Неизвестный автор этой поэмы сочинил ее, еще сидя в тюрьме, что явствует из пометки в конце поэмы. «Форт Келлерн, сентябрь 1872 года».

В отличие от произведений Дебока и Ладмирала автор «Кровавой комедии» рассматривает борьбу между Парижской Коммуной и Версалем лишь в плане борьбы республиканского принципа с монархическим. Поэма его повествует о политической истории Франции, начиная с объявления франко-прусской войны и падения империи.

В последней части поэмы речь идет о Парижской Коммуне. Автор указывает, что после заключения Бордосского пакта легитимистские, орлеанистские и бонапартистские претенденты устремились на молодую французскую республику, и лишь одни «парижане» поднялись на ее защиту. Так началась Коммуна. Кровавому разгрому ее рукоплескали ренегаты республики, сидевшие в Версале. Но автор поэмы убежден, что республиканскую идею не удастся уничтожить. «Тираны, властвующие над миром, знайте: борьба, которая завязалась, — это смертельный бой!»

¹ Перевод О. Б. Румера.

² «La sanglante comédie (1870—1871). Souvenirs d'un franc-tireur deporté», Bruxelles, 1873.

Под несомненным влиянием пролетарских участников Коммуны автор поэмы в ее финале становится на классовую точку зрения, хотя и не очень уверенно: врагом Коммуны для него являются теперь не только монархисты всех мастей, но и буржуазия. И он пророчествует, что в день грядущего нового восстания мятежный народ будет «преследовать своей ненавистью расу Каина вплоть до последнего буржуа». Поэма завершается мстительной картиной страшного социального суда: над дворцами прозвучит час возмездия, вся нация будет судить врагов народа, из могил выйдет окровавленный призрак майских дней... «И когда пред его изъеденным кровью саваном на влажную траву рухнет последний убийца, Париж будет отомщен!»

Укажем еще одно произведение массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Это одноактная пьеса в стихах некоего Сент-Илэра под названием «Две награды», иронически посвященная автором Мак-Магону¹. Никаких биографических данных о Сент-Илэре нам не встретилось.

Пьеса представляет собой редчайший документ агитационной, массовой драматургии коммунаров, темой которой была защита Коммуны и протест против версальской расправы.

Действие пьесы происходит в деревне, в Шампани. На ферму старого земледельца Жирара возвращается его сын, Шарль, пехотный сержант, и повествует о том, как он был на войне, попал в немецкий плен и как затем, вернувшись во Францию, участвовал в подавлении Коммуны. Разгораясь все больше и больше, Шарль рассказывает, как он расстрелял «тридцать этих бандитов: молодые и старики, жены их и дети — все они валились под нашими ударами». За эти подвиги сам полковник, тут же на улице, нацепил Шарлю крест Почетного легиона, чем сержант чрезвычайно гордится.

Слушателей Шарля охватывает отвращение. Отец, награжденный крестом за спасение утопавших во время наводнений, возмущен Шарлем, называет его Каином и выгоняет из дому. Невеста Шарля в ужасе от него, как и все окружающие. Но Шарль еще не успел уйти, как появляется Ремон, зять Жирара, скрывающийся беглец

Коммуны. Он объявляет, что осужден военным судом к ссылке, но вот уже две недели как бежал и его ищут. Он собирается эмигрировать в Швейцарию.

Ремон, рассказывая о своем участии в Коммуне, овладевает общими симпатиями и вдруг, присмотревшись к Шарлю, узнает в нем убийцу своего отца в дни «кровавой недели». Он обличает Шарля, последний же грозит донести на него полиции. Выходка Шарля окончательно восстанавливает всех против него, и он, улучив момент, когда Ремона прячут в погреб, незаметно выходит, чтобы «выполнить до конца свой военный долг».

Поняв, куда ушел Шарль, Жирар спешит устроить бегство Ремона и опускается в погреб, чтобы вывести зятя потайным ходом к решетке парка, где ждет напряженная лошадь. Тем временем появляются приведенные Шарлем жандармы. Шарль сообщает им, что Ремон в погребе. Трап, ведущий в погреб, начинает открываться. Шарль схватывает ружье, стреляет... и убивает выходящего из погреба отца. Вдали слышен шум уезжающего экипажа.

Такова эта незамысловатая, но все же не лишенная драматизма и занимательности пьеса. Значение ее в том, что она констатировала симпатию части крестьянства к Коммуне и отрицательное ее отношение к версальскому террору.

Приведенными образцами исчерпываются наши сведения о массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Многие здесь остаются условным: например, и Ладмираль, и Сент-Илэр, и анонимный автор «Кровавой комедии» могли ведь и не жить в Бельгии, а лишь издать там свои произведения.

Восстановление полной картины поэтического творчества бельгийской эмиграции (как и всех других эмигрантских центров) явится трудной, но почетной задачей библиографов и исследователей Коммуны.

III

В швейцарской эмиграции было довольно большое количество поэтов-коммунаров. Сколько можно судить, в основном здесь преобладала поэзия массовая, авторы которой лишь в редких случаях были поэтами-профессио-

¹ H. F. Saint-Hilaire. Les deux croix. Épisode historique (1871), Bruxelles, 1874.

налами, а чаще всего представляли собою более или менее случайных партизанов социально-политической поэзии, либо же только начинали свой поэтический путь.

Остановимся сначала на шансонье Эмманюэле Делорме (Delorme), поэте-профессионале, бывшем сотруднике оппозиционной печати 60-х годов и, в частности, известной газеты Жюля Валлеса «Улица».

Биографических данных об Эмманюэле Делорме почти не сохранилось. Он был сыном рабочего. В 60-х годах он уже пользовался известностью как шансонье и был одним из постоянных посетителей литературного салона Нины де Вийар, где наряду с парнасцами собирались и некоторые будущие коммунары. В 1870 году, в последние месяцы империи, Делорм был деятельным сотрудником возродившейся «Улицы» Валлеса, печатая здесь демократические очерки под общим заглавием «Наши». Когда издание «Улицы» оборвалось на № 28, Делорм, прощаясь с читателями, объяснял им замысел своих очерков: «Мысль моя была очень проста. Я желал написать историю наоборот сравнительно с тем, как она писалась до сих пор. Вместо портретов генералов и вожakov человечества я желал начертать портреты людей толпы. Я желал обрисовать их за работой, в их темных углах, и судить вместе с вами, читатель, об их честности. Но отныне (так как «Улица» закрыта.— Ю. Д.) мне уже невозможно будет говорить, что эти рабочие, подлинные солдаты прогресса, к числу которых принадлежал и мой отец, — вовсе не являются канальями»¹.

В своих мемуарах Вильом упоминает, что встретил Делорма «через несколько дней после перемирия» (т. е. в конце января 1871 года.— Ю. Д.) в форме офицера вольных стрелков, в фуражке с четырьмя рядами золотых галунов». И дальше — о времени швейцарской эмиграции: «Этому бедному Делорму приходится туго. Часто ему и его близким приходится довольствоваться одной рыбой, которую он наловит утром на берегу»².

В чем выразилось участие Э. Делорма в Парижской Коммуне и как долго он пробыл в швейцарской эмиграции, неизвестно.

В 1890 году Эмманюэль Делорм издал сборник своих песен¹, обнимающий его творчество за период 60—80-х годов. При изучении революционно-демократической поэзии XIX века вообще и поэзии Коммуны в частности книга эта заслуживает внимания.

Сборник Делорма открывается циклом песен, написанных еще при Второй империи: Делорм определяет здесь свои задачи как поэта-демократа, желающего бороться своими песнями за огромную массу страдающего, угнетенного, эксплуатируемого человечества.

Цикл песен Делорма, связанных с Коммуной, невелик, но интересен. В страстной песне «Коммуна» Делорм пытается создать некую историю идеи Коммуны, начиная со средних веков. Конечно, Коммуна 1871 года представляла собою совсем новое явление, невиданное до той поры в человеческой истории, и в этом смысле историческое исследование Делорма являлось бесцельным. Но поэт повторял ту же ошибку, которую в дни Коммуны не раз делала «Официальная газета».

«Все новые исторические формы общества, — отмечал Маркс, — принимаются обыкновенно за сколок более старых отживших форм общественной жизни, на которые они сколько-нибудь походят. Точно так же и новую Коммуну, сломившую современную государственную власть, принимали за возрождение коммун средних веков, предшествовавших возникновению этой государственной власти и составивших основу ее»².

Делорм видит в Коммуне 1871 года лишь одно из звеньев в цепи многовековой борьбы французского трудового народа со своими притеснителями, кто бы они ни были — франки, римляне, короли, попы, инквизиция, феодалы и, наконец, буржуазия. «В тысяча восемьсот семьдесят первом году освободился изможденный голодом Париж. Но его замыкает кольцо пушек, изрыгающих пламя пожара! И короли Денег восстановлены буржуазией на обломках Коммуны.. Долгой королей!»

Эта песня носит авторскую пометку: «Бурж, 1871», то есть написана еще во время пребывания Делорма во Франции, до отъезда в эмиграцию. Следующие песни

¹ Emmanuel Delorme Les chansons, P. 1890.

² К. Маркс Гражданская война во Франции, стр. 51

¹ U. Rouchon. 2-me partie, p 117.

² М Вильом В дни Коммуны, Л 1925, стр. 310.

«Социальная республика» и «Красавица» помечены Женевой и октябрем 1871 года.

Отличительной особенностью политической лирики Делорма является большое внимание, уделяемое им крестьянству. Героиня песни «Красавица», воплощающая собой социальную революцию, так представляется читателям: «Меня зовут республикой крестьян». И дальше: «Я была проповедницей вооруженных серпами крестьян, я кричала: «Земля наша! Война — церквам! Война — дворцам!» И новый куплет: «Когда знать и духовенство обращаются, как в девяносто втором году, к поддержке чужеземца против республики, одетой в блузу, — право на скот, на леса, на парки, на пруды, на луга опять переходит к крестьянам!»

В песне «Старый крестьянин» (1872) также поэтизируется классовая борьба в деревне, борьба крестьян против помещика и кюре, против замка и церкви.

В песне «Жак-Простак» (1887) поэт перестраивает, расширяет обычный, старинный, искони крестьянский образ Жака-Простака, придавая ему общие черты пролетария, равно угнетаемого и эксплуатируемого как в деревне, так и в городе. «Меня зовут, как вельможа, всесветно известным именем: я Жак-Простак, человек тяжелого труда», — заявляет в рефрене его персонаж. Это и крестьянин, и рудокоп, и кузнец, и горшечник, — это пролетарий.

Эмманюэль Делорм разделял искания многих поэтов Коммуны, старавшихся создать революционно-пролетарский гимн. Такою его попыткой является упомянутая выше песня «Социальная республика»; она первоначально называлась «Интернационал» или «Великий Интернационал», но ее заглавие изменилось после роспуска Первого Интернационала в июле 1876 года. «Эта песня, — сообщает Делорм, — сложенная и спетая в Женеве в 1871 году на ежегодном празднестве Интернационала, была озаглавлена именем этой всемирной ассоциации трудящихся. Наши друзья, продолжая ее петь и в последующем, хотя ассоциации больше не существовало и самое название ее вышло из употребления, изменили в каждом рефрене слова «Великий Интернационал» (*La grande Internationale*) — на «Социальную республику» (*La République Sociale*).

Первоначально, следовательно, рефрен песни звучал

следующим образом: «Един закон для каждого человека, роковой закон — производить! Конгресс народов указывает путь, каким трудящийся должен следовать. Трудящемуся, бедному Танталу, подымающему свое воинственное чело, Великий Интернационал обещает лучшее будущее».

Несмотря на некоторую вялость и растянутость, свойственную и другим песням Делорма, его пролетарский гимн звучит с большой энергией, особенно в двух последних строфах, где говорится о том, что все труженики должны сплотиться против своих притеснителей. «Пусть, наконец, увидят, что рабочие — все сообща! И если, залив кровью города, эксплуататоры захотят смести поля, — пусть станет ясно, наконец, что в наших гражданских битвах крестьяне присоединились к рабочим!»

Лирика Делорма полна резких антибуржуазных выпадов. Отметим, например, энергичную песню «Устрицы» (1878). Правда, Делорм разрабатывает тот мотив, который уже нашел себе блестящую чеканку под пером Беранже (в песне «Улитка»), но это обстоятельство ценно отметить как пример неумирающего влияния лучшей стороны творчества Беранже в поэзии коммунаров. Иные из них восставали против встречающейся у Беранже поэтизации мещанских идеалов. Другие, как видим, продолжали заимствовать, разрабатывать и углублять темы его революционной лирики.

Многие шансонье швейцарской эмиграции известны нам лишь по имени из-за недоступности их произведений.

Один из участников Коммуны, якобинец Жюль Мио (*Miot*, 1810 — 1883), член Коммуны, делегат комиссии по просвещению и комиссии по постройке баррикад, организатор и член Комитета Общественного Спасения, также писал песни. Они были изданы в эмиграции книгой под заглавием «Новогодние подарки господам из Версаля на 1876 год».

В мемуарах Вильома имеется краткое упоминание о жизни старого Мио в швейцарской эмиграции:

«На полдороге к дому я машинально поднимаю взгляд к крышам. Там, высоко-высоко, в окне самого верхнего этажа, торчит красный флажок.

— Ага, папаша Мио дома!

Папаша Мио — это Жюль Мио, бывший член Коммуны, инициатор Комитета Общественного Спасения. Высокая прямая фи

гура, волнистая, совершенно белая борода, величаво спускающаяся на грудь. Мио — тип старого республиканца былых времен. Он был в ссылке в Ламбессе. Борода настоящего африканского льва, как говорит Валлес.

Мио, которому за шестьдесят, живет там, наверху, в своей голубятне, как старый студент. У него только одна страсть — рыбная ловля. Он проводит все свое время на озере, закидывая или вытаскивая удочку. В кафе он никогда не бывает. Но любит, когда приходят к нему поболтать. Для этого он и украсил свою мансарду красным флажком.

— Если вы видите этот красный флажок, — сказал он нам, — это значит, что я дома. Уходя на ловлю, я его снимаю.

Красный флаг славного Мио никого в Женеве не шокирует: никто его, верно, и не замечает. Нас же он преисполняет радости... С террасы Северного кафе мы видим, как он развевается по ветру, напоминая собою тот, другой, которого уже нет больше...»¹

Люсьен Декав указывает, что стихи Жюлья Мио не многого стоили. Ту же оценку он дает произведениям других поэтов швейцарской эмиграции: «Корове претендентов» Франсуа Буассьера (Boissière), «Патриотическим песням» гражданина Роше (Rocher), посвященным Гарибальди, и стихам сапожника Фора (Faugé), по прозвищу Свернутая Шея, бывшего главного комиссара Коммуны в Сент-Этьене. «Незначительным» называет он и поэта Адольфа Каркассона (Carcassonne), который вместе с Франсуа Буассьером являлся участником Марсельской Коммуны².

Люсьен Декав, уделивший довольно много внимания швейцарской эмиграции, сообщает, что там рождались и песенки, являвшиеся откликом на местные события. Так, когда в Берне в 1877 году социалисты праздновали годовщину Парижской Коммуны, а полиция вырвала у них красное знамя и завязала по бою, это событие нашло свой отклик в песенке, сложенной Полем Бруссом на мотив популярной в дни осады песни «Sire de Fisch-ton-Kap»³.

Поль Брусс (Brousse, 1854 — 1912), участник Коммуны и будущий глава POSSИБИЛИЗМА, является автором другой, более известной песни, написанной им также в

¹ Вильом, стр. 305.

² L. Descaves, p. 195, 196, 68. Марсельская Коммуна была богата поэтами; напомним о Гастоне Кремье, Кловисе Гюге и Пеллиссе.

³ L. Descaves, p. 197—198.

швейцарской эмиграции и в связи с тою же бернской манифестацией 18 марта 1877 года. Песня эта обычно печатается без указания имени автора. Мы говорим о «Красном знамени».

Его в года средневековья
Под гул набата понесли
Повстанцы, спаянные кровью.
Пред ним бледнели короли.
Смотрите, вот оно волной
Несется гордо над колонной
И призывает нас на бой!
Посмейте стяг наш боевой,
Рабочей кровью обогранный,
Преступной осквернить рукой!

Его в порыве вдохновенном
Вздымают снова в Феврале —
И стяг становится священным
Для всех рабочих на земле.

Когда сынов своих карает
Республика Февральских дней,
Оно в Июне поднимает
Восстанье против палачей.

Пускай трехцветные знамена
Пальбой его на клочья рвут:
Во дни Коммуны батальоны
Несут прославленный лоскут!

Стяг пролетария багряный,
Друг обездоленных судьбой!
Свет знания, счастье, мир желанный
Народам всем носи с собой!¹

Другие поэтические опыты Брусса нам неизвестны.

В швейцарской эмиграции были и другие поэты, участники Коммуны, как, например, Жан Норо (Noro), но об их литературной деятельности, в частности об их откликах в эту пору на Коммуну, ничего неизвестно. Были здесь и какие-то другие поэты, имена которых иногда всплывают на поверхность, чтобы затем опять бесследно исчезнуть. Укажем, например, Альфреда Эрмана (Herрман), автора стихотворения «Вдовы федератов»².

¹ Перевод Аркадия Коц.

² «Almanach du peuple pour 1873», Saint-Imier, s. a., p. 24—25.

Среди массовых поэтов швейцарской эмиграции, разрабатывающих жанр социально-политической сатиры, следует назвать имена Шарля Бонне и Гайяра-сына.

Рабочий Шарль Бонне (Bonnet) до Коммуны служил капралом в какой-то военно-обозной части. Приняв участие в событиях Коммуны, он затем эмигрировал в Швейцарию, где занимался ремеслом гравера и организовал вместе со своим братом Виктором фабрику деревянных букв и типографских материалов. Благодаря этому предприятию он мог доставить заработок многим нуждающимся коммунарам. Сам Ключере объявил однажды: «Если перо перестанет кормить меня, я разыщу Бонне и попрошу у него местечка рядом с Остенюм»¹.

В 1872 году Шарль Бонне издал в Женеве книжечку «Позорный столб»². В стихотворном предисловии, озаглавленном «К труженикам», автор с обезоруживающей простотой и искренностью сообщал:

«Труженик, эти страницы написаны для тебя, правда, они незамысловаты по сравнению с книгами поэтов или наших ученых писателей. Но что поделаешь? Изгнание принуждало меня чаще пользоваться рабочим инструментом, чем пером.

Да и как мне было бы написать большую книгу? Двенадцати лет, едва научившись читать и желая стать рабочим, я оставил школу и поступил в мастерскую. И я собираюсь поговорить с тобой без громких фраз о вещах, которые я знаю, чувствую и видел. Если какое-нибудь слово будет резким, грубоватым, надо помнить, что мы немало страдали и что когда мы говорим об этой гнусной породе, причине всех тяготеющих над Францией бед, при этом воспоминании сердце наше ожесточается и слово мести является первым возгласом».

Стихи сборника Шарля Бонне оказались лучше, чем можно было ожидать, судя по этому предисловию.

Растянутое стихотворение, род небольшой поэмы, «Восемнадцатое марта» — менее всего удачная вещь сборника — излагает историю Коммуны. Остановимся здесь лишь на одном эпизоде.

Поэт возмущен тем, что парижан, отстоявших 18 марта свои пушки и свою республику от покушений монархистов, называют грабителями, поджигателями, стре-

мящимися все уничтожить. Нет, они хотели только «вернуть человечеству мир и труд на основе братства», и целью их была «всемирная республика». Следует изложить социально-политического credo автора: «Не нужно больше привилегий, злоупотреблений, ошибок: инструмент — ремесленнику, землю — производителям... Не называйте нас раздельщиками, коммунистами, наша школа вовсе не является утопической: рабочий, который производит, который дает, который делает все, имеет свое место под солнцем и не должен гнуть головы».

Воззрения Шарля Бонне, так боявшегося, чтобы его не приняли за коммуниста, являются всегда лишь прудонистскими мечтами о мелком индивидуальном хозяйстве, где каждый рабочий является самостоятельным хозяйчиком. Поэтому не удивительно, а лишь естественно, что в отличие от других поэтов-коммунаров Шарль Бонне защищает Коммуну за сделанные ею ошибки, например, за то, что она не захватила банк. Правый прудонист, он видит в этом свидетельство ее «честности». По мнению поэта, всю массу коммунаров осуждают «за преступления, за крайности нескольких негодяев», а «бешенство» последних разожгли сами буржуа, «лишая их хлеба», — точка зрения, смыкающаяся с воззрениями Гюго. И это не случайно. Поэзия прудонистов не защищала лозунг диктатуры пролетариата, и после Коммуны она эволюционировала к радикализму и либерализму. «Только среди «радикальных» буржуа еще встречаются прудонисты», — отмечал Энгельс в 1891 году¹.

Другие сатиры Шарля Бонне производят более выгодное впечатление: свойственные автору темпераментность и энергия выигрывают в недлинных стихотворениях. Поэт является здесь обличителем и разоблачителем версальского террора, — и он в своей стихии. Глубокая искренность его возмущения, неподдельность негодующих порывов, революционный пафос, верность взятого тона способствуют тому, что его формальные недочеты — вроде слабости рифм, стертости метафор — уже не ощущаются читателем.

В сатире «Франция вновь обрела свою армию» речь идет о Тьере, который, готовясь напасть на Париж, скликает под свои знамена всех «сыновей брю-

¹ L. Descaves, p. 302.

² Charles Bonnet Poésies. Le Pilori, Genève, 1872.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс Соч., т. XVI, ч. II, стр. 92.

мера», шуанов, роялистов, всех «солдат Священного союза», всех участников декабрьского переворота, всех бонапартистских генералов и всех пленных, трусливо сдавшихся пруссакам. Лозунг Тьера — не шадить коммунаров. «Обыскивайте семьи, насилуйте девушек! Грабьте, чтобы себе заплатить! Пусть кража станет паролем! Порядок будет рожден убийством, — убивайте же, не дрогнув бровью!» — так восклицает Тьер, и именно так и была достигнута победа. Поредевшая Франция, иронически заключает поэт, *«вновь обретает свою армию — и порядок восстановлен!»*

Цикл сатир посвящен памяти отдельных жертв версальского террора. В стихотворении «Буржуа» поэт оплакивает унтер-офицера, юношу Пьера Буржуа, перешедшего на сторону восставшего народа и за это расстрелянного по приговору военного суда в ноябре 1871 года. Посылая проклятия убийцам светлоглазого юноши, Шарль Бонне обращает к нему строки, полные умиленного волнения:

Спи! Честь и Долг — твоей могилы стражи:
Ты показал, как торжествуют даже

И в миг конца!

Ты вскинул взор — и молния вонзилась
В лицо людей, чьей пулей завершилась
Твоя страда.

Ты показал им, под расстрелом стоя,
Как гибнут за Республику герои, —
Сыны труда!¹

Одновременно с Буржуа, по тому же приговору военного суда, были расстреляны Россель и Теофиль Ферре. Шарль Бонне откликнулся на их смерть².

В сатире «Россель» он поздравляет всех подличающих перед всякой властью генералов, всех офицеров, заслуживших свои ордена интригами, всех Базенов, разоблаченных в измене. Им нечего больше бояться: ушел их обличитель. «А мы, защитники бессмертной идеи, мы поклянемся над нашими мучениками, над их струящейся кровью, над их телами, что передадим нашим сыновьям все имена жертв, чтобы они почтили наших мертвецов, предавая когда-нибудь казни творцов этих преступлений!»

¹ Перевод Георгия Шенгели.

² Одно стихотворение он посвятил и расстрелянному Гастону Кремье.

В сатире «Ферре» версальцы восклицают: «Очистите нас от этих собак-рабочих, которые, не довольствуясь крохами, спадающими с наших скатертей, пожелали, трудясь, удовлетворять все свои потребности, обучать своих детей... Чтобы разъяснить социальный вопрос, они открывают клубы, где Интернационал, борющаяся против нас ассоциация, говорит им, что рабочий стоит больше тридцати су, что нужно все реформировать, что шестнадцатичасовая работа убивает человека... Вот еще вздорные глупости! Рабочий за тем и существует на свете, чтобы кормить нас, он нам принадлежит, он на то и создан, чтобы обслуживать нас!»

Одержав победу над Парижем, Тьер призывает всех продажных журналистов, капитулировавших генералов, иезуитов Роденов, бессердечную деревенщину — судить и осуждать коммунаров: «Я желаю, чтобы Париж опустел, а каторга стала многолюдной, я желаю, чтобы наполнились могилы и покраснела Сена!» И вот Ферре осужден и расстрелян... Но революционная идея бессмертна.

Она теперь уже не в старом возгласе: «Мир хижинам, война дворцам!»

Нет, в наши дни враги — не только лишь в поместьях:
В конторах, и в бюро, и в мастерских не счесть их.

Они царят везде, повсюду сея гнет,
Деньгую делая рабочих кровь и пот.

Их имена: банкир, промышленник, хозяин.
...Изглодан нищетой,

Для них рабочий стал машиною живой,
Презренным парией: трудись без остановки!
А если пикнет он — отыщутся винтовки!¹

Стихотворение завершается мыслью о возмездии, ожидающем врагов народа. Преодолевая свою прудонистскую умеренность, Шарль Бонне заявляет: «Мы знаем, что не по-республикански воздавать злом за зло, что это не гуманно. Но можно ли колебаться и не бить со всей силой, когда волки набрасываются на стадо? Нет, это — справедливость!.. Простить — о, это было бы преступлением, за которое нас упрекала бы последняя жертва! Спи же, доблестный мученик, пылкий социалист! Спи!.. Мы даем тебе здесь торжественную клятву отомстить за тебя!»

¹ Перевод Георгия Шенгели.

Та же идея мести, звучащая и в «Росселе», проникает собою сатиру «Комиссия по помилованию». Комиссия этого рода, созданная Тьером, получила справедливое наименование «комиссии убийц», так как ее деятельность свелась к механическому утверждению приговоров военного суда. Шарль Бонне ограничивается перечислением имен членов этой комиссии, завещая эти имена будущей народной мести.

Никаких следов дальнейшей литературной деятельности Шарля Бонне мы не нашли. Его сборник родился как непосредственный отклик на гибель Коммуны и на лютое зверство ее победителей. И если Шарль Бонне на одном фланге смыкается с либеральными высказываниями Гюго и воспроизводит ряд старых правопруднистских ошибок, то все же впечатления трагической гибели Коммуны еще настолько живы и сильны в нем, что они заставляют его, противореча самому себе, требовать продолжения революционной борьбы, страстно и настойчиво желать возмездия убийцам и палачам рабочего класса. В этой наиболее сильной стороне творчества Шарля Бонне звучит подлинный голос коммунаров, обеспечивающий его скромной книге значение одного из бесспорных памятников массовой поэзии Парижской Коммуны.

V

Другим сатириком массовой поэзии швейцарских эмигрантов является рабочий Гюстав Гайяр (Gaillard), рисовальщик и карикатурист, сын известного Наполеона Гайяра, бабувиста, рабочего-сапожника, полковника национальной гвардии в дни Парижской Коммуны и прославленного строителя ее баррикад (умер в 1900 году).

Гюстав Гайяр (нередко именуемый Гайяр-сын) в 1869 году издавал в Париже вместе со своим отцом политический листок «Ораторы клубов», где помещал карикатуры на политических деятелей того времени. В дни Коммуны он был одним из ее активнейших карикатуристов, композициям которого, несмотря на некоторые их недостатки, всегда присущ волнующий пафос великой схватки народа с его озлобленными врагами. Тьер, самоуверенно пытающийся укротить народного льва на одной карикатуре и яростно сбитый им с ног на другой, — ти-

личнейшие карикатуры Гюстава Гайяра. Рисунки свои Гайяр сопровождал стихотворными подписями.

Помимо карикатур, Гайяр пытался издавать в дни Коммуны и небольшой журнал-плакат с собственными рисунками. За март и апрель вышло три номера этого журнала, называвшегося «L'Actualité».

Деятельность Гюстава Гайяра в дни Коммуны этим не ограничивалась. Он выступал в качестве оратора и активно помогал отцу в постройке баррикад. В мемуарах Луи Баррона читаем: «Гайяр-отец и Гайяр-сын — тот и другой сапожники и оба коммунистические ораторы на публичных собраниях — будут управлять постройкой баррикад, задуманных уже давно и предназначенных для укрепления Парижа вторым поясом, еще более крепким, чем первый»¹. Гайяр-отец, приступая к сооружению этих баррикад, оповестил в «Крике народа», что сын будет помогать ему: «Сын разделит со мною опасности; преданные республике, мы оба готовы умереть за нее»².

После Коммуны Гюстав Гайяр бежал, вместе с отцом, в Швейцарию. Здесь, не переставая работать в качестве художника, он обратился к писанию стихов под литературным именем Гайяр-сын.

«Когда отец его открыл в Каруже кафе Коммуны, Гюстав взял на себя ее декорирование и расписал стены фресками темнокрасного тона, изображавшими смерть Ферре, Росселя и Буржуа, смерть Кремье, смерть Флуранса и еще другие смерти»³. Посетители кафе могли приобретать у Наполеона Гайяра, наряду с едой и питьем, фотографии с этих фресок, а также книгу его сына «Стихи изгнания».

Книга эта, как и у Шарля Бонне, должна была состоять из отдельных, последовательно выходивших выпусков. Сколько их было? Мы знакомы лишь с первым, носящим подзаголовок «Народ, Коммуна, Версаль»⁴ и состоящим из одной большой сатиры, разбитой на девять главков, где много пропусков, помеченных строками

¹ L. Barron, p. 143 — 144.

² A. de Balathier-Bragelonne. Paris insurgé, P. 1872, p. 691 — 692.

³ L. Descaves, p. 197.

⁴ Gaillard-fils. Poésies de l'exil, I, Le Peuple, La Commune, Versailles, 1870—1871—1872, Carouge, s. a. (1872).

точек; повидимому, это было жертвоприношение швейцарца цензуре.

Сатира начинается с обращения к народу, к «воплощению труда», к «мученику-герою», которого «сажают в тюрьмы, высылают и убивают» и который пользуется только презрением со стороны общественных «верхов». Поэт мечтает, что в день социального реванша народ не забудет «об ужасном поражении, о резне, учиненной торжествующими палачами».

Гюстав Гайяр вспоминает время осады, когда народ, умиравший от холода и голода, отправлялся умирать и в боях с пруссаками, пока буржуа спокойно посиживали дома, спустив занавески на окнах и нисколько не заботясь о жертвах, о долге, которых требовала родина. Ведь «их единственное ремесло — собирать золото и жить в свое удовольствие; их отечество — биржа, их честь — грессбук». И эти люди еще смели затем, сбегав в Версаль, выражать презрение к коммунарам, издеваться над ними, пинать их ногой!..

За что же? За то ли, что народ восстал против «постыдного, неприемлемого мира», заключенного продажными изменниками из правительства Национальной обороны? За то ли, что он восстал 18 марта, чтобы иметь такую республику, которая непобедима и отвечает врагу, как и в 1792 году, вооружением всех сыновей отечества?

Гайяр указывает дальше, что народ был жертвой не только своих врагов, но и своих собственных сыновей, составивших «доблестную армию» Тьера. «Как, эта ужасная, гнусная, подлая солдатня состояла из твоих сыновей, из твоих братьев!.. Увы, та же женщина носила вас в своем чреве, дала вам жизнь, свое молоко, свою любовь... Нет, нет, это не так, это слишком чудовищно! Вы сидели за одним столом, спали под одной крышей, а затем вдруг принялись безжалостно резать друг друга?»

Но пусть враги народа продолжают дрессировать свою армию, которой они всем обязаны. День отмщения наступит. И празднествам Версаля придет конец. «В то время, как в Сатори падают Россель, Буржуа, Ферре и за ними столько других, — здесь играют, пьют, пляшут, украшают себя орденами, здесь набивают карманы, набивают брюхо». Да, но все это до поры, до времени. «Мы живем в особенную эпоху, мы накануне, именно на-

кануне столь великого возмездия, что в необъятности мира оно прозвучит, как грохочущий гром».

Тема революционного реванша, наметившаяся в сатире Гайяра с самого начала, особенно мощно звучит в ее финале, сочетаясь с требованием возмездия версальцам за пролитую ими народную кровь. «В великий день, даже уподобившись океану, ты, народ, не сможешь отмыть этого кровавого пятна! О, кто заговорит в этот день о кротости, будет сломлен, как соломинка! Чаша, переполненная и желчью и кровью, переливается через край, небо затягивается все более густой пеленой, бездонная пропасть развешивает свое жерло, и пылающая лава мчится — все поглотить!»

Ожиданием предстоящей новой революции, несущей возмездие врагам народа, была полна вся эмиграция Коммуны. Подобно Шарлю Бонне, Гюстав Гайяр выразил эти настроения с большой и страстной силой.

Рассмотренная сатира Гайяра-сына не поднимается над уровнем массовой эмигрантской поэзии ни трактовкой темы, ни какими-либо новыми точками зрения, ни самобытностью своих образов, приемов и языка.

Непонятно даже, что особенного находили в ней коммунары, явно выделявшие ее среди других поэтических произведений швейцарской эмиграции¹; но может быть, они располагали и последующими выпусками? Или, может быть, особенно красноречивы и сильны были именно изъятые места? Или, наконец, сам Гайяр-сын обещал больше, чем эга его первая сатира?

Рассмотренная брошюра Гайяра-сына не дает никаких указаний и на принадлежность ее автора к какой-либо определенной социалистической фракции. В идейном отношении, как и в отношении формальном, она типична для эмигрантской поэзии 70-х годов.

Интерес литературного имени Гайяра-сына — по крайней мере для нас — в последующем его поэтическом творчестве, особенно когда он становится в 1885 году сотрудником гедистского журнала «Социальный вопрос» и печатает здесь несколько политических сатир, объединив их под общим заглавием «Революционная Немезида». Это была попытка воскресить, спустя полвека, знаменитую политическую сатиру Бартеlemi и Мери

¹ L. Descaves, p. 193.

«Немезида», столь ожесточенно громившую Июльскую монархию в первые годы ее существования.

В «Революционной Немезиде» Гайяр поставил себе задачей бичевать Третью республику и стоящих у власти республиканцев-оппортунистов.

В первом номере журнала он напечатал сатиру «Гамбетта» — страстный памфлет на вождя оппортунизма. В этой сатире и в последующих Гайяр обнаруживает себя уже вполне зрелым поэтом, рожденным массовой поэзией, но поднимающимся на ее вершину; при этом, о чем бы ни приходилось ему писать, у него постоянно, так или иначе, хотя бы мельком и бегло, всплывает тема Коммуны.

Гайяр пишет о Гамбетте после недавней смерти последнего и оговаривает свое право на критику его деятельности, предвидя протесты реакционеров. «Во время «кровоавой недели» вы блевали на наших мертвцов! — говорит он им. — Вы бередили тогда и раздирали наши раны, не зная ни жалости, ни угрызений совести!.. Как, на наши полузасыпанные могилы ваша испуганная ненависть все еще выплевывает свой яд, а мы будем оплакивать вашу утрату, будем простираться ниц перед этой недвижной гнилью?!»

Нет возможности подробно останавливаться здесь на этом замечательном памфлете, мимо которого не пройдет будущий исследователь политической поэзии Третьей республики. Поэт разоблачает Гамбетту как человека, который клялся народу защищать его интересы, но, достигнув с его помощью власти, презрительно оттолкнул его ногой. Гайяр характеризует Гамбетту как хамелеона, болтуна, честолюбца, милитариста, как человека, упивавшегося властью, как реакционера, отрицавшего наличие социальных противоречий и социальной проблемы. И поэт угрожает славолюбивому Гамбетте быстрым забвением его памяти у потомства.

Сатира написана с большим подъемом, но Гайяр ограничивается скорее моральной характеристикой Гамбетты. Вождь оппортунизма плох, потому что он и лично порочен. Потье по-другому трактовал бы такую тему: возвышение Гамбетты было только новой главой в истории буржуазной реакции 70 — 80-х годов.

Не менее сильна сатира «Жюль Ферри», в которой Гайяр столь же энергично разоблачает этого министра-

оппортуниста, о мошенничествах которого писала еще пресса Коммуны.

В начале сатиры, вспоминая революцию XVIII века, поэт оплакивает свое безрадостное время, когда «преступление смеется над горем», когда «народу открывают вены». Но вот народ, «воодушевленный вечной Справедливостью», низвергнул Наполеона III, создал правительство Национальной обороны — и к власти явился Жюль Ферри.

Следует пространное отступление о Коммуне, о народе, требовавшем продолжения войны, о Флурансе. Поэт сожалеет, что Флуранс не сумел превратить восстание 31 октября в начало Коммуны: «Ты еще жил бы, как и твои братья, и ужаснейшая из войн не заливала бы кровью Париж, и у нас были бы наши жены и сыновья, если бы ты не выпустил этих негодяев (членов правительства Национальной обороны. — Ю. Д.), находившихся у тебя в руках».

Но Флуранс допустил эту ошибку, и поэт покорно объясняет ее следствием высших закономерностей: «Над этим миром тяготеет рок, и ничто не усмирит тупой ярости судьбы; ничто, ничто не отвратит ее, а колесо ее всегда вращается к пользе подлеишего кретина». И вот торжествует Ферри, «гнусное и злоеущее существо, заносчивый педант», который «смеется над нищетоу, потешается над нашим гневом и держит нас согбенными и в оковах».

В этой сатире Гайяр тоже не является поэтом-социологом. Все зло, которое причиняет Ферри, объяснено отчасти его личными свойствами, отчасти же тем, что «право» все еще похоронено со времени Второй империи. Кроме того, немаловажны предначертания Рока и Судьбы.

Тем не менее в сатире «Феликс Пиа», связанной с постановкой мелодрамы Пиа «Труженик», Гайяр трактует свою проблему исключительно в социальном плане. «Так как надувалы основывают свои школы, я должен сокрушить того идола, которого слишком долго слушал народ», — заявляет Гайяр. Его гнев вызван тем обстоятельством, что Пиа, «готовясь сойти в могилу, пытается смыть кровь ужасной гекатомбы», — другими словами: он обвиняет Пиа в отказе от заветов Коммуны, в желании забыть о майской бойне, во вредной пропаганде классово-

го мира. Гайяр предлагает Феликсу Пиа уйти в буржуазный лагерь, не мешать справедливой борьбе народа и лучше всего замолчать, ибо в нем «уже ничто не дает отзывать тому, кто хочет быть свободным».

Три рассмотренные сатиры «Революционной Немезиды» носили подзаголовок «Политические хамелеоны». Две последующие сатиры имеют подзаголовок: «Буржуазные гнусности». Одна из них называется «Гамаю» и посвящена публичной казни одного преступника; поэт бичует здесь извращенное, бесчеловечное чувство толпы, нападающей на жертву капиталистического строя вместо того, чтобы напасть на последний.

В другой сатире «Побоище на кладбище Пер-Лашез» поэт повествует об избиении манифестантов, которое было учинено полицией 24 мая 1885 года, во время традиционного шествия к стене коммунаров.

«Социальный вопрос» был запрещен на шестом номере, и с этих пор о дальнейшей деятельности Гайяра сына мы не имеем никаких сведений¹.

Колебания поэта между социальной и моральной трактовкой своих политических тем, его подвластность прудонистским влияниям, метафизичность его мышления, его фатализм, его примитивное представление о классовой борьбе, где он лишь противопоставляет народную массу общественным верхам, — все это говорит о том, как труден и сложен путь его политического формирования. Коммунист в нем был скован утопическими представлениями. Гайяр-сын — это переходное звено от утопического коммунизма к марксизму, и таких, как он, было немало в Коммуне.

В «Социальном вопросе» Гайяра-сына печатали потому, что, несмотря на все свои указанные слабости, он оставался подлинным поэтом революционной демократии, темпераментным народным поэтом, кровно преданным интересам масс, верным памяти Коммуны, страстно отразившим в своих стихах народное возмущение версальской расправой и продажным строем Третьей республики, звавшим массы к новой борьбе и к свержению их лжедрузей, вроде Гамбетты или Феликса Пиа.

¹ Гайяр-сын продолжал и рисовать. В 1885 году, например, продавалась литография — сделанный им портрет Луизы Мишель. В 1897 году в одном альманахе был напечатан его рисунок «Коммуна». Верность революционной теме характерна для Гайяра-сына

Ознакомление с памятниками массовой поэзии коммунаров, представленной преимущественно демократическими, народными поэтами, большей частью связанными с рабочим классом, позволяет сделать ряд обобщающих выводов.

Для большинства представителей массовой поэзии было ясно, что Коммуна была революцией пролетарской, восстанием рабочего класса против капитализма, подлинно народной революцией. Так высказывались Дебок, Делорм, Гайяр, так думал даже Шарль Бонне, хотя и делал отсюда неправильные, прудонистские выводы.

Осознание Коммуны как пролетарской революции и усвоение ее политического опыта приводило многих массовых поэтов к разрыву с прежними буржуазно-демократическими иллюзиями. Это достаточно ясно сказалось на примере Ладмирала, создававшего новый текст для старых социальных песен. Это же обстоятельство заставляло Шарля Бонне преумерять свою умеренность, свой миролюбивый прудонизм и призывать к беспощадному отмщению врагам народа. Та же причина вынуждала и анонимного автора «Кровавой комедии» переходить на позиции рабочего класса в его борьбе с капитализмом.

Руководящая роль рабочего класса в революции 1871 года и его обогащенность опытом революции побуждали многих поэтов к попытке создания пролетарского гимна. Такого рода попытка — характернейшая особенность поэзии Парижской Коммуны, естественный результат огромного роста политического самосознания пролетариата. Вслед за Ладмиралом и Делормом опыты создания пролетарского гимна мы увидим у ряда других поэтов Коммуны.

В массовой поэзии Парижской Коммуны отражен и другой глубоко важный процесс, новый этап в истории французского революционного движения. Мы имеем в виду начало объединения рабочего класса с крестьянством в их борьбе против капитализма. До Коммуны, в предшествующей поэзии, может быть, и имелись единичные высказывания на эту тему, но общими и типичными они еще не стали. В поэзии Парижской Коммуны

этот мотив становится типичным, но поэты Парижской Коммуны еще не умеют увидеть классовую борьбу в рядах самого крестьянства. Тема объединенной борьбы пролетариата и крестьянства против капитализма и пережитков феодальных отношений (в деревне) встречается у многих поэтов Коммуны, а в массовой поэзии ее в разной степени разрабатывали Ладмираль, Делорм и Сент-Илэр.

В массовой поэзии Парижской Коммуны с большой силой прозвучала тема революционного реванша, тема отмщения врагам народа за неопикуемые зверства версальского белого террора. Воспевая Коммуну, ее героев и павших бойцов, почти все рассмотренные поэты неизменно завершали свои произведения предсказанием новой пролетарской революции, призывами к ней и заветом отмщения за расстрелянных коммунаров. Тема Коммуны ни на минуту не является для ее поэтов только исторической. Она становится неким руководством к новому революционному действию.

Одни представители массовой поэзии Коммуны, вроде Шарля Бонне, не в силах были изжить все свои прудонистские иллюзии и пугались коммунизма, но в творчестве других поэтов тема грядущей пролетарской революции получает уже значительную детализацию. Это будет революция, свершенная международной волей сплотившихся рабочих и крестьян, революция, руководителем которой будет Интернационал и которая приведет к полному уничтожению капитализма и к передаче власти, земли и фабрик в руки трудового народа.



ШАРЛЬ КЕЛЛЕР

Среди поэтов Парижской Коммуны имеется одно имя, которое мы должны поставить несколько особняком. Это Шарль Келлер, член I Интернационала, находившийся после Коммуны в эмиграции в Швейцарии и Германии.

Особое место, которое мы отводим Шарлю Келлеру, обусловлено целым рядом причин. Достаточно сказать, что это был человек, спасенный самим Марксом из лап версальских палачей. Уже одно это обстоятельство способно привлечь к Келлеру большой интерес и послужить стимулом к поискам более полных данных о нем, чем те, которыми мы пока располагаем.

Из всей социально-политической лирики этого чрезвычайно талантливого поэта нам известны пока только две политические песни и его вторая книга стихотворений. Одна из этих песен сама по себе представляет крупный интерес как попытка поэзии Коммуны создать пролетарский гимн; вдобавок эта песня очень долгое время была широко популярна в кругах европейской революционной демократии. Но все попытки найти сборник политических стихов Келлера — его первую книгу — где имеется, повидимому, немало откликов на Коммуну, успехом пока не увенчались.

Шарль Келлер (Keller, 1843—1913) родился в Эльзасе.

Отец поэта был гравировщик. Из шестерых его детей Шарль был старшим. Он обучался в коллеже Мюльхуза, а затем в местной Свободной школе прикладных знаний. Получив диплом гражданского инженера, Шарль Келлер несколько лет занимал должность технического директора в одной из больших шерстопрядилен Мюльхуза.

Но вкусы Шарля Келлера, как говорит его единственный биограф, бакунист Джемс Гильом, «увлекали его к литературе, к искусству и к философии, а любовь к справедливости и свободе превращала его в социалиста; в результате этого двойного, эстетического и морального влияния работа в промышленности стала ему невтерпеж»¹. В 1868 году, скопив немного денег, он бросает свое место и перебирается в Париж, куда его влекут и жажда знания, и революционные стремления, и, может быть, поэтические интересы.

В Париже, заработка ради, Келлер берется за переводы с немецкого языка, переводя, главным образом, научные труды. В то же время он много работает над самообразованием в области социальных вопросов, слушает лекции, заводит знакомства с политическими деятелями, врагами Второй империи, вроде братьев Реклю, и часто посещает рабочих, связанных с Интернационалом. В 1868 году он и сам вступает в члены I Интернационала. К 1869 году относится его знакомство с Варленом, будущим членом Парижской Коммуны, и с этих пор он становится завсегдатаем ресторана «Чугунок», основанного на кооперативных началах Варленом и другими его товарищами-прудонистами.

В 1868 году Шарль Келлер находился в числе участников Бернского конгресса Лиги мира и свободы. Как известно, меньшинство конгресса основало бакунинский Альянс социалистической демократии. В числе основателей Альянса оказался и Келлер.

«Приведенный Аристидом Реем на собрание, происходившее в гостинице Медведя, — рассказывает он, — я подписал вместе с Бакуниным, Элизе Реклю, Реем, Жакларом, Жуковским, Фанелли и другими декларацию меньшинства и присоединился к Альянсу»². Впослед-

ствии Келлер совершенно позабыл об этом. В одном из его писем 1905 года читаем: «Я присутствовал в 1868 году в Берне на заседании, посвященном основанию Альянса... Может быть, я и подписал протест меньшинства, но об этом у меня не сохранилось ни малейшего воспоминания»¹.

Шарль Келлер не имел никакого отношения к последующим интригам Альянса, пытавшегося развалить Интернационал изнутри. О своем участии в выступлении меньшинства он совершенно позабыл именно потому, что оно носило случайный характер, вовсе не объяснявшийся какой-либо его прочной связью с Бакуниным.

Благодаря своей принадлежности к Интернационалу Шарль Келлер ознакомился с работами Маркса, увлекся ими и в 1868 или 1869 году приступил к переводу «Капитала» на французский язык. В письме к Энгельсу от 10 декабря 1869 года Маркс сообщал: «Кстати, перевод «Капитала» goes on (подвигается). Но теперь Келлер прервал его. Он хочет издать сначала «Восемнадцатое брюмера», думает, что при теперешнем положении это возможно и важно для Франции»². Тон этих строк позволяет заключить, что Келлер уже был лично известен Марксу. «Положение» во Франции в 1869 году — в конце империи — действительно вполне благоприятствовало для издания «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта». Но был ли сделан Келлером этот перевод, неизвестно; во всяком случае издан он не был.

Наступившая франко-прусская война надолго отвлекла Келлера от всех его литературных работ. В Париж он смог возвратиться только 10 мая 1871 года, в дни Коммуны, «дела которой были в полном расстройстве», по его впечатлению, и принял участие в боях «кровавой недели».

В письме от 12 октября 1871 года к члену Коммуны Лео Франкелю Келлер рассказывал:

«Я был ранен в бедро в четверг (25 мая — Ю Д.), около шести часов вечера на баррикаде Шато д'О, покинутой за час до этого вольными стрелками.

Один старый коммунарь и я, вместе с пятью другими, увлеченными нашим примером, хотели спасти две пушки. Это было

¹ „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, p. 215.

² „La Vie ouvrière“, 1-me semestre 1913, p. 559.

¹ «La Vie ouvrière», 2-me semestre 1913, p. 216.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 271.

бессмысленно, потому что нас совершенно парализовал огонь версальских стрелков, занявших все дома на площади до самых крыш. Поэтому после нескольких минут перестрелки нам пришлось укрыться за своими булыжниками. Когда я уходил, нас оставалось только двое — старик и я, — остальные исчезли. Я бежал под градом пуль, одна из которых пробила мне бедро»¹.

Друзья самоотверженно скрывали Келлера и по-мogli ему поправиться. Но поэту пришлось пробыть в Париже до лета 1871 года и пережить пять обысков, пока не смог вернуться на родину.

Этим Шарль Келлер был обязан Марксу, помощь которого бывшим участникам Коммуны была, как известно, исключительной по своему многообразию, энергии и неутомимости.

«Одна моя приятельница, — писал Маркс профессору Бизли 12 июня 1871 года, — через три или четыре дня едет в Париж. Я дам ей самые настоящие паспорта, чтобы она отвезла их некоторым членам Коммуны, которые сейчас еще скрываются в Париже»². По указанию историка С. Б. Кана, такой паспорт был передан от Маркса и Келлеру: «Благодаря стараниям Маркса был изготовлен и переслан в Париж паспорт на имя какого-то германского подданного, облегчивший переход швейцарской границы коммунару Шарлю Келлеру»³.

Мысль о переводе «Капитала» не оставляла Келлера и после его приезда в Швейцарию. Попытку вернуться к этой работе он сделал в 1872 году. Однако его ждала новая неудача: Марксу не удалось найти французского издателя, который согласился бы заключить договор с Келлером⁴. Но, может быть, Маркс уже утратил в это время политическое доверие к своему переводчику?

Дело в том, что в швейцарской эмиграции, помимо общения с братьями Реклю, Шарль Келлер тесно сблизился с Джемсом Гильомом, лидером юрских бакунистов. Правда, по словам поэта, он лишь «издали следил за

работами Юрской федерации, не участвуя в них воинствующим образом»¹. Действительно, уже в 1872 году Келлер уехал в Германию, в Шварцвальд, где пробыл до 1876 года, после чего остальное время эмиграции находился в Эльзасе. Пребывание вне Швейцарии, конечно, спасало Келлера от участия в бакунистских интригах, но дружба с Гильомом, хотя бы и заочная, по-видимому, оказывала на него свое влияние.

Как глубоко оно было? На этот вопрос могла бы дать ответ социально-политическая лирика Келлера, но мы ею не располагаем. Нет сомнения, что он находился под влиянием анархизма, но когда и насколько долго, остается неизвестным. Песня Келлера «Освободим себя сами», которую Гильом напечатал в 1913 году в своем журнале под заголовком «Наши песни», содержит явные анархистские «антиавторитарные» высказывания. Но песня эта не датирована.

В 1876 году Келлер, находясь еще в Шварцвальде, был приговорен к трем месяцам крепости за какие-то крамольные высказывания в публичном месте. По признанию поэта, тюремное заключение было счастливейшим временем его жизни: он был влюблен и, сидя в крепости, все три месяца неустанно писал стихи.

Эти произведения вошли во второй сборник Келлера «A l'oguille», изданный им под псевдонимом Жака Тюрбена и посвященный преимущественно любовной лирике. Изредка попадаются в нем и стихи на социальные темы, но откликов на Коммуну здесь нет. Ряд стихотворений посвящен поэтам-парнасцам — Огюсту Доршену и Шарлю Фремину, другие — Ж.-Б. Клеману, Андре Лео, Эли Реклю, Эмилю Золя. Эти посвящения позволяют судить о литературно-политических симпатиях и о поэтических связях Келлера.

Нас интересуют последние. Стихи второго сборника свидетельствуют, что у Келлера имеется своя поэтическая индивидуальность. Он пишет почти во всех жанрах и размерах с большой версификаторской легкостью, его язык звучен, образы самобытны, рифмы богаты и изысканны. Современник парнасской школы, он, конечно, учился у нее своей поэтической технике, хотя и

¹ «Письма деятелей Первого Интернационала», М., 1933, стр. 50 — 51.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 120.

³ С. Кан. Маркс как организатор помощи жертвам версальского террора, М., 1931, стр. 39.

⁴ „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, p. 218.

¹ Ibidem, p. 220.

не усвоил ни ее объективизма, ни бесстрастия, ни ухода от современности, ни, разумеется, ее аполитизма. Дружба с Огюстом Доршеном и Шарлем Фремином крепит его связи с парнасской школой, причем можно предполагать, что Ш. Фремин принадлежал к левому крылу этой школы и был не чужд движению Коммуны. С другой стороны, имя Ж.-Б. Клемана свидетельствует о связи Келлера с пролетарским крылом поэзии Коммуны.

Как уже указано, в годы эмиграции Келлер подпал под влияние бакунистов через посредство Джемса Гильома. И то обстоятельство, что такой случай вышел с переводчиком Маркса, да еще с человеком, которого сам Маркс спас от версальских палачей, является красноречивейшим свидетельством процессов разложения эмиграции Коммуны.

Влияние анархистов сказалось и на знаменитой песне Келлера «Право работника» (она известна также под названием «Юрской песни» или по рефрену: «Бери машины, работник! Крестьянин, землей завладей!»). Появившись в печати в 1874 году¹ (а не в 1876, как указывает Максим Вильом) с подзаголовком «Интернациональная песня», она была положена на музыку самим Джемсом Гильомом и сделалась чем-то вроде гимна Юрской федерации. Она множество раз перепечатывалась в разных изданиях, и популярность ее в свое время была огромна. Иной раз² ее ставили выше «Интернационала» Потье. Песня Келлера распевалась еще в начале XX века, памятна многим представителям старого революционного поколения, а имя ее творца давно уже стало никому не известным,— нередкое явление у песен, завоевавших большую народную аудиторию.

Вот эта песня:

Рабочий, голод тебе скрутил
Нутро. Ты смотришь тоскливо.
Работаешь ты до последних сил
На жирное брюхо счастливых.
Жена твоя — кляча. Ребенок слаб
И стар к двенадцатилетию.
Ты так же несчастен, как черный раб,
Зверски исхлестанный плетью.

¹ Almanach du peuple pour 1874, Locle, s. a., p. 47 — 48.

² L. Descaves, p. 200.

Невольник завода,
Рудничный колодник,
Рабы полей,
Вставайте громадой всей!
Бери машины, работник!
Крестьянин, землей завладей!

Крестьянин, жатву земля дает,
Тебя за труд награждая,
Но буржуа, смакуя, сожрет
Большую часть урожая.
Ты надрываешься круглый год,
Чтобы жирело и висло
Брюхо класса, чей тяжкий гнет,
Тебе запрещает мыслить.

..... : . . .
Когда к крестьянам земля отойдет,
Поля, сады и давильни,
Когда моряк возьмет пароход,
Литейщик — металл и плавильни,—
Каждый будет вольней дышать
Воздухом нового века,
Работать, мыслить и отдыхать
И станет вполне человеком.

Невольник завода,
Рудничный колодник,
Рабы полей,
Вставайте громадой всей!
Бери машины, работник!
Крестьянин, землей завладей!¹

Песня Келлера написана несомненным мастером. Ее богатая и драматичная образность, резкие контрасты, страстные призывы, лаконизм ее яркого языка полны энергии и силы. Как выгодно отличаются ее четыре строфы и рефрен от тягучего и монотонного гимна Э. Делорма! Если учесть при этом, что до 1874 года не существовало еще ни одного широко известного пролетарского гимна², то нет ничего удивительного, что песня Келлера сразу стала так популярна в Швейцарии и в романских странах Европы.

Песня Келлера помимо всего прочего интересна в том отношении, что этот поэт-интеллигент, художник с «личным вдохновением», ученик парнасской школы, испытывает в данном случае сильнейшее влияние со стороны

¹ Перевод Якова Лебедева.

² «Интернационал» Потье был напечатан только в 1887 году, а песня Делорма вряд ли была известна за пределами кружка швейцарских эмигрантов.

народной поэзии Коммуны: чтобы написать пропагандистскую песню, он черпает свои образы и приемы разработки материала именно у поэтов народного крыла. От себя он привнес в эту песню богатство рифм, изысканность языка, свежесть метафор. Влияние народной поэзии на Келлера объяснялось, конечно, глубиной и искренностью связей этого интеллигента-демократа с революционным пролетариатом 1871 года.

Но не случаен был успех этой песни Келлера именно в экономически отсталых странах Европы, где при отсутствии или слабости организованного рабочего движения недовольство крестьянских масс и тесных развитием капитализма городских общественных низов сопровождалось усвоением ложных идей анархизма. Правда, песня Келлера не может быть названа воинствующим анархистским гимном. Но она отражает высказывавшиеся анархистами требования о расширении задач профессиональных союзов вплоть до экспроприации ими капиталистов и преобразования всего общественного строя. Песня Келлера является гимном синдикалистов.

Когда моряк возьмет пароход,
Литейщик — металл и плавильни...—

в этих строках выражена вся «программа» синдикализма, мечтавшего устранить капиталистические отношения производства не при помощи политической партии пролетариата, а посредством профессиональных союзов. Каждый профессиональный союз овладевает соответствующими средствами производства, моряки — пароходами, литейщики — металлом и плавильнями, и капитализма больше не существует...

«Синдикат, то есть профессиональный союз, представляет собою интересы рабочих профессий, то есть не целого класса производителей, а только данной его *части*, — пишет Плеханов. — Где же находят свое выражение интересы класса производителей, как *целого*? Они находят его в политической партии этого класса. Вот почему превращение капиталистической собственности в общественную, как дело, в котором существенно заинтересовано все общество — *минус эксплуататоры*, может явиться лишь делом партии, а вовсе не делом синдикатов»¹.

Таким образом, песня Шарля Келлера не может считаться революционно-пролетарским гимном, хотя она была долго и широко популярна среди европейского пролетариата, пока ее не вытеснил «Интернационал» Пюте.

После 1876 года, как указано, Шарль Келлер дальнейшие три года находился в Эльзасе, но затем был изгнан оттуда немецкими властями на основании нового закона о социалистах, а также за отказ перейти в германское подданство. Амнистия 1880 года позволила ему возвратиться во Францию, где он поселился сначала в Бельфоре, а затем в Нанси, работая в промышленности. Его усилиями в Нанси создан Народный дом.

После возвращения Шарля Келлера во Францию его связь с Гильомом, повидимому, прекратилась. Во всяком случае, вдова Шарля Келлера, после его смерти в 1913 году, писала о нем Гильому так, словно обращалась к человеку, вовсе не знавшему Келлера или давным-давно раззнакомившемуся с ним: «Он не принадлежал ни к какой школе (политической. — Ю. Д.) и не следовал никакому закону; по темпераменту своему он, впрочем, ближе всего был к анархистам, но никогда не становился ни под какое знамя; он питал ужас к ограниченной кружковщине»¹.

В конце 90-х годов Келлеру удалось издать два сборника стихотворений (у Лемерра, издателя парнасцев): «Du fer» (1897) и «A l'oreille» (1899). Однако имя Келлера было, повидимому, слишком одиноко во Франции, и его сборники увидели свет под псевдонимом Jacques Turbin.

Первый из этих сборников, оставшийся нам недоступным, в целом или в преобладающей части подытоживает творческий путь Шарля Келлера в области его социально-политической лирики. Значительная, повидимому, часть этой лирики была создана в 70-х годах и, естественно, изобилует откликами на Парижскую Коммуну.

Сведения об этой лирике Келлера мы почерпаем лишь из беглых и скудных упоминаний в статье Джемса Гильома. В стихотворении «Тысяча восемьсот семьдесят первый год», посвященном памяти Варлена, зверски

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XVI, М.—Л. 1928, стр. 17.

¹ „La Vie ouvrière“, 3^e me semestre 1913, p. 220.



I

«Я покончил бы с собой, если бы знал, что после смерти продажа моих произведений сможет обеспечить счастливую жизнь моей семье»¹.

Эти страшные слова произнес семидесятилетний Эжен Потье, создатель «Интернационала», крупнейший поэт Парижской Коммуны.

В семьдесят лет, в конце долгой и безупречно честной трудовой жизни, думать о самоубийстве!

Потье не покончил с собой. У него не было никакой уверенности даже этим путем преодолеть тяготевшее над ним литературное непризнание, увеличить продажу своих книг и обеспечить нуждающуюся семью...

Прошло свыше полвека после смерти Эжена Потье, но он и до сих пор остается не признанным во Франции. Таков результат долгой и систематической ненависти, которую питала и питает по отношению к поэту-коммунару Третья республика.

Произведения Эжена Потье до сих пор полностью не изданы. Французский читатель не обладает ни полным собранием песен этого замечательного шансонье, ни даже текстологически проверенным изданием избранной

¹ Ernest Mueux. Eugène Pottier et son oeuvre, P., s. a. (1898), p. 119.

растерзанного версальцами в «кровавую неделю», Шарль Келлер рассказывает историю «третьей борьбы» пролетариата: «Святое Равенство» произносит речь о том, что оно — основа свободы и с ним воцарятся на земле «мирный труд и строгая справедливость»; «вселенная два месяца внимала этому голосу, и затем он стихнул в третий раз».

Голос Коммуны стихнул, но Келлер продолжал всю жизнь прислушиваться, ожидая услышать его снова. «Он умер несколько разочарованный в людях, но все же убежденный, как и Потье, что Коммуна заснула только на время», — говорит Люсьен Декав¹.

Взор поэта до конца его дней оставался прикован к будущему. В цикле стихотворений «Прогресс» звучит вера в эволюцию человечества, в победу Дня над Ночью, в победу всемирной республики. В стихотворении «Наша вера» говорится о грядущем торжестве справедливости. В «Мятеже» — о народе, берущем штурмом капиталистический Вавилон².

Старый коммунар оставался верен себе. Он не забывал Парижской Коммуны, он активно участвовал в пропаганде ее памяти и видел в ней не исторический завершенный эпизод в жизни человечества, а живое, бессмертное дело, которое неизбежно будет возрождаться в грядущих штурмах нового Вавилона. Эта вера в будущую народную победу, не покидавшая поэта до конца его дней, составляла, несомненно, лучшую сторону его творчества, завещанную ему участием в Парижской Коммуне.

¹ E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1937. Preface de L. Descaves, p. 11.

² Обращаемся с просьбой ко всем работникам библиотек СССР проверить, не имеется ли у них этой книги Келлера Jacques Turbin. Du fer, P. 1897). В случае обнаружения ее, просьба известить об этом по адресу: Москва, ул. 25 Октября, д. 10, Гослитиздат, сектор литературоведения — для сообщения автору настоящей книги.

его лирики, ни его перепиской, ни собранием других его сочинений.

Имеющаяся литература о Потье производит жалкое впечатление. Буржуазная критика и история литературы принципиально игнорируют Потье, но и представители французского революционно-демократического лагеря не могут похвастать особенно любовным и заботливым отношением к его памяти. Попытки написать биографию Потье делались (книга Эрнеста Мюзё, компилятивная и полная тусклых рассуждений), но самая-то биография поэта излагалась всего на двух-трех страницах: «биограф» не знал ее, ему нечего было рассказать о создателе «Интернационала»...

Французская революционная демократия не сумела воспитать в своей среде людей, любовь которых к Потье была бы способна перешагнуть за пределы газетно-журнальной лирики и вылиться в упорную, трудную, порой неблагодарную, но полную большого общественного смысла работу по увековечению памяти Потье в серьезном критико-биографическом труде. Становится до некоторой степени символом тот убогий надгробный памятник, который был установлен на могиле поэта 24 мая 1908 года.

Точно так же во Франции нет до сих пор ни одной развернутой и толковой оценки творчества Потье, которая определяла бы его место в истории французской литературы XIX века. Под какими поэтическими влияниями сложился Эжен Потье, какие явления литературно-общественной современности вызывали его симпатию или неприязнь, готовность поддерживать их или бороться против них, каковы были художественные особенности его поэзии, — все это остается неизвестным, неисследованным, неизученным. Величайший поэт французского революционного пролетариата XIX века, поэт-трибун, поэт-пропагандист, поэт-борец, он до сих пор стоит какою-то скорбной, униженной тенью, жертвой незаслуженного, обидного, изумляющего пренебрежения. В официальной истории французской литературы имя этого классика революционно-демократической поэзии не упоминается вовсе.

Советская историко-литературная наука тоже не удосужилась до сих пор уделить должное внимание Эжену Потье. В лучшем случае мы имеем сжатые и об-

щие характеристики его творчества (статья Ал. Дробинского в «Литературной энциклопедии»). Высказывания В. Фриче¹, сохраняя значение одной из первых советских оценок Потье, относятся лишь к «Интернационалу». Популяризаторские статьи Александра Гатова² впервые дали советскому читателю более или менее развернутое представление о Потье, но в них немало фактических неточностей.

Единственным достоверным документом для построения биографии Потье является его письмо к Полю Лафаргу от 29 мая 1884 года³, содержащее краткие автобиографические данные. Документ этот скуден, бегл и оставляет в тени ряд периодов жизни поэта. Потье изложил свою автобиографию также в песне «Biographie» (из сборника «Кто же безумен?»), на русский язык не переведенной.

Эжен Потье⁴ родился в Париже 4 октября 1816 года. Отец поэта был ремесленник-упаковщик, бонапартист по своим воззрениям. Поэт получил только начальное образование — в иезуитской школе. В тринадцать лет он уже был помощником отца, обучившего его своему ремеслу.

Влечение к поэзии проявилось у Эжена Потье очень рано. Старая грамматика Ресто, найденная им на заплесневелой полке какого-то заброшенного шкафа, научила мальчика правилам стихосложения. Затем в его руки попал томик Беранже — того маленького дешевого формата, в котором любил издавать себя певец Лизетты, чтобы его стихи легче доходили до народа. Эжен Потье переписал весь этот томик и выучил его наизусть. Так Беранже стал для него в двенадцать лет, по его замечанию, «Гомером, Вергилием и Горацием».

В двенадцать лет, то есть в 1828 году. Это был тот самый год, когда Беранже, осужденный по второму своему процессу, был приговорен к девяти месяцам тюрьмы и когда его пребывание в тюрьме Ла-Форс подняло

¹ В. Фриче. Пролетарская поэзия, М. 1919, стр. 20—22.

² В книгах: Эжен Потье. Песни, М.—Л. 1932; Эжен Потье. Избранные стихотворения, М. 1938.

³ Оно опубликовано в книге E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1937, p. 261—266.

⁴ Фамилию его писали то Potier, то Pothier, то Pottier. Правильной транскрипцией является последняя.

среди французской демократии волну горячих симпатий к узнику Реставрации. В доме Потье-отца имя Беранже не могло не стать объектом культа: вероятно, в этой связи и произошло знакомство мальчика с книгой Беранже.

Первое поэтическое выступление Потье относится ко времени Июльской революции, когда ему было неполных 14 лет. «Славные дни 1830 года были первым ударом там-тама, пробудившим меня, — вспоминал он. — И, взмостившись, как и подобает двенадцатилетнему (описка Потье. — Ю. Д.) мальчугану, на леса Искупительной часовни, которую возводили на площади Лувуа в память герцога Беррийского, я затягиваю первую свою песню под аккомпанемент последних выстрелов швейцарцев во время взятия Лувра. Естественно, что припевом песни было: «Да здравствует свобода!»

Июльская революция сопровождалась множеством песен, авторы которых воспевали на все лады «Три славных дня», свержение ненавистной массам Реставрации и лучезарные надежды, связывавшиеся с приходом революции. Мальчик, обязанный своим свободолюбивым пафосом, без сомнения, не только общему ликованию, но и влиянию своей демократической среды, не ограничился одною песнею «Да здравствует свобода!».

«Довольно правильно сложенная, лишенная всякой оригинальности и очень плохая, — пишет Потье, — она сопровождалась целой вереницей других, не лучших; с дюжины из них напечатал брошюрой издатель Бреотэ, из пассажа Шуазель. Куда девались эти дятльсот экземпляров? Мои товарищи по игре в шарики и волчки наделали из них петушков. Заглавие брошюры было «Юная муза» — заглавие парнасское, если угодно; этим именем окрестил меня Шарль Лепаж на гоеттах, куда я отправлялся по вечерам ворковать свои опыты, покидая заведение и лавку отца».

Брошюра «Юная муза», изданная в 1831 году, была посвящена Беранже. В нее вошло пятнадцать песен: три принадлежали к эпикурейскому жанру, одна к любовному, одиннадцать остальных на все лады воспевали свободу.

Одна из песен сборника начиналась словами:

О, бог мой Беранже, возьмись опять за лиру!

И в ответ на нее Беранже, всегда благожелательный к молодежи, прислал юному автору следующее письмо:

«Сударь,

Благодарю Вас за премилую песню, которую Вы мне посвятили. Если Вам только пятнадцать лет (мне едва исполнилось четырнадцать! — Э. П.), это безусловно замечательное произведение, и я очень благодарен, что Вы посвящаете мне свои первые опыты.

Вы отлично поступаете, используя подобным образом досуги, остающиеся у Вас от обучения ремеслу; но пусть все-таки стихи не заставят Вас забыть, что самый скромный ремесленник более полезен своей стране, чем большинство стихослагателей.

Примите и проч.».

Таким образом, литературными отцами Потье были Беранже и Шарль Лепаж, оба — песенники-демократы, активно боровшиеся с Реставрацией и имевшие счастье увидеть ее падение. Они приветствовали Июльскую революцию, а затем, разочарованные ее результатами, вновь доказали свою преданность народному делу, прикнув к лагерю республиканцев, вступившему в борьбу с Июльской монархией. Песни Беранже и Лепаж политически воспитывали юного Потье и прививали ему вкус и любовь к социально-политической лирике, сделавшейся впоследствии основным и почти единственным жанром его поэзии.

Первые литературные знакомства Эжена Потье (он вступил, между прочим, в члены кружка песенников «Друзья трех цветов») послужили, вероятно, для него стимулом к тому, чтобы стать заправским литератором. Он начал пробовать силы в драматургии и написал, по его словам, с полдюжины пятиактных драм в стихах. «К счастью для меня и для всех остальных, — замечает поэт, — крысы сожрали их до последнего полустушия». Возможно, что эти пьесы немногого и стоили, но они, во всяком случае, были для юного автора дополнительным упражнением в стихе и в композиции.

Вслед затем Потье решил бросить отцовское ремесло и стать учителем. Это был довольно типичный шаг для писателей 30-х годов, выходцев из рабоче-ремесленной среды. Возмнив себя поэтами, они с легкостью бросали ремесло, которое могло их прокормить, и обращались к интеллигентным профессиям, а еще чаще становились богемой. Сколько погибло таких поэтов, начи-

ная с одареннейшего из них — Эжезиппа Моро! Как жалел их Беранже, всячески остерегавший молодежь от разрыва с тем ремеслом, которое дает средства к существованию!

«Почувствовав сдуру отчаянное отвращение к отцовскому ремеслу¹, о котором я теперь (в 1884 году. — Ю. Д.) очень жалею, я сделался бедным, засаленным и обтрепанным надзирателем в маленькой школе Монмартрского предместья и зарабатывал там вдвое меньше, чем уборщица дортуара. Затем, служа приказчиком у бумаготорговца, я снабжал очаровательными водевилями и остроумными обозрениями журнал «Жимназ дез-анфан» (пассаж Оперы), коего был я и Беркеном и Скрибом. В это время я стал сожителем и другом Мюрже; некоторые из сцен «Жизни богемы» произошли как раз в нашей мансарде, в улице Монсиньи. Во время пожара «Жимназ дез-анфан» мои драматические произведения погибли».

В конце 30-х или в начале 40-х годов Эжен Потье бросил учительство и сделался рисовальщиком по тканям. В этой работе он оставался своевольным поэтом; ему претило размеривать свои рисунки циркулем и линейкой: его радовало видеть, как под бархатистым углем рождается свободная красивая линия, видеть очаровательно-произвольный ход кисти. По его словам, он был «неистощим в создании рисунков, но беспомощен в выполнении их». Что делать: он был поэт, и слишком большой поэт, чтобы его могла подчинить себе нудная техническая работа. Рисовальщиком по тканям Потье оставался свыше тридцати лет.

Но вернемся к его литературному творчеству. При всех своих экскурсах в сторону драматургии Потье не порывал с поэзией, с песней. В своей лирике конца 30-х и начала 40-х годов — она остается пока неизвестной — Потье, повидимому, следовал обычным путем поэтов Июльской революции, которые, разочарованные ее результатами, переходили в лагерь республиканцев, боровшихся против Июльской монархии, и усваивали различные учения утопического социализма. Вот почему

¹ Одной из причин разрыва Потье с его отцом было неодобрительное отношение последнего к поэтическим наклонностям сына, отвлекавшим его от работы.

неслучаен его интерес к Эжезиппу Моро, крупнейшему и наиболее типичному из поэтов-рабочих 30-х годов.

Эжезипп Моро был богато одаренный поэт, плебей по происхождению, хрупкая и женственно-нежная натура. Глубоко потрясенный зрелищем бесконечных страданий народа, страстно уповавшего на Июльскую революцию и обманувшегося в своих надеждах, Эжезипп Моро мужественно восстал против капиталистического строя, борясь за свою республиканскую мечту. Нужно ли говорить, что борьба эта оказалась ему не под силу? Победенный, затравленный, сломленный, отчаявшийся, он умер в двадцать восемь лет на койке для бедных. Его убил капитализм, убил как непокорного плебея — и демократическим поэтам это было ясно. Страдальческая тень Моро вооружала их к новой борьбе.

Хотя окрепнувшая Июльская монархия беспощадно преследовала крамольную народную поэзию, последняя не прекращала своего существования. Центрами ее к концу 30-х годов и в 40-е годы стали полулегальные гогетты. Гогеттами назывались кабачки, где собирались шансонье и где каждый за стаканом вина имел право спеть в очередь свою песню на предмет ее товарищеской оценки. В этих гогеттах, в творческом общении демократических поэтов, рождался и осваивался новый круг тем социально-политической лирики — переходное звено между республиканской поэзией середины 30-х годов и поэзией Февральской революции.

Гогетта, которую посещал Эжен Потье, помещалась в улице Басс-дю-Рампар. Завсегдатаями ее были Пьер Лашамбоди, Гюстав Матьё, Шарль Жилль, Пьер Дюпон — будущие поэты 1848 года. Заглядывал сюда и Беранже.

В 40-х годах все эти поэты приобщились в той или иной мере к учениям утопического социализма, благодаря которым углублялась и обогащалась их социальная критика и расширялся круг их тем. Немаловажно отметить, что в обществе этих поэтов не уживались люди, далекие от рабоче-ремесленной среды. Так, гогетте Басс-дю-Рампар суждено было разлучить Эжена Потье с его другом Анри Мюрже.

«Потье нередко приводил Мюрже в свою гогетту, — читаем мы у биографа Мюрже. — Но Мюрже чувствовал себя здесь не по себе: хотя он и был всего лишь

сыном консьержа, он испытывал непреодолимое отвращение к рабочему классу. Душа масс была ему чужда. Его участие в аплодисментах, приветствовавших сатирические куплеты, даже не слишком смелые, было сдержанным. Потье, напротив, весь так и кипел. Он был в своей стихии. Горячка социальных требований владела им настолько, что он, искренний, добродушный и нежный, станет затем мятежником, изгнанником и проповедником»¹.

Добавим за Монторгейля — он или не знает этого, или не хочет обрисовать до конца консерватизм Мюрже, — что будущий автор «Сцен из жизни богемы» стал в 1848 году, с первых дней Февральской революции, платным шпионом царского правительства².

II

Приобщившись, под влиянием своих собратьев-пенсников, к учениям утопического социализма, Потье стал сначала последователем бабувистов и затем, под влиянием Февральской революции, примкнул к фурьеристам.

«Около 1840 года, — пишет он, — я сочинил одну бабувистскую песню³, от которой у меня осталась только неполная копия. Я отдал ее рукопись одному другу, который вел пропаганду коммунизма. Она была напечатана без моего ведома и пользовалась в Лионе и на юге изумительным успехом. Из одного реакционного листка я узнал, что «эта зажигательная стрела производит великое опустошение среди трудолюбивых классов, которые, по своему невежественному легковерию, попали в руки преступных агитаторов». А преступный агитатор об этом и не подозревал. Но песня эта заслужила мне награду: меня посетил бедняга Шарль Жилье за несколько дней до своего самоубийства. Он каким-то

образом узнал, что анонимным агитатором был я, и явился пожать руку поджигателю»¹.

В первые дни Февральской революции, охваченный общим энтузиазмом, объединившим республиканскую буржуазию и рабочий класс, Потье воспевал деревья свободы, которые сажались на всех площадях под пенью церковных гимнов. Но, по словам поэта, революция пробудила в нем «сердце и разум». Он осознал себя не на стороне сладкоречивого Ламартина и официальной эмблематики революции, но на стороне рабочего класса, отдавшего три месяца своей нищеты в жертву буржуазной республике. И он принял участие в июньском восстании. «Я никогда не был, собственно говоря, политиком-активистом, исключая июньских дней 1848 года, когда меня чуть не расстреляли», — признавался он впоследствии.

В пору Февральской революции Потье находился во власти буржуазно-демократических иллюзий. Хотя в большом цикле стихотворений («Народ», «Старый дом на сломку», «Пропаганда песен», «Удобрение») он резко призывал к борьбе против правящих классов, но вместе с тем в нем еще цепко сидела утопическая мысль о возможности мирного разрешения социальной проблемы. В песне «Всеобщее избирательное право» он радуется тому, что и портной, и позолотчик, и мостовщик стали, наконец, избирателями, и напоминает кстати, что сам Христос был плотником, а апостолов своих набрал из рыбаков. Потье призывает здесь избирать честных, непродажных и храбрых людей, которые дружными усилиями мирно спасут Францию и французский народ от всех бедствий.

Помимо надежды на мирное разрешение социального вопроса, которою Потье обязан утопистам, он продолжает хранить и другую иллюзию, еще более властвующую над ним, — веру в республику, спасительницу народа, жаждущего «хлеба и прав». Самое слово «республика» полно для него исключительного обаяния. Он настолько верит в республику, что, даже выступая в будущем против декабрьского переворота с песней «Кто

¹ Georges Montorgueil. Henri Murger, romancier de la Bohème, P. 1928, p. 23.

² «Революция 1848 года во Франции» (донесения Я. Толстого), Л 1925, стр. 30, 140.

³ Не была ли это песня «Il est bien temps que chacun ait sa part», бегло упоминаемая Эрнестом Мюзэ и не включенная в сборники Потье?

¹ Шарль Жилье, один из выдающихся поэтов Февральской революции, покончил с собой в 1856 году: он был одною из многих литературных жертв страшной реакции, которой сопровождалось образование Второй империи.

отомстит за нее?» бичует Луи Бонапарта не как нового палача народных масс, а как душителя республики:

Она несла народу
И радость, и свободу.
Она звала весь мир —
Кто ж отомстит ее врагам? —
Она звала весь мир
На свой обильный пир¹.

Поэт видит, однако, что народ попрежнему голоден — и телом, и душой:

«Я голодна!» — взывает плоть. —
«Чья братская рука поможет
Мне злую долю побороть?
Она, как червь, живущих гложет.
О! Кто мой голод утолит?
Я голодаю!» — плоть кричит.

И тем не менее у поэта имеется новая иллюзия — вера в любовь и справедливость:

Все голодает, все зовет:
«Любовь и справедливость, где вы?»
Но нива жизни оживет,
Когда на ней взойдут посевы,
Природа голод утолит,
И голодавший будет сыт².

В воззрениях Потье в эту пору вообще царила полная и исключительная путаница. По его мнению, революция представляла собою начало стихийное и в некотором роде бестолковое. В песне «Убить скуку!», датированной июнем 1848 года, кануном июньского восстания, говорится: «На улице раздастся перестрелка, народ шествует вперед. Идем строить баррикады!.. Как хотите, надо убить скуку!»

Строить баррикады со скуки!.. Насколько же в 1848 году Потье еще был далек от понимания законов общественной жизни и задач социальной революции! И когда июньская бойня вскрыла пред ним зрелище непримиримейших социальных противоречий, поэт растерялся. Его иллюзии — вера в социальный мир, в магическую силу слова *республика* — еще не исчезли сразу; больше того, Потье настолько был в эту пору жерт-

вой идеалистического мышления утопистов, что у него возникли лишь новые ошибки: фаталистическая мысль о том, что рабочему классу от века суждены одни муки безработицы и голода. И настроения протеста, которых не лишена песня «Июнь 1848 года», бессильны преодолеть влияние этих мрачных дум.

Иди же, нищета, рядами, безоружна!
Пусть нас на улице застрелят наповал.
Идите, женщины! Ни слов, ни слез не нужно.
Идите, дети, — все, кто долго голодал.
Убийства мастера! 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!¹

Такой срыв в самый мрачный пессимизм находит свое объективное объяснение в словах Энгельса о том, что пролетариат 40-х годов представлял собою «разделенные и разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, неразвитые, беспомощно переходящие от воодушевления к отчаянию»².

Известный песенник Гюстав Надо, познакомившийся с Потье в эту пору, так рассказывает об этом знакомстве:

«Это было, кажется, в 1848 году, после июньских дней. Один из моих друзей, горячий демократ, предложил свести меня в ресторан, где собиралась не современная золотая молодежь, а новое поколение народных шансонье. Этот ресторан, или, вернее, табльдот, находился на улице Басс-дю-Рампар... Там собирались вдаль от *ревнивых взоров полиции*. Обед был самый посредственный, и у хозяина явно не хватало доверия к клиентам: вино было подано только за немедленную и даже предварительную оплату. Но туда сходились не за тем, чтобы обедать, и даже не за тем, чтобы пить. Среди нас находились Пьер Дюпон и Гюстав Матьё, блиставшие в кругу своих почитателей. Среди нас был и художник Фонталар, рассказывавший нам всякие истории, новые для меня, а может быть, и для всех; они популяризировали имя Камино. Предоставляю вам думать, чем была песня в этом сенакле свободных словечек; из этих песен я обратил внимание на одну — «Пропаганда песни», — спетую неким молодым человеком, о существовании которого я и не слыхивал. Я спросил, как его зовут.

— Потье, — ответили мне.

¹ Перевод А. Мушниковой.

² Перевод А. Мушниковой.

¹ Перевод А. Гатова.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 471.

Я был в высшей степени взволнован гордостью и буйной силой этих революционных куплетов; нисколько не разделяя их идей, я пришел в восторг от столь внезапно объявившегося дарования этого человека. Я подошел к Пьеру Дюпону и спросил, каково его мнение. Вот его буквальный ответ:

— Этот превзойдет нас всех¹.

С юных лет Потье неизменно был окружен вниманием своих старших братьев-песенников. С его именем, с его растущим и наливающимся силой талантом они неизменно связывали большие, радостные надежды. Было что-то необычное в этом поэте, издавшем первую свою книгу в четырнадцать лет, и это необычное привлекало к нему, как залог последующей выдающейся судьбы. Его любили, ласкали, пестовали. Вслед за Беранже и Шарлем Лепажем — Пьер Дюпон, Гюстав Матгё, Шарль Жилль стали новыми и заботливыми опекунами его растущего, зреющего, совершенствующегося песенного дара. И те надежды, которые возлагались ими на Потье, он впоследствии блестяще оправдал.

Кровавое подавление вооруженного восстания парижских рабочих в июне 1848 года лишило французскую республику ее наиболее преданных защитников и открыло дорогу образованию Второй империи. Утонченная, чуткая, нервная натура, Потье пережил гибель революции, как величайшее личное потрясение. «Разочарования 48 года и июньские преступления, — пишет он, — подорвали мое здоровье, и я в продолжение двадцати лет страдал неврозом и приливами крови к голове».

После июньских дней Потье некоторое время находился в местечке Жуи-ан-Жюза, близ Версаля, и, вероятно, работал на имевшейся здесь фабрике по печатанию на тканях. В Жуи-ан-Жюза и в лесу Фонтенебло поэт, по его признанию, написал песни, вошедшие в его сборник «Кто же безумен?», и часть других, которые он не опубликовывал, считая, что они «испорчены влиянием мистицизма и пантеизма»².

¹ Рассказывая об этом ответе Дюпона, Ш. Шеншолль добавляет: «Надо перечитать затем все другие песни своего собрата (Потье. — Ю. Д.) и насколько был ими увлечен, что, когда Потье собрал их в один том, — он сам предложил написать предисловие к книге» (Ch. Schincholle, p. 291).

² Не эти ли песни и вошли в состав «Альманаха Эжена Потье», изданного Эрнестом Мюзё в 1912 году?

К декабрьскому перевороту 1851 года Потье отнесся резко враждебно. Уже 4 декабря поэт написал песню, посвященную гибели Второй республики, «Кто отомстит за нее?» Воспаление легких, которым он заболел в это время, спасло его от репрессий, выпавших на долю многих других писателей, не менее враждебно настроенных к Наполеону Малому.

Еще в пору Февральской революции поэт познакомился с книгами Фурье и создал несколько песен, пропагандирующих его учение; часть их была положена на музыку композитором-фурьеристом Аллиром Бюро (1810 — 1859) и приобрела известность в тесном кругу последователей фурьеризма, куда входили драматург Эжен Нюс, Фердинанд Гиттон, Бурден, Совестр и Полен. Совестр был одним из сотрудников консидерановской «Мирной демократии», и, может быть, через его посредство Потье познакомился с тогдашними пропагандистами учения Фурье — с Консидераном, Туссенелем, Кантагелем.

Сближение это было непродолжительным. Эжен Потье вскоре осознал, что у него нет ничего общего с «жрецами» фурьеризма. «Я был слишком революционен для сей миролюбивой демократии, — признается он, — и мой анархистский динамит всегда ранил жирные икры этих церковных старост».

Можно считать, что это новое, отрицательное отношение поэта к «миролюбивой демократии» явилось у него следствием политического и революционного опыта, вынесенного из Февральской революции. Но было бы ошибкой думать, что Потье уже расстался со всеми своими бывшими иллюзиями. Нет спору, часть из них погибла в боях июньских дней, но другие продолжали в той или иной форме возрождаться.

Так, например, под влиянием промышленного расцвета, достигнутого Францией в пору Второй империи, у Потье одно время возродились его иллюзии о классовом мире. В стихотворении «Выставка» он пишет: «Сильные и слабые, души и тела, народы и расы, приходите сюда стереть следы ненависти». А дальше он именуется человеком крупницей бога и мечтает о создании «всеобщей души», единой для всех народов, всех рас и всех классов. Наряду с этим нельзя не отметить и социального песимизма Потье: поэт в эту пору утрачивает веру

в возможность осуществления социалистического строя (песня «Утопист 1800 года»).

«Выставка» (1861) свидетельствует о тех временных колебаниях и шатаниях, которые были свойственны Эжену Потье в 50 — 60-х годах. Несмотря на это, основная линия его социально-политической поэзии оставалась правильной и здоровой: Потье выразил свое отрицательное отношение ко Второй империи в ряде песен и сатир, а в других произведениях бичевал капиталистические отношения, милитаризм и религию.

При Второй империи поэт продолжал работать рисовальщиком в одной парижской мастерской, владелец которой, под видом дружбы, бесовестно его эксплуатировал. Вероятно, по этой причине Потье в конце империи стал самостоятельным рисовальщиком и завел собственную мастерскую: «Мне принадлежало первое в Париже ателье, я пользовался некоторым достатком и имел отличную клиентуру». Действительно, в буржуазных кругах на него уже смотрели, как на «трудолюбивого и скромного буржуа», и он становился «знаком всему художественному и промышленному миру в качестве талантливого орнаментщика¹. Каждый год в Салоне появлялось что-либо новое из его произведений. Его замечали и хвалили. Критика констатировала его растущий успех, и недостатка в заказах у него не имелось»². Но Потье не превратился в хозяйчика: он оставался революционером.

В начале 60-х годов стало несколько оживать французское рабочее движение — особенно в Париже. Появились первые профессиональные союзы (синдикаты). По инициативе Потье было образовано профессиональное объединение рисовальщиков, насчитывавшее около пятисот членов, и по его же настоянию оно влилось в I Интернационал. Так как профессиональное объединение прежде всего преследовало целью защиту интересов своих членов от хозяйской эксплуатации, Потье, по

¹ Мастерская Потье была известна и в Манчестере (Англия). «Потье здесь хорошо известен, у него было большое чертежное предприятие в улице Сантье, д. 28; у него работало около 30 чертежников» («Первый Интернационал в дни Парижской Коммуны» М. 1941, стр. 213).

² Paul Delion Les membres de la Commune et du Comité central, P. 1871, p. 163.

его словам, «навлек на себя проклятия со стороны своих собратьев», то есть владельцев парижских ателье. Со времени вхождения синдиката рисовальщиков в Интернационал, вероятно, и сам Потье сделался его членом; впрочем, по указанию версальца Дельона, Потье стал членом Интернационала якобы только в 1870 году¹.

Стремление империи затеять войну с Германией вызывает бурную вспышку протеста в кругах революционной демократии. 12 июля 1870 года Эжен Потье подписывает вместе с Камелина, Пенди, Тейссом, Бенуа Малонем, Шарлем Келлером и другими обращение парижских секций Интернационала к немецкому народу. Парижские пролетарии призывали немецких братьев удержаться от «братоубийственной войны», затеваемой вовсе не французским народом и угрожающей только «торжеством деспотизма на обоих берегах Рейна». Но остановить войну не удалось.

После падения империи, во время осады, Потье был адъютантом одного из батальонов и одним из активнейших членов ЦК национальной гвардии. Разделяя настроение, свойственное теперь французской революционной демократии и всем парижским секциям Интернационала, он стоит за «войну до последней возможности», ибо речь идет уже об обороне революционного отечества. И в целом ряде стихотворений он воспевает защиту Парижа и громит прусских захватчиков.

Следствием работы Потье по организации синдиката рисовальщиков явилось его избрание в члены Комитета бдительности в реакционнейшем II округе Парижа; затем он избран делегатом в Кордери, где в то время находился центр парижских секций Интернационала — Федеральная палата рабочих обществ. 26 ноября 1870 года Потье подписал одно из воззваний парижских секций Федеральной палаты, обращенное к «труженикам города и деревни» и призывавшее их создать «республику рабочих и крестьян».

Работа Потье во II округе и в Кордери, целиком посвященная революционной защите народных интересов от всякого рода посягательств и покушений со стороны правительства Национальной обороны (в песне «31 октября» поэт воспекает одно из восстаний париж-

¹ P. Delion, p. 164.

ской революционной демократии против правительства буржуазных республиканцев), естественно привела Потье к участию в событиях Парижской Коммуны.

III

23 марта 1871 года Потье в качестве члена Федеральной палаты рабочих обществ подписал воззвание парижских членов Интернационала, приглашавшее трудящихся к участию в выборах в Парижскую Коммуну. А 31 марта он «присоединяется, в согласии с членами той же Палаты, к декретам Коммуны о воинской повинности, о жилищах и о складах в ломбард»¹.

Он был избран в члены Парижской Коммуны от II округа. На первых выборах он получил 4222 голоса, но в этом буржуазном округе большее число голосов получили четыре тьериста; они были избраны, а затем сложили свои полномочия. Потье прошел на дополнительных выборах 16 апреля, когда во II округе за него было подано 3352 голоса (из 3600 голосовавших). На заседании Коммуны 21 апреля он был назначен членом комиссии общественных служб². Двадцать восьмого апреля Коммуна делегировала его вместе с несколькими другими своими членами участвовать в манифестации масонов³. На этом же заседании поэт докладывал о произведенном им обследовании форта Ванв, а также Аньера и Леваллуа⁴.

В автобиографии Потье сообщает: «Уже старик и плохо владея правой рукой, я предоставил стратегическую деятельность моему коллеге Жоаннару и ограничился функциями делегата в мэрии Биржи. Я выполнял обязанности мэра». Он работал в мэрии II округа вместе с Жоаннаром, Дюраном и Серрайе.

В дни раскола Парижской Коммуны, когда происходило голосование по поводу Комитета Общественного Спасения, Потье примкнул к бланкистско-якобинскому «большинству» и голосовал за создание Комитета со следующей мотивировкой:

¹ P. Delion, p. 165.

² «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 177.

³ Там же, стр. 304.

⁴ Там же, стр. 308.

— Так как положение требует энергии и единства действий, я голосую за, несмотря на название.

«Название» Комитета было одиозным в глазах многих членов Коммуны, неправильно понимавших террор 1793 года, который казался им «крайностью», а не необходимостью.

Голосуя с «большинством» за организацию Комитета Общественного Спасения и расходясь в этом случае с социалистическим «меньшинством», Потье в других случаях вовсе не считал себя непримиримым противником «меньшинства». Когда 19 мая на заседании Коммуны был поднят вопрос о пополнении комиссии юстиции тремя новыми членами, Потье предложил ввести туда Везинье, сторонника «большинства», и Лонге, представителя «меньшинства». Однако на заседании преобладали представители «большинства», и поэтому вторая кандидатура была с шумом и протестом отклонена¹.

Можно еще добавить, что Потье был в числе трех членов Коммуны, ходатайствовавших об учреждении высшей счетной комиссии, и что 18 мая он жаловался Коммуне на полицейского комиссара, который распорядился закрыть одну церковь во II округе, не поставив его об этом в известность².

Вот все, что известно о деятельности Потье как члена Парижской Коммуны. Явно неполные и невыразительные данные. Можно ли на основе их представить себе фигуру Потье в событиях Коммуны? Правда, он был уже далеко не молод, да вдобавок болен, и, конечно, не мог сравниться со своим собратом Ж.-Б. Клеманом, молодая пленительная энергия которого была ключом во всех его выступлениях.

Приходится заключить, что деятельность Потье в эти дни настолько срослась с деятельностью самой Коммуны, настолько растворилась в ее текущих мероприятиях, в решении разных мелких вопросов, выдвигавшихся повседневностью, что более рельефно очертить ее удастся лишь в том случае, когда будут, например, изданы полные протоколы заседаний Коммуны, когда будет подробно изучена жизнь Парижской ратуши в эти дни, а также жизнь мэрии II округа.

¹ G. Laronze. Histoire de la Commune de 1871, P. 1928, p. 176—177.

² P. Delion, p. 166.

Но в деятельности Потье — уже не как члена Коммуны, а как коммунара вообще — была одна сторона, пусть еще недостаточно полно освещенная, но позволяющая уловить направление некоторых его интересов. Потье явился одним из организаторов известной Федерации художников, образовавшейся в начале апреля.

Собрание парижских художников, созванное Гюставом Курбе по поручению Коммуны 13 апреля, насчитывало свыше четырехсот человек.

«Председательствует Курбе; в президиуме Мулен и Потье. В начале заседания последний зачитывает доклад, составленный подготовительной комиссией и лично им отредактированный. Этот интереснейший документ содержал поистине возвышенные суждения о нуждах и назначении современного искусства. Заботу об интересах художников надлежит вверить им самим. Такова доминирующая мысль доклада комиссии»¹.

На заседании 13 апреля была учреждена Федерация художников. Семнадцатого апреля происходили выборы в федеральную комиссию, причем Потье был избран ее членом по секции «промышленных художников».

Революционное меньшинство федеральной комиссии, к которому принадлежал Потье, должно было проявлять тактичную умеренность в ряде вопросов, чтобы привлечь на свою сторону прочих членов и постепенно убедить их в резонности и необходимости требований Коммуны, например по части разгрома саботажа в музеях. Поэтому на первых порах многие члены комиссии искренне полагали, что они будут работать на прудонистский лад — «мирно и вне всякой политики»². Но когда администрация Лувра объявила, что она не желает признавать Коммуну и не предоставит помещения федеральной комиссии для ее работы, миролюбцам из комиссии пришлось превозмочь свой аполитизм. На заседании 20 апреля, после долгих прений, комиссия решила обратиться за содействием к Коммуне. Правда, вопрос пока еще шел не о сломе саботажа, а о том, чтобы Коммуна предписала Лувру отвести помещение для комиссии. В Коммуну была послана делегация, в числе членов которой был и Эжен Потье.

¹ „Journal Officiel de R. F.“, ed. du soir, 16 avril 1871, № 105

² А. С. Гуштин. Парижская Коммуна и художники, Л. 1934, стр. 64.

На этом заседании комиссии, 20 апреля, имя Потье встречается в последний раз. Если ему и пришлось отдалиться затем от ее работ, то за Федерацию он уже мог быть спокоен: в ней оставалось сколоченное им активное меньшинство, несомненно состоявшее «главным образом, из представителей от промышленных художников»¹. Ведь «промышленные художники» входили в организованный им синдикат, а значит, являлись членами Интернационала и должны были быть верной опорой Коммуны.

И действительно, в обстановке развертывавшихся событий и обострявшейся классовой борьбы исполнительный орган Федерации художников, руководимый активным «меньшинством», окончательно порвал со своим начальным аполитизмом. Федерация поняла, что она не сможет приобщить народные массы к искусству, пока не сломит царящий в музеях саботаж, пока не выметет из всех углов паутину контрреволюции. В мае она составляет список музейных работников-реакционеров, подлежащих увольнению, и выделяет ряд своих членов для руководящей работы в музеях. А 19 мая федеральная комиссия постановляет «распустить весь персонал Лувра», то есть работников, верных старой администрации, и «просить Коммуну произвести обыск во всем Лувре, чтобы быть уверенным в том, что в нем не остался никто, кроме людей, поставленных или оставленных Федерацией»².

Таким образом, из «нейтрального» и «аполитичного» объединения, составленного по прудонистским рецептам, Федерация художников, в ходе революции и под влиянием всей логики развивавшихся событий, сделалась преданным, инициативным сотрудником Коммуны. И опозиционные элементы Федерации, из прежнего большинства, сократились всего до нескольких членов, особое мнение которых уже никого не интересовало.

Не может быть сомнений, что одним из вдохновителей этой перестройки федеральной комиссии был Потье (наряду с Курбе и Далю) — первый руководитель ее инициативного революционного ядра.

Есть указание, что, помимо своей работы в комиссии

¹ А. С. Гуштин, стр. 67.

² Там же, стр. 71.

общественных служб и в мэрии II округа, Потье был назначен директором художественной промышленной мастерской¹.

«При вступлении версальцев, — рассказывает Потье, — после взятия мэрии (II округа. — Ю. Д.) я отступил в XI округ, где провел последние дни борьбы вместе с Ферре, Лефрансэ, Варленом и Делеклюзом».

После гибели Коммуны версальская пресса распространила слух о гибели Потье на баррикаде. «Потье и Серрайе, делегаты при мэрии II округа, были расстреляны на площади Пти-Пэр», — сообщала одна из газет 30 мая². Коммунар Громье, арестованный в это время, записал 20 июня в версальской тюрьме дошедший до него слух: «Рауль Риго, Варлен, Делеклюз, Антуан Арно, Потье и Дюран — единственные члены Коммуны, нашедшие смерть на баррикадах»³.

Слух о смерти Потье (как и Антуана Арно) оказался ложным. Потю удалось уцелеть в дни разгрома Коммуны. У каких-то парижских друзей он нашел себе убежище, и там в июне 1871 года, под непосредственным впечатлением пережитых грандиозных событий, им был создан «Интернационал».

Буржуазно-демократические иллюзии, которым Потье отдал такую обильную дань и в 40-х годах, и в пору Февральской революции, и даже позднее, разделялись в середине XIX века множеством современных ему представителей европейской революционной демократии, а потому не являются в его творчестве чем-то особенным и индивидуальным. Колебания и противоречия Потье также типичны. Многие из революционеров, современников поэта, несмотря на июньскую бойню, остались и в дни Коммуны и даже после нее прекрасными демократами 40-х годов, попрежнему мечтавшими все примирить.

Замечательной особенностью Потье является то, что революционный опыт Коммуны дал ему возможность стать художественным выразителем резкого и окончательного разрыва революционного пролетариата с былыми буржуазно-демократическими иллюзиями. Песня

«Интернационал» и является документом этого разрыва. Многие объяснялось здесь и тем, что Потье, став членом I Интернационала, приобщился к научному социализму и усвоил новое содержание революционной борьбы — борьбы за коммунистическое общество.

Песня начата огненным призывом к восстанию пролетариев, к вооруженному восстанию против мира капиталистических насильников. Нет, былых иллюзий о классовом содружестве больше не существует. Задача революции — уничтожить весь прошлый порядок, изменить основу существования мира. И те, которые были ничем, станут всем.

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и не герой:
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.

В этих строках была новая революционная мудрость, открывшаяся Эжену Потье в дни Коммуны, и окончательное отречение рабочего класса и народных масс от всех былых иллюзий и несбыточных надежд.

«Ни бог, ни Цезарь, ни трибун» (дословный перевод) не спасут обездоленных. Многие века народные массы ждали, что их избавит от страданий какая-то высшая сила: например, благое божество, которое не отвергалось и кое-какими учителями утопического социализма. Но ни бог, ни земные владыки — будь это старинный абсолютный монарх, о котором французские буржуа почти всегда говорили: «Если бы король знал!», будь это Наполеон III, обманывавший некоторое время рабочий класс обещанием социальных реформ, ни трибуны, будь это Робеспьер, или красноречивый Ламеннэ, или сладкоустый Ламартин, — не положили конец страданиям народа.

Нет, рабочий класс, являющийся, как знает Потье, авангардом народных масс, должен сам спасти себя и человечество. И спасти силой, вооруженной борьбой, беспощадной расправой с угнетателями!

Это четкое революционно-классовое сознание, этот оптимистический энтузиазм класса, мощно поднявшегося к своей революции, запечатлевает собою все прочие строфы песни и определяет ее реализм. Сен-симонистская и прочая демократическая поэзия полстолетия

¹ А. С. Гущин, стр. 46.

² „Le Petit National“. 0 mai 1871, № 288.

³ „Journal d'un vaincu“, p. 102 — 103.

бессильно плакалась о том, что рабочий все производит, а «праздные» классы все у него отнимают, ничего ему не оставляя. Этой минорной лирике «Интернационал» подводит итоговую черту:

Заводы, фабрики, палаты —
Все нашим создано трудом.
Пора! Мы требуем возврата
Того, что взято грабежом.

И он призывает солдат не только не стрелять в народ, как сентиментально взывала к ним демократическая поэзия 30 — 40-х годов, но повернуть оружие против своих генералов.

Песня полна великой, властной, непобедимой уверенности:

Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда!

И бодрой, поднимающей дух, ликующей мощью звучит припев, твердя о том, что революционное дело французских пролетариев приведет к всемирному освобождению человечества:

Это есть наш последний
И решительный бой,
С Интернационалом
Воспрянет род людской¹.

«Интернационал» был опубликован Потье лишь в 1887 году. Во второй части нашего труда мы расскажем о том, как эта песня стала общепризнанным гимном революционного пролетариата.

Биографам Потье ничего неизвестно об обстоятельствах бегства Потье из Франции. Сам поэт сообщает:

«Я добрался в Англию через Бельгию, а потом переехал с семьей в Соединенные Штаты, где оставался семь лет, и вернулся оттуда после амнистии бедняком и стариком». Биографы могут дополнить эти указания лишь тем, что Потье в Англии первое время отдыхал и что в 1873 году он переехал в Америку, где жил в разных городах, то работая рисовальщиком, то учительствуя².

В Англии, в Гревсенде, в июле 1871 года Потье со-

¹ Перевод Аркадия Коц.

² E. MUSEIX, p. 11.

здал первое стихотворение из цикла стихов о Коммуне, песню «Так ты не знаешь ни о чем?» Поэту кажется, что сама природа должна была бы биться в судорогах боли и ненависти при виде тех ужасов, которые пережила Францией. Но природа величаво-бесстрастна, и поэт рассказывает ей о том, чему он был свидетель:

.. Мы помним — память, замолчи!
Тела убитых в яме черной,
Где их топтали палачи...
О, сколько их! Нема могила,
Покрыла известь их пластом.
Река, ты небо отразила...
Иль ты не знаешь ни о чем?

.....
Поэт, художник и рабочий,
Мы кинулись в огонь борьбы,
Мы свет зажгли во мраке ночи,
Мы лучшей жаждали судьбы.
Но наши сны остались снами.
Мы вновь на каторгу идем...
Вулкан! Ты пепел дал, не пламя!
Иль ты не знаешь ни о чем?¹

Но если поэт испытывает некоторую подавленность («борьба сломила, выпила все силы, и крови больше нет у нас в сердцах»), то он сознает, что перед ним не только смерть и уничтожение, но мучительный и великий процесс рождения нового мира:

Час наступил освобожденья,
Родилось Равенство на свет

Из письма Энгельса к Зорге от 3 мая 1873 года как будто можно заключить, что в это время Потье уже был в Америке. Там он стал (вместе с Серрайе) объектом каких-то необоснованных обвинений со стороны Дерера, бывшего члена Парижской Коммуны и члена Генсовета в Нью-Йорке; дело, повидимому, заключалось в обычной эмигрантской склоке.

Энгельс писал об этом: «То, что говорит Д (ерер), — просто чепуха. История с попами сводится к следующему: Потье, делегат Коммуны во II округе, к которому был прикомандирован Серрайе, сдавал попам церкви в аренду. (Такой-то делегат сдает лавку, именуемую церковью и т. д. и т. д., такому-то... для того, что-

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

бы тот занимался там ремеслом священника) — так гласила формула. Потье получал все деньги, расходовал их на нужды Коммуны или округа, а затем вносил расходы в счета Коммуны. У Серрайе никогда не было на руках ни гроша этих денег. Ле Муссю, который при слове «поп» лезет на стену, собирался арестовать Потье и Серрайе за то, что это была, по его выражению, «безнравственная торговля». Если бы речь шла о плоских остротах, то я не знаю, кто из них сострил неудачнее, Ле М(уссю) или П(отье) с С(еррайе). Но выдвигать серьезные обвинения на основании подобного ребячества — это более чем по-детски¹.

В эмиграции Потье создал большую поэму «Парижская Коммуна» (1876), эпически-величавое и в то же время полное кипящей страстности повествование о великих деяниях революции, о ее стремлениях и надеждах, о ее ошибках и трагической гибели. В начале поэмы Потье обрисовывал первые дни Коммуны:

...Необычайной славой
Зажегся небосклон. Империи позор
Растаял как туман. И загорелся взор.
И планы равенства в мозгу людей родились,
Оружье взявших. Но сердца разоружились.
О Справедливость, ты — душа Коммуны, твой
Клич: все за одного, один за всех! Вот строй
Родной Грядущему. И на любом портале,
Сняв надпись «Собственность», — «Груд» отгравировали

С какой нежностью, с каким пониманием историко-общественного значения Коммуны Потье говорит о ней и дальше:

Париж призвал тебя, и на земле проклятой
День стал светлей.
Ты — светлая душа, мозг пролетариата
И мозг его костей.
...«Рабочий! Ты — ничто, стань всем!» — И, понимая,
Рабочий восстает².

Далее Потье иронизирует над буржуазным прогрессом, породившим массовые расстрелы из митральез, и с возмущением разоблачает торжество «порядка» в терроризованной, смолкнувшей Франции, где, «слава богу», снова властвуют реакция, биржа, религия и куртизанки, где бедняк попрежнему обречен эксплуатации и нищете.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 332 — 333.

² Перевод А. Гатова.

После этой гневной реалистической инвективы особенно неожиданно звучит финал поэмы, где Потье обращается к «старому миру», убеждая его понять, что дни его сочтены, что пламя неотвратимого революционного пожара подобралось к самым его устоям:

Декретируй Коммуну и красное знамя.
Если так, пощадим тебя...
Хочешь ли ты?

Это риторика? Нет. Потье снова во власти иллюзий... Пережить весь ужас «кровавой недели» — и все-таки думать, что капитализм способен сдаться без боя!..

Да, расставаться со старыми, хотя бы и ошибочными, предрассудками было не легкое и не простое дело. При всей своей нелепости они все же продолжали иногда возрождаться в сознании поэта. Только в 80-х годах, возвратясь из эмиграции и убедившись, что Третья республика прерратилась в верную опору капитализма, Эжен Потье и смог в этом последнем разочаровании окончательно освободиться от всех прежних иллюзий и заблуждений.

В Америке Потье создал еще две поэмы: о всемирном единении рабочих — «Рабочий Америки — рабочему Франции» и о рождении рабочей партии («The Workingmen's party»). Первая из них была напечатана в журнале американской рабочей партии. В этих поэмах Потье пропагандирует коммунизм и призывает к интернациональному единению пролетариев для свержения капитализма.

В ряде других стихотворений эмигрантских лет Потье бичует французскую буржуазию и католическую реакцию («После нас конец вселенной», «Господин Ларбен» и др.) и не перестает твердить о бедствиях народа («Жан Лебра» и др.). Постоянно возвращается он и к теме Коммуны. Так, им были сложены песни «Белый террор», одно из сильнейших обличений версальской расправы над коммунарами, и «Ни праздника без амнистии»¹, положенная на музыку и сыгравшая свою роль в борьбе за амнистию коммунарам.

¹ В ИМЭЛ имеется редчайшее недатированное издание этой песни с нотами, — вероятно, издание 70-х годов. Автором музыки является Ж.-Б. Мунье. В двух куплетах этой песни, сравнительно с переизданием ее в книге, имеются различия. (Нам встретилось немало и других разночтений в песнях Потье.)

В 1880 году французский рабочий класс смог, наконец, после многолетней борьбы, добиться общей амнистии для коммунаров. В сентябре этого года Потье отплыл из Америки во Францию на борту трансатлантического парохода.

При возвращении во Францию в душе поэта, повидимому, жила детская, несбыточная, иллюзорная и все же неодолимая надежда на то, что кровь, пролитая коммунарами, должна была принести какие-то свои плоды, хоть в чем-нибудь оздоровить и улучшить общественные отношения. С этой тайной надеждой возвращались и другие коммунары.

Действительность не замедлила вызвать в них жестокое разочарование. «Ничто не изменилось!» — так озаглавил Потье одну из песен 1880 года, посвященную Максиму Лисбонну. «Ты возвращаешься к нам, благородный каторжанин, после десятилетней ссылки, — взгляни же, как рухнули все наши надежды». Все так же обманывают народ государственные люди. Все так же «отдает свои мускулы владыке Капиталу, по шесть су за час, горемычное и подышающее с голоду существо, не имеющее ни хлеба, ни отдыха и зовущееся пролетарием». Вампиры попрежнему высасывают соки из людей труда. Попрежнему дурачат и обирают народ в церквях и монастырях. Генералы, подобравшие свои лавры в крови Мильера, жаждут новых кровавых недель. «Переменились только имена, а нужно, чтобы переменялось все, — заключает поэт. — Революция, твое появление должно возродить землю!»

Мысль о том, что ничто не изменилось и что остается надеяться на новую революцию, легла в основу последующих поэтических высказываний Эжена Потье.

Вернулся он больной, нищий и дряхлый: ему исполнилось 64 года. Надо было искать заработка. «Я попытался снова стать рисовальщиком, но условия моей отрасли промышленности совершенно изменились; здесь, как и во всяком другом деле, требовался капитал. После двух лет борьбы и изнурительной усталости, которые были мне уже не по возрасту, я был разбит параличом, отнявшим у меня половину тела, и вынужден отказаться от всякой работы».

Положение Потье осложнялось тем, что он в качестве бывшего коммунара не мог ведь рассчитывать и на грошовую пенсию «по старости».

Как же он существовал? Дряхлого и беспомощного Потье содержала дочь, вернее — муж дочери.

Говоря о стихах Потье и восхищаясь ими, один осведомленный современник писал: «Такие стихи должны были бы прокормить их создателя. И, однако, мне сказали, что Потье, достигнувший в настоящее время глубокой старости, только с тем и может себя поздравить, что у него есть дочь. Муж последней уделает ему пенсию в размере полтораста франков...»¹. Недаром Потье жалел в 1884 году, что порвал с ремеслом своего отца.

На 80-е годы приходится несомненный расцвет творчества Потье. Но, чрезвычайно требовательный к себе, он печатает немного — не свыше десятка песен в год, а гонорары, получаемые им в небогатой социалистической прессе, слишком ничтожны...². Тягостная, давящая нужда и сознание собственной беспомощности отравляют поэту последние годы жизни.

Но среди невзгод старости, болезни и бедности старый коммунар почерпает себе поддержку и силу в общественных интересах, в зрелище растущей активности французского рабочего класса, оправившегося от страшного разгрома Коммуны. На глазах поэта протекает процесс неустанный роста французской Рабочей партии.

Организовать французскую Рабочую социалистическую партию было решено еще на марсельском конгрессе 1879 года, по предложению Геда. В составлении программы Рабочей партии вместе с Гедом принимал участие Маркс. Рабочая партия немедленно начала расти. На муниципальных выборах 1880 года новая

¹ Ch. Chincholle, p. 291.

² Если только он вообще что-нибудь получал. Известны такие, например, случаи, что Гед и Лафарг затеяли в 1881 году издание газеты, располагая всего-навсего капиталом в пять тысяч франков, которого, по расчету Энгельса, им могло хватить только на издание 32 номеров (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 156). В расчете, сделанном Энгельсом, учитывались лишь технические расходы. Социалистические газеты обычно существовали недолго из-за недостатка средств. В этих условиях, несмотря на все уважение, а вероятно, и сострадание, которое испытывали к Потье в социалистическом лагере, поэт вряд ли мог много заработать.

партия, существовавшая еще только несколько месяцев, располагала в Париже уже пятнадцатью тысячами голосов. Потье откликнулся на это событие песней «Пятнадцать тысяч голосов»:

Привет голосованью класса!
Вот побежденных первый шаг.
Вчера униженная масса
Поднялась грозно, как Спартак
Расстрельщик масс, буржуазия,
С твоих Бастилий сбит засов —
Грозят, бичуя деспотию,
Пятнадцать тысяч голосов.

Организация партии обещает победу рабочему классу:

«Ты сам себя спаси, рабочий!» —
Наказ Варлена был таков.
Несут зарю на смену ночи
Пятнадцать тысяч голосов!

Победа рабочего класса явится освобождением науки и искусства, омоложением мира:

Мир старый одряхлел для чувства,
Но вырвут из его оков
Литературу и искусство
Пятнадцать тысяч голосов!¹.

В последующие годы французская Рабочая партия раскололась на гедистов и POSSИБИЛИСТОВ. Гедисты оказались в меньшинстве, но название Рабочей партии осталось за ними.

Сколько известно, Потье официально не примыкал ни к одной из социалистических организаций, которые образовывались в 80-х годах; но свои симпатии и дружбу он неизменно отдавал Жюлю Геду, Полю Лафаргу и французской Рабочей партии. Таким образом, если Потье и не входил в группировку французских марксистов, то был активно сочувствующим ей.

Он печатал свои песни в целом ряде гедистских изданий: в журнале «Социальный вопрос», в газетах «Социалист», «Крик народа», «Путь народа» и др. Но некоторые песни его печатались и в POSSИБИЛИСТСКОМ «Социальном обозрении», и в анархистских изданиях, — в

газетах «Инсургент», «Отвага» и др. Посвящения песен Потье свидетельствуют, что он с любовью и с уважением относился ко всем своим товарищам по Коммуне, каковы бы ни были их позиции в 80-х годах. Он посвятил «Интернационал» Гюставу Лефрансу, неприемлемому врагу гедистов. Другие стихотворения он посвящал Бенуа Малону, Феликсу Пна, доктору Гупилю, Ф. Гамбону, Эду, Юрбену, Полине Менк, Камелина, Курне, Эжену Шатлэну, Эдуарду Вайяну, Шампи, Лонге, Ж.-Б. Клеману, Полю Лафаргу, Ашилю Ле Руа, Жоржу Прото, Геду, Альфонсу Эмберу и др. Здесь представители самых разнообразных политических лагерей демократии 80-х годов: гедисты, POSSИБИЛИСТЫ, анархисты, радикалы и даже буржуазные республиканцы. Но эти люди так или иначе были участниками Коммуны и все они дороги ее поэту.

О чем же пишет Эжен Потье, возвратившись на родину? Ничто не изменилось, твердит он. Жан-Бедняк («Jean-Misère»), олицетворение народных страданий, как был нищим, так им и остался. Его исхудалое тело, покрытое лохмотьями, дрогнет от лихорадки. Он был когда-то хорошим работником, но состарился и выброшен на мостовую. Ни крова, ни пищи. Он жертва бесчеловечия эксплуататорских классов, благословляемых церковью за их богатство, убивших на войне его сына, развративших его дочь... Наступил однажды сияющий день, когда Жан-Бедняк взял ружье федерата и пошел за красным знаменем Коммуны. Но Коммуна разгромлена, и Жан-Бедняк мечтает об одном — поскорей умереть: «Из мира убегаешь, как с каторги!» И тело Жана-Бедняка покоится в морге, где на каменных плитах правящие классы каждый день укладывают новых мертвецов — заложников нищеты. «И что же, это никогда не кончится?» — грозно спрашивает рефрен.

У бедняков, учит поэт, отнято все: и оцаг, и кров, и хлеб, и семья, и все дары природы. Когда бедняк захочет повеситься, у него нет даже своего гвоздя. Единственно, чем он владеет, — это нищетой. И он не только нищий, — он раб. Раб отчаянной капиталистической эксплуатации, выпивающей всю его кровь, раб непосильного, убивающего труда. И женщины из народа лишаются сладчайшей радости материнства, потому что не хотят породить на свет новых рабов.

¹ Перевод А. Мушниковой.

А если у них и рождается ребенок, как мучительно видеть им те лишения, которые выпадают на детскую долю! В превосходной песне «Промокающие башмаки» Потье описывает томящее беспокойство матери, сын которой, мальчик-рабочий, ходит в рваных башмаках: не на что купить крепких. Думы матери просты и печальны:

Кто трудится, тому бы надо
Быть обеспеченным во всем.
Что делать мне? Помочь я рада,
Да не сведешь конца с концом.
Богач — тот сыт, обут, и баста.
Ему плевать на бедняков.
А наша жизнь зависит часто
От пары прочных башмаков¹.

В других стихотворениях («Изобилие», «Безработица», «Конец», «Кризис») Потье с болью к тоской рассказывает о страданиях рабочих. Да, ничто не изменилось! Дать амнистию бывшим коммунарам — это слишком мало. Необходима амнистия социальная, амнистирование всех каторжан труда — от непосильной работы, от эксплуатации, от нищеты. В исключительной по страсти и энергии песне «Социальная амнистия» он восклицает:

Оппортунистов ходы стары:
Во Францию, наш край родной,
Вернули ссыльных коммунаров,
И что же — хватит, с глаз долой?

Но те, что в ямах первобытных
С шахтерской лампочкой слепой
Своих хозяев ненасытных
Обогащают день-денской?

Но эти толпы — строй суровый,
Гонимый голодом взашей
На труд двенадцатичасовой,
На обморочный жар печей?

Амнистию рабам усталым,
Одетым вами в кандалы!
Вы осветили их подвалы?
Оздоровили их углы?

Амнистию!
Амнистию!
Всем каторжникам — чистую!
Мы голосом трубим миллионным:
Амнистию
Всем осужденным!¹

Подобно тому как Потье горячо и радостно воспел первую избирательную кампанию Рабочей партии в 1880 году, точно так же и другие события жизни рабочего класса порождали его неизменный отклик. В песне «Кризис» он иронически откликнулся на бесплодную деятельность так называемой «комиссии сорока четырех», которую Палата образовала в 1884 году, поручив ей изыскать меры помощи рабочему классу, страдавшему от безработицы, вызванной кризисом перепроизводства. С последней темой связаны также сонеты Потье «Изобилие» и «Закупорка». В песне «Эксплоататоры» он с большой силой отозвался на локаут в Рубэ в 1882 году, а в «Стачке» — на события Анзенской забастовки 1886 года. Потье откликался и на другие события, близкие рабочему классу. Когда в 1885 году начал выходить гедистский журнал «Социальный вопрос» Потье почтил его выход песней того же названия; так же было и с выходом в 1887 году гедистской газеты «Путь народа», с образованием в 1886 году клуба Вал-леса и т. д.

При более глубоком изучении творчества Потье, выходящем за пределы настоящей книги, без сомнения, можно будет установить теснейшую связь большинства его песен 80-х годов с событиями социально-политической современности.

Отдавая основное внимание и отводя главное место сочувственному изображению народа и в первую очередь рабочего класса, Потье бичует в ряде великолепных сатир «правящие классы» и буржуазное общество, превратившееся в «людоеда». «Жуиры, лодыри, лощеные пигмеи», жиреющие от тунеядства и паразитирующие на шее пролетариата; заводчики, снижающие заработную плату рабочему, который якобы слишком широко живет, много пьет и курит дорогие сигары; волчья стая жадных капиталистов, добывающих золото

¹ Перевод А. Мушниковой.

¹ Перевод А. Гатова.

из пота и крови тружеников; пузатые аббаты, лениво поучающие выпившего бедняка, что он погряз в грехе и погубил свою душу; генералы, упрочивающие расстрелами рабочих капиталистический строй с его тремя китами — религией, собственностью и цезаризмом; парламентские болтуны, уподобляющиеся диким зверям в своем консервативном пафосе, — вот этот мир врагов народа, обрисовываемый Эженом Потье с убежденной и непримиримой ненавистью («Людоед», «Молох-Ваал», «На нашей шее», «Прикрытая стена», «Правящие классы», «Дикие звери», «Святая троица» и мн. др.).

Чего же ждать народу от той республики, где все эти люди стоят у власти и заправляют делами или держат ее правителей у себя на жалованьи?

В песне «Дочь Термидора» Потье дает блестящий памфлет на буржуазную Третью республику. Он рисует ее в образе проститутки, продающейся направо и налево — и Наполеону Бонапарту, и Талейрану, и Тьеру, и попам, и капиталистам.

На место свергнутой дворянской знати Третья республика поставила знать буржуазную, аристократию капитала. И рефрен с нарастающим негодованием твердит:

Да это ж проститутка площадная!
Нам не нужна республика такая!¹

Если Потье и воспекает республику, то лишь идеальную республику будущего. Такова его поэтическая иллюстрация к выставленному в «Салоне» в 1885 году барельефу скульптора Оттэна, друга поэта, «Триумфальный марш республики».

В сущности, речь идет здесь о социализме, даже о коммунистическом строе будущего. Речь идет о всемирной федерации, где равны все люди, «рабов, и крепостных, и париев сыны», люди всех рас земного шара, где труд становится славой, где машина подчинена человеку.

Но Потье знает, что этот строй можно завоевать только «боевым оружием», пролетарской революцией, революцией, которая чужда компромиссов и примирен-

чества, которая будет биться с капиталистическим людоедом до тех пор, пока не победит.

Потье видел, что рабочий класс 80-х годов, оправившийся от майской бойни и военных судов, создавший свою партию, был полон активности. На 80-е годы приходится немало забастовок, стачек, рабочих волнений, одно из которых увековечил Золя в «Жерминале».

Это кипение класса отвечало собственным настроениям поэта и усиливало мощь его голоса. Вот почему трудно найти у Потье песню, где изображение страданий пролетариата не завершалось бы призывом к революции, и вот почему эти призывы так сильны, так уверенны, так реалистичны:

Но нет страданий без конца!
Они родят борцов суровых.
Горят отгагой в нас сердца
Для новых дней, для жизни новой.
Голодный люд, как ураган,
Сметет с земли ваш мир кровавый,
И недр дыханье, как вулкан,
Испепелит вас черной лавой!¹

Так завершается превосходное стихотворение о стачке в Анзене («Стачка»).

Песня «Вперед, рабочий класс», призывает пролетариев к новой революции для борьбы за коммунистический строй, за осуществление лозунга «от каждого по способностям — каждому по потребностям». И совершенно естественно, что священная память о первом опыте пролетарской революции вплетается в заключительную строфу песни:

Коммуна! Ты для нас священна.
Мы новый хлеб в полях взрастим,
Всем по потребностям дадим.
Жить будем жизнью полноценной.
Весь мир под Красный флаг придет,
Победные слыша зовы.
Вперед! Разбей свои оковы!
Вперед! Рабочий класс, вперед!²

Коммуна для Потье — не только объект священной памяти («Годовщина 18 марта», «Четырнадцатая годовщина»). Она — учитель в революции, завещавший

¹ Перевод А. Гатова.

¹ Перевод Аркадия Коц.

² Перевод А. Мушниковой.

Пируют палачи вокруг,
Глумясь над жертвой юной...
Но жив мой дух,
Коммуны дух:
Не умерла Коммуна!

Далее песня рассказывает историю последних боев Коммуны и «кровавой недели», и присущее Эжену Потье огромное песенное мастерство позволяет ему превратить это стихотворение в некую многозвучную симфонию, где рефрен выражает то гнев, то скорбь, то удивление, то уверенность в победе. Этой уверенностью и завершается песня:

Растут опять ряды бойцов,
Натянуты все струны —
И скоро вновь раздастся зов:
«Да здравствует Коммуна!»
И все Иуды, палачи,
Убийцы жертвы юной,
Почуют скоро, чорт возьми:
Не умерла Коммуна!¹

В песне «Воров расстреливают тут» Потье напоминает об одном из декретов Коммуны: о расстреле за воровство. И в пламенных строфах песни он перечисляет всех воров, которых народу следовало бы расстрелять: классовых судей, бонапартистов, попов, спекулянтов, акционеро́в, биржевиков. В сонете «Декларация» он напоминает, что рабочий Париж, жертва майской бойни 1871 года, еще не отомщен, но отомстит. В «Памятнике коммунарам» он мерным, типа гекзаметра, стихом, полным внутреннего сдерживаемого волнения, повествует о расстреле женщин, детей и стариков на кладбище Пер-Лашез у знаменитой стены федератов, а в «Прикрытой стене», касаясь той же темы, указывает, что эта стена — не только памятник коммунаров, но и памятник дел буржуазии и что скоро Коммуна, восстав из гроба, превратит свой саван в знамя классового отмщения.

Наконец в песне «Жюль Валлес» Эжен Потье с глубокой растроганностью откликнулся на смерть и похороны этого писателя, члена Коммуны, который был

¹ Перевод Аркадия Коц.

последующим поколениям свой политический опыт, свою неугасимую страсть, свое требование возмездия за майскую бойню.

Культ Коммуны, который Потье начал создавать еще в эмиграции, с огромной силой упрочен его стихотворениями 80-х годов. Мысль о Коммуне откликается в огромном множестве песен Потье и в чрезвычайно разнообразной трактовке: то это грозный и хлещущий памфлет на версальцев, то веселое приглашение к работницам рожать побольше будущих коммунаров; то Коммуне посвящено целое стихотворение, то отдельная строфа или мимолетное, но глубоко органичное упоминание.

В песне «Инсургент» — она была долгое время любимой песней французских рабочих — Потье лепит превосходный образ коммунара, борца за коммунистический строй, обеспечивающий счастье для всех обездоленных.

В замечательной песне «Коммуна здесь прошла» Потье пропагандирует заветы Коммуны:

...Поля, заводы,
Все — нам! Ведь рельсы и руда,
Каналы, шахты, пароходы —
Плоды народного труда.
Все сделать общими мы предложим,
Чтоб наша сила все росла,
А класс лентяев уничтожим...
Ведь ты, Коммуна, здесь прошла!¹

Ни в каких песнях Потье не достигает, пожалуй, такой силы, как в цикле песен о Коммуне. Их мощь, могучее дыхание, их страстность, их уверенность в правоте своего дела говорят о Потье как о лучшем поэте Коммуны. Наряду с предыдущей вещью прекраснейшей песней является «Не умерла Коммуна». Нам случилось слышать это стихотворение в мастерском переводе и в потрясающем по силе чтении Эриха Вайнерта.

Какой страстью клокочет оно и в оригинале!

Ее убили, озлобься,
Картечью и штыками
И, с ног свалив, втоптали в грязь,
И в грязь втоптали знамя...

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

«кандидатом нищеты и депутатом расстрелянных», преданным и верным сыном народа.

Таков замечательный цикл о Коммуне, созданный Потье в 80-х годах. Делу Коммуны, мысли о новой пролетарской революции, мысли об отмщении буржуазному миру Потье был верен до конца своих дней.

Поэзия Потье 80-х годов с ее мажорным звучанием исторически отвечала тому новому подъему рабочего движения, который явился предпосылкой создания II Интернационала. «Учение Маркса одерживает полную победу и идет вширь», — говорил Ленин об этом времени, считая другой характерной его особенностью повсеместное образование «пролетарских по своей основе социалистических партий»¹.

Характерной чертой времени, сказавшейся в мировоззрении многих поэтов Коммуны в 80-х годах, была известная утрата глубины понимания марксизма. Так, Потье, при всем своем сочувствии гедистам, при всей своей близости к марксизму, все же благосклонно относился к POSSИБИЛИСТАМ и АНАРХИСТАМ, как-то не воспринимая существа тех глубоких и принципиальных различий, которые разделяли эти партии с партией Геда. И он посвятил свою песню «Вперед, рабочий класс» — «космополитической рабочей партии всех направлений». Тем не менее все существо поэзии Потье в 80-х годах исключает всякую мысль о каких-либо реформистских чаяниях, или анархистском индивидуализме, или, наконец, об эклектизме поэта, и Гед имел полное право назвать его в некрологе «Тиртеем нашей Рабочей партии».

V

Социалистическая печать именовала Эжена Потье «Тиртеем Коммуны», Валлес прозвал его «Ювеналом предместий». Вот почему капиталистическое общество изо всех сил старалось заткнуть рот поэту, лишить его возможности высказываться, окружить его литературным непризнанием.

Мощный, зрелый поэт, достигнувший расцвета своих творческих сил, Эжен Потье не мог добиться воз-

¹ Ленин. Соч., т. XVI, стр. 332.

можности издать сборник своих стихотворений. Всякий буржуазный издатель видел в лице Потье своего классового врага, и все предложения поэта об издании его книг неукоснительно отвергались. Капитализм лишил его права литературного голоса.

Не лишне вспомнить следующее место из одного письма Маркса к Энгельсу. В 1869 году Маркс хотел было издать в Бельгии французский перевод «18-го брюмера Луи Бонапарта», считая политический момент вполне подходящим¹. Но вот к какому результату привели все его хлопоты: «Де Пап напрасно искал в Брюсселе французского издателя для «Луи Бонапарта». Для таких операций господа эти требуют денег от автора»².

Потье боролся и тут. Боролись и за него. Одно из свидетельств этой борьбы — перед нами. Трогательное свидетельство! В ИМЭЛ есть редчайшая брошюра Потье «Революционно-социалистические песни и стихотворения»³. Пять страничек, на обложке которых приведена статья Валлеса о поэте из «Крика народа» за 29 ноября 1883 года.

В брошюре пять песен: «Безработица», «Больше не надо», «Восемь часов утра», «Жан-Бедняк», «Дочь Термидора». Все эти песни напечатаны в два столбца, на одной стороне листа. Печатались они в тулузской типографии. Чему была обязана рождением на свет эта брошюра? Настояниям ли Потье? Дружескому ли вниманию его товарищей по борьбе?

Этой брошюроккой Потье или его друзья пытались бороться с безвестностью, окружающей старого поэта. И на обложке они перепечатали статью Валлеса.

Страстная, сочувственная, полная товарищеского участия, эта статья заканчивалась следующими словами:

«Потье, мой старый друг, ты Тиртей той не озаренной блестящей битвы, которая происходит в почерневших и обожженных стенах мастерской или между заборами грязных домов, где свинец мусорных ящиков уносит столько же жертв, сколько и свинец ружейной пули.

Оставайся поэтом этого мира, который не умеет говорить

¹ Не шла ли речь об издании перевода Шарля Келлера?

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 178.

³ Eugène Pottier. Chants et poésies socialistes-révolutions без пагинации, без указания места и года (1883 или 1884 год).

красно, одевается всего лишь в лохмотья, и ты откроешь замураванной нищете горизонт, а народной поэзии — новое поприще.

Она там, эта поэзия, под фуражкой бродяги, который кончит на каторге, или под честным чепчиком матери, у которой больше нет молока для своего малыша: преступление и отчаяние всегда идут бок о бок в роковом ходе общества. Кричи об этом счастливым и бросай свои безутешные стихи, как патроны, в блузы тех, кто, устав от несправедливости и мучений, готовы восстать, потому что они нуждаются в ободрении и заслуживают привета, пока они борются и прежде чем умрут!¹

Но буржуазная критика и буржуазная печать организовали заговор молчания вокруг имени Потье. Имя его не упоминалось нигде, никто не писал о его стихах. Широкая читательская масса и не подозревала о существовании такого крупного мастера социально-политической поэзии.

Песенник Гюстав Надо, познакомившийся с Потье в дни Февральской революции и пораженный его талантом, признавался, что нигде и никогда с тех пор ему не удавалось услышать его имя.

«В течение тридцати пяти лет, — пишет Надо, — я тщетно старался вызвать эхо имени Потье среди литераторов шансонье, спрашивая: «Знаете ли вы Потье?» Ни разу эхо не ответило мне: «Потье». Я уже готов был думать, что он умер».

А Дюпон еще говорил, что Потье всех превзойдет!..

Если Потье смог, наконец, издаться, этому помогла лишь счастливая случайность.

Песенное общество «Ристалище песни», стоявшее вдалеке от всяких политических и революционных интересов, организовало в 1883 году конкурс на лучшую песню. В конкурсе приняло участие около трехсот шансонье.

«Меня не было тогда в Париже, — пишет Гюстав Надо. — По приезде я узнал, что один из наших друзей получил вторую премию.

— А первую?

— Какой-то неизвестный.

— Как же имя этого неизвестного?

¹ Это была уже не первая статья Валлеса, тщетно старавшегося преодолеть несправедливое непризнание, которым было окружено имя Потье. Была еще статья Валлеса в „Le Citoyen“, 1 mars 1881.

После некоторых поисков мне прислали это столь желанное имя: Потье. Победитель назывался Потье¹.

Их не могло быть двое. Это был мой, наш!

Я пожелал увидеться с ним.

— Это очень просто, — сказал мне Шебру (председатель общества. — Ю. Д.). — Мы приглашаем его на наш ближайший банкет.

И он действительно пришел, но во что он превратился!

Старый, седой, полупарализованный и бедный-бедный!

Мы попросили его спеть песню, которая произвела на меня такое сильное впечатление тридцать пять лет тому назад.

Он спел ее с остатком бывшего жара. Жизни у него осталось только на то, чтобы петь».

Будь члены общества «Ристалище песни» хоть сколько-нибудь причастными в массе к революционным интересам, — какой бы взрыв преклонения вызвал в их среде цельный и величественный образ этого старца-поэта, всего себя отдавшего революции и еще теперь угасающим голосом пропевшего славу политическим песням!

Но члены «Ристалища песни» видели перед собой только дряхлого, параличного, нищего старика-литератора, талантливейшего поэта, не признанного в силу какой-то роковой случайности и безусловно достойного признания. Элементарные человеческие чувства — жалость, справедливость, сострадание, — вызванные этим тяжелым зрелищем, требовали от них помощи Эжену Потье.

Гюстав Надо рассказывает, что вскоре члены общества собрались снова, чтобы решить, что же они могут сделать для Потье. Было решено провести подписку в его пользу или же издать книгу его стихов. Выбирать должен был сам поэт.

Потье не колебался ни минуты.

— Пусть опубликуют мои произведения, хоть я бы и умер с голоду! — воскликнул он.

Так, в силу случайно полученной премии на конкурсе, в силу того, что влиятельный Гюстав Надо не забыл имени Потье, и в силу сострадания к нищему старику, поэт-коммунар получил возможность — спустя пятьдесят три года после издания первой книжки — издать в 1884 году свой сборник «Кто же безумен?» В том же году ему посчастливилось выпустить брошюру с

¹ Была премирована песня «Каждый живет своим ремеслом».

«эпатирующим» заглавием «Социально-экономическая поэзия». Брошюра демонстрировала версификаторское искусство Потье в качестве мастера сонета и способность социально-политической поэзии разрабатывать самые сложные свои темы во всех поэтических жанрах.

О сборнике «Кто же безумен?» Потье отозвался так: «Ристалище песни»¹ издает теперь стихи победенного. Предисловие Надо в очаровательной манере повествует о том, как он познакомился со мной в 1848 году и как в 1882-м² он вновь обрел останки своего песенника, который, как я констатирую, не *превзошел* никого» (курсив Потье.— Ю. Д.).

Выход книги Потье пробудил некоторый, но быстро заглохший интерес критики к ее автору. Известный критик Франсэ Сарсэй, бешеный враг коммунаров и заядлый консерватор, вынужден был признать, что на свете происходит много странного. Например, во Франции имеются замечательные поэты, о которых их современникам ровно ничего неизвестно. «Целую неделю, если не декаду, — пишет Сарсэй, — я... опрашиваю всех своих знакомых: «Читали ли вы Эжена Потье? Знаете ли вы хоть имя его?» И я не нахожу никого, кто знал бы Эжена Потье, никого, кто когда-нибудь прочел хотя бы одну строчку Эжена Потье».

Сарсэй рассказывает, что, готовясь к лекции о песне, он перелистывал различные новые сборники поэтов-шансонье, и ему подвернулась книжка какого-то Эжена Потье «Кто же безумен?», выпущенная издателем Орио-лем. С первых же песен Сарсэй был поражен и понял, что имеет дело с настоящим поэтом:

«Какой пылкий темперамент! Какое мрачное воображение! Какая глубокая и горькая сила чувства! Этот Потье — коммунар, о чем я говорю с сожалением, и, несомненно, один из самых отчаянных. Но это искренний человек и прирожденный поэт. Да, нечего и

¹ Повидимому, этим обстоятельством объясняется посвящение Эженом Потье ряда песен членам «Ристалища»: Гюставу Надо, Эжену Байе, Пти-Пьеру, Эдуарду Ашону, Полю Авенелю, Эрнесту Шебру, Эмилю Каэну, Эжену Имберу, Ландражену и др. Некоторые из этих шансонье могли быть, впрочем, близки Эжену Потье, как поэты из народа и современники 48 года (Ландражен, Байе).

² Описка Потье. Конкурс «Ристалища песен» состоялся 22 августа 1883 года.

сомневаться, он прирожденный поэт. В его томе имеются три-четыре образца той народной песни, какую только и способно любить наше смятенное и бурное поколение; это шедевры. Шедевры — я не откажусь от этого слова».

Красноречивое признание восхищенного врага. Но мы задаем себе вопрос: такова ли была бы оценка Сарсэя, если бы книга Потье избежала внутренней цензуры «Ристалища песни»?

Дело вот в чем. Занимая аполитичную, проще говоря — консервативно-обывательскую позицию, могло ли «Ристалище песни» пойти на такой «скандал», как издание непримиримой революционной лирики Потье? Нет, оно *вынудило поэта составить сборник из таких песен, которые были бы как можно более аполитичными*. Повторилась история с Эжезиппом Моро, от которого издатель потребовал, чтобы из его стихов была удалена всякая «политика».

Сборник «Кто же безумен?» составил, в основном, из песен поры Февральской революции и затем 50—60-х годов. Вещей 70—80-х годов очень немного. Значительная часть произведений не датирована, и датировка 80-х годов стоит лишь под двумя песнями: «Охота за крысами» (1880) и «Каждый живет своим ремеслом» (1883). Социальная тема является, конечно, основной в сборнике — может ли быть иначе у Потье? — но, как нарочно, сборник включает в себя наиболее слабые вещи поэта («Выставка» и др.), и политическое острие книги направлено не против Третьей республики, а лишь против минувшей империи. Получился ретроспективный обзор плодотворной и многолетней поэтической деятельности интересного, очень одаренного, но, может быть, уже творчески угасшего шансонье.

Ждать пятьдесят три года — и дожидаться книги, где тебя заживо хоронят, где не могут быть напечатаны твои лучшие, зрелые, заветнейшие песни, отвечающие окончательно сложившемуся мировоззрению поэта, подытоживающие весь его жизненный и политический опыт! Как горька оказалась писательская радость Потье! Не потому ли он и назвал себя «побежденным»?

Но настоящих товарищей поэта возмутило это обстоятельство. Как ни скромны были достатки возвратившихся на родину коммунаров, они все же в 1887 году собрали

средства для издания второго большого сборника Потье «Революционные песни», куда вошла вся его лучшая лирика, в частности весь цикл о Парижской Коммуне, и где был впервые напечатан «Интернационал». Потье мог, наконец, почувствовать себя удовлетворенным. Но это случилось всего за несколько месяцев до его смерти. Книга стала его завещанием.

Автор предисловия к этому сборнику, Анри Рошфор, снова должен был, подобно Гюставу Надо, представлять Эжена Потье публике как незнакомца. Впрочем, незнакомцем поэт был и для самого Рошфора.

«Когда человек талантлив, самое трудное для него остаться неизвестным». Этим афоризмом Рошфор начинает свое предисловие, указывая, что всегда держался такого убеждения. Поэтому, когда старые товарищи по изгнанию твердили ему о существовании замечательного поэта по имени Эжен Потье, Рошфор отказывался им верить: он никогда и не слышал этого имени. И, лишь прочитав стихи Потье, он испытал, по его словам, радость исследователя, кирка которого извлекла из земли давным-давно скрытую в ней прекрасную мраморную статую.

«Теперь я узнал Потье и чувствую себя обязанным принести публичное покаяние и перед ним и перед публикой, которой мы обязаны говорить, увидев прирожденного писателя „Ессе homo!“ А сколько он должен был вынести разочарований и горестей — ведь сейчас 1887 год, а его первые песни написаны еще до 1848 года!

...Вся жизнь его прошла в ожидании того признания, которым мы все ему обязаны и которое я, со своей стороны, будучи столь же виновен, как и другие, искренне воздаю ему здесь

...Чаша несправедливости переполнилась, и настало время, чтобы этот поэт занял свое место рядом с теми, кого читают, перечитывают и цитируют»¹.

Газета «Социалист», орган Геда и Лафарга, откликнулась горячей статьей (без подписи) на выход «Революционных песен»:

«Характерной особенностью этого пролетарского Тиртея и печатно его деяния является то, что стих у него — лишь средство образно передать идею.

Он лирик, конечно, и великий лирик. Но и мыслитель.

¹ E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1887, p. VIII—IX.

Он знает, куда идет и чего желает, и, увлекая за собою, он просвещает.

Из страданий пролетариата, из буржуазных несправедливостей он извлекает социальную науку.

Это подлинный древний vates, провидец, указывающий человечеству дорогу через экспроприацию капиталистов к той обетованной и надежной стране, в которой общая собственность и общее производство.

Бедняк, как те бедняки, которым он отдал себя всецело, он обязан лишь солидарности своих старых товарищей по Коммуне тем, что может — наконец-то! — опубликовать свои «Революционные песни».

Читайте их, труженики. Они написаны для вас, здесь Искусство пригвождает класс палачей к вечному позорному столбу»¹.

На выход книги не могли не откликнуться и поэты-листы. Чрезвычайно выразительна в данном случае оценка, которую революционные стихи Потье получили со стороны Бенуа Малона.

Справедливо видя причину безвестности Потье в том, что «успех не приходит к тем, которые страдают и борются на стороне униженных, притесненных и голодных», высказывая предположение, что Потье, создавший «свыше пятидесяти шедевров», может быть, когда-нибудь будет назван «Лафонтеном плебейской песни»², Бенуа Малон пишет дальше:

«Его творчество составит двести или триста песен, обнимающих все человеческие страдания и надежды. Порой при виде горестей настоящего и преходящих триумфов угнетения и несправедливости у Потье вырываются песни возбуждения и гнева; но гнев его всегда тот же, что и у Дидро, восклицавшего в своих «Философских размышлениях» «О смертные! Как сумели вы сделать себя такими несчастными, какими вы являетесь! Как я жалею вас, как я вас люблю!» Такова же была и философия Потье в те моменты, когда он, новый Ювенал, создавал стихи под диктовку негодования»³.

Пытаясь истолковать революционные стихи Потье за проявление отдельных «порывов негодования», а поэта

¹ „Le Socialiste“, 18 juin 1887. Сличение этой статьи с последующим некрологом указывает на авторство Геда.

² Определение это заимствовано Бенуа Малоном из статьи гедиста Аржириадеса, посвященной сборнику «Кто же безумен?» «Среди стихотворений Потье встречаются подлинные шедевры, — писал Аржириадес, — и в отношении их я осмеливаюсь утверждать, что он, по мысли своей, выше Беранже и равен Лафонтену» („La Question sociale“, 1885, № 8, p. 262).

³ „Revue socialiste“, 1887, № 36, p. 628, 629.

изобразить в виде философического отшельника, склонного любить всех смертных одинаково, Бенуа Малон вел себя, как предатель интересов рабочего класса. Особенность Потье, в его последний, зрелый, период творчества, в том, что он поэт с яснейшим классовым, революционно-пролетарским сознанием. Реформист Бенуа Малон как раз и стремился стереть эту классовую непримиримость поэзии Потье.

Незадолго до смерти Потье вступил... в масонскую организацию. Причины этого его шага неизвестны и непонятны, но, как читатель убедится, они не объяснялись каким-либо отказом поэта от своих заветных убеждений.

Вступление Потье в масонскую ложу произошло при посредстве Тирифока, бывшего участника масонской манифестации в дни Коммуны. По выходе «Революционных песен» Потье послал экземпляр книги Тирифоку — в память об этом эпизоде Коммуны.

«Немного позже, — рассказывает Тирифок, — он попросил меня представить его к посвящению в моей ложе «Свобода совести»... Я не сомневался, что в ложах, куда входили правительственные элементы, его положение, как бывшего члена Коммуны, могло подать повод к некоторым политическим вопросам, особенно об его участии в народном движении, стоившем ему изгнания. Но я имел счастье убедиться, что твердость его ответов и искренность, которую он в них вкладывал, содействовали тому, что испытание полностью прошло в его пользу».

Странно читать об этом шаге Потье, но нельзя не восхищаться его стойкостью, верностью своим взглядам и свободным изложением их даже в буржуазной масонской организации. И прав Тирифок, указывая, что «побежденный физически, Потье был духовно полон силы».

Поэту был задан вопрос:

— Принимая избрание в члены Коммуны, надеялись ли вы на ее успех?

— На непосредственный — нет, — сказал Потье. — Но дело было справедливым, и я не имел права колебаться.

Новый вопрос, полный недоброжелательства:

— Сударь, вы коллективист?

— Да, я желаю коллективности для блага всех вместо той, которая существует ныне для блага незначи-

тельного меньшинства, — мужественно отвечал поэт. — Слепы те, которые не видят, что злоупотребления частной собственности будут иметь своим конечным следствием собственность коллективную. Впрочем, пример коллективизма подан капиталистами, которые коллективно владеют всеми большими предприятиями и коллективно юбогащаются к ущербу тружеников. Последние же, все более и более лишаемые капитала своих рук, по мере того, как ручной труд заменяется механическим, по необходимости желают, чтобы достигнутые наукой результаты перестали быть монополией немногих.

— А средства для этого?

— Они очень просты: правящие и их большие предприятия отняли у народа все; никто не может поэтому осуждать народ, если он захватит все большие предприятия и управление общественными делами, которые, в сущности, являются его собственными¹.

Верный защитник рабочего класса, Потье и тут, в среде масонов, остался верен своим взглядам. Он даже создал себе трибуну для пропаганды исторической оправданности и неизбежного прихода коммунистического строя!

Несколько дней спустя, 6 ноября 1887 года, Эжен Потье скончался². Группа коммунаров выпустила воззвание, призывая парижский рабочий класс принять участие в похоронах человека, «чья жизнь была посвящена социальной борьбе и кто был одновременно солдатом и поэтом Революции».

Похороны Потье состоялись 8 ноября. На гроб была возложена красная перевязь с золотой бахромой — шарф члена Коммуны. Около шести тысяч человек приняло участие в похоронном шествии. Развевались красные знамена. Желая вырвать одно из них, полиция устроила яростное побоище, завершившееся многочисленными арестами. На кладбище Пер-Лашез над могилой Потье были произнесены последние речи. С покойным поэтом прощались боевые друзья: Эжен Фурньер, Эмиль Эд, Шарль Лонге, Эдуард Вайян, Луиза Мишель и другие.

12 ноября, на заседании Палаты депутатов, член Палаты поэт-социалист Кловис Гюг сделал запрос министру

¹ E. M u s e u x, p. 116 — 118. Курсив Мюзё.

² Некролог написанный Гедом, см. в „Le Socialiste“, 10 novembre 1887.

внутренних дел Фальеру по поводу возмутительного поведения полиции. Кловис Гюг назвал имена ряда арестованных и избитых муниципальных советников, указал, наконец, что били его самого. Но протесты депутата-социалиста не вызвали сочувствия Палаты, и она ограничилась переходом к очередным делам¹.

Вскоре после смерти Потье образовался комитет по увековечению его памяти, намеревавшийся поставить поэту памятник. О, не на какой-нибудь из парижских улиц или площадей, а всего только над могилой. Но эта скромная цель была достигнута не без большой борьбы. Муниципальный совет Парижа и генеральный совет Сены вотировали каждый по пятьсот франков на эту надобность, но министерство внутренних дел аннулировало их решение. Средства пришлось собирать иными путями и постановка памятника Потье осуществилась единственно благодаря энергии одного из его друзей, доктора Гупиля, — на выручку от предпринятого им в 1908 году второго издания «Революционных песен». Третье издание этой книги (всего третье!) вышло в 1937 году с предисловием Люсьена Декава.

VI

Каково же место творчества Потье в истории французской революционно-демократической поэзии XIX века?

Поэтическое наследие Потье весьма разнообразно в жанровом отношении, но по основному своему жанру он — шансонье, мастер песни, главным образом социально-политической.

Потье не внес каких-либо формально-технических новшеств в песню, какую ее оставил Беранже, а потому в этом отношении он является учеником Беранже — наиболее выдающимся и одним из самых талантливых его учеников.

Но Потье ученик не одного Беранже. Корни его поэзии восходят к народной песне, и не случайно, как указывает Ал. Дробинский, что в одной из наиболее сильных своих песен он «превратил старинный образ Горе-

¹ Отчет об этом заседании Палаты см. в „Le Socialiste“, 19 novembre 1887.

мыки французской лубочно-ремесленной литературы в чеканный профиль рабочего-коммунара»¹.

Вместе с тем, являясь учеником Беранже, Эжен Потье сохраняет вполне самобытное художественное лицо. По сравнению с ним Беранже кажется благодушным и сентиментальным созерцателем, добрейшим юмористом; лишь небольшое, в общем, число песен Беранже заряжено той едкой, непримиримой и беспощадной сатирической силой, которая так характерна для Потье. И недаром некоторые критики находили в Потье что-то дантовское и шекспировское: он, несомненно, обладает своим стилем, он поэт-мыслитель, мужественно-оптимистичный, суровый, даже иной раз угрюмый, памфлетно-страстный в ненависти к классовому врагу; все эти черты поэта дополняются его гуманизмом, горячей любовью к бедноте, нежностью к детям, любовным и тонким пониманием природы.

В одном существенном отношении Потье является продолжателем дела Беранже. В творчестве Беранже после Июльской революции отчетливо намечается новая, социальная тема, запечатленная влиянием утопического социализма. Потье унаследовал эту тему своего учителя, развил ее до логического конца, и она зазвучала уже не как голос благородных мечтателей прошлого, а как реалистический и жизнерадостный голос революционного пролетариата, с оружием в руках борющегося за построение коммунистического общества.

Поэзия Потье является классическим художественным документом не только французской революционно-демократической поэзии, но и мировой литературы.

Песни Эжена Потье, обязанные первым своим появлением на свет Июльской революции, запечатлевают собою весь путь французской революционно-демократической поэзии XIX века. Сначала его песни следуют республиканскому символу веры, увлечению утопическим социализмом, и они полны буржуазно-демократических иллюзий еще в 1848 году. Однако с годами в поэзии Потье все более нарастает разочарование в буржуазно-демократической революционности, пока, наконец, его последние иллюзии не гибнут в разгроме Коммуны и в обстановке 80-х годов.

¹ «Литературная энциклопедия», т. IX, стр. 194.

Этот процесс был типичен для всей французской революционно-демократической поэзии XIX века, и уже в одном этом отношении поэзия Потье является классическим ее памятником. Но, порывая со старой буржуазно-демократической революционностью, Потье не остановился в позе одного отрицания, а пошел дальше, прорубая путь дальнейшему развитию революционно-демократической поэзии. Под влиянием опыта Парижской Коммуны его поэзия обогатилась новым содержанием: утопические социальные теории уступили место воззрениям научного социализма, пропаганда социального мира — идее непримиримой классовой борьбы и диктатуры пролетариата, стремление реформистски починить буржуазный строй — воле к полному его уничтожению и к построению коммунистического строя. Этими мировоззренческими установками и обусловленным ими кругом тем в первую очередь определяется народность творчества Потье.

Таким образом, творчество Потье является художественным документом перестройки старой революционно-демократической поэзии в реалистическую поэзию нового времени, XX века, эпохи пролетарских революций.

Помимо этого Потье — крупнейший поэт Парижской Коммуны, с особенной силой, широтой и глубиной откликнувшийся на ее тему.

Это произошло потому, что тема Коммуны была у Потье не только криком боли и негодования под кошмарным впечатлением «кровавой недели», но потому, что она отвечала всему мировоззрению и мироощущению поэта. И то обстоятельство, что этот поэт, обогащенный великим опытом первой пролетарской диктатуры, смог создать «Интернационал» и что его поэзия до конца осталась верной лучшим заветам Коммуны, — все это сделало Потье первым настоящим поэтом революционно-пролетариата.

Потье писал не для рафинированных читателей. Его поэзия была оружием революции, активнейшим средством революционной пропаганды. В этом ее главное и основное значение.

Особенность творчества Потье — в доминировании социально-политической темы. Читатель не встретит у него эпикурейских, любовных или гривуазно-эротических песен, столь популярных для французских шансонье. Песни

вакхические, шуточные, элегические, интимные, по сравнению с Беранже, у Эжена Потье в совершенно ничтожном проценте.

Господствующее место социально-политической темы у Потье объясняется тем, что он смотрел на свои стихи как на средство революционной пропаганды. Гедисты высоко оценивали эту его особенность. «Он знает, куда идет и чего желает, и увлекая за собою, он просвещает»¹. «В то же время, когда его стихи, подобно золотым стрелам, пригвозждают истязателей рабочего люда к позорному столбу, Потье — и в этом особенность его гения — излагает в роскошных рифмах данные социальной науки. Этот мстителю — воспитателю»². Одна из статей в дооктябрьской «Правде», подписанная инициалами Н. Л. и посвященная Потье, со своей стороны констатирует: «Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»³.

Но свои пропагандистские задачи Потье понимал — вернее, так заставляла его понимать их эпоха — иначе, чем Беранже. Он, например, почти никогда не пользовался только юмором и редко тем сочетанием сатиры и юмора, которое придает песням Беранже их сочную и острую веселость. Юмора у Потье было сколько угодно в потенции, но он заставлял себя быть суровым и строгим, ибо считал юмор слишком недостаточным оружием, не соответствующим такой эпической задаче, как борьба пролетариата с капитализмом. Тут Потье пользовался преимущественно средствами высокой, гневной сатиры и пренебрегал своей песней в интонациях презрительного обличительства, саркастической насмешки, горькой иронии; он был суров и трагичен. А говоря о победах пролетариата, о его пути вперед, о рождении рабочей партии, Потье слагал дифирамбы.

Беранже, как пропагандист, нередко строил свою песню сюжетно: на основе анекдотического происшествия с участием двух-трех персонажей («Смерть дьявола» и т. п.). Этого рода построение песни встречается у Потье лишь в единичных случаях. Потье строит свою песню как публицистическую, и она нередко звучит у него как

¹ „Le Socialiste“, 18 juni 1887.

² „Le Socialiste“, 10 novembre 1887.

³ «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», М 1937, стр. 194.

лозунговая передовица. В тех же случаях, когда Потье, несколько приближаясь к сюжетному построению песни, рассказывает о каком-либо жизненном происшествии, — это нередко крупное социальное событие (стачка, кризис, безработица и т. п.); поэт разворачивает именно социальную трагедию, вскрывая все ее политические и социально-экономические причинности и последствия, а персонажем у него является масса. Некоторые песни Потье построены в виде характеристики социального типа, показанного в плане его социальных связей, а другие — как пропагандистское обобщение законов классово-борьбы, условий труда при капитализме и т. п.

Все это позволяет видеть, что Потье не похож на Беранже, а представляет собою совершенно самостоятельное литературное явление. Эпоха ставила перед Потье те задачи, которых не было у Беранже, и поэтому создателя «Интернационала» нужно изучать в связи со всем своеобразием его времени.

Грандиозность задач, которые стояли перед Потье, заставляла его искать новых путей, помимо работы в жанре песни. Песня иногда не давала ему нужного размаха и широты. Вот почему у него после Коммуны, в 70 — 80-х годах, начинают появляться крупные социальные фрески («Рабочий Америки — рабочему Франции», «Триумфальный марш республики», «Вперед, рабочий класс!»), фрагменты какого-то большого эпического стиля, торжественного, сосредоточенного и оптимистического. Но смерть не дала поэту развернуть эту линию своего творчества.

* * *

Поэт-революционер, баррикадный боец, непримиримейший враг капитализма, поэт-пропагандист грядущего коммунистического строя, который надо достигнуть в боях, поэт, верный своему делу, несмотря на старость, болезни и нужду, — таков светлый облик великого proletарского поэта Эжена Потье.

Советская историко-литературная мысль не сумела еще воздвигнуть Эжену Потье тот памятник, которого давно заслуживает этот большой мастер социально-политической поэзии. Советские поэты мало популяризировали Потье, потому что до сих пор плохо знают его.

Когда Валлес сравнивал Эжена Потье с Виктором

Гюго, это не было ни фразой, ни пошлым комплиментом, неуместным в отношениях двух старых товарищей-революционеров. Это была искренняя оценка таланта и значения Потье для революционно-демократической поэзии. И трудно было бы думать, что советских поэтов не способен взволновать такой богатый, страстный, напряженный сатирик, поэт с колоритными, сочными, свежими пластичными образами, мобилизованными для служения передовым стремлениям человечества, для борьбы с капитализмом.

Кое-какие переводы из Потье уже имеются в распоряжении советских читателей, но, отдавая должное стараниям переводчиков, следует все же признать, что создателя «Интернационала» нужно переводить больше и лучше. Эжену Потье еще не выпало счастье найти такого конгениального себе переводчика, каким был Курочкин для Беранже.

Советским поэтам пора взять на себя почетную задачу полного и высококачественного перевода Потье на русский язык и на языки братских республик. Советские историки литературы обязаны написать книги о поэте-коммунаре. Советские издательства должны выпустить максимально полные собрания стихотворений Потье в русских переводах и на французском языке.

Этот одаренный ученик и законный преемник Беранже, это благороднейшее сердце человечества, этот суровый, мужественный и жизнерадостный певец социальных битв XIX и XX веков, этот верный друг всех обездоленных и угнетенных, поднимающихся в последний, решительный бой, достойн любви и уважения советского читателя.



I

Двадцать восьмого марта 1871 года, в день торжественного провозглашения Парижской Коммуны, парижские пролетарии, собравшись на площади перед ратушей, называли друг другу новых народных представителей, только что избранных членов Коммуны.

— ...А вон тот, с длинными отвислыми усами, это — Жан-Батист Клеман, — знаешь, тот самый, что сочинил «Дни созревания вишен».

И, любовно описывая сгорбленную спину Клемана, его блузу с косматым ворсом, его мягкую серую шляпу, кизилевую палку, очевидец добавлял:

— Своей деревенской наружностью и этим костюмом он напоминал дунайского крестьянина, пришедшего за советом в римский сенат. И удивительно было, что не видишь возле него — для полноты впечатления — овчарки с оскаленными клыками¹.

Спина Клемана сгорбилась слишком рано: поэту в дни Коммуны было всего тридцать пять лет. Но жизнь далась ему нелегко. Детство, юность, молодость Клемана прошли в угрюмой семейной среде, в условиях суровой борьбы за существование, в обстановке цензурных и полицейских преследований.

¹ „Hommes et choses du temps de la Commune“, t. I, Paris—Genève—Bruxelles—Londres, 1871, p. 109 (работа М. Вильома).

Биографии Жана-Батиста Клемана на Западе еще не имеется. Жалкая брошюрка Луи Парассоля с пышным заглавием «Апостол», вышедшая после смерти поэта, слишком не полна и вдобавок изобилует грубыми фактическими ошибками. На примере Клемана снова и снова подтверждается то печальное правило, что огромный пласт французской революционно-демократической культуры XIX века до сих пор не поднят, не изучен и не введен туда, где он должен занимать почетное место, — в историю мировой культуры.

Самая дата рождения Клемана указывается противоречиво: то 1836 год¹, то 1837², то 1838³, то даже 1839. Минувший столетний юбилей Клемана праздновался во Франции в 1936 году. Таким образом, дату рождения поэта, указываемую Луи Парассолем — 31 мая 1836 года — можно считать официально принятой.

Жан-Батист Клеман родился недалеко от Парижа, в городке Булонь-на-Сене, где его родители владели мельницей. О детстве поэта неизвестно ничего, кроме его собственного признания, что он был очень счастлив, когда мать позволяла ему погостить два-три дня у бабушки.

В отличие от хмурого родительского дома, где ребенок не встречал ласки ни у вялого, бездеятельного отца, ни у властной, не любившей сына матери, пребывание у бабушки было настоящим праздником. Бабушка Клемана держала на острове Сент-Уэн, на одном из островков Сены, нечто вроде деревенского кабачка — для парижан, выбравшихся летом на лоно природы. В кабачке тетки Шарлотты постоянно стоял дым коромыслом: там царило оживление, там толкались и шумели студенты, гребцы, богема. Да и сама бабушка обладала характером веселым и жизнерадостным. Она обожала внука и любила петь ему песенки, которые он запомнил на всю жизнь.

«Вечером, рассказав мне несколько сказок, чтобы я поскорей заснул, — вспоминал Клеман, — она позволяла мне попрыгать у нее на коленях, напевая «Капуцинку».

¹ Louis Parassols. Un apôtre. J. B. Clément, P., s. a., p. 6.

² Ch. Chincholle, p. 16.

³ Etienne Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, P. 1898, p. 38; Les chansonniers socialistes, P. 1901, p. 19.

Кажется, я смеялся в полном восторге и как сумасшедший кричал: «Еще!»

Взрослым я часто напевал песню бабушки Шарлотты и с тех пор не раз слышал, как дети бедноты, полунагие и полуголодные, тоже распевали ее и тоже смеялись, ведя хоровод.

Так, на острове Сент-Уэн, у доброй бабушки Шарлотты, будущий поэт приобщался к сокровищнице народных песен, которые потом с такой силой отозвались в его творчестве и оплодотворили его собственную песню.

Получив начальное образование, поэт был четырнадцати лет отдан в ученье ремеслу. Сначала, кажется, отец пытался обучить его своему делу, но из этого ничего не вышло. Последовал даже разрыв поэта с семьей: Жан-Батист Клеман ушел из родительского дома, где он был всем обеспечен.

Он стал учиться ремеслу медника, которое обычно указывается как его основная рабочая специальность. Но уже вскоре его привлекла другая профессия.

«Он попал в обучение к архитектору, — рассказывает Луи Парассоль, — и имел кое-какой скудный заработок. Но однажды сын его хозяина при виде несчастного случая, жертвой которого только что стал один из работников, пренебрежительно обронил такое замечание: «Это всего-навсего рабочий». Жан-Батист так и подпрыгнул от этого оскорбления. Презрительные слова по адресу бедняка задела сына зажиточного мельника Булони как личное оскорбление. Он не замедлил ответить и отпечатал свой ответ на физиономии обидчика»¹.

На этом обучение у архитектора оборвалось. Далее мы встречаем Клемана чернорабочим Отейльского виадука. Он зарабатывает гроши и мучительно страдает от безрадостности своего существования. Тонкий, остро чувствующий, чрезвычайно эмоциональный, не успев еще отупеть под бременем тяжелого труда, он столько же страдает от сознания неодолимой капиталистической эксплуатации, жертвой которой являются рабочие, сколько и от своего одиночества, от своей никому ненужности, от отсутствия того тепла, которое дают любовь и дружба. Его одолевает мысль о самоубийстве. И в один весенний солнечный день юноша засыпает на крутом берегу Марны, над самым обрывом. У него нехватает

¹ L. Parassols, p. 10—11.

сил покончить с собой, но он надеется упасть в реку, повернувшись во сне...

Смерть пощадила его. Он проснулся над тем же обрывом и уже не захотел засыпать снова. Он вернулся на Отейльский виадук и вновь впрягся в свою тяжелую работу.

Инженер, заинтересовавшись Клеманом, предложил ему перейти на более легкую работу: стать надсмотрщиком за рабочими. Поэт отказывается. Он не захотел быть хозяйчиком, владельцем мельницы и почтительным сыном. Не примет он участия и в эксплуатации своих товарищей.

С большими трудами и усилиями Клеману удалось скопить сто франков. Это было его давней заветной целью. Желанные сто франков открывали поэту путь хотя бы ко временной независимости.

«Выйдя из школы, — пишет он, — ничего не зная, поступив в учение с четырнадцати лет и освободясь от него лишь после пяти долгих лет рабства, невзгод и безропотной покорности, плохо зная то ремесло, которому хозяин не очень-то и стремился меня обучить, не питая никакого интереса к этому ремеслу, ничтожнейшему из всех, — я решил, как только стал взрослым, завоевать себе независимость и зажить по-новому, на свой страх и риск... Я занял место в рядах бунтарей, я восстал против материнского авторитета и заодно против хозяйской тираннии и эксплуатации. Я должен был перепробовать тридцать шесть ремесл и испытать еще больше бедствий, стараясь сделаться образованным, стараясь узнать все то, чему я не имел времени научиться, читая, комментируя, раздумывая, мечтая, потев до полного изнеможения над Ноэлем и Шапсалем¹ и вновь обретая бодрость над Мюссе, Флобером, Бальзаком, Эжезиппом Моро, Беранже, Пьером Дюпоном...»

Перепробовав тридцать шесть ремесл, Жан-Батист Клеман так и не нашел среди них такого, где от него не требовали бы «безропотной покорности» и где он не видел бы «хозяйской тираннии и эксплуатации». Вот почему он решил «создать себе независимость» в другой отрасли человеческого труда — в литературе, в поэзии.

¹ Ноэль и Шапсаль — французские лексикографы начала XIX века, авторы популярной грамматики.

Накопив сотню франков, он отправился в Париж, поселился на Монмартре и отдался творчеству со всем жаром девятнадцатилетнего энтузиазма.

Он старательно изучает версификацию, просодию. Работает днем и ночью. Экономит на пище, чтобы купить лишнюю свечу. Первые его стихи угловаты, неуклюжи, недостаточно гармоничны. Но один его знакомый литератор, Макс Ревель, почувствовав в этих вещах печать зреющего таланта, горячо ободряет молодого поэта. И Клеман, до тех пор встречавший только пренебрежительное отношение к себе и своим стихам, обретает радостную веру в свои силы. Вскоре ему удастся продать издателю Вьейо за пятнадцать франков одну из первых своих песен «Когда б я богом был».

«Не стану рассказывать, — пишет поэт, — о всех более или менее тягостных и более или менее счастливых этапах, которые мне пришлось пройти, прежде чем я научился зарабатывать несколько су своими песнями; но все же не могу умолчать о необыкновенном чувстве, которое я испытал в тот день, когда продал свою первую песню. У меня все еще стоит в ушах мелодичный звон трех пятифранковых монет, которые издатель вложил мне в руку и которые я стиснул так лихорадочно, словно только что совершил кражу со взломом!»

Вьейо стал издателем и последующих песен Клемана, а музыку к ним писал известный композитор-демократ и певец Дарсье¹, который — будем надеяться — привлечет когда-нибудь к себе интерес советских историков музыки.

II

Родившись в зажиточной мелкобуржуазной среде, но порвав с нею, чтобы жить собственным трудом, испытал на своем опыте жизнь рабочего, приобщившись к бедствиям и страданиям поработенных народных масс, Жан-Багист Клеман, ученик Беранже, Эжезиппа Моро и Пьера Дюпона, последователь политической поэзии 1848 — 1851 годов, мог стать только тем, кем он и стал, — поэтом революционной демократии.

¹ Некролог о Дарсье встретился нам в газете „La Bataille“, 24. XII 1883, № 593.

Молодой поэт писал о тяжелой доле народа, разоблачал его притеснителей и врагов, попов, вельмож и богачей, призывал его к возмущению против хозяйской эксплуатации, к восстанию с оружием в руках против Второй империи — во имя социальной революции и республики. Мрачная реакционная пора 50-х годов давала богатый материал Клеману для его сатирических песен, которым в восторге аплодировали его друзья.

Цензура Второй империи весьма быстро распознала в лице Клемана крамольного и опасного литератора. Весь творческий путь Клемана в 50 — 60-х годах превратился в нескончаемую дуэль поэта-демократа с цензурным ведомством, неизменно запрещавшим каждую новую его социально-политическую песню. Надо, впрочем, признать, что Клеман вовсе не желал учиться эзопову языку. Свою тему он развертывал смело и задорно, акцентируя все ее острые положения. Каждая новая его песня становилась новым вызовом цензурному комитету.

В песне «Восемьдесят девятый год» (1866), описывая революцию XVIII века, поэт, например, говорил: «Как и в восемьдесят девятом году, народ попрежнему 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. Дарсье, положивший эту песню на музыку, смог спеть ее только после падения Второй империи. Впоследствии она исполнялась на концертах Парижской Коммуны.

Песни, в которых Клеман разоблачал и высмеивал религию и служителей церкви, также запрещались. Издавая впоследствии свой первый сборник, Клеман сделал следующее примечание к песне «Воздержание»:

«Этой песне, как и многим другим, нелегко было пройти через цензуру.

Пуритане империи не позволяли, чтобы на сцену был выведен кюре, чересчур лакомый до благ земных.

Между тем в таких кюре недостатка не имеется.

После многих отказов издатель добился разрешения для этой песни; но для этого пришлось изменить заглавие «Воздержание» на «Мой дедушка и его служанка».

Религия была спасена!»

В конце концов Клеману надоели вечные запрещения, но так как делать было нечего и победить цензуру он не

мог, песенник решил, по крайней мере, высмеять ее, дать ей бой на потеху себе и друзьям.

Однажды он явился в Цензурный комитет и, играя в наивность, спросил, за что запрещают его песни¹. Какой-то начальствующий персонаж, с полнейшим безразличием выслушав протесты Клемана, ответил, что поэт должен пенять только на себя самого.

— Почему, — прибавил цензор, — вы касаетесь таких сюжетов, которые и т. д. и т. д.? А между тем вам было бы так легко сочинять прелестные вещицы, воспевая цветы, птиц, да мало ли что? Вам не придется жаловаться на цензуру, если вы останетесь в указанных мною рамках.

— Хорошо, — отвечал Клеман. — Последую вашему совету. Может быть, я буду более счастлив.

Спустя несколько дней поэт отослал в цензуру песню «О муза, воспоем дубравы и цветы», а неделю спустя отправился узнать о ее судьбе.

Но в цензуре никак не рассчитывали, что дубравы и цветы будут воспеты таким образом, и новая песня Клемана опять удостоилась красной пометки «нет», еще более крупной и сердитой, чем обычно.

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 угрозы 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!²

¹ Цензура не разрешила и издание первого сборника Клемана, названного им «Песни куска хлеба».

² Из неизданного перевода В. Левика, любезно предоставленного нам переводчиком.

В этой обстановке цензурного гнета могла развиваться только интимно-любовная и пейзажно-идиллическая лирика Клемана — единственное, что у него не подвергалось запрещению. Поэту, мечтавшему стать политическим шансонье, конечно, нелегко было примириться с писанием одних любовных романсов. Но они оставались единственным источником его существования, и вдобавок на этом пути его ждала неожиданная и шумная удача, крупнейший его литературный успех. Этот успех выпал на долю песни «Дни созревания вишен» (1866).

Поэт говорил здесь о летней поре, о созревших вишнях, подобных кораллам, каплям крови, алым пулям страсти, и в этой гамме красных тонов развертывал свою любовную тему:

ДНИ СОЗРЕВАНИЯ ВИШЕН

Когда придут дни созревания вишен,
Насмешник дрозд и соловей в ветвях
Проснутся радостно и шумно.
Мечты красавиц станут вновь безумны,
И солнце страсти вспыхнет в их сердцах.
Когда придут дни созревания вишен,
Засвищут дрозд и соловей в ветвях.

Но коротки дни созревания вишен,
Когда влюбленные идут вдвоем
Срывать вишневые сережки,
Которые над гравием дорожки
Свисают алым кровавым дождем.
Да, коротки дни созревания вишен
Срывающим кораллы их вдвоем.

Когда придут дни созревания вишен,
Друзья, страшась любовного огня,
От алых пуль бегите спешно.
Я не боюсь печали безутешной —
Но без страданий не живу и дня.
Когда придут дни созревания вишен,
Вам не спастись от этого огня.

Мне не забыть дней созревания вишен!
Мне сердце жжет мучительным огнем
Незаживающая рана.
И хоть фортуны сила неустанна,
Ей не помочь в страдании моем.
Мне не забыть дней созревания вишен
И прошлого, горящего огнем¹.

¹ Перевод Евгения Сокол.

Подкупающая искренность, нежность, страстная взволнованность этой короткой и сильной песни, проникающее ее поэтическое чувство быстро снискали ей любовь слушателей.

В 1866 году Клеман бежал в Бельгию, спасаясь от возбужденного против него судебного преследования (кажется, из-за «Восемьдесят девятого года»). Он очутился в Брюсселе без всяких знакомств и, конечно, без всяких средств. Случайная встреча с популярным певцом оперы, тенором Ренаром, которого он немного знал, спасла Клемана. Ренар оказал ему много услуг, вплоть до того, что отдал поэту свой плащ: наступила зима, а у Клемана не было теплой одежды.

Чтобы как-нибудь отблагодарить Ренара, Клеман подарил ему «Дни созревания вишен». Ренар написал к этой песне музыку и, введя ее в свой концертный репертуар, создал ей исключительный успех.

«Дни созревания вишен» вызвали вереницу откликов, подражаний, пародий и стали французской народной песней, которую поет каждый, хотя мало кому известно, кем она написана. Критики реакционного лагеря, упоминая о Клемане и стараясь стусевать значение его революционной лирики, выдвигают эту песню на первое место в виде доказательства того, что Клеман был, «в сущности», только автором романсов и мастером любовной поэзии. Но впоследствии Клеман совершенно отошел от любовной лирики, и создание им признанного шедевра в этой области говорит лишь об общей талантливости поэта.

Хотя любовно-пейзажная лирика получила и вынужденное развитие в поэзии Клемана 60-х годов, развитие это все же должно было отвечать некоторым сторонам мировоззрения поэта. «Он пейзажист и способен уже в нескольких стихах очертить прелестные картинки природы, не дикие, но спокойные, веселые — вполне галльские: уголки небес или вод, оживляемые крестьянами и мельниками, тополями и вишневыми деревьями», — писал один критик¹. И он добавлял, говоря о любви Клемана к изображению природы: «Эта поэзия, рассеянная в нем повсюду, оживляет его книгу песен лучом безмятежной ясности и добродушия; их недостает

Потье, у которого больше дантовского, больше шекспировского»¹.

Цензурные придирки и преследования вынудили Клемана в конце 60-х годов совершенно отказаться от социально-политической лирики. С 1867 года он начинает сотрудничать в прессе демократической оппозиции. Он энергично борется со Второй империей пером публициста и приобретает известность в качестве одного из самых последовательных и непримиримых врагов Наполеона III.

Сначала он сотрудничал в листке «Бумажный колпак», затем в газетах «Мостовая» и «Парижские картинки». Он с успехом выпускает серию брошюр «Народный фонарь» — одно из демократических подражаний памфлету Рошфора.

В 1868 году он основывает сатирический еженедельник «Дубинка», задачей которого было без устали бить по Второй империи. Вместе с Верморелем он сотрудничает в радикальной газете «Реформа». Статьи Клемана вызывают против него восемь судебных преследований — в том числе за «оскорбление в печати главы государства», то есть Наполеона III, и в результате в январе 1870 года поэт приговорен к трем годам тюрьмы². Революция 4 сентября 1870 года освобождает Клемана.

Включившись в 60-х годах в революционное движение, примыкая к прудонистам, но не разделяя их «миролюбия», Клеман ставил себе целью не только политическую борьбу со Второю империей за республиканский строй, но и борьбу за социальную революцию, за эмансипацию поработенных народных масс. Ему нетрудно было увидеть, что правительство Национальной обороны никоим образом не служит интересам народа. Боец 189-го батальона национальной гвардии, он видел также, что это правительство нарочно истребляет активнейшие кадры парижской революционной демократии, бросая их в вылазки, заканчивающиеся вечной неудачей.

Вот почему он стал врагом правительства буржуазных республиканцев. Он вел против него борьбу и во «Французском курьере» Вермореля, и в «Крике народа» Валлеса. Он, конечно, был участником восстаний париж-

¹ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p. 32.

¹ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p. 23

² Ibid p. 19—20.

ской демократии 8 и 31 октября 1870 года и 22 января 1871 года, провозгласивших лозунги Коммуны. И он, по его словам, «вполне естественно должен был взяться за оружие 18 марта и занять место в рядах бойцов Коммуны».

III

Член комитета бдительности XVIII округа (Монмартра), Клеман принял живое участие в событиях 18 марта вместе с другими членами комитета — Ферре, Жоффреном, Луизой Мишель. Затем он был избран в члены Парижской Коммуны от того же XVIII округа, получив свыше 14 тысяч голосов.

Песенник отлично справился со своими обязанностями народного представителя и вполне оправдал доверие своих избирателей. Он оказался одним из наиболее энергичных, наиболее последовательных и дельных членов Коммуны. Писал он в эту пору, кажется, немного: мы знаем только его песенку «Ну и девочки в баре Дюваль». Речь в ней идет о дешевых столовых кухмистра Дюваля, популярных среди парижан, о женских батальонах Коммуны, о смерти генералов Коммуны — Флуранса и Дюваля, поднявшей к мести пролетарский Париж. Песня эта тотчас же стала исполняться в кафе-концертах Парижа:

Белый фартук с оборочкой мелкой,
Белый чепчик с изящной отделкой.
Как аптекарь, быстра и точна,
Вам бульон наливает она.
А прелестней не сыщешь девчонки!
И горят и сверкают глазенки,
Все прожгут — и железо и сталь!
Ну и девочки в баре Дюваль!

Так изящны, и столько в них склада,
Что любая годна для парада,
Это лучший во Франции полк
Для людей, понимающих толк.
Как уютно в их домике старом!
Видно, свадьбы тут часты недаром,
Да и, право, полмира не жаль
За красоту из бара Дюваль!

Но и храбры же эти девчонки,
Носят все, как одна, амазонки,

А версальцев, сплотясь батальоном,
Обливают кипящим бульоном,
И пока Бонвале дует пиво,
Маршируют с ружьем горделиво —
Мстить за вас, о Флуранс и Дюваль!
Ну и девочки в баре Дюваль!¹

Бесчисленные обязанности Клемана как члена Коммуны вряд ли оставляли ему много времени для творчества. Может быть, он и не жалел об этом. Поэт, он не мог не чувствовать, что в эти дни на улицах Парижа, в истории Франции и всего человечества создавалась величайшая социальная поэма. И он был счастлив, что принимает участие в ее создании, хотя бы работая в какой-нибудь комиссии.

А в этой работе недостатка не было. Он член комиссии общественных служб, комиссии по просвещению, комиссии по введению «светского» обучения, провиантской комиссии. Он наблюдает за производством военного снаряжения, он поглощен муниципальной работой по XVIII округу и при этом еще находит время участвовать во всех заседаниях Коммуны и печатать в ее газетах пропагандистские статьи по общеполитическим вопросам. Особенно на шумела его статья «Красные и бледные», напечатанная им 3 апреля в «Официальной газете»².

На заседаниях в ратуше Клеман проявил себя стойким, непримиримым революционером, противником «слишком большой терпимости»³ в мероприятиях Коммуны — и он резко выступал против некоторых своих колеблющихся и склонных к компромиссу коллег. Кроме того, ему было явно не по себе в той болтливой и бездеятельной атмосфере, которой характеризовались эти

¹ Перевод В. Левика.

² Это была превосходная пропагандистская статья, убеждавшая массы, что их напрасно запугивают и настраивают против «красных», революционеров, что «красные» вовсе не рубят голов и не пьют кровь, закусывая ее свежим человеческим мясом. Напротив, «бледные» — это доподлинные враги человечества, сторонники всякой косности, реакции и тирании, организаторы Варфоломеевской ночи. «Бедняки, труженики, честные люди — это красные; таковы вы сами, такова природа, таковы были Ламеннэ и Прудон, и если бы существовал бог, он был бы вместе с нами!» — заканчивал свою статью Ж.-Б. Клеман.

³ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 262.

заседания. Вполне прав Гастон да Коста, когда он указывает: «Вот человек, который не был создан для глупой парламентской болтовни, столь же смешной, как и бесполезной, когда она раздается под гром пушек. В Собрании Коммуны не раз слышался его простольский голос, звучавший в разрез со всем, что тут происходило»¹. Слова Гастона да Коста не противоречат оценке Энгельса: «Пока ЦК национальной гвардии руководил делами, они шли хорошо, но после выборов там было больше болтовни, чем дела»².

На первых порах Клеман выступал, главным образом, по вопросу военного характера. На заседании 2 апреля он указывает, что некоторые военные части отлынивают от всякой регулярной службы³. На заседании 3 апреля он, как член комиссии по наблюдению за развитием военных операций, делает соответствующий доклад⁴. На заседании 5 апреля он запрашивает о причинах ареста начальника 129-го батальона, чтобы дать об этом ответ батальону⁵. На заседании 8 апреля он одобряет арест генерала Бержере, виновника неудачной вылазки, повлекшей за собою смерть Флуранса и Дювала⁶. Наряду с этим он подвергает резкой критике военное ведомство, заявляя на закрытом заседании 16 апреля, что оно «не делает всего того, что можно было бы сделать»⁷. На заседании 26 апреля, где обсуждался вопрос о необходимости ответных репрессий в связи с расстрелом версальцами пленных коммунаров и где некоторые члены внесли предложение расстрелять дюжину жандармов, Клеман высказался против этого, но отнюдь не из каких-либо соображений «жалости», — нет, он опасался, что Коммуна может этим дать повод Версалю к ответным жестокостям⁸.

В других выступлениях Клемана резко звучал его революционный демократизм. Когда на заседании 3 апреля Паскаль Груссе, делегат внешних сношений, поднял

вопрос о необходимости заявить иностранным державам об образовании в Париже нового правительства, Клеман, видимо, удивился этому от всего сердца. Удивился и вскипел. Краткая запись в протоколе заседания гласит: «Гражданин Ж.-Б. Клеман полагает, что Коммуна не нуждается в признании королей»¹. Предложение Паскаля Груссе провалилось. Впрочем, в другой раз Клеман солидаризировался с Груссе: моряки и национальные гвардейцы 248-го батальона захватили в Париже помещение бельгийского консульства, произвели там какие-то реквизиции и... организовали танцульку; по предложению Груссе и Клемана, Коммуна постановила, что делегация внешних сношений произведет следствие по поводу этого факта нарушения дипломатической неприкосновенности и выразит виновникам строгое порицание².

Когда на втором заседании 15 апреля Коммуна принимала декрет о секвестре имущества членов версальского правительства и дезертиров национальной гвардии, Клеман голосовал против этого декрета по соображениям чрезвычайно характерным: он «против, потому что не считает декрет достаточно радикальным»³, и потому, что члены Коммуны, потребовав поименного голосования для этого именно декрета, *подают надежду, что и они не дадут надлежащего удовлетворения справедливым требованиям народа*⁴.

При обсуждении вопроса о ломбарде и о безвозмездном возвращении заложенных вещей бедноты на сумму 50 франков, была сделана попытка придать этому проекту более распространенный характер и предоставить «нуждающимся семьям» право выкупа... заложенных драгоценностей. Клеман, естественно, выступил против

— *Мы производим своего рода социальную ликвидацию. Мы должны облагать рантье в пользу неимущих. Поверьте, только меньшинство населения вас останавливает. Будем голосовать за этот проект в интересах*

¹ G. da Costa, t. III, p. 55.

² Маркс и Энгельс. Парижская Коммуна, стр. 205

³ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 46.

⁴ Там же, стр. 49.

⁵ Там же, стр. 57.

⁶ Там же, стр. 67.

⁷ Там же, стр. 111.

⁸ Там же, стр. 273.

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 50

² Там же, стр. 108

³ Недостаточно суровым по отношению к богатым и к трусам Точка зрения Клемана была поддержана рядом других коммунаров, и декрет был принят всего 19 голосами против 13 и при 2 воздержавшихся.

⁴ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 106. (Курсив наш)

большинства; именно большинство мы и должны удовлетворить»¹.

Под «большинством» Клеман разумел пролетариев и городскую бедноту, закладывающих в ломбард не драгоценности, а тюфяки, одежду и рабочие инструменты.

Резко осуждая нерешительность и полумеры в социальной политике Парижской Коммуны, Клеман требовал в то же время, чтобы члены Коммуны были достойны своего звания избранников рабочего класса. Недисциплинированность и расхлябанность членов Коммуны вызывают его возмущение; он предлагает вычитать суточный заработок за каждое немотивированное отсутствие на заседаниях в ратуше². Он требует, чтобы избранники трудящегося люда отказались от «пользования парадными экипажами» ратуши³. Он не раз настойчиво добивается удешевления «Официальной газеты», чтобы она, как газета социалистическая, «была доступна нашим солдатам»⁴. В качестве члена комиссии просвещения он ратует за снос реакционного памятника, так называемой «часовни генерала Бреа», и стоит за полное уничтожение Вандомской колонны⁵ (в отличие от Курбе, предлагавшего сохранить нижнюю часть памятника, барельефы которого имели исторический интерес). Наконец в борьбе за централизацию власти он требует упразднения организуемых ЦК национальной гвардии подкомитетов, как являющихся рассадниками двоевластия и центрами злоупотреблений⁶. В борьбе с другими злоупотреблениями он требует, чтобы члены Коммуны приняли на себя обязанность инспектировать лавареты⁷.

Голос Клемана становится особенно резок, тверд и непримирим, когда поэт-коммунар обрушивается на мягкотелость и половинчатость колеблющихся членов Коммуны. Так, например, на заседании 22 апреля, возражая против пожелания члена Коммуны Клеманса о том, чтобы военные тайны Коммуны были известны

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 259 (Курсив наш)

² Там же, стр. 70

³ Там же, стр. 73.

⁴ Там же, стр. 291, 316

⁵ Там же, стр. 316, 285.

⁶ Там же, стр. 73.

⁷ Там же, стр. 89.

«публике», Ж.-Б. Клеман дал своим коллегам настоящий урок пролетарской революционности.

— Я не держу мнения Клеманса. Я предлагаю, чтобы версальцы не знали наших способов обороны, потому что иначе они начнут употреблять их против нас. Кроме того, когда я слышу, что Андриё говорит о гуманности в отношении версальцев, я не согласен и с ним. Как! нас окружают со всех сторон, чтобы лишить пищи, нас бомбардируют, а здесь начинают говорить о гуманности! Я хочу, чтобы были применены все средства, указываемые наукой, и если греческий огонь не является выдумкой, то чтобы его тоже применили... В отношении версальских разбойников надо употреблять все средства! (Возгласы. *браво!*)¹.

С еще большей энергией обрушивался Клеман на двурушничество иных случайных членов Коммуны. Особенно ярко его выступление на заседании 22 апреля против авантюристической и предательской тактики Феликса Пиа. На одном из предыдущих заседаний Ф. Пиа подал голос за закрытие ряда контрреволюционных газет, а когда Коммуна осуществила это необходимое мероприятие, он свысока и многоречиво осудил ее на страницах своей газеты «Мститель» — во имя защиты свободы печати.

— Вот мое мнение об этом инциденте, — заявил Клеман. — Гражданин Феликс Пиа всегда стоял — и тут я его не осуждаю — за энергичные меры. Вот почему я нахожу странным, что сегодня он нас обвиняет, и не только по поводу прессы; в его газете есть еще упреки по адресу комиссий. Поэтому я считаю, что недостойно гражданина Пиа дезертировать таким образом. Вы арестовывали людей за гораздо меньшее. Я определенно требую ареста Феликса Пиа².

Политические взгляды Клемана не изучены, но все же можно сказать, что его прудонизм в дни Коммуны проявился очень мало. В отличие от Прудона, отвергавшего центральную власть и авторитарность, поэт требовал от Коммуны твердой власти, дисциплинированности войск и членов Коммуны, упразднения подкомитетов ЦК национальной гвардии. В отличие от Прудона он

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 187

² Там же, стр. 179.

стоит не за примирение пролетариата с буржуазией, но за беспощадную борьбу с Версалем и за удовлетворение нужд «большинства» населения. Таким образом, основных требований прудонизма он в дни Коммуны не разделял. Голосование за учреждение Комитета Общественного Спасения, расколовшее Коммуну, тоже показало, что Клеман не с прудонистским «меньшинством». Идеям Бланки об авторитарности революционной власти, «диктатуры Парижа», о красном терроре, о беспощадной военной борьбе с врагами народа, о разрушении буржуазного государства и о чрезвычайно большой роли просвещения Клеман в дни Коммуны следовал гораздо больше, чем заветам прудонизма.

Избиратели Клемана, без сомнения, аплодировали его энергичной борьбе против колеблющихся и двурушничавших элементов. Но справедливость требует отметить, что в некоторых весьма важных вопросах Клеман делал существенные ошибки.

В одной своей статье, напечатанной в «Крике народа» 3 мая, Клеман выступил с обвинением крестьянства, «отсталых землекопателей», в мелкособственнической психологии. «Вы источник наших бедствий¹, и вы даже не краснеете! — восклицал он. — Вы только и думаете о своих виноградниках, нивах, своем скоте и пр.».

Так рассуждала и часть членов Коммуны, обвинявшая крестьянскую массу в том, что она является слепым орудием реакции и виновником минувшего плебисцита, упрочившего восемнадцатилетнее иго Второй империи. Недовольство это объяснялось обманутыми надеждами коммунаров на сочувствие и на поддержку со стороны крестьянства. Товарищ Сталин пишет: «Парижская Коммуна пала потому, между прочим, что наткнулась на противодействие средних слоев, и прежде всего крестьянства»².

Несмотря на обоснованность недовольства Клемана, его выступление в печати было неправильным. Коммуне самой надлежало наладить прочную связь с крестьянством. Но у нее опять-таки не хватило времени.

Как указывает Ленин, она «пробивала себе дорогу»

¹ То есть бедствий Франции.

² И. Сталин Марксизм и национально-колониальный вопрос, 1937, стр. 140

к свободному союзу «беднейших крестьян с пролетариями», но не успела достигнуть этой цели «в силу ряда причин внутреннего и внешнего характера»¹. Известная статья Андре Лео в газете «Коммуна» от 10 апреля, призывавшая крестьян к союзу с рабочими, была издана, по распоряжению Коммуны, листовкой стотысячным тиражом для разбрасывания с воздушных шаров — иного средства связи с крестьянством не было...

Во время дискуссии о труде пекарей Клеман занял в общем компромиссную точку зрения. Рабочие-пекаря ходатайствовали об отмене ночной работы; комиссия труда и обмена обещала им, что будет издан соответствующий декрет и что он вступит в силу с 27 апреля. Но хозяйва булочных объявили, что к новым формам работы невозможно перейти раньше 15 мая. Паскаль Груссе, а вслед за ним и Клеман, стали на точку зрения хозяев: на заседании 28 апреля Клеман предложил Коммуне отсрочить введение декрета до 15 мая. Позиция Клемана вызвала ряд возражений, само по себе, может быть, и не очень важных, но приобретающих особенно обостренный смысл в обстановке кратковременности существования Коммуны и ее близкого конца. Верморель подчеркнул, что Клеманом упущена политическая сторона дела, что хозяйва будут протестовать всякий раз, как Коммуна затронет их интересы, и что «откладывать до 15 мая, значит, жертвовать интересами рабочих во имя интересов хозяев». Верморель был прав, и его поддержал темпераментный Франкель. В результате Коммуна решила отсрочить декрет до 3 мая, а не до 15-го.

Но к чести Клемана следует отметить, что если он и испытывал противоречия, то не увязал в них окончательно и бесповоротно в отличие от многих других своих коллег.

Социальная революция развязывала инициативу Клемана, помогала ему изживать свои иллюзии, колебания и ошибки, заставляла его в большинстве случаев действовать вполне правильно, руководясь «чутьем гениально проснувшихся масс»². Достаточно указать, что Клеман, первый и единственный из членов Коммуны,

¹ В. И. Ленин, Соч., т. XXI, стр. 396

² Там же, т. XXII, стр. 352.

осуществил у себя в XVIII округе ее декрет о передаче бедноте, пострадавшей от бомбардировки, квартир бежавшей буржуазии. Декрет этот был издан еще 25 апреля, а Клеман провел его в жизнь лишь 19 мая, с опозданием почти на месяц. Но все же декрет был реализован, и когда вспомнишь, как Клеман полтора месяца назад стоял в полной нерешительности перед запертой кассой мэрии XVIII округа¹, поймешь, какой значительный внутренний путь прошел поэт-коммунар, отдав беднякам квартиры бежавших богачей!

Таким же Жан-Батист Клеман, член Парижской Коммуны.

IV

Заседания в ратуше и работа в комиссиях не поглощали всего Клемана. Но была еще одна обязанность, которая действительно уже не оставляла ему времени ни на что, даже на сон.

Речь идет о работе Клемана в мэрии XVIII округа, где он исполнял обязанности мэра. Это была работа, на которой жизнь проверяла и делегата Коммуны, и ее декреты, и диктовала необходимость новых и новых декретов. Здесь делегата Коммуны осаждали просьбы и жалобы бедняков, голодных вдов, сирот павших бойцов, происки попов, торговцев и спекулянтов, козни саботажников, шпионов и контрреволюционеров. Нужно было помогать первым, разоблачать вторых, обезвреживать третьих. Нужно было иметь отзывчивое сердце, зоркий глаз, напряженную бдительность и готовность покарать железным ударом.

В течение всего времени Коммуны Жан-Батист Клеман оставался на своем посту в мэрии и, если верить его биографу, не провел ни одной ночи в постели, а только дремал, облокотясь на стол, когда выдавался краткий миг досуга².

«Он думал лишь о величии дела, которое защищает, лишь о тех, которые сражаются за него, лишь о тех, ко-

торые страдают. Он знал только свой долг. У него была лишь одна задача — способствовать успеху революции, и для этого он не пренебрегал ничем, не считался ни с кем, шел все прямо, все вперед, не беспокоясь о препятствиях¹.

Однажды вечером, когда Клеман был в мэрии, его известили, что какой-то человек желает с ним поговорить. Им оказался дядя поэта, Антуан Клеман. Дядя пришел к племяннику за протекцией, уповая на его «положение у власти». Антуан Клеман привез в Париж воз муки, мечтая продать ее по спекулятивной цене. Агенты Коммуны реквизируют муку. Дядя проникновенно убеждал, что муку ему должны возвратить.

Жан-Батист Клеман холодно выслушал дядюшкины резоны и не проявил никаких родственных чувств.

— Благодарите судьбу, — сказал он, — что вас принимаю я; другой приказал бы, конечно, вас расстрелять. Уходите, вы свободны, но мука ваша останется у нас!

Клеман жил только интересами революции. Вот почему он был так популярен в кругах революционной демократии и вот почему так ненавидели его различные явные и тайные враги Коммуны и различные ее очевидцы и комментаторы из версальского лагеря. Суть их отзывов о нем сводилась к тому, что до Коммуны он-де был милый и простой человек, а революция вскрыла некие «зловещие» стороны его характера, его «жестокое сердце»².

Обыватели выдавали за жестокость прямоту и непреклонность Клемана в исполнении им своего революционного долга. Его объявляли «жестоким сердцем» за то, что он требовал не щадить версальцев. Обывателям не нравилось, наконец, что он был мужественный, отважный, бесстрашный человек, не кланявшийся версальским пулям в форте Исси, отчаянно дравшийся с версальцами на последних баррикадах Коммуны.

Когда Коммуна послала однажды Клемана и Дерера для наблюдения за ходом военных действий в форт Исси, оба члена Коммуны появились там в присвоенных их званию красных с золотом перевязях.

¹ L. Parassols, p. 18—19

² См., например, П и В Маргерит Коммуна, СПб. 1906, стр. 124

¹ Кассир-саботажник бежал, захватив с собою ключ от кассы Клеман, не решаясь лично открыть кассу, счел своим долгом довести об этом инциденте до сведения Совета Коммуны, и последний поручил вскрыть кассу делегату юстиции Прото

² L. Parassols, p. 18.

Версальцы сразу заметили их. Ружейная и артиллерийская пальба резко усилилась. Вокруг членов Коммуны, двигавшихся по открытому месту, и сопровождавшей их группы федератов рвались гранаты. Положение стало необычайно опасным. Раздался крик:

— Ложись!

Инстинктивно повинувшись, Дерер бухнулся прямо в грязь. Клеман остался на ногах.

Один из офицеров упрекнул поэта за то, что он не последовал примеру Дерера и бравировал опасностью с риском для жизни.

— Я боялся испачкаться, — ответил Клеман¹.

Такое же мужество проявил Клеман и в дни гибели Коммуны.

Сохранился рассказ самого поэта об его участии в баррикадной борьбе последнего дня. По скромности своей Клеман почти не упоминает здесь о себе самом, но достаточно вдуматься в его слова, войти в атмосферу его рассказа, чтобы стал ясен мужественный облик поэта-коммунара.

Вот этот рассказ:

«Следующий факт — один из тех, которые не забываются никогда.

В воскресенье 28 мая 1871 года, в то время когда уже весь Париж находился во власти победившей реакции, несколько человек еще сражалось на улице Фонтэн-о-Руа.

Там было около двадцати бойцов; баррикада плохо защищала их. Там находились оба брата Ферре, гражданин Гамбон, молодые люди лет восемнадцати—двадцати и седые бороды, уцелевшие от расстрелов 48 года и декабрьской резни.

Между одиннадцатью часами и полуднем мы увидели, что к нам приближается девушка, лет двадцати или двадцати двух, с корзинкой в руках.

Мы спросили ее, откуда она идет, что собирается делать и почему подвергает себя такой опасности.

Девушка отвечала с величайшей простотой, что она санитарка и после захвата баррикады улицы Сен-Мор пришла узнать, не нуждаемся ли мы в ее услугах.

Один из стариков 48 года, не переживший 71-го, сбнял ее и поцеловал.

Действительно, в этой самоотверженности было нечто прекрасное.

Мы отказались оставить ее с нами, и наш отказ был вполне обоснован; несмотря на это, она упрямылась и не желала покинуть нас.

¹ L. Parassols, p. 20.

Впрочем, пять минут спустя ее помощь была уже нам необходима.

Двое из наших товарищей пали: один, пораженный пулей в плечо, другой — прямо в лоб.

Миную это!!!

Когда мы решили отступить — если только это еще было возможно, — пришлось умолять храбрую девушку, чтобы она тоже согласилась уйти.

Мы узнали лишь, что ее зовут Луизой и что она работница. Вполне естественно, что она должна была быть с мятежниками, с теми, кому жизнь не мила.

Что случилось с нею?

Была ли она, как столько другие, расстреляна версальцами? И не должен ли был я посвятить этой безвестной героине самую известную из всех моих песен?»¹.

Так писал Клеман в послесловии к «Дням созретья вишен», издавая в 1885 году первый сборник песен. И он действительно посвятил эту песню «доблестной гражданке Луизе, санитарке с улицы Фонтэн-о-Руа». Так поэт революционной демократии сумел связать с Коммуной и свою любовную лирику, мобилизовав и ее на служение делу революции.

Жена поэта, Тереза Клеман, сообщает несколько дополнительных подробностей об этом эпизоде баррикадной борьбы: из ее слов можно, например, заключить, что Луиза была не только санитаркой, но и защитницей баррикады.

«В последние дни Коммуны, — пишет Тереза Клеман, — когда все погибало, одна отважная гражданка сражалась рядом с Клеманом на баррикаде улицы Фонтэн-о-Руа. Видя, что силы наши все более и более уменьшаются, что трупы наших усеивают землю, обеспокоенный Клеман подошел к самоотверженной гражданке, убеждая ее уйти, и спросил, как ее зовут. «Луиза», — ответила она.

— Я надеюсь снова увидеться с вами, мне очень хотелось бы этого. Где вы живете?

Она сообщила свой адрес, и, обменявшись рукопожатием, они расстались.

В этот момент на баррикаде оставались только трое мужчин: Клеман, Гамбон и один кузнец, имя которого осталось неизвестным, хотя это был герой.

По настоянию Клемана, Гамбон уходит. Но кузнец отказывается уйти. «Пойдем, друг, — говорит ему Клеман, — не нужно бесполезных жертв, уйдем». Но тот упорно не соглашается.

¹ J.-B. Clément. Chansons, P. 1885, p. 245—246.

Не прошло и получаса, как он умирал на баррикаде, раненный версальскими пулями»¹.

В газете «Маленькая республика» Ж.-Б. Клеман поместил 24 мая 1897 года подробный рассказ о баррикаде Фонтэн-о-Руа. Этот рассказ, озаглавленный «Последний выстрел Коммуны», известен нам, к сожалению, только в отрывках, не позволяющих восстановить общую картину.

Вначале Клеман рассказывает об отступлении отряда своих товарищей, обстреливаемого версальцами. Коммунары остановились в улице Фонтэн-о-Руа и организовали энергичное сопротивление. Но поскольку неприятель не принимал открытого боя, весь их героизм оказывался бесцельным.

«Бесстрашный Ферре, с пронизывающим взглядом сквозь пенсне, требовал, чтобы мы шли вперед. Гамбон и Жерем были в отчаянии при мысли, что переживут республику, а Лаккор кричал, настаивая, чтобы построили другую баррикаду, которая защищала бы нас со стороны улицы Сен-Мор.

Наконец было решено, чтобы каждый уходил и попытался ускользнуть от версальцев, если еще возможно. Так мы и сделали после того, как сложили в порядке ружья в подворотне и хорошенько спрятали наше большое знамя.

На мостовой, за баррикадами оставался только знаменосец, которого я не мог уговорить уйти, он повторял мне угасающим голосом:

— Нет, я останусь, уж лучше получить дюжину пуль, чем молоть перец в Каенне».

Свой очерк Ж.-Б. Клеман заканчивает эпизодом, в котором — так и чувствуешь — вскипает весь дух поэта-коммунара. Да, Коммуна побеждена, но все-таки ее последний выстрел сразил версальца и отомстил за поруганное красное знамя!

Клеман рассказывает, что какой-то сержант версальских войск нашел знамя, оставленное прежними бойцами баррикады, и с торжеством принялся его развешивать.

«Сержант шел по улице, гордо держа знамя и, конечно, собирався прихрастнуть, что отбил его у неприятеля. Но вдруг окошко одной мансарды напротив меня отворилось, и там показался седобородый старик, еще в форме федерата и с ружьем в руке.

Он прицелился в сержанта, выстрелил, воскликнул: «Да здравствует Коммуна!» — и не торопясь закрыл окно.

Старый ионьский боец 1848 года, умерший несколько месяцев назад в больнице на чужбине, прицелился хорошо: сержант сделал несколько прыжков, выронил знамя и свалился мертвый.

То был последний выстрел Коммуны!»¹

V

Борьба завершилась... Коммуна перестала существовать. На улицах гремели залпы версальцев, расстреливавших свои жертвы. Надо было искать убежища, спасать жизнь.

На первых порах Клемана приютил старый республиканец Пиконель, с которым поэт вместе сидел в тюрьме Сент-Пелажи при Второй империи. Клеман проспал у него двадцать четыре часа подряд — до того он был измучен и обессилен.

На следующий день Пиконель, опасаясь обыска, посоветовал Клеману поискать себе убежища у одного торговца дровами в улице Рапэ. Попав туда в тот самый момент, когда там происходил обыск, поэт не растерялся и объявил себя родственником из провинции. Девушка, которой он представился, сразу поняла, что перед нею скрывающийся коммунар, и так удачно разыграла теплую родственную встречу, что у версальцев не возникло никаких подозрений.

В этом доме Клеман пробыл свыше двух месяцев, прячась в мансарде. Его не искали, так как версальские газеты объявили, что он убит во время уличных боев².

Вынужденное бездействие Клемана способствовало пробуждению его музыки. Но питали ее однообразные и страшные впечатления.

«Из того места, где меня приютили и где я оставался с 29 мая по 10 августа, — пишет поэт, — я каждую ночь слышал выстрелы, аресты, вопли женщин и детей. Торжествующая реакция выполняла свое истребительное дело. Я испытал здесь неизмеримо больше гнева и скор-

¹ L. Parassols, p. 20—21.

¹ L. Parassols, p. 21—22.

² P. Delion, p. 57.

би, чем мне пришлось их вынести за долгие дни борьбы»¹.

Одною из песен, созданных Клеманом в это время, является его «Кровавая неделя». С величайшей силой гнева и возмущения клеймит поэт версальских победителей.

Проплеванные журналисты,
Коты, бандитская шпана,
Трактирные авантюристы,
Напялившие ордена;
Отребье бирж, клоак зловонных,
Кому сродни разбой и блуд —
Толпой на трупы побежденных,
Как черви жадные, ползут.
Пусть так...
Но мы как можно раньше
Воспрянем, горю вопреки.
Так думайте же о реванше,
К нему готовьтесь, бедняки!
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, выползла из нор.
Пусть так... и т. д.
.....
На обгаренных тротуарах,
Где убивают бедноту,
Полиция в камзолах старых
Чвадливо станет на посту.
Для безработного готова
У ней лишь пуля в кобуре...
Да, мы в жестоком рабстве снова
У полицейских и кюре.
Пусть так... и т. д.
Так ты и будешь неизменно
В ярме, народ, едва живой?!
Доколе сволочи военной
Тебя топтать на мостовой?
Доколе под поповской кличкой
Влачить нам скотский жребий свой?
Когда ж мы будет с ней — с великой
Республикою трудовой?

Пусть так...
Но мы как можно раньше
Воспрянем — дни боев близки!
Так думайте же о реванше,
К нему готовьтесь, бедняки!¹.

В 1871 году была издана² листовкой «Коммунарда» Клемана, в эпиграфе которой стояли последний куплет и рефрен «Кровавой недели». «Коммунарда» — вторая из известных пока песен Клемана, написанная непосредственно после Коммуны; о ней — дальше.

В начале августа в Париже распространился слух, что Клеман жив и скрывается в квартале Берси. Обыски в квартале возобновились, и поэт, не желая подводить приютивших его людей, рисковавших очень многим, решил бежать в Бельгию, хотя у него и не было нужного паспорта.

В поезде, в одном купе с ним, едет какая-то старушка. Часы летят. Клеман полон тревоги. Поезд останавливается. Приехали. Вокзал полон полицейских и офицеров, проверяющих паспорта у приезжих.

Старушка просит своего спутника помочь ей выйти из вагона и дать ей руку, чтобы пройти через вокзал. Клеман спешит оказать ей помощь, направляется с нею под руку к контролю и на вопрос: «Ваш паспорт?» — отвечает, кивая головой на спутницу:

— Вот мой паспорт.

Ему необыкновенно повезло: полицейские пропустили его. И по выходе с вокзала, в ответ на благодарности старушки, поэт сказал:

— Не благодарите; вы и не подозреваете, какую услугу только что мне оказали.

Пробыв в Бельгии всего несколько дней, Клеман поспешил отплыть в Англию. Он был заочно приговорен к смертной казни и считал, что Бельгия не является надежным убежищем.

¹ Перевод Александра Гатова.

² Обстоятельства ее издания представляются довольно загадочными. На титуле листовки указано: Rue de Grenét: à Paris. Тут же изображены треугольники и отвесы, заставляющие думать, что листовка выпущена масонским издательством. Чтобы в Париже в 1871 году, в разгар беспощаднейшего белого террора, могла быть выпущена такая листовка, в это очень трудно поверить. Или это нелегальное издание?

¹ В таком же положении находился и Потье. Но Потье сохранил под этими впечатлениями «Интернационал», а поэтическая мысль Клемана пошла по другому пути.

Клеман приехал в Лондон, не зная английского языка и не имея там знакомых. Едва обосновавшись, он начал искать заработка. Заработок нашелся сначала поэт делал рамы для картин, окантовывал рисунки, продавал гравюры, потом стал преподавать французский язык и читать лекции. Хороший товарищ, он неизменно помогал из своего заработка новым изгнанникам Коммуны, ежедневно прибывавшим в Англию без всяких средств

Сведений о деятельности поэта в английской эмиграции, где он оставался до 1880 года, почти не сохранилось. Принимал ли он какое-либо участие в борьбе эмигрантских группировок — неизвестно. Имя «Жан Клеман» встречается в составе бланкистской группы «Революционная коммуна», но был ли это наш поэт?

В годы эмиграции Клеман приступил к изданию серии пропагандистских брошюр «Социальные вопросы в доступном для всех изложении». Брошюры эти печатались в Брюсселе, и тираж их постепенно повышался, дойдя до десяти тысяч. Но они возбудили против себя преследование во Франции и в Германии, были конфискованы, и Клеману пришлось прекратить издание, так как он был совершенно разорен.

Объясняя замысел этого издания, поэт впоследствии писал «События 1871 года, героическая борьба бойцов Коммуны против версальских армий, бойня «кровавой недели», неумолимая месть победителей сумели лучше, чем все трактаты по социальным вопросам и политической экономии, лучше, чем все философские теории, утвердить меня в следующей мысли: больше невозможно было никакое примирение между победителями и побежденными, а потому надо было всеми средствами, с помощью газет, книг, брошюр, с помощью устного слова, с помощью песен, заставить народ увидеть свою нужду, отдалиться своим естественным интересам и ускорить таким образом час разрешения великой социальной проблемы».

Мысль о невозможности примирения «между победителями и побежденными» была, следовательно, тем плодотворным выводом, который поэт сделал из событий Коммуны. Однако выводу этому он вовсе не был верен.

В своих брошюрах он неутомимо говорил о социальных противоречиях капиталистического строя, та же тема легла и в основу его последующей лирики, определив ее публицистический, пропагандистский характер. Но эта сильная сторона творчества Клемана постоянно вступала в конфликт с неопределенностью и противоречивостью его социально-политических пожеланий. Подобно бланкистам, он был революционером, главным образом, по своему чувству, по сердцу, по инстинкту; что же касается его общих социальных идеалов, то, недостаточно глубоко понимая законы общественной жизни, он, с одной стороны, поддавался иллюзиям прудонистской справедливости, а с другой, считал (подобно Бланки), что от всех бед человечество исцелится с помощью правильного воспитания и образования. Вот почему его слова о непримиримом антагонизме буржуазии и пролетариата носили больше декларативный характер. Чуждый научному социализму, Клеман в 80-х годах договаривался уже до признания принципа частной собственности, до заверений, что он не собирается разжигать классовую борьбу. Потому не удивительно, что он стал не гедистом, а последователем possibilities, сторонником реформизма.

В эмиграции он написал ряд песен о Коммуне, главным образом на тему о ее трагическом финале. Эти песни — выдающиеся образцы поэзии Парижской Коммуны.

Остановимся на «Коммунарде», о которой уже упоминалось выше.

Она проникнута скорбью при виде разгромленной, обманом побежденной Коммуны, при виде наглого торжества пьяных и кровожадных победителей, проигравших войну с пруссаками и желающих смыть теперь свой позор в потоках крови. Их возглавляет Мак-Магон, ставший «почти что императором французов, великим герцогом «аторги и королем Сатори» Мак-Магон и его присные, «грабители и мошенники, хорошо известные со времен Мексиканской кампании», при сочувствии и поддержке всей буржуазии расстреливали коммунаров, и для скорости — из митралез; «рабочий для них годен только на то, чтобы его убить». Все тюрьмы, все понтоны и форты переполнены нагими и голодными коммунарами; от версальских солдат пах-

нет кровью. Но поэт верит, что наступят и справедливая оценка истории, и час расплаты. «С буржуазией у нас теперь кончено все».

«Коммунарда» написана Клеманом на мотив карманьолы, и художественная задача поэта, без сомнения, заключалась в замене устаревшего текста новыми революционными словами. Однако новый текст совсем иначе — в миноре — заставил звучать эту бодрую, оптимистическую, насмешливую и задорную песню. Стремясь вернуть ей прежнюю веселость, Клеман в последнем куплете призывает своих читателей... рожать детей, «молодцов и честных коммунаров», которые отомстят за поражение Коммуны.

Песня «Мой муж», носящая подзаголовок «Воспоминание о мае 71 года», представляет собою монолог жены коммунара, разыскивающей своего мужа по имени Мартен. Она ищет его на улицах, среди развалин домов. Она описывает его высокий рост, смуглый цвет лица, рыжие усы, широкие плечи. Описывает его одежду, его трудолюбивый характер. Она имеет от него уже шестерых детей и носит под сердцем седьмого; что она скажет им, если не найдет мужа? И каждый куплет заканчивается тоскливыми словами: «Солдат, его зовут Мартен. Ты не видал его? Это мой муж»¹.

Полно безутешной и нарастающей печали это прекрасное стихотворение. Кажется, что бедной женщине так и не удастся найти своего молодца-мужа. Но песня посвящена «гражданину Мартену». Значит, Клеман, видевший убитую горем жену коммунара, встретился затем и с ним в эмиграции. Какая это была радость — посвятить песню тому товарищу, который считался погибшим!

В круг стихов о Коммуне входит песня «Бедный ребенок». В этой песне оживает перед нами образ одного из юных бойцов Коммуны, которых у нее было так много. Здесь описывается один из детей-беспризорников, которые в изобилии появились в Париже со времени войны 1870 года и вызванного ею беженства, — мальчик, одетый в рваную одежку и тщетно пытающийся согреть руки в дырявых карманах. У него нет

ни крова, ни хлеба, ни денег, и он жадным взором разглядывает съестное за витриной магазина. Он ночует где-нибудь в канаве, куда не сунется треуголка жан-дарма, и «ужинает скудным лунным светом». Это воплощение всех лишений, какие только могут выпасть на долю ребенка бедноты.

«А теперь пусть благовоспитанные люди догадываются, почему в тот день, когда голод заставляет восстать мостовую, ребенок с диким выражением лица идет выстрелить в свой черед, распевая песню нищих!»

«Дни созревания вишен» Клеман посвятил коммунарку Луизе¹. Песня же «Бедный ребенок» посвящена им гражданину Альфонсу Фурнье, осужденному на восемь лет каторжных работ. Этот двадцатилетний рабочий во время забастовки ткачей в Роанне в 1882 году, будучи отовсюду уволен, выстрелил в некоего Брешара, главу коалиции хозяев, не принимавших его на работу. Фурнье выстрелил и промахнулся, «но буржуазная юстиция не промахнулась по Фурнье!» Посвятить эту песню осужденному Фурнье значило ходатайствовать за пересмотр приговора.

Наиболее сильной из вещей Клемана о Коммуне является песня «Капитан «К стене»». Название это — прозвище версальского офицера, который, расстреливая всех, кто подвергивался ему под руку, будь то коммунары, или версальские шпионы, или случайные прохожие, озверелый от убийств, пьяный, с набитым ртом, успевал только задать вопрос и скомандовать: «К стене».

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне. —
— К стене!

— А вы что делали? — Вот списки
Тут сотня этих дикарей.
Все коммунисты, коммунистки..
Кончайте с ними поскорей!
— А вы? — Вдова я офицера.

¹ Песня эта с приложением нот была перепечатана в Almanach de la «Question sociale», illustre pour 1899, P., s. a., p. 42.

¹ Так и песню «Восемьдесят девятый год» Клеман вводит в круг поэзии Коммуны, посвящая ее памяти расстрелянного Теофиля Ферре.

В Бурже убит он... Года нет.
Моей печали есть ли мера?
Взгляните в портрет!
— Я помогал Версалю.
Повязку вы признали?

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне
— К стене!

— Вы кто такой? — Четыре раны,
Два отпуска и три креста!
Запомнят немцы ветерана!
Ведь я — эльзасец неспроста..
— А вы? — Больничная сиделка,
Я перевязывала их,
Когда стихала перестрелка —
И наших, и чужих...
— Огюст я. Вышел драться,
Хоть мне всего тринадцать!

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне.
— К стене!

— А вы? — Вчера штыком солдата
Убит — как горе опишу? —
Родной отец мой.. Виновата
Лишь в том, что траур я ношу!
— Вы кто такой? — Я? Ах ты, падаль!
Дырявь мне кожу, супостат!
Меня допрашивать вам надо ль?
С оружием я взят!
Н-на! Получай по морде!
Ура Коммуне гордой!

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне.
— К стене!¹.

Рассмотренные песни Клемана посвящены главным образом зрелищу разгрома Коммуны. Рисуя страшные картины «кровавой недели», поэт стремится вы-

звать у читателей гнев, ужас, возмущение и жалость. Его рисунок ярок, слово сильно, интонации верны. Песни доходят до сердца, волнуют, вызывают ненависть к врагам Коммуны. Но это скорее антиверсальская лирика. И здесь существенное отличие Клемана от Потье.

Творец «Интернационала» не ограничивается эмоциональным воздействием на читателей. Один из критиков правильно отметил, что песни Потье заставляют думать.

В отличие от Потье, Клеман в цикле своих песен о Коммуне воздействует, главным образом, на чувства читателя.

Представления Клемана о задачах Коммуны отличаются значительной расплывчатостью. «Чего мы хотели? — спрашивает поэт в «Коммунарде». — Свободы и блага для человечества». В «Кровавой неделе» он также ожидает «справедливой и трудовой республики». Даже в примечаниях к своим стихотворениям о Коммуне он не говорит большего. Так, в «Капитане «К стене» он пишет о «трудолюбивых рабочих, которые сражались за спасение республики, за дело права и справедливости». Причиной Коммуны был голод, говорится в «Бедном ребенке»; в «Кровавой неделе» эти причины формулируются в виде нищеты народа, его угнетения военщиной, презрения к нему попов...

Клеман не понимал значения Коммуны как первого опыта пролетарской диктатуры. И он никогда не понял этого, что явствует из его последних песен о Коммуне конца 90-х годов. В песне «Мелин и Коммуна» говорится, правда: «коммунары желали, чтобы все изменилось, чтобы каждый жил и был сыт», — но тут речь идет не о захвате власти рабочим классом, а только о том, чтобы рабочие стали сыты. Посибиллисты, к которым в 80-х годах примкнул Клеман, мечтали добиться сытости рабочих реформистским путем...

Колебания Клемана после Коммуны, когда его уже не «выпрямляло» больше участие в пролетарской революции, когда в обстановке эмигрантских лет в нем начали возрождаться, несмотря на его декларации («с буржуазией у нас теперь все кончено»), прежние прудонистские шатания, типичны для очень многих комму-

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

наров, не понимавших значения Коммуны ни в дни ее, ни после. Ее значение было ведь понято в ту пору лишь Марксом и Энгельсом, лишь великими учителями научного социализма, и небольшим еще числом их учеников.

Клеман не понимал Коммуны и не сумел показать ее исторического величия. Но он, такой же поэт-пропагандист, как Потье, с большой агитационной силой показал зрелище расправы капитализма с пролетарской революцией. Здесь его антиверсальская лирика становится лирикой подлинно антикапиталистической. Эта лирика, венчающая всю поэзию Клемана, учит тому, что ждет пролетарскую революцию, если она будет так же слаба и «великодушна», как Коммуна. Эта лирика учит бей первый, или ты будешь бит. Эхо мрачных, скорбных песен Клемана о гибели Коммуны будет звучать в дни всякой пролетарской диктатуры, побуждая ее наливаться мощью, непримиримо ненавидеть капитализм и биться с ним, напрягая все силы.

VI

Клеман вернулся во Францию в 1880 году, после амнистии. Он стал членом Рабочей партии, но после ее раскола примкнул к POSSИБИЛИСТАМ. Отличный пропагандист, он явился для них чрезвычайно ценным приобретением и даже занял одно из руководящих мест в их группировке.

В качестве POSSИБИЛИСТА он не раз выступал против гедистов — например, на выборах Жоффрена, в декабре 1881 года. Парассоль ошибается, указывая, что Клеман вел тут борьбу только против бывшего тьериста Клемансо (второго кандидата): дело было сложнее¹.

Но Клеман далеко не во всем сходилась и с Полем Бруссом, главою POSSИБИЛИЗМА, и после раскола POSSИБИЛИСТОВ в 1890 году присоединился к их левому крылу, руководимому Жаном Аллеманом. «Масса идет с Аллеманом против Брусса», — писал Энгельс о пос-

сибилистах 9 августа 1891 года¹. С аллеманистами Клеман и остался, хотя к концу 90-х годов значение их как особой группировки во французском социализме этой поры сошло почти на-нет.

В 1885 году поэту удается выпустить по подписке, проведенной среди друзей, свой первый сборник «Песни»². Здесь, несомненно, собрано все лучшее из написанного им.

В отличие от Потье, тема Коммуны получила в поэзии Клемана сравнительно небольшое развитие и исчерпывается кругом рассмотренных песен. Но все же песенное творчество Клемана запечатлено сильным влиянием Коммуны.

Проявился ли реформизм Клемана в его поэзии? В некоторой мере. Подобно всем POSSИБИЛИСТАМ и аллеманистам, Клеман не выделяет рабочий класс из общей массы бедняков и не верит в его революционно-творческую роль. Поэтому не верит он и в диктатуру пролетариата. Социалистическая критика видела, что Клеман при всей его революционности не умеет сказать последнего слова, но она объясняла это особенностями его личного характера, признавая, правда, что они типичны для многих коммунаров. «Упрек, который я мог бы сделать Клеману, — писал критик-социалист Сильвэн де Ризетта, — скорее о том, что он слишком мечтатель, слишком созерцатель, а это ведь и убило Коммуну; где нужны были Мараты, оказывались только Шенье»³.

Дело, конечно, не в особенностях характера Клемана, а в том упорном сопротивлении, которое оказывали наступлению марксизма различные умирившие формы домарксовского социализма. Все это объяснялось известной отсталостью французского рабочего класса 80—90 годов, связанной с отсталостью французской индустрии. «Отсталые или отстающие в своем развитии экономические отношения, — указывает Ленин, — постоянно ведут к появлению таких сторонников рабочего дви-

¹ Письма Беккера, Дицгена, Энгельса, Маркса и др. к Ф. А. Зорге, СПб, 1907, стр. 408

² J.-B. Clément (chansons). P. 1885. См. заметку о его выходе в газете *L'ami du peuple* от 8 II 1885, № 3 и в журнале *„Revue socialiste“*, 1885, t. I.

³ „La Revue européenne“, 1891, № 22, p. 522

¹ См. Mermeix. La France socialiste, P. 1886, p. 123—124.

жения, которые усваивают себе лишь некоторые стороны марксизма, лишь отдельные части нового мирозерцания или отдельные лозунги, требования, не будучи в состоянии решительно порвать со всеми традициями буржуазного мирозерцания вообще и буржуазно-демократического мирозерцания в частности»¹. В этой перспективе и надо рассматривать лирику Клемана. Поэт несомненно усваивал некоторые положения марксизма, но все же он находился в плену старых учений, выродившихся в реформизм, и, борясь с одними из них, оставался под влиянием других.

Но если Клеман не мог стать марксистом, то представляет ли все же его поэзия в целом какой-либо шаг вперед сравнительно с предшествующей французской социально-политической поэзией? Ведь Ленин указывал: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего не делали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового, сравнительно со своими предшественниками»².

Да, поэзия Клемана, безусловно, представляет собою шаг вперед. Критик Этьен Белло писал по этому поводу: «Поэт демократии, Ж.-Б. Клеман должен был принадлежать к социализму, основанному уже не на одной чувствительности, как обстояло с поэтами 1848 года, которые слишком часто подмешивали в свои стихи смешные христианские чувства и фальшивую сентиментальность, но к социализму, целиком запечатленному научностью, каким он предстает в наши дни в революционном движении»³.

Поэзия Клемана 50—60-х годов является чрезвычайно ярким документом того нового этапа в развитии французской революционно-демократической поэзии, который характеризовался ее разрывом с предшествующими сентиментально-утопическими иллюзиями, но вместе с тем ее подвластностью новым «научнообразным» иллюзиям, определяющимся широким влиянием позитивизма и прудонизма. А в 70—80-х годах поэзия Клемана также идет вперед под благотворным влиянием Парижской Коммуны. Влияние это сказалось в том, что его возродившаяся социально-политическая поэзия стала

¹ В И Ленин Соч, т XV, стр 6

² Там же, т II, стр 51, изд. 4-е.

³ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p 24

поэзией боевой, отрешившись от многих старых богов и авторитетов, борющейся за более углубленный реализм в разработке социальной темы.

«Программным» стихотворением Клемана в данном отношении является его песня 1884 года «Нищие». Она имеет эпиграфом четверостишие из популярнейшей песни Беранже того же названия: «Нищие, нищие — это счастливые люди: они любят друг друга, да здравствуют нищие!» Клеман строит свою песню на последовательном возражении всем высказываниям Беранже. Таков уже его рефрен: «Нищие, нищие — это несчастливцы; если бы они любили друг друга, все шло бы куда лучше». Беранже воспевал радость независимой бедности; Клеман говорит об ее проклятии, об ее иге «Для всех этих бедняков со впалыми животами недоступна и сама любовь: ведь когда приходит нужда, любовь убегает из дому». Тяжела, полна горя жизнь бедняков, «а чтобы они как подобает завершали свою карьеру, когда становятся стары и немощны,— для них остается река да веревка висельника».

В прозаическом послесловии к этой песне (обычный у Клемана литературно-пропагандистский и популяризаторский прием) высказан протест против поэтов, которые «позлащают страдания народа». Возражая против песен Беранже «Нищие» и «На чердаке так сладко в двадцать лет», он заявляет: «Нет, любовь и веселость не являются, как он (Беранже. — Ю. Д.) утверждает, привычными гостями мансард и чердаков, а если правда, что можно отлично есть без скатерти и можно спать на соломе, — я думаю, что не хуже можно есть на салфетке и гораздо лучше спать в хорошей постели».

К этой песне Клемана непосредственно примыкает ироническая песня «Не будем больше жалеть нищих» (1874). Буржуа, изображаемые Клеманом, считают, что им нечего жалеть нищих, потому что нищие, при всех невзгодах своего существования, чрезвычайно ярко и сильно описанных поэтом, всегда продолжают «петь, как счастливы». Воспевая в этой песне (и в других) неиссякаемую силу народного мужественного оптимизма, как залог грядущей народной победы, Клеман в большинстве своих песен говорит о страданиях народа, бедноты. В песне «Мой бедный Антуан» (1874) он

Печально рассказывает о бедном труженике, который жил, работал не покладая рук, умер в нищете и которому на смену приходят дети; а их ждет та же участь. Он описывает голодных каменщиков на дороге, изнемогающих у машины работниц, покрытых черной пылью углекопов, кормилиц, у которых больше нет молока, бездомных бродяг, нищих и дрогнувших от холода детей... Но это уже не сентиментальные и жалостливые песни прошлого, стремящиеся растрогать читателя: нет, они протестуют каждым своим словом, они требуют отпора, они призывают к отмщению. Они организуют народную массу, готовя ее к приходу грядущей революции.

Другим примером того шага вперед, который делает поэзия Клемана сравнительно с предшествующей Коммуне социальной поэзией, является его замечательная песня «Свобода, равенство, братство» (1885), где поэт резко и окончательно порывает с буржуазно-демократическими иллюзиями и разоблачает их полную нежизненность в условиях капиталистического строя. Песню свою поэт посвящает памяти Бланки, в котором он видел «величайшую жертву этих трех слов»:

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.

Слова эти гордые встали
Над входами темных больниц,
Над моргом, и на арсенале,
И на изваяньях гробниц.
Но что монументы и крыши
Для этих сверкающих слов?
Их буржуазия напишет
На животах мертвецов!

Свобода,
Равенство,
Братство.

Свобода — все наше богатство,
И равенство — счастья залог,
Нам нужно, нам радостно братство,
Не нужны хозяин и бог.
Реторика бесит пустая!
Пролетариату подстать
Республика — только такая,
Чтобы с голода не умирать¹.

Антирелигиозные песни Клемана «Дьявол», «Настоящее рождество» и др. свидетельствуют, что его поэзия уже совершенно свободна от тех религиозно-мистических влияний, которые, проникая собою различные учения утопического социализма, долго держали в плену французскую революционную демократию XIX века. И если антирелигиозные песни появлялись у Клемана и раньше, то Коммуна придала большую силу и определенность его борьбе с обманами религии и церкви. «Бедняк надеется уже девятнадцать веков, но ничто, дети мои, не меняется: на земле одно лишь горе, и если вы не покажете зубов, то долго еще прождете», — читаем мы в одной песне.

Наконец в большом цикле песен Клеман настойчиво призывает народные массы к политической активности (и в данном случае он как поэт существенно расходился с POSSИБИЛИСТАМИ и аллеманистами, которые отрицали необходимость политической борьбы для рабочего класса и выдвигали на первый план экономическую деятельность). В «Песне сеятеля» (1876) он описывает грустные мысли крестьянина-бедняка, который сеет зерно, спрашивая себя, кто соберет урожай: склюют ли его прожорливые вороны или элегантные праздные господа «с большими клювами и без перьев», или он попадет голодным труженикам рудников и заводов, или, наконец, «армиям всех деспотов Севера»? И сеятель мечтает, чтобы его зерна дали плодородный всход для трудового народа, но «превратились в картечь в животах деспотов Севера». Послесловие к этой песне свидетельствует об отталкивании Клемана от мечтаний предше-

¹ Перевод Александра Жарова

ствовавшей социальной поэзии: «Для того, чтобы народы стали для нас братьями, как пел Пьер Дюпон, нужно, чтобы они перестали быть рабами королей и императоров и отказались принимать участие в их завоевательных и истребительных войнах». В ряде песен Клеман выражает свое резко отрицательное отношение к Третьей республике и к ее правителям, республиканцам-оппортунистам, грабящим страну и глухим к голосу народа. Вот что пишет он в «Банде плутов»:

У нас республика, известно,
Но есть в ней прошлого черта.
Скажи, кто правит повсеместно,
Кто занял теплые места?
Кто хоть и кутит — богатеет,
Когда народ от бед лютееет?
Не я, не ты,
Одни лишь подлые плуты!¹

В песне «На волков» (1884) Клеман рассказывает о всех опасностях, угнетениях и невзгодах, которые, подобно волчьей пасти, со всех сторон окружают народ.

У нас республика, не так ли?
Где ж перемены? Их не жди.
Дают политики спектакли,
А люд голодный — пост блюда!
Судьба бесчеловечна.
Народ ворчит, конечно...
Эй, эй, народ! Вставай скорей!
Бей волка, бей!
.....
За все мы платим чистоганом:
За воздух и за солнца свет.
Житья рабочим и крестьянам,
Как при империи, все нет.
Свинцом, коль хлеба мало,
Накормят доотвала...

Положение народа безотраднo, и надеяться ему остается только на восстание:

Теперь, вконец народ измаяв,
Готовит клика подлецов
Уже других ему хозяев,
Чтоб воротился век рабов...

Вы слышите тревогу?
Не бунт ли, слава богу?
Эй, эй, народ! Вставай скорей!
Бей волка, бей!¹

Та же мысль о том, что после падения Второй империи ничто не изменилось в общественных отношениях и что единственным разрешением вопроса является социальная революция (или «социальная республика»), с большой энергией выражена и в других песнях Клемана.

Песни Клемана в большинстве случаев строятся на развертывании какого-нибудь социального образа — сеятеля, жены коммунара, волчьей пасти и т. п. Их слово метко, ярко, сильно, проникающее их настроение легко передается читателю.

По силе своего таланта, по пропагандистской установке своей поэзии Клеман почти не уступает Эжену Потье. Но идеология поэзии Клемана — это идеология не пролетарского авангарда, следовавшего марксизму, а тех слоев рабочего класса, которые, с надеждой ожидая социальную революцию, еще не имели должной политической зрелости и правильного представления о ее движущих силах. Ленин указал, что существо международного рабочего движения за период 1872 — 1904 годов заключалось в «подбирании и собирании сил пролетариата, подготовке его к грядущим битвам»². Песни Клемана как раз эту роль и выполняют. Своими песнями он воодушевлял народные массы, призывал и готовил их к тем будущим боям, которые объективно могли быть только пролетарской революцией и завершиться пролетарской диктатурой. И так как реформизм Клемана проявлялся в его поэзии довольно неотчетливо (художник в Клемане, как это нередко бывает, оказывался шире, пронизательней и мудрей теоретика) и не принимал формы определенных призывов к классовому миру, то язык образов поэта здоров и могуч. Вот почему его реалистическая лирика, чуждая прежних иллюзий и «позлащения» народных невзгод, чуждая всякой поповщины, проникнутая глубочайшей сыновьей любовью к народным массам, является одним из замечательнейших памятников французской революционно-демократической поэзии.

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

² В. И. Ленин. Соч., т. XVI, стр. 332.

Подобно Эжену Потье, Клеман сотрудничал во многочисленных социалистических газетах и журналах, а также в анархистских. Одна анархистская газета писала о нем: «Такому искреннему революционеру, каким мы его считаем, остается только освободиться от нескольких государственных предубеждений, которые у него еще остаются, чтобы тесно примкнуть к нам и занять место в рядах анархистов»¹. Но анархистом Клеман не стал.

VII

Хотя Клеман работал много, нужда не оставляла его. «Не имея огня, он все-таки постоянно работает, — пишет его биограф, — и очень часто по утрам холод будит его, не давая ему несколько часов отдохнуть»². Помимо газетной работы, Клеман выпускает в 1886 году первый том (остальные не вышли или остались ненаписанными) своего труда о Коммуне «Реванш коммунаров», а в 1887 году возобновляет издание пропагандистской серии брошюр «Социальные вопросы».

Партия направляет Клемана в 1885 году на пропагандистскую работу в Арденны. Ему поручено организовать синдикаты, которые в глазах possibilistов и аллеманистов являлись ведущей формой рабочей организации. На этой работе Клеман провел девять лет, «исходив вдоль и поперек холодную и дикую область Арденн, питаясь хлебными корками и утоляя жажду в ручьях, журчащих вдоль тропинок»³.

Успешная пропагандистская деятельность Клемана в Арденнах вызвала против него страшное озлобление среди местных реакционеров. Дошло до того, что в 1891 году Клеман был арестован в городке Сен-Кентэн.

В город возвращалось тысяча двести рабочих, участников первомайского шествия. У заставы их встретил жандармский офицер, объявивший, что не пропустит их, если они не разобьются на группы в пять-шесть человек. Желая избежать полицейской провокации, Клеман уговорил товарищей разбиться на мелкие группы.

¹ „L. Audace“, 14—21 mars 1885, № 2. Статья без подписи.

² L. Parassols, p. 26

³ Ibid., p. 27.

— Кто вы такой, что так хорошо командуете? — спросил офицер.

— Клеман, — ответил поэт.

— Ах, вы Клеман? Арестую вас!

На следующий день состоялся суд, и поэт был приговорен к двум годам тюрьмы, к запрещению проживать в этой местности в течение пяти лет и к пятилетнему поражению в правах. За что же все это, если, как видит читатель, Клеман вел себя самым лойальным образом?

Приговор был мотивирован «оскорблением суда». Суд до такой степени стремился осудить ненавистного Клемана, что поспешил придаться к следующей его фразе:

— Не манифестанта хотите вы осудить, — сказал поэт, — а человека, который организовал здесь федерацию из сорока пяти синдикальных палат.

Клеман апеллировал, дело его было пересмотрено и приговор изменен: поэт получил два месяца тюрьмы. Дело Клемана своей явной несправедливостью всколыхнуло всю французскую демократию, и известная рисовальщица Виллет посвятила поэту специальный рисунок, где его музу вели под руки жандармы. «Когда дни созревания вишен вернутся, громко засвистут мстительные шаспо!» — гласила стихотворная подпись.

Поэт-коммунар Эжен Шатлэн, перечисляя всех своих выдающихся современников, посвятил Клеману такие строки:

Слагатель песен сильных, юных,
С Дарсье делил он ряд побед.
Он был избранником Коммуны
И эмигрантом в тридцать лет.
Он строг и бледен,
Он прост и беден,
Он не боится боя, ран;
Он избран снова
Толпой суровой:

«Тот, в шляпе, наш — то Жан Клеман!»¹

Мы не знаем, о каком «избрании снова» говорил Шатлэн в 1891 году. Но в 1893 году кандидатура Клемана была выдвинута на законодательных выборах в

¹ E. Chatelain. Mes dernières nees, P. 1891.

округе Мезьер. Поэт сам расклеивал избирательные афиши с помощью нескольких товарищей, которые его охраняли.

Легитимисты, оппортунисты, радикалы — все они объединились против Клемана, поддерживая официального кандидата, маркиза де Виньякура. Один из партизанов маркиза заявил во всеуслышание, увидев, как Клеман выходит с одного предвыборного собрания:

— Я дал бы тысячу франков тому, кто сбросит в Мезу человека в большой шляпе.

Предложение, может быть, и не лишено было солида, потому что Клеману ежедневно приходилось вечером и совершенно одному проходить пешком по мосту через Мезу. Но, несмотря на тысячу франков, не нашлось любителя, который попытался бы схватиться на мосту с храбрым коммунарком.

Клемана все же провалили. Он собрал 6480 голосов, маркизу удалось получить несколько больше.

В 1895 году, по окончании своей работы в Арденах, поэт возвращается в Париж. Он поселяется снова на Монмартре и снова не имеет никаких средств к существованию. Друзья устраивают его на работу в Парижскую ратушу. Но когда в 1896 году реакция усиливается, Клеман оставляет свое место:

— Я не могу находиться на службе у врагов моей партии.

Последние годы жизни поэта представляли собой тягостную картину полунищеты и отчаянной борьбы за кусок хлеба. В 1897 году он начал сотрудничать в газете «Маленькая республика» и в течение целого года регулярно печатал там политические песни, нападая на Мелина, председателя совета министров, реакционера, преследовавшего социалистов и проводившего протекционистскую политику. Народные массы ненавидели Мелина и прозвали его «Голодом» (Famine).

Из этих газетных стихов Клемана составилась его второй сборник «Сто новых песен», вышедший в 1899 году. Здесь имеется много сильных вещей, посвященных бедствиям народа, интернациональной теме, борьбе с религией и клерикалами. Городская тематика тут доминирует над деревенской, сравнительно с первым сборником.

В 1900 году поэту удалось выпустить брошюру сво-

их избранных песен¹, составившуюся из вещей, вошедших в два первых его сборника. Особенно интересно в этой брошюре ее предисловие, где Клеман развертывает свою теорию пропагандистской песни.

Он правильно обрисовывает задачи песенника-пропагандиста и правильно отмечает общий процесс демократизации французской песни к концу XIX века. Ему следовало бы только прибавить, что этой демократизацией песня конца XIX века в сильнейшей степени обязана влиянию поэзии Парижской Коммуны

Вот что писал Клеман:

«...Да будет нам теперь позволено объясниться и сообщить, что мы подразумеваем под народной песней, которую не следует смешивать с вымученными порождениями кафе-штанов, такими любезными сердцу всех тех, кто не желает, чтобы песня переступила пределы, намеченные для нее веселыми песенниками, создавшими славу «Альманаху Муз» и Вечерам в Погребке. Принимая во внимание совершившийся прогресс, страшные битвы, данные во имя распространения идей справедливости и независимости, все предпринятые усилия для внедрения их в сознание тех, кто страдает, — и отметим добровольно страдает, — от социальной несправедливости, мы считаем, что не должны ничем пренебрегать для пропагандирования и разъяснения этих идей. И тут песня представляется нам наиболее действенным и наиболее простым средством пропаганды для проникновения идей в умы и сердца.

Те самые люди, которые упрекают нас в подобном образе мыслей, те, которые желают, чтобы песня осталась в пределах песенки «Женни-работница»², где

Сердце немногим довольно —

остерегаются признать, что именно пропагандистская песня содействовала эмансипации их класса. Мы имеем в виду «Марсельезу», гремевшую в устах волонтеров 1792 года под картечью врага, которого они опрокинули, одержав победу, послужившую к спасению новой Франции и обеспечившую возможность продолжать начатое в 1789 году дело, что пока пошло на пользу одному буржуазному классу. А теперь последнему режет ухо «Интернационал» Эжена Потье.

...Под наплывом новых идей сам роман видоизменился и модернизировался. Наши авторы уж не удовлетворяются галантными и глупо-сентиментальными приключениями той или иной маркизы, — этот вид романа так же устарел, как и путешествия в дилижансах или пост-шезе, — и их произведения, следуя против воли за общим движением, как бы они ни назывались — психологическими, реалистическими или натуралистическими, — в общем,

¹ J.-В. Clement. La chanson populaire, P. 1900.

² Сентиментальная песня 40-х годов.

имеют все же социальное значение, лишь очень редко говорящее в пользу так называемого высшего класса.

Не естественно ли, что песня также последовала за общим движением и что после того, как ее таскали по полям сражения в виде маркитантки или на буксире у королей и императоров, после того как ее музами были Вакх, Марс, Беллона и прочие боги и богини, такие же выдуманные, как бог и девственницы католицизма, мы хотели бы, чтобы песня заняла боевое место в борьбе, предпринятой против капиталистической эксплуатации и против всех тех, кто притесняет нас морально и материально.

В то же время мы далеки от желания, чтобы народная песня выражала только чувство мщения, но мы хотим, чтобы ею не пользовались больше для проповеди чувств, заблуждений, надежд и покорности, уже не соответствующих нашему времени.

И мы заканчиваем указанием, что если народ до сего дня не перестал петь песни, написанные для всех, то настало, наконец, время, когда он будет петь только песни, сложенные для него самого».

В 1901 году Клеману удалось получить небольшие средства от одного лица, сочувствовавшего социализму, и он с помощью жены организовал «Издательство социалистической пропаганды». Новая форма пропагандистской работы увлекла поэта, и он отдавал ей все свои силы. Смерть застигла его на боевом посту: он умер за работой в издательстве в феврале 1903 года. К сожалению, Парассоль не смог указать точной даты смерти поэта-коммунара.

Перелистывая сборники Клемана, замечаешь, что творчество поэта развивалось как-то неравномерно, циклически. Имеются группы песен середины 60-х годов (примерно 1864—1866 годы), затем 1871—1874, затем 1884—1885 и 1897—1898 годы. В промежутках между этими датами встречаются лишь единичные песни, а иногда на целых несколько лет не приходится ни одной.

Объяснялось ли это какими-либо особенностями творческой психологии Клемана? Или занятость пропагандистской работой мешала его творчеству? Но ведь поэт видел в своих песнях активных помощников именно в своей пропагандистской деятельности! Между тем на девятилетие работы Клемана в Арденнах как будто не приходится ни одной песни.

Когда видишь, что в 1897—1898 годах Клеман способен был каждые четыре-пять дней создавать боевую песню, когда видишь такое творческое изобилие, рождается мысль, что, *вероятно, мы просто не знаем всего*

написанного поэтом. Если в сборнике 1885 года Клеман подытожил свой 25-летний литературный путь всего сотней песен, не ясно ли, что он отобрал все лучшее? Чрезмерная строгость в этом отборе не позволила ему даже включить в этот сборник песенку «Ну и девочки в баре Дюваль» и «Коммунарду». Нет ничего невозможного в том, что «за бортом» первого сборника, как и второго, осталось и множество других песен.

С изданием литературного наследия Клемана обстоит еще хуже, чем у Потье. Книги его не переиздавались, посмертных сборников издано не было. Задача будущего исследователя Клемана будет в первую очередь заключаться в изучении всех тех периодических изданий, в которых печатался Клеман с 60-х годов (в частности, организованной им в Арденнах газеты «Эмансипация»). Нет никакого сомнения, что эта работа будет богата результатами и что из найденных стихов поэта-коммунара удастся, вероятно, составить новый, а может быть, и не один сборник.

То будет достойный памятник благородному сердцу Жана-Батиста Клемана.



I

Творчество Эжена Шатлэна совершенно неизвестно советским читателям. Неизвестным оно осталось и во Франции, несмотря на свыше чем полувековую творческую деятельность поэта.

«Подобно Эжену Потье, подобно Ж.-Б. Клеману, подобно Ашилю Ле Руа и стольким другим, Эжен Шатлэн, несмотря на свои сильные и оригинальные произведения, был неизвестен народу, для которого он всегда писал,— указывает Этьен Белло.— Всякий раз, когда рождается мощное произведение, говорящее о страданиях пролетариата и о необходимых сильных лекарствах; когда эти лекарства, устраняя существующие ошибки и заблуждения, утверждают свою правоту тонкой, независимой и суровой беспристрастностью; когда поэт щедро расходует свое сердце, чтобы волновать толпу искренней логикой и возвышенными чувствами; словом, когда этого рода произведение появляется на свет, возникает холодный заговор молчания, вокруг создается пустота и все это делается в строго рассчитанных целях»¹.

Так критик-социалист объяснял безвестность Шатлэна и других поэтов Коммуны заговором молчания

¹ E. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, p. 57—52.

буржуазной критики. Надо ли доказывать, что он не ошибался?

Амабль-Пьер-Эжен Шатлэн родился в Париже 6 декабря 1829 года. Шести лет он потерял отца. Мать решила принести себя в жертву ребенку и не выходить замуж вновь, чтобы избавить его, как единственного сына, от военной службы. Желая сделать сына ремесленником, она отдала его в ученье к чеканщику. Юный Эжен вполне овладел этим ремеслом, но гораздо больше полюбил он писать стихи. «Потому ли это, что перо было для него легче молоточка, хотя последний тоже не был тяжел?—спрашивает биограф поэта.— Нет, это было потому, что он обладал даром писать и пропагандировать идеи, зревшие в его мозгу»¹.

Юноша-рабочий с увлечением бросился в революцию 1848 года и был одним из бойцов июньских дней. Ему удалось спастись от репрессий. Революция отразилась в его творчестве песнями. «Славные дни еще придут», «Июньский осужденный», «Куда ты идешь?». В 1848 году он начал печататься в газете «Республика», помещая политическую лирику. К концу 1851 года у него уже составилась сборник стихотворений, но изданию книги помешал декабрьский переворот.

В дни бонапартистского переворота Эжен Шатлэн сражался на баррикадах. И на этот раз ему удалось избежать ареста и ссылки. Но положение его как политического поэта стало невыносимым. Ему пришлось замолчать на долгое время, так как печататься в пору реакции 50-х годов для поэта-рабочего было совершенно невозможно. Лишь в 1863 году, когда оппозиция во Франции стала несколько оживать, он основал газету «Запад Парижа», выходившую в Нейи и вскоре прекратившуюся из-за судебного преследования. Затем он сотрудничал в «Свободной мысли», в «Гавроше», а в 1867—1868 годах принимал активное участие во «Французском курьере» Вермореля. В 1869 году Шатлэну удалось возродить свою газету под названием «Franc parleur de Paris»; в ней сотрудничали Поль Алексис, Адель Эскирос и Луиза Мишель.

¹ E. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, p. 58.

Стихотворение Шатлэна «Вчера, сегодня, завтра» (недатированное) свидетельствует о преклонении поэта перед Бабёфом. Он пишет: «...И когда идет борьба, Дантон, Марат, Эбер умирают, умерщвленные. О, печальная повесть прошлого! Когда же Франция торжествует благодаря победам своих войск, Бабёф падает в свой черед на окровавленную плаху гильотины за то, что требовал равенства для всех... Париж потихоньку оплакивал этого энергичного мыслителя, который — был он мечтателем или нет — всегда оставался логичным. Его убили. Голос его смолкнул вместе с ним. Имя его теперь твердит вся Европа».

Коммунист Бабёф требовал всеобщего равенства. А что *всеобщего* в настоящем? — спрашивает поэт. Одна религия, которую забывают во все головы («бог должен быть для всех!»), чтобы держать человечество в узде и под вечным гнетом. Поэтому люди неустанно мечтают о лучшем будущем, стремятся к праву, к справедливости, к миру.

Шатлэн рисует это будущее пространно и самыми лучезарными красками: «Завтра умрет хозяин и исчезнет слуга. Завтра Равенство принесет людям Независимость, а работа даст им радость и изобилие. Леса и поля станут принадлежать всем, плоды станут общими и народы объединятся».

Коммунизм Бабёфа был утопичен и носил примитивный, уравнилельный и по преимуществу аграрный характер. Все это сказывается и в мечте Шатлэна. Он совсем не выделяет рабочий класс из общей массы эксплуатируемых и не представляет себе его преобразующей исторической роли. И по сравнению с подробным описанием блаженного будущего поэт почти не останавливается на методах достижения этого будущего. Он кратко говорит: «Но завтра эксплуатируемые, ринувшись всей толпой, убьют своего эксплуататора».

Поклоняясь Бабёфу, Шатлэн был также поклонником учения Кабе и воспевал его учеников, тоже последователей утопического коммунизма. Остановимся на его песне «Моя Коммуна», посвященной «коммунистам-икарийцам».

«Вопреки евангелию, среди нас нет ни одного бедняка, — говорит счастливый персонаж песни. — Старец, лишившийся подвижности, баюкает ребенка у себя на

коленях. Все мы имеем собственность¹, каждый трудится, счастлив, весел: лень изгнана из нашего края, и молодежь содержит стариков». Следует жизнерадостный припев: «Так в старину не бывало. Одна вода была тогда общим достоянием. Если и существовал когда-нибудь рай, то это моя Коммуна!»

В этой коммуне все равны, а поля и леса — общее достояние. Нет ни воров, ни сумасшедших, ни жандармов. Правосудие отправляется бесплатно, без излишней болтовни, и когда дело рассмотрено, целуются — и все кончено. Здесь нет ни военных, ни префектов, ни королей, ни культов, ни министров. Это независимый Эдем.

— Но где же ваша коммуна? — спрашивают персонажа песни. — Не с луны ли вы свалились? К чему вы так нас обманываете?

— Моя страна вовсе не химера, — отвечает он. — Она на земном шаре, и туда можно добраться американским пароходом. Я житель Айовы.

Когда написана эта песня, нам неизвестно. Икарийская коммуна, созданная Кабе в Техасе в 1848 году, несмотря на все переживавшиеся ею раздоры и расколы, дотянула до 1884 года. Айова, о которой говорится в песне, — название одного из штатов Северной Америки, где после 1856 года возникла икарийская колония; приезд в Айову эмигрантов Парижской Коммуны повел к образованию молодой «прогрессивной партии», вступившей в борьбу со старыми икарийцами; в 1877 году дело дошло до раскола колонии на две новые коммуны. одна из них, руководимая молодежью, просуществовала до 1887 года, другая, состоявшая из старых икарийцев, окончательно распалась в 1895 году. Недатированная песня Шатлэна появилась в его первом сборнике 1886 года.

Роман-утопия Кабе «Путешествие в Икарию» (1840) был, по выражению Энгельса, «священной книгой» для многих французских рабочих и ремесленников той поры. Популярность этой книги отвечала положению рабочего класса начала XIX века. «Пролетариат, еще не выделившийся из общей массы неимущих людей, составлял в то время лишь зародыш будущего класса и

¹ Непонятное место. Частной собственности в этой коммуне не было. Может быть, Шатлэн хочет сказать, что жители Айовы купили себе землю, а не арендовали ее, как другие икарийские коммуны?

не был способен к самостоятельному политическому действию. Он являлся лишь угнетенной, страдающей массой, способной в своей беспомощности ждать избавления только от какой-нибудь внешней, высшей силы», — писал Энгельс¹.

«Религия, как культ, не играет роли в утопических построениях Кабе, — указывает советский исследователь, — тем не менее его учение, несмотря на видимый реализм и практичность в деталях, глубоко мистично, только роль бога у него играет, с одной стороны, наделенная сознанием природа, а с другой — братская любовь. У Кабе нет ясного сознания роли пролетариата, который сливается у него с другими страдающими классами. Поэтому учение Кабе по сути своей мелкобуржуазно»². Те же черты наблюдаем мы и у Шатлэна он атеист, развивающий антирелигиозную тему в ряде стихотворений, у него превратное предствление о пролетариате (см. ниже) и он верует, что основой «будущего счастливого и братского строя» является вечная человеческая любовь, противопоставляемая им божеству («Любовь»).

Таким образом, Эжен Шатлэн является во французской поэзии второй половины XIX века запоздалым представителем утопического коммунизма. «Движение пролетариата неизбежно проходит через различные ступени развития: на каждой ступени застревает часть людей, которая дальше не идет», — писал Энгельс³. Не что подобное случилось и с Шатлэном, хотя нельзя сказать, чтобы он ни в чем не пошел вперед.

II

Шатлэн веровал в любовь как в основу будущего счастья и братства людей, но эта вера не превращала его в аполитичного созерцателя. Шатлэн видел, что в настоящем существуют резкие социальные противоречия, что капитализм уродует и подавляет людей, и он

¹ Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке, М. — Л. 1931, стр. 40.

² Н. Мещеряков. Предисловие к «Путешествию в Икарию» Э. Кабе, М. — Л. 1935, стр. XXV.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 344.

стал борцом против капитализма как в своих стихах, так и в общественно-политической деятельности.

Враждебным отношением Шатлэна ко Второй империи обусловилось его активное участие в революции 4 сентября 1870 года. В этот день он был в числе первых революционеров, захвативших Законодательное собрание. Далее он участвует во взятии ратуши, где, повстречавшись с Верморелем, кричит ему: «Оснужем Парижскую Коммуну!»

Верморель соглашается, но желает найти Рошфора, чтобы привлечь к делу его популярное имя. Однако Рошфор неуловим — им уже завладели депутаты Сены, — и Шатлэн ограничивается тем, что водружает над ратушей, под аплодисменты восставшего народа, широкий красный пояс одного зуава. Это красное знамя осталось висеть весь день 5 сентября¹.

Шатлэн сразу же стал в резкую оппозицию к правительству Национальной обороны и, будучи избран секретарем ЦК двадцати округов Парижа, сделался одним из самых заклятых и ожесточенных врагов Тьера и Трошю. В результате во время осады Парижа он три раза подвергался арестам.

Первый арест Шатлэна произошел 8 октября 1870 года. Ему инкриминировалась агитация за участие парижан в антиправительственной демонстрации. Префект полиции де Кератри объявил поэту:

— Если раздастся хоть один ружейный выстрел, мне дан приказ судить вас военным судом и приговорить к смертной казни².

К счастью для Шатлэна, манифестация обошлась без стрельбы.

Несколько дней спустя Эжен Шатлэн, выпущенный на свободу, основал газету «Парижская Коммуна», посвященную пропаганде того политического лозунга, который все больше внедрялся в сознание масс. С этого времени поэт еще активней бросается в борьбу с правительством Национальной обороны: он участник всех манифестаций, проходящих под лозунгом «Да здравствует Коммуна!», основатель революционных клубов, в частности «Центрального клуба Редут», который был

¹ E. Chatelain. Mes dernières nées, p. 22

² E. Bellot, op. cit., p. 59.

местом рождения ЦК национальной гвардии. Кроме того, в качестве патриота-демократа, оскорбленного зрелищем поражения французской армии, осады Парижа и преступного бездействия правительства Национальной обороны, он основывает «Лигу защиты до последней крайности».

Седьмого января 1871 года Шатлэн был привлечен к суду по делу о так называемом «красном воззвании» — прокламации, выпущенной в связи с восстанием 6 января¹. Шатлэну удалось, сказавшись больным, уклониться от немедленного ареста. Тем не менее у него произведен был обыск, причем полиция нашла список членов комитета двадцати округов со всеми адресами. Обнаружение этого списка грозило многочисленными арестами, но Шатлэну удалось почти на глазах полицейских выкрасть и уничтожить этот важный документ. По суду Шатлэн был оправдан, так как прямого отношения к составлению «красного воззвания» он не имел.

После всей этой революционной активности Шатлэна накануне Парижской Коммуны невольно ожидаешь, что его участие в ней было столь же деятельным и оживленным. Однако Шатлэн не занимал при Коммуне никакого руководящего поста.

Биограф поэта сообщает следующее: «Шатлэн категорически отказался от внесения его имени в списки избираемых от округа, где он выдвинулся бы, может быть, на одно из первых мест, потому что его деятельность во время осады отличалась активностью и не прошла незамеченной; вдобавок он пользовался симпатией со стороны всех своих политических единомышленников (см. газеты того времени и официальную анкету о 18 марта; в свидетельских показаниях имя его упоминается в семидесяти двух различных случаях). Он был для правительства Национальной обороны таким же пугалом, как Рошфор для империи»².

Упорные отказы Шатлэна от всякого рода должностей и мест удивляли и раздражали коммунаров. Они

¹ У Валлеса имеется рассказ о составлении «красного воззвания» и о суде над его составителями («Инсургент», М 1940, стр. 179—184).

² E. Bellot, op. p. 61—62

начинали именовать его «неверным другом» И вот что отвечал им Шатлэн.

— Граждане, я не вижу, чтобы 18 марта победило, как это видите вы. Армии позволили уйти из Парижа; не арестовали предателей Национальной обороны, тогда как это необходимо было сделать; Французский банк охраняется реакционными батальонами; я не желаю брать на себя ответственность ни за один из этих непоправимых поступков¹. В политике всякая ошибка — преступление. Борьба, которую нам предстоит выдерживать, будет ужасной, и, не желая никого оскорблять, я говорю тем, кому вынужден ответить: многие из вас уже найдут себе приют от пуль, когда я еще буду стоять лицом к лицу против неприятеля!².

В другом источнике ответ Шатлэна сильно сокращен и перефразирован:

«Вы еще будете почивать или уже скроетесь в то время, когда я буду на улице. Вы заползете на брюхе в какую-нибудь щель, в какой-нибудь матрац в то время, когда я еще буду подставлять грудь пулям!»³.

Таким образом, не желая играть никакой руководящей или видной роли в Коммуне, Шатлэн обещал идти с нею до конца и быть ее верным рядовым бойцом. Данных о его деятельности в дни Коммуны нам найти не удалось, исключая разве его подписи под некоторыми воззваниями ЦК 20 округов⁴, а также следующей заметки из «Мстителя», где (если здесь идет речь именно о поэте, а не о каком-либо его однофамильце) можно почерпнуть ряд неизвестных подробностей его био-

¹ Нельзя отрицать того, что суждения Шатлэна о Коммуне, в частности о допущенных ею непоправимых ошибках, отличаются большой трезвостью. Неоспоримы также личная храбрость и революционная стойкость Шатлэна. Но эти его суждения известны лишь из материалов, опубликованных двадцать лет спустя (когда вопрос об ошибках Коммуны был уже для всех бесспорен), именно из предисловия ко второму сборнику Шатлэна (на этих данных основывается и Белло) Предисловие это, подписанное инициалами А. С. и принадлежащее, вероятно, перу кого-либо из молодых литераторов кружка Шатлэна, смотревших на него как на революционное божество, носит преувеличенно хвалебный характер.

² „Mes dernières nees“, p. 23

³ E. Bellot, op. cit., p. 62

⁴ Например, в „Le Vengeur“, 20 avril 1871, № 22 и др.

графии, относящихся к предшествующему Коммуне времени

«Красная афиша, расклеенная на стенах Парижа, объявляет об образовании батальона «Мстители Парижа». Среди офицеров, подписавших воззвание, мы заметили гражданина Шатлэна, младшего лейтенанта, бывшего сержанта пеших стрелков. Гражданин Шатлэн является одним из наших закадычных друзей, храбрецом, доблестным солдатом. Во время кампании в Эре и Нижней Сене он получил четыре раны»¹.

Шатлэн сдержал свое слово и принял участие в последних баррикадных боях Коммуны, причем был ранен.

Едва оправившись от раны, он бежал в Англию и поселился на острове Джерсей, где жил Гюго во время своего изгнания в пору Второй империи. Началась тяжелая, полуголодная эмигрантская жизнь. Нужда заставила Шатлэна сделаться врачом. Он не имел медицинского диплома, но был страстным последователем Распайля и изучил его систему.

Во время изгнания Шатлэн не прекращал своей литературной деятельности. Он сотрудничал в льежском «Друге народа» и в газете Вербьера «Мирабо». С 1876 по 1879 год он вел обозрение парижской жизни в «Джерсейском конституционалисте» и писал в «Газете Гернсея».

В эмиграции он выпустил также ряд брошюр, иной раз имевших успех, как случилось, например, с брошюрой «Республика или монархия». Но не одни политические темы привлекали Шатлэна: он написал небольшую критическую работу об одном местном поэте («Жорж Метивье, национальный поэт Гернсея») и опубликовал том новелл «Мужчина, дитя, старик», обративший на себя некоторое внимание. Он продолжал писать и стихи, собранные в книгу лишь впоследствии.

III

Тема Коммуны нашла чрезвычайно обильный отклик в поэзии Шатлэна: ей посвящен ряд песен, сатир, элгий, посланий, рассказов в стихах и г. п.

¹ „Le Vengeur“, 30 mars 1871, № 1

Лучшим произведением здесь, бесспорно, является песня «Да здравствует Коммуна!» Изысканная, грациозная, она посвящена поэтом его сыну и знакомит детей тем, что такое была Коммуна и чем она будет вновь. Приводим эту песню полностью:

Душою чист и ясен я,
Горжусь собою, право,
И знамя ярко-красное
Пришлось мне по праву
Оно, как кровь моя, цветет,
Что в сердце у меня течет

Да здравствует Коммуна!
Ребята!
Да здравствует Коммуна!

Мне алый стяг мой, огневой,
Милей всех флагов прочих
Он служит самой боевой
Эмблемою рабочих
О, знамя алое труда,
Ты будешь нашим навсегда!

Я ненавижу злых людей,
Кто бьет ребят и мучит,
И я всегда для всех детей
Товарищ самый лучший
Мы дружно, весело живем
И песни радостно поем.

Коммуна! Слушайте, друзья,
Вот, что она такое
Хочу сказать об этом я
Всем маленьким героям.
Коммуна — значит братски жить
А вырастем — тиранов бить.

Чтоб нам республики своей
Крепить Закон и Право,
Нам нужно свергнуть королей
С их подлою оравой.
Не нужно больше нам богов,
Ни Иисусов, ни попов!

Придет пора для всех семей,
Когда, где ни проидеги,
Босых, оборванных детей
Нигде вы не найдете

И будут кров и хлеб у всех,
Работа и веселый смех.

Да здравствует Коммуна!
Ребята!
Да здравствует Коммуна!¹

Неоспоримо наивное очарование этой песни, сделавшейся в конце XIX века хороводной песней детей из народа в Бельгии и в Швейцарии². Так же проста и хороша «Песня ребенка-коммунара»: «Распевая песни, я хочу быть всегда свободным; я не желаю ни хозяина, ни дворцов, ни тюрем. Я хочу стать смелым, чтобы сражаться и в свой черед. Победенные рабочие станут когда-нибудь победителями».

Успех этих песен, очень простых, искренних, душевных, объясняется тем, что поэт слагал их для своих собственных детей и проверял на детской аудитории их доходчивость. В первый свой сборник он, по его словам, «включил те самые стихи, которые читал и пел своим детям и которые они сами столько раз читали и распевали в детстве»³.

Так как часть лирики Шатлэна не датирована, нельзя с точностью судить, к Коммуне ли относится его песня «Жанна», или она еще связана с памятью об июньской резне 1848 года. Эту песню, превосходно построенную, одно из прекраснейших стихотворений Шатлэна, особенно высоко ценил Эжен Потье.

Рассказ ведется здесь от имени рабочего, баррикадного бойца. Он возвратился домой после боя, раненный. Жена его проклинает революцию и тщетно надеется, что дома ее мужа не тронут. Но его арестовывают.

Враг победил — и после боя
Я схвачен был, когда с трудом,
В крови, с раздробленной рукою,
Вернулся к Жанне я, в свой дом
Жена, как водится, бранила,
Кляла весь свет с его войной,
Но ей и в ум не приходило,
Что вот сейчас придет за мной.

¹ Перевод Григория Коц.

² „Mes d'enfances“ пес., р. 16.

³ Ibid., р. 37

Нам суп варила Жанна,
Я забавлялся с малышом,
Как вдруг отряд неожиданно
Ворвался в дом.

Солдаты убивают Жанну, жену инсургента, ранят или убивают его трехлетнего сына. И герой песни, сидя в тюрьме, куда его с яростью швырнули, и не зная, жив ли его сын, оплакивает жену и ребенка:

Великим преданный идеям,
Я против грубых был властей,
Кто вверил армии злодеям
На гибель родины моей.
Когда застигло нас грозою,
Я гражданином жил простым
С женой, работницей простою, —
И любо было нам двоим.

Я был угрозами и силой
С любимым сыном разлучен.
Скажите, где он, сын мой милый,
Что стало с ним и жив ли он?
В тюрьме одно меня тревожит:
Увижу ль снова малыша?
Я говорю с тоской: «Быть может!»
И все твердит моя душа:

Нам суп варила Жанна,
Я забавлялся с малышом,
Как вдруг отряд неожиданно
Ворвался в дом.¹

Обобщенной формой отклика на «кровавую неделю» является песня Шатлэна «Победители и побежденные», где поэт говорит, что победа народа всякий раз была ликованием, радостью, звоном песен, братаньем с войсками, праздником. Но победа врагов народа всегда превращалась в ужас, в свирепую резню, в великую братскую могилу, в безысходный мрак. И, обращаясь к солдатам, убивавшим матерей и детей, поэт клеймит их как преступников, как палачей.

О тех же ужасах майской бойни речь идет и в стихотворном рассказе «Воспоминание о 25 мая 1871 года» с подзаголовком «Исторический факт». Это нечто вроде поэтического репортажа. Здесь описывается борьба на

¹ Перевод Аркадия Коц.

улицах, в районе Центрального рынка, убийства пьяными солдатами женщин и детей, повальные домовые обыски. Тема рассказа — описание случая, происшедшего в районе Лувра. Солдаты в сопровождении полицейского врываются в один дом, спрашивая у старухи-матери, где ее сын, коммунар. Она не знает. Сыщик грубо толкает ее. Служанка заступается за старуху. Разъяренный агент полиции приказывает расстрелять обеих женщин. Появляется внучка. Она также отказывается сказать, где ее отец. Велено расстрелять и ее. Всех трех женщин тащат на улицу. Служанка в ужасе отбивается. Ведь они ни в чем неповинны! Сержант начинает колебаться, нужно ли расстреливать. Сыщик грозит расстрелом ему самому. Является капитан, начальник сержанта, и велит ему подчиняться приказам сыщика. Женщины — служанка и внучка — настаивают на своей невиновности. Сыщик попрежнему требует их смерти. Но капитан, выслушав женщин, поворачивается к нему спиной и приказывает отпустить их.

Этот финал стихотворения настолько случаен, жест капитана настолько неподготовлен и так не вяжется со всей обстановкой и атмосферой действия, в тоне которых была бы уместна только трагическая развязка, что у читателя не возникает иного чувства, кроме недоумения. Поэт нарушил свойственные искусству законы обобщения, попытавшись репортерски рассказать простой «исторический факт». Отсюда естественная художественная неудача.

В сноске к стихотворению Шатлэн указывает, что подлинное имя полицейского — Перрену. Значит, стихотворение носит характер разоблачительного памфлета, направленного против определенного лица. Но в таком случае оно просто плохо построено. Объектом читательского интереса в нем являются три женщины. Финальный жест капитана важен не столько тем, что посрамляет сыщика, сколько тем, что спасает женщин от расстрела и разрешает напряженную ситуацию. Сыщик оказывается где-то в стороне и сбоку, а политический язык стихотворения говорит лишь о том, что не все версальские палачи были жестоки; так создается невольная переключка с либеральным стихотворением Гюго «За баррикадою, на мостовой старинной».

Понятно, что хотел сказать Шатлэн: в бойне «крова-

той недели» он желал оттенить несочувствие отдельных версальских офицеров полицейским. Но он ни слова не сказал о других офицерах, не противопоставил им своего капитана — и последний стал представителем версальского офицерства вообще. А последнее вовсе не миловало коммунаров и их семью¹.

В песне «Изгнанник 1871 года» Эжен Шатлэн рассказывает, как он сражался за Коммуну.

За Справедливость и за Право
Я неустанно воевал
С толпой, корыстной и лукавой,
Которой правит капитал.
Боролся я с преступным клиром,
Который славил старый строй
И, сделав собственность кумиром,
Безвинных убивал порой.

В этой борьбе он был ранен и, очнувшись ночью на улице среди трупов, побрел искать убежища. Его приютили в какой-то лачуге; неизвестные ему люди, рискуя своей жизнью, приняли его, как родного, и помогли ему оправиться от раны. С тех пор он живет в Англии.

И вскоре Англии туманной
Я воздух сумрачный вдыхал.
С одною мыслью неустанной
Теперь брожу средь хмурых скал.
О новом братстве нерушимом,
О мире, светлом навсегда,
Но знаю: прежде тусклым дымом
Мои рассеются года...

И пусть не рабство нам — изгнание,
И пусть изгнание — не тюрьма,
Все ж неизбежно одичание
Опустошенного ума.
Покой изгнаннику неведом..
Нет, с диким скрежетом зубов,
С проклятьем, с бешенством и бредом
Я и на смерть восстать готов!².

В стихотворении «Звезда изгнанника» Шатлэн рассказывает, как его герой (стихотворение, может быть, и

¹ В сущности, оправдание этого стихотворения — только в той ненависти, которую питали коммунары к доносчику Перрену, оклеветавшему Теофиля Ферре с помощью фальшивок.

² Перевод Александра Кочеткова.

автобиографично) добрался до морского берега и, выбившись из сил, упал на скалу. «Волны говорили мне «Дальше ты не пойдешь». А за спиной был Париж, где шла бойня — на улицах, в тюрьмах, в судах. Подъезжает какая-то лодка, но у беглеца нет сил просить, чтобы его перевезли через Ламанш. Он лишается чувств. Сострадательные рыбаки, поняв, что перед ними беглец Коммуны, перевозят его в Англию, и когда он открывает глаза, — «он вдали от врагов».

Несколько стихотворений Шатлэна посвящены жизни коммунаров на чужбине. В «Воспоминании» описывается встреча двух эмигрантов в дождливый английский день, их неизменный разговор о прошлом, о Франции, о Париже, их интимные признания под тоскливый шум дождя, их вера в то, что изгнание когда-нибудь кончится, что еще настанут лучшие дни... А в «Прощании с жителями Джерсея» Шатлэн растроганно благодарил их за радушный прием, за то, что нашел в их среде новую семью.

В поэме «Воспоминания — для народного просвещения», рассказывая историю Франции со времени Июльской революции, Шатлэн видит значение Коммуны прежде всего в упрочении республиканского строя: «Ни один король уже не будет царствовать в Тюильрийском дворце, уничтоженном пламенем». Но поэт видит также, что «этот первый успех, достигнутый борьбою, приведет к падению преступных буржуа», что «попы, солдаты, генералы тоже исчезнут с лица земли». Он видит, что в гибели Коммуны рождается воля к отмщению ее палачам, начало новой борьбы с угнетателями народа, новая революционная эра. Преступление найдет свою кару. «Долой буржуазию! — будет главенствующим криком. — Да, смерть эксплуататорам! — воскликнут пролетарии. — Не нужно больше собственности! Долой собственников! Да здравствует революция!» А народы, объединившись и уничтожая своих тиранов, будут восклицать «Да здравствует Коммуна и Федерация!»

Таким образом, Парижская Коммуна являлась для Шатлэна не только воплощением республиканской идеи, но социальной революцией, республикой рабочих, боровшихся против королей, попов, бога и женщины, против эксплуататоров и собственников, против буржуазии и капитала. Они боролись за раскрепощение народ-

ых масс от рабского подчинения хозяину, боролись за право, справедливость и равенство, за то, чтобы иметь теплую одежду, хлеб, труд и доброе вино. И они боролись за федерацию.

Несмотря на то, что Шатлэн видел в Парижской Коммуне республику рабочих, поднимающуюся для революционной борьбы с капитализмом, представление поэта о рабочем, пролетарии, было все же весьма своеобразным.

В стихотворении «Космополит» Шатлэн воспевает «ребенка Природы, простого рабочего», который родился сыном батраков и кровь которого «не развращена»: «Под великим небом я родился свободным, я всегда свободно думаю; для сохранения своего равновесия я поворачиваюсь спиной к Прошлому; в борьбе с ложью мой голос присоединяется к другим голосам; я ребенок Природы и жажду братских законов». Ненавидя войну и казарму, он не желает терпеть также иго домовладельца, работодателя и закона. «Я гражданин Вселенной, моя нация — весь мир... Я не знаю ни богов, ни королей».

Все, что говорит Шатлэн в этой песне, является, конечно, протестом против капиталистического мира и налагаемых им на человека тягот. Но рабочий Шатлэна — полнейший одиночка, не имеющий никаких классовых связей и эмансипированный от всяких общественных обязанностей.

Как могли бы такие одиночки объединиться для борьбы против капитализма? И разве такими были подлинными рабочие Коммуны? Перед нами не портрет рабочего, а автопортрет самого Шатлэна, уже не поклонника Бабефа и Кабе, а последователя анархистского учения Прудона. Вот почему среди задач Коммуны Шатлэн сентиментально акцентирует — и столько раз — борьбу за право и справедливость. Вот почему говорит он о федерации, лозунг которой анархисты противопоставляли государству. Так здоровое зерно социально-политической лирики Шатлэна — его протест против капитализма, призыв к борьбе с ним, понимание Парижской Коммуны как боевой республики рабочих — обрастает различными наслоениями мелкобуржуазной идеологии.

Тему Парижской Коммуны Шатлэн продолжал разрабатывать и в 80 — 90-х годах. Остановимся на нескольких стихотворениях, входящих в его второй сборник.

Стихотворение «К Пиккио» содержит оценку известной картины этого художника «Триумф порядка», которую Шатлэн называет шедевром и «дантовским произведением». В «Новом круге современников» (дополнение к «Кругу современников», собранию хвалебных или насмешливо-отрицательных характеристик, напечатанному в первом сборнике стихов Шатлэна) поэт патетически говорит о целом ряде бывших бойцов Коммуны: о Луизе Мишель, Полине Менк, Бенуа Малоне, Ж.-Б. Клемане, Элизе Реклю, скульпторе-коммунаре Далу, Чиприани, Пиккио. Здесь же ряд резких выпадов по адресу врагов Коммуны вроде Сарсэя, Ж. Клареси, Ф. Коппе, генерала Галифе и др. Как жаль, что все это до сих пор неизвестно советским читателям! В обоих «Кругах современников» Шатлэна в сжатой, яркой, афористической форме запечатлелась та оценка явлений французской культурной и политической жизни, которую последние получали в социалистическом лагере того времени. Ведь у Шатлэна имеются высказывания о Золя, А. Додэ, Гонкуре, Мопассане, Онэ, Л. Кладеле, Мирбо, Ришпене, Сюлли Прюдоме, Т. де Банвиле и о множестве поэтов революционно-демократического лагеря вроде Жоржа Прото, Ландражена, Кловиса Гюга, Жюля Жуи, Доминика Флаша и др.

Среди других стихотворений второго сборника выделяется песня «Черные глотки». Шатлэн пытался создать здесь нечто вроде революционно-пролетарского гимна: «Мы, рабочие, численное большинство, предпочитаем безрадостному настоящему залитое светом будущее. Поля будут у Коммуны, фабрики — у рабочих, и Разум, общая Сила, упразднит милитаристов». На рефрене этого стихотворения сказались влияние песни Потье «Вперед, рабочий класс».

Замечательна также песня «Крики и шопоты», сильная картина нищеты, бедствий и безрадостного труда рабочих, эксплуатируемых «денежными королями», где поэт напоминает о революционном примере Коммуны и воспевает тех, которые пойдут ее путями и, «храбрые, как их отцы, будут сражаться, подобно им».

Анархистские тенденции Шатлэна в обеих этих песнях не проявились да и вообще не накладывают на его социально-политическую лирику решающего отпечатка.

Эжен Шатлэн вернулся во Францию после общей амнистии в 1880 году.

Он пользовался большой популярностью в социалистических кругах. Современники характеризуют его как вечно настороженного, воинственного, страстного спорщика, выходившего из себя во время дискуссий, постоянно окруженного молодежью. В поисках заработка он сделался после амнистии юрисконсультom (тоже без диплома) и основал в 1885 году литературно-художественный и политический (склонявшийся к анархизму) журнал «Выстрел», устроив его редакцию в своей конторе. Журнал был связан с его конторой и в том немало важном отношении, что существовал только на приносимый ею доход. В 1889 году «Выстрел» уступил место новому журналу «Европейское обозрение», просуществовавшему четыре года.

В 1886 году Эжен Шатлэн выпустил свою первую и лучшую книгу стихов «Изгнанницы 1871 года», составившуюся из его политической лирики 40—80-х годов. Выход сборника Шатлэна, разумеется, замолчанного буржуазной прессой, был широко приветствуем социалистической печатью и поэтами-социалистами. Так, Эжен Потье посвятил Шатлэну песню «Изгнанницы 1871 года», а Доминик Флаша — один сонет¹. «Вежа, поставленная на пути революционного авангарда, книга Шатлэна завоеует симпатию всех, кто мыслит, кто любит, кто борется», — писал в предисловии к ней Ашиль Ле Руа².

Некоторые критики невысоко ставили сборник Шатлэна, с чем мы согласиться не можем. Не отрицая отдельных неровностей и неудач, имевшихся у Шатлэна³, следует все же признать, что это был талантливый, темпераментный поэт, в стихах которого имеется и движение, и страсть, и колоритность, и немало свежих образов, и выразительный реалистический язык. Что он противо-

¹ Mes dernières nées., p. 14.

² E. Chatelain. Les exilées de 1871, P. 1886, p. 22.

³ Много насмешек над Шатлэном вызвало его стихотворение «Нет, бога не существует!», где в числе различных доводов против бытия господня Шатлэн запальчиво приводил и такой аргумент: «Если бог есть, зачем же он создал негров? К чему так чернить целую человеческую расу?»

речив, с этим ничего не поделаешь, бесспорны и его многочисленные идеологические ошибки, но основное в его лирике — здоровый и сильный протест против капиталистического гнета и призыв к борьбе с ним. Главное свое внимание Шатлэн уделяет положению народных масс и, в частности, рабочего класса, изображая последний как жертву беспощадной капиталистической эксплуатации, но готовым к отпору и твердо веруя, что новая Коммуна сметет власть эксплуататорских классов. Поэтому в творчестве Шатлэна можно найти немало превосходных стихотворений; таков особенно его цикл о Коммуне. И поэтому в истории французской революционно-демократической лирики XIX века поэзия Шатлэна занимает свое историческое место, — не столь почетное, как у Эжена Потье, но все же несомненное.

Политической лирике Шатлэна, в отличие от лирики Потье и Клемана, в значительной степени присущ повествовательный характер. У Шатлэна имеются и пропагандистские стихи («Коммуна» и др.), но в ряде других произведений он трактует исторические события сквозь призму автобиографии или ограничивается простым рассказыванием этих событий. Эта особенность наблюдается и у некоторых других поэтов Коммуны (Кловис Гюг и др.). Во втором сборнике Шатлэна повествовательная сторона его поэзии звучит особенно ясно, да и круг тем значительно меняется вплоть до появления эротической лирики, правда, немногочисленной.

В конце жизни Шатлэн избрал своею платформой эклектизм. В издаваемых им журналах он всегда объявлял, что они являются органами беспартийной социалистической мысли. Старомодность некоторых воззрений Шатлэна — идеалистических пережитков 1848 года — и этот его эклектизм вызывали, разумеется, много насмешек в 80 — 90-х годах.

Свой эклектизм Эжен Шатлэн не без пышности называл «революционной концентрацией». Он писал в «Выстреле» и неустанно повторял: «У партии POSSИБИЛИСТОВ имеется только один экономист; у гедистской партии много экономистов, которыми не следует пренебрегать; среди независимых также имеется несколько значительных людей; наконец и искренние анархисты насчитывают у себя много талантливых имен». Он пред-

полагал объединить их всех в ежедневной газете с тем, что один день ее будут редактировать гедисты, на следующий — анархисты, на другой день — независимые; планкисты и POSSИБИЛИСТЫ также имели бы свои номера.

«По своей философии, — пишет Энгельс, говоря о взглядах П. Лаврова, — друг Петр является эклектиком, который старается из всех различных систем и теорий выбрать наилучшее: испытайте все и сохраните наилучшее! Он знает, что во всем есть своя хорошая и своя дурная сторона и что хорошую сторону следует усвоить, а дурную отбросить. А так как каждая вещь, каждая личность, каждая теория имеет обе эти стороны, хорошую и дурную, то каждая вещь, каждая личность, каждая теория в этом отношении примерно так же хороша и так же дурна, как и всякая другая, и, следовательно, было бы глупо с этой точки зрения горячиться, отстаивая или отрицая ту или иную. С этой точки зрения, вся борьба и все споры революционеров и социалистов между собою должны показаться чистыми пустяками, служащими лишь для того, чтобы радовать их врагов. И вполне понятно, что человек, который держится таких взглядов, пытается примирить всех этих взаимно борющихся людей и серьезно убеждает их не доставлять больше реакции этого скандального зрелища, а нападать исключительно на общего врага»¹.

Но как у Лаврова не вышло ровно ничего из его попытки создать эклектическое «единство» революционного фронта, так не имел успеха в своих замыслах и «папаша Шатлэн». Ни гедисты, ни анархисты не согласились на совместное сотрудничество, и задуманная Шатлэном газета не родилась.

Шатлэну в качестве редактора журналов и одного из патриархов социально-политической поэзии удалось в 80 — 90-х годах сплотить вокруг себя группу талантливой писательской молодежи, высоко уважавшей его за политическую честность, за нежелание приспособляться к режиму Третьей республики.

«Он имеет право повышать голос, так как он остался верен социальным реформам, которых требовали некогда эти политические проходимцы, — писал Александр Бутик, противопоставляя Шатлэна бывшим социалистам,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 231.

примазавшимся к «кормилу» Третьей республики. — Он видел, как эти Тартюфы свободы, равенства и братства сделались гнуснейшими представителями власти, набивавшими свои карманы, преследовавшими социалистов. По большей части они были его политическими друзьями в конце Второй империи. Он мог бы последовать за ними и, подобно им, устраивать свои делишки под предлогом управления делами страны. Он мог бы, по крайней мере, попросить у них одолжений. Но он честный человек»¹.

Во главе созданной Шатлэном группы стоял его современник, поэт-сапожник Жозеф Ландражен (Landragin, 1819 — 1891), один из плеяды поэтов-рабочих 40-х годов, которых реакционеры прозвали тогда «хвостом Беранже». Им был издан сборник «Песни свободного человека», по случаю выхода которого поэт-рабочий получил следующее письмо от Гюго: «Труженик из народа, соединяющий свой труд с песней, которую он поет и сам слагает, облегчая, таким образом, с помощью идеального тяжести реальности, — какое это прекрасное и благородное зрелище! Вы принадлежите к тем, кто доставляет это зрелище, и растроганный философ жмет вам руку»².

Помимо Оливье Суэтра, также принадлежавшего к этой группе, здесь имелось множество других писателей, ныне неизвестных: поэт Андрэ Вейдокс (Veidaux), романист Александр Бутик (Boutique), поэт-социалист Габриэль де ла Салль (de la Salle), шансонье Эжен Лемерсье (Lemercier), шансонье Пьер Тримуйа (Trimoillat), литераторы Альбер Гулле, Огюст Ширак, Амилькар Чиприани и др. Группа эта продолжала сотрудничать и в «беспартийном», но близком к анархизму «Социальном искусстве» (1891 — 1893), редактором которого, после Шатлэна, стал Габриэль де ла Салль. Этот жур-

¹ „Mes dernières nées“, p. 7.

² Некрологи о Ландражене: „L'Art social“, novembre 1891, № 1; „La Revue eugénienne“, 1891, № 26. В последнем некрологе, написанном, вероятно, самим Шатлэном, указывается, что за гробом Ландражена шла какая-нибудь сотня литераторов и шансонье, в то время как он был одним из самых популярных поэтов революционной демократии в дни Коммуны: «Если бы версальцы не убили в 1871 году ста тысяч парижан, четыре пятых из которых пели песни Ландражена, на похоронах оплакиваемого нами народного песельника присутствовало бы десять тысяч рабочих».

нал менее интересовался политическими вопросами и больше внимания стал отдавать вопросам литературы, эстетики и искусства. Здесь, в частности, Телемское аббатство Рабле истолковали в виде идеала анархии. Из писателей революционной демократии журнал пропагандировал Эжена Потье, Жана Ломбара и Леона Кладеля. Иногда появлялись статьи о Золя. Было много статей о театре, в частности о «Свободном театре» Антуана.

В 1891 году вышел второй сборник стихов Шатлэна «Мои новорожденные».

Мы не знаем, как умер Эжен Шатлэн и было ли вполне исполнено то его завещание, которое этот враг поповства и церкви предал публичной огласке, напечатав его в первом сборнике своих песен. Завещание это, может быть, усиливало взгляд на Шатлэна как на чудака, но забота поэта о том, чтобы над его трупом не учинили поповской комедии, все же трогательна. Не забудем, что в 1885 году, когда умирал Гюго, парижское духовенство во главе с архиепископом Парижа из кожи лезло вон, чтобы пробраться к умирающему и «обратить» его. Вот завещание Шатлэна:

«Я, нижеподписавшийся Амабль-Пьер-Эжен Шатлэн, родившийся в Париже 6 декабря 1829 года, писатель, проживающий на набережной Турнель, № 45, не верю ни в бога, ни в чорта, ни в бессмертные души, объявляю, что нижеследующее является категорическим выражением моей последней воли.

Во-первых Я желаю, чтобы труп мой, когда я умру, не был осквернен приближением какого-либо попа; чтобы последний не смел разыгрывать религиозного ритуала вокруг моего смертного ложа; главное же — чтобы никто не бодрствовал у моего тела, чтобы ни одна свеча не горела у моего изголовья и чтобы похороны мои были чисто гражданскими.

Во-вторых. Если в пору моих похорон будет существовать какое-нибудь общество анатомии, френологии или рассечения трупов, то если будет возможно предложить ему мою голову и если это общество примет ее, я желаю, чтобы она была отдана ему и послужила для необходимых науке изысканий.

В-третьих. Если кремация или какая-либо другая система сжигания тел в обычае в том городе, где я умру, я желаю, чтобы тело мое было сожжено. В случае невозможности сжечь тело я желаю, чтобы мои останки были отвезены на дрогах для бедных для погребения в общей могиле.



В четвертых. Дабы эти мои пожелания, выраженные добровольно, так как я здоров телом и духом, были выполнены неукоснительно и категорически, я обязываю моих товарищей и друзей выполнить их вопреки воле всех членов моей семьи, которые попытались бы этому воспротивиться.

Составлено и писано моей рукой в Париже, в пятницу 15 октября 1880 года и возобновлено 15 июля 1886.

Эжен Шатлен.

В одном из последних своих литературных выступлений, в предисловии к сборнику поэта-демократа Эжена Корсена «Молния», Эжен Шатлен писал 18 мая 1892 года, обращаясь к автору:

«Будет ли это заглавие предвестником будущих событий? Мне хочется этого; я нетерпеливее вас. Я хотел бы видеть день — зарю его я видел 18 марта 1871 года — день закладки фундамента той социальной эры, к которой миллионы граждан стремятся, как вы и я. Увы, я умру раньше этого...»¹.

Эжен Шатлен умер в 1902 году.

¹ Eugène Corsin. L'éclair avant la foudre, P. 1892, p. 5.

I

В круг поэзии Парижской Коммуны входили и некоторые произведения, более или менее легально появлявшиеся на свет во Франции 70-х годов. Обычный круг их тем — память о Коммуне и коммунарах, борьба с реакцией, амнистия. Обстановка версальской победы и всех ее политических последствий сказывалась на малочисленности этих памятников (количество их увеличивается лишь в конце 70-х годов).

После падения Второй империи Тьер объявил, что провозглашаемая республика «будет консервативной или ее не будет вовсе». Но после Коммуны Франция превратилась в «республику без республиканцев», где пользовались весом только три монархических партии; сатирикам и карикатуристам запрещалось их высмеивать¹. Смеяться можно было только над республиканцами. Республиканские газеты переставали выходить или

¹ В лондонской эмигрантской газете «Кто идет?» появилась в октябре 1871 года следующая заметка:

«По поводу ареста журнала «Погремущка» приводим следующий диалог, гарантируя полную его достоверность.

Начальник одного из крупных отделов министерства внутренних дел сказал типографу арестованного журнала:

— Впредь мы не разрешаем больше рисунков против бонапартистов, легитимистов или орлеанистов...

Типограф — он был не лишен остроумия — лукаво улыбнулся:

теряли свою аудиторию Восемнадцатого августа 1871 года на улицах Парижа появилось такое объявление «Политические деятели! Литераторы! Продается, почти за бесценок, большая, ежедневная, умеренно-республиканская газета»¹. Кучка буржуазных республиканцев, членов Национального собрания, представляла собою людей, донельзя робких и консервативных, даже готовых заигрывать с иным претендентом на престол. Но эти прожженные политиканы все-таки находили выгоднее числиться республиканцами, потому что лучше монархистов разбирались в настроениях массы французского населения, для которой слово «республика» перестало быть таким однозначным, как в 1848 году. Частичные выборы 1872 года уже показали, например, что почти во всех департаментах побеждали республиканцы.

Монархисты не понимали этого и вели оживленную кампанию за своих претендентов легитимисты — за графа Шамбора, именовавшегося Генрихом V; орлеанисты — за графа Парижского, внука Луи-Филиппа; бонапартисты — за экс-императора Наполеона III, а после его смерти — за его сына. Все они весьма энергично нападали на правительство, возглавляемое Тьером, который казался им чересчур левым. Двадцать третьего мая 1873 года лидер монархического блока, герцог де Броли, выступил с резкой критикой действий правительства, объявляя, что оно слишком нерешительно борется «против радикальных учений», что «недостаточно было обеспечить материальный порядок, что *моральный порядок* в значительной степени зависит от правительства» и т. д. Тьер выступил с изложением своей политической программы, но не получил одобрения и сложил свои полномочия. Новым президентом республики был избран маршал Мак-Магон, известный монархист.

С этого времени во Франции установилась эра так называемого «морального порядка». Она характеризовалась в первую очередь резчайшим усилением католической реакции. Господь бог признавался единственным

— А против республиканцев?

— Республиканцы, — отвечал, не колеблясь, начальник отдела, — это совсем особая статья. Можете заниматься ими!

Удивительная республика, где священные все партии, исключая республиканской!»

¹ L. Halevy, p. 194.

лицом, способным исцелить Францию от власти гибельных заблуждений. Повсюду возникали новые монашеские ордена и разрастались старые. Множились рассказы о чудесах, о появлениях богоматери и ангелов, причем дева Мария с редкой неутомимостью возвещала каждый раз о предстоящем возвращении Генриха V. Открывалось множество новых мощей и новых святых. Культ реликвий принял неслыханные размеры. В провинции происходили многочисленные религиозные манифестации и массовые паломничества к местам святых или чудес. Не отставал и Париж. в 1873 году Национальное собрание постановило построить «искупительную церковь» на Монмартрском холме (где началось движение 18 марта); лостройка была объявлена «делом общественной пользы».

Герцог де Броли, новый председатель кабинета министров, конфиденциально писал в это время «При нынешнем нашем положении в парламенте и в стране было бы непроситительно для нас не попытаться восстановить монархию». И борьба за ее восстановление приняла самый энергичный характер. После смерти Наполеона III произошло (в 1875 году) слияние между орлеанистами и легитимистами граф Парижский приветствовал и признал в лице Генриха V главу династии. Роялисты ликовали. Уже были закуплены лошади и кареты для въезда короля во Францию, уже изготовлялись мундиры и роялистские кокарды. Государственный переворот не произошел лишь из-за тупой надменности графа Шамбора. Архиконсерватор, он был возмущен тем, что ему осмеливаются ставить какие-то условия для возвращения, и не пожелал отказаться от белого знамени Бурбонов ради трехцветного¹.

Но момент для реставрации монархии был безвозвратно упущен. Выборы в феврале и марте 1876 года привели к полной победе республиканцев. И если 30 января 1875 года существование республиканского строя во Франции было признано Палатой большинством

¹ Анатолий Франс высмеял этот эпизод, преобразив белое знамя в зеленую лошадь, на которой принц-претендент только и согласен въехать в Пингвинию, основной сатирический замысел «Острова пингинов» — именно параллель между средневековой и современной Францией — естественно родился у современника «морального порядка», в ту пору когда в современности так просто и грубо возрождались самые отсталые черты средневековья.

только одного голоса (353 голоса против 352), то в ноябре 1877 года парламентское большинство оказывается уже республиканским, что приводит к падению кабинета Броули. Мак-Магон, угрожавший было недавно распустить Палату в случае перевеса республиканцев, вынужден пойти на уступки, но в 1879 году его сменяет на посту президента республиканец Гриви, а председателем Палаты депутатов становится Гамбетта.

Победа республики, ставшая безоговорочной в 1879 году, была обусловлена не только тем, что республиканская идея все более упрочивалась в сознании широких кругов французского населения, но также и тем, что французский рабочий класс, оправившись к концу 70-х годов от страшных потерь «кровавой недели» и пополняя свои ряды начинавшими возвращаться из ссылки коммунарами¹, стал попрежнему оказывать свое могучее революционизирующее влияние на деятельность демократической оппозиции.

Политическая поэзия этой поры, связанная с лагерем республиканцев (к сожалению, она совсем не изучена), более или менее резко выступала против буржуазной реакции. Укажем, например, на сатирическую песню «Стоило ль возиться?» Лео Таксиля (Taxil, 1854 — 1907), будущего известного литератора-антиклерикала и пропагандиста атеизма. Песня написана в конце 70-х годов (еще при Мак-Магоне) и весьма энергично бичует «моральный порядок». «Нет, право, не стоило менять правительство», — разочарованно твердит она, доказывая на многочисленных примерах, что республиканский строй 70-х годов, по сути дела, решительно ничем не отличается от строя Второй империи.

II

Версальские победители, помимо истребления кадров Парижской Коммуны, вели ожесточенную борьбу с ее идеями.

Совершенно неисчислима, необозрима та агитацион-

¹ Имеется любопытное указание одного мемуариста, что коммунары сыграли свою роль в провале последней пьесы Александра Дюма-сына «Жозеф Бальзамо» (1878); см. F. Duquesnel. Souvenirs littéraires, P. 1922, p. 183.

ная версальская литература, которая с фанатической свирепостью стремилась всячески извратить, оклеветать и оболгать Коммуну. Едва закончилась майская бойня, как Франция и весь мир были затоплены целой книжной лавиной. Тут были озлобленные пасквили и памфлеты, тенденциозные дневники «свидетелей» и «очевидцев», всевозможные сборники всяких сплетен, наговоров, выдумок, доносов, клеветнические «биографии» членов Коммуны и ЦК национальной гвардии с приложением их портретов (незаменимое пособие для шпижов), наспех состряпанные истории Коммуны, мемуары «заложников», порнографические повествования под видом разоблачения «ужасов» Коммуны и т. д. и т. д. Для назидания читателей недоверчивых было издано множество иллюстрированных альбомов, где наряду с фальшивками (специальными инсценировками расстрела заложников или факсимиле безграмотных приказов, приписываемых членам Коммуны) были помещены многочисленные фото парижских руин. Агитационный язык фотографий (к ним присоединялись и рисунки некоторых фодожников) был весьма силен, а потому, помимо альбомов, в массе выпускались открытки с теми же видами «сожженного Парижа». Все эти агитационные материалы (не говоря уже о прессе) издавались годами и в таком множестве, что свою политическую задачу они вполне выполнили, надолго и накрепко привив французскому мещанству отрицательное отношение к Коммуне (оно ясно чувствуется и до наших дней).

На дрожжах этой версальской ненависти немедленно же развили бурную деятельность и версальские литераторы.

«Вся эта шайка литераторов всякого разбора, — пишет Лиссаргэ, — обрела в Коммуне очень прибыльный вклад, который она ловко эксплуатировала. Не было такого литературного шалопа, который не фабриковал бы брошюр, книг, историй; самый ничтожный из пленников писал свои излияния. Образовалась целая груда из таких сочинений, как «Сожженный Париж», «Париж в огне», «Красная книга», «Черная книга», «Воспоминания заложников», «Красный карнавал», «История 18 марта», «Коммуна», «Восемь дней»; романисты каторги — Пьер Цакконе, Ксавье де Монтпен — издали «Тайны Интернационала» в виде иллюстрированных выпусков; издатели требовали чего-либо о Коммуне; спрос был так велик, что бельгийцы тоже принялись за дело. Все эти писания, часто непристойные, шекотали буржуазные нервы. Для более деликатных душ деликатный Дюма-сын готовил свою «зоо-

логию этих революционеров»; поэты как Поль де Сен-Виктор, Теофиль Готье, Альфонс Додэ, разные писатели более или менее известные — Абу, Сарду, Клареси, Мендес, Эрнест Додэ и другие — вымышляли всякие пикантные эпитеты для этих «варваров», чьи трупы издавали такой отвратительный запах»¹.

Люсьен Декав составил список писателей, выступавших на стороне Версаля, и в этом списке (он, впрочем, еще не полон) почти вся тогдашняя литература: Максимилиан Кан, Луи Блан, Теофиль Готье, Леконт де Лиль, Жюль Симон, Альфонс и Эрнест Додэ, Луи Вейльо, Ф. Сарсэй, де Прессансэ, Дюма-сын, Анри Мартен, Поль де Сен-Виктор, Катюль Мендес, Ренан, Гонкур, Шанфлери, Каро, Абу, Жорж Санд, Ж. Клареси, Барбэ д'Оревилюи, Т. Бержера, Тэн, Литтрэ, Поль Бурже, Мельхиор де Вогиюэ².

Писатели, так или иначе участвовавшие в Коммуне, были почтены особенной ненавистью белого террора. Еще в майские дни версальские газеты с упоением повествовали о том, что Вермерш и Жюль Валлес расстреляны, причем умирая проявили крайнюю степень трусости. После прекращения боев газеты наполнились прямой руганью по адресу писателей-коммунаров. «Голова черного бульдога, лающего в кафе и на галерке Одеона», — так позволил себе выразиться о Валлесе ничтожнейший Максим Рюд. В таком же духе, а то и более резко, говорили и о других писателях Коммуны.

Но ругани было еще мало. Когда Верморель умирал в версальской тюрьме от ран, полученных в майскую неделю, графоман Эрнест Додэ потребовал, чтобы его имя было вычеркнуто из списка членов Общества писателей; когда же впоследствии, на заседании этого Общества, докладчик Лео Леспес с уважением упомянул имя только что скончавшегося Вермореля, его слова были встречены резким протестом двадцати членов³. В июле 1871 года бульварный романист Ксавье де Монтепен потребовал исключения Феликса Пиа из Общества драматических писателей; предложение его было отклонено 55 голосами против 37. В 1874 году ренегат Эмиль Блаве (бывший сотрудник валлесовской «Улицы»

в 60-х годах) ожесточенно добивался, чтобы Феликс Пиа, Паскаль Груссе, Жюль Валлес и Эжен Радуа были исключены из Общества писателей. «Если бы меня и захотели обвинить в доноситељстве, — восклицал Блаве, — я не колеблюсь донести на них, и если мне не будет дано удовлетворения, я обращусь к судам!» Блаве получил «удовлетворение» частичное: Общество писателей исключило Валлеса и Радуа. Но если Феликса Пиа и Паскаля Груссе исключить оказалось неудобным, то ничто не охраняло их, вместе с Вермершем, от разнообразных клеветнических обвинений, то и дело появлявшихся на страницах газет.

Шестого июля 1872 года умер известный поэт Пьер Лашамбоди, автор социальных песен и баснописец, широко известный еще с 40-х годов. Французская печать отнеслась к его смерти с враждебным молчанием¹ — ведь это был писатель-демократ, и вдобавок имя его оказалось под манифестом франк-масонов, ставших на сторону Коммуны.

В 1877 году умер шансонье Гюстав Матьё, известный политический поэт; его «Песню Коммуны», если помнит читатель, анонсировала, но так и не напечатала одна из газет Парижской Коммуны. Смерть его также не вызвала откликов печати. Но спустя уже несколько лет в бонапартистской газете «Родина» о нем вспомнили: некий журналист Альбер Рога выразил недовольство тем, что Шарль Монселе «цитирует в «Эвенман» несколько скверных стихов одного умершего и давным-давно похороненного пьяницы». Под «пьяницей» подразумевался Матьё, а под «скверными стихами» — его песня «Охота г-на де Годерю» (напечатанная лет двадцать пять назад), в которой Альбер Рога усмотрел нападки на Наполеона III².

Это один из типичных примеров той ненависти, с какой реакция 70-х годов набрасывалась на писателей,

¹ Нам встретился только один малоинтересный некролог в газете „Le Peuple souverain“, 19 juillet 1872.

² Монселе отвечал с негодованием:

«Г-н Альбер Рога спрашивает, не является ли этот г-н де Годерю Наполеоном III? Я не более его осведомлен на этот счет: это Наполеон III, это Карл X, это всякий, кого вам захочется узнать; но прежде всего — это карикатура.

...Человек, которого г-н Альбер Рога неведомо почему

¹ Лиссагарэ, стр. 468 — 469.

² L. Descaves, p. 100.

³ Ibid, p. 240.

хоть в малейшей мере причастных к Парижской Коммуне. Столь же злобно враждебным было ее отношение ко всяким попыткам не то чтобы прямо защищать память и дело Коммуны (на это во Франции 70-х годов никто и не отваживался, исключая речей некоторых коммунаров на военном суде), но заговорить о ней в тоне примирения, вызвать сострадание к семьям казненных или сосланных или, наконец, затронуть вопрос об амнистии.

В перечне своих материалов Ф. Майяр приводит под № 281 анонимное стихотворение «Мир умершим!», изданное листовкой в 1871 году и являющееся пацифистским откликом на «кровавую неделю». «Надо было потерять голову или очень хотеть ее потерять, — пишет Майяр, — чтобы на другой день после майской недели произносить такого рода фразы: уважение тем, кто, поддерживая правильную или ложную идею, не поколебался пожертвовать для нее жизнью»¹. Принадлежало ли это стихотворение к поэзии коммунаров или было только документом буржуазно-либерального пацифизма, мы не знаем, но испуганные комментарии Майяра поучительны: он знал, что такое белый террор. И не удивительно, что других вещей подобного рода ему в 1871 году уже не попадалось.

Но в народной среде память о Коммуне и ее героях была, конечно, неистребима. Примером ее является хотя бы та анонимная песня, которая так поразила русского путешественника П. Петрова, находившегося в Париже в 1873 году.

«Мне удалось, — пишет он, — услышать на *Butte aux Cailles* (парижская окраина «Горка Перепелов») поэтический отклик того времени (Коммуны. — Ю. Д.): песню, сложенную по подруге, расстрелянной версальскими войсками при взятии Парижа. Я записал это непередаваемое произведение дикой поэзии».

называет «пьяницей», является, по мнению всех его собратьев, одним из лучших поэтов XIX века, соперником Пьера Дюпона.

...Нетрудно понять, что я не мог противиться обязанности защитить этого достойного человека и первоклассного поэта от оскорбления...» (*Charles Monselet. De. A à Z. P. 1888, p. 21, — 218*).

¹ F. Maillard. Les publications etc.

Нет сомнения в том, что песня эта родилась в низах парижского общества, но вряд ли в рабочей среде, скорее в люмпен-пролетарской. «Коммюнар, подругу коего, тоже коммюнардку, расстреляли версальские войска, оплакивает ее по-своему, заливая обязательно тризну абсентом», — так излагает П. Петров «общий сюжет» песни.

Песня написана языком грубым, площадным, близким к арго, образы ее тоже грубы, циничны, автор с босяцкой лихостью коверкает на все лады слово «Монмартр», но в сочетании всей этой лихой грубости с унылой интонацией и тайным восхищением — художественный эффект песни.

Пять четверостиший. Рассказчик повествует, что в последние дни Коммуны, когда

Коммуне был капут и стон стоял кругом,
В Париже мертвецы валились как при ветре,
На Монмертре —

он познакомился с героиней песни, так же, как и он, сражавшейся в рядах федератов. «Я приглянулся враз: ...физия моя пришлась по вкусу ей». Симпатия была взаимная, хотя «она была собой не больно как мила». Песня развивается с напряженной быстротой:

Версальцы хватъ ее — и к стенке отвели...
Но что ж? Она сама скомандовала «пли!»
Эх братцы! Рюмочку абсента здесь охмурьте,
На Монмурте.

И в последнем куплете сквозь его меланхолические интонации вновь звучит восхищение героиней Коммуны:

С тех пор, как сердце вдрызг расквасили ей тут,
К могиле, то и знай, несут цветы, несут —
Ведь холмик этот ей насыпали, поверьте,
На Монмерте¹.

Называя эту песню «характерным и замечательно талантливym произведением анархистской музыки», П. Петров с чувством добавляет: «Но надо это слышать, спетое туземцем, хриплым, надтреснутым голосом, то исполненным ядовитой иронии, то цинизма, то этого непередавае-

¹ Перевод Льва Остроумова. Не можем не выразить благодарности переводчику за преодоление исключительных трудностей оригинала, который П. Петров признал «совершенно непередаваемым».

мого air capaille, присущего парижскому подкаретному люду. И вдруг, как луч солнечный, мелькнувший среди мрака, раздается теплая душевная нотка, и голос глухо-болезненно вибрирует при словах:

Эх, братцы! Рюмочку абсента здесь охмурьте...»¹

Конечно, по-разному можно отнестись к этому стихотворению. Читатель-пурист, может быть, даже возмутится такою люмпен-пролетарской лирикой, словно сложенной каким-нибудь Жареным Биби или Золотым Хайлом, персонажами «Западни» Золя. Но как бы ни относиться к этой песне, нельзя не видеть в ней своеобразного отражения Коммуны, нельзя отрицать производимого ею впечатления. Недаром впоследствии ее заимствовал известный шансонье Аристид Брюан, но в его переделке (песня «A Montmerte») анонимная песня 70-х годов утратила всякое упоминание о Коммуне, а потому лишилась своей остроты, социального пафоса, опошлилась и превратилась только в босяцкую экзотику.

Рассмотренная анонимная песня существовала лишь в устной передаче, и сфера ее пропагандистского воздействия была ограниченной. Рождались и другие произведения, посвященные Коммуне (например, «Идиллия» Андре Жилля), но еще не имевшие цензурной возможности быть опубликованными. Однако с течением времени сочувственные Коммуне голоса начали раздаваться и в печати.

Весьма ярок здесь пример с Леоном Кладелем (Cladel, 1835 — 1892), забытом ныне, но хорошо известном в ту пору писателе, первая книга рассказов которого была переведена на русский язык с рекомендательным предисловием И. С. Тургенева. Горячий идейный сторонник Коммуны, Кладель оставил Париж после ее падения и два года должен был молчать. В 1873 году выходит из печати сборник его рассказов «Les Va-nu-pieds», где автор, полный любви к народу, обличает его угнетателей и грозит им расплатой. Понятно, что версальская пресса встретила выход книги крайне неприязненно. Но прямых упоминаний о Коммуне здесь не было, и это спасло писателя от неприятностей.

¹ «Очерки прошлого», т. I. П. Петров, Париж. Место и год издания не указаны, стр. 32 — 33.

Но вот 1 апреля 1876 года (около этого времени, после новых выборов, в Палате был поднят вопрос об амнистии) Кладель напечатал в газете «Эвенман» крошечную новеллу «Проклятая», написанную годом раньше. Героиня новеллы, работница, жена сосланного коммунара, имея двух маленьких детей, вынуждена стать проституткой, после того как фабричная машина изуродовала ей руку. Суровый героизм этой несчастной матери постепенно раскрывается перед «гостем», и он, охваченный ужасом и стыдом, убегает, бросив ей кошелек... Задачей Кладеля было вызвать сострадание к своей героине; в этой форме он включался в борьбу за амнистию. Результат опубликования «Проклятой» был тот, что Кладель и редактор «Эвенман» были привлечены к суду и приговорены каждый к месяцу тюрьмы и к штрафу в пятьсот франков¹.

Создание «Проклятой» не явилось случайностью для Леона Кладеля. Художник был полон образами Коммуны, его непобедимо тянуло высказаться, а реакция только обостряла это чувство. Тема Коммуны проходит в ряде его рассказов 70-х годов. Кроме того, уже с 1872 года он приступает к работе над посвященным ей романом «INRI»². Не имея надежды напечатать эту вещь в условиях «морального порядка», Кладель вынужден был часто прерывать работу; роман был окончен только в 1887 году². Но и тогда Кладель не нашел издателя для «INRI», который был опубликован лишь много лет после смерти писателя его дочерью, в 1931 году.

III

К концу 70-х годов борьба за амнистию коммунарам все более усиливалась. Виктор Гюго высказался за нее как публицист и поэт уже в конце 1871 года и в тече-

¹ Новелла Кладеля под измененным заглавием „Trois fois Maudite“ появилась впоследствии в его сборнике „Raca“ (1884).

² Несмотря на ряд существенных идеологических ошибок, свидетельствующих о недостаточном понимании Кладелем движущих сил революции 18 марта, роман представляет собою замечательный памятник революционно-демократической литературы, созданный первоклассным мастером. Русский перевод «INRI» — изд. «Время», Л. 1933.

ние всех 70-х годов не уставал отстаивать в Палате депутатов и в Сенате проект частичной амнистии. Немало¹ было и других пропагандистов амнистии (ведь под давлением народных масс вопрос о ней к середине 70-х годов стоял в программах всех демократических партий и нередко входил в наказания избирателей), но за полную амнистию ходатайствовал — впервые в 1876 году — лишь знаменитый революционер и ученый Распайль. Тем не менее, несмотря на все эти парламентские выступления, подкреплявшиеся многочисленными петициями, реакционеры, в пору президентства Мак-Магона, неукоснительно проваливали предложения о полной амнистии, а иногда и о частичной.

Передовая французская поэзия не осталась безучастной к вопросу об амнистии. Великая честь выступить глашатаем амнистии выпала здесь на долю одного из представителей парнасской школы, Альбера Глатиньи (Glatigny, 1839 — 1873). Человечество не должно забывать этого подвига, потому что выступление Глатиньи было, конечно, подвигом, проявлением огромного личного мужества, актом благороднейшей справедливости.

Альбер Глатиньи, один из учеников Виктора Гюго, принадлежал к левому крылу парнасской школы и свящал свое имя с политической поэзией, издав сборник республиканских сатир против Второй империи «Раскаленное железо», — свой поэтический дневник с 5 сентября по 12 октября 1870 года.

Во время Коммуны поэт находился в Париже. По свидетельству его первого биографа, впечатление Глатиньи было отрицательное. Но приписываемая ему соответствующая реплика носит настолько общий характер («Я имел счастье находиться в Париже во все время Коммуны, вот уж невесело-то было! Брр! У меня и сейчас пробегает дрожь по коже, как я только об этом подумаю»), что создается впечатление, не была ли она просто сказана в тон этому биографу, ожесточенному ненавистнику Коммуны². Все сотрудничество Глатиньи

в газете «Призыв» (органе Виктора Гюго) после Коммуны и его стихотворение «Амнистия» говорят о том, что отношение поэта к Коммуне было более сложным, чем пытается изобразить первый биограф. Кроме того, в дни Коммуны «Официальной газетой» в вечернем издании была перепечатана¹ сатира Глатиньи «К крестьянам» (из «Раскаленного железа»), что, конечно, могло быть сделано только с согласия автора.

Стихотворение Глатиньи «Амнистия» появилось в «Призыве» 6 ноября 1871 года, и этот день является началом борьбы за амнистию во французской легальной поэзии 70-х годов.

Глатиньи обращается к республике, напоминая, с какой радостью и надеждами был встречен ее приход, какой кроткой и милосердной оказалась она, имевшая право сосчитать ее со своими врагами, и как эти старые ее недруги и истязатели (бонапартисты. — Ю. Д.) бежали прочь из Парижа, боясь страшного слова «возмездие» и удивляясь, что их еще не казнят. А ныне эти бывшие враги республики, вернувшись под шумок в Париж, успокоенные ее кротостью, требуют от нее: «Ударь! зарежь! будь неумолима!» Так говорят они для того, чтобы республика, запятнавшись сама, не могла уже ни в чем их упрекнуть и чтобы во всех осиротевших домах проклинали ее имя.

«Будь же предупреждена об их намерениях! — восклицает поэт. — Лишь те, которые хотели бы видеть тебя низкой, говорят тебе: «Ударь». Нет, амнистируй! Республика, не слушай этой клики иступленных, которая бесстыдно всплыла вновь, требуя для других той кары, которой заслуживает она одна!»²

Республиканизм и антибонапартизм Глатиньи не подлежат сомнению. Вот почему он поднимает голос за амнистию. Ясно, о ком речь, кого нужно амнистировать. Мы не знаем конкретных откликов на выступление Глатиньи, но не сомневаемся в том приеме, который оно встретило у версальцев.

Вскоре в «Призыве» появляется новое стихотворение Глатиньи, сатира «Госпожа Цензура», где поэт резко выступает против введения версальцами предваритель-

¹ В Сенате, помимо Гюго, за амнистию ратовали: Шельхер, Лоран-Пиша, Ферруйя, Шерер-Кестнер, Эскирос; в Палате депутатов: Распайль, Аллен-Тарже, Клемансо, Локруа, Флоке и многие другие.

² Job Lazare. Albert Glatigny, sa vie, son oeuvre, P. 1878, p. 124.

¹ „Journal Officiel de la R. F.“, éd du soir, 21 avril 1871, № 110.

² „Le Rappel“, 6 novembre 1871, № 715.

ной цензуры. «Ничто не будет отныне действительно без предварительной визы, детям будут метить ею лбы», — насмехается он, советуя вспомнить о временах Второй империи, прославленных именно такою цензурой¹. В сатире «Новая гильотина», тоже появившейся в «Призыве», Глатиньи иронически поздравлял своих сограждан с новым введением гильотины (читатель знает, что коммунары торжественно ее сожгли), где под нависшим ножом уже корчится и вопит какой-то бедняга².

Сотрудничество Глатиньи в «Призыве» быстро прекратилось. Враждебный тон его политической сатиры по отношению к версальской реакции определился уже с полной ясностью; в эпоху белого террора такому поэту не только невозможно было печататься, но и нечем было дышать. Он умер в 1873 году. Тема о Глатиньи давно ждет серьезного исследователя.

В ноябре 1871 года тема амнистии прозвучала и в поэтическом творчестве Виктора Гюго — в его стихотворении «Тем, кого попирают ногами»³. Вопросу об отношении Виктора Гюго к Парижской Коммуне посвящена следующая глава.

Выступление Глатиньи, поддержанное затем Виктором Гюго, ценно более как жест личного благородства поэта-парнасца: в обстановке 1871 года оно не могло иметь положительных практических результатов. Глатиньи рисковал попасть в такое же положение, как Луи Ратисбонн, пытавшийся защитить пленных коммунаров.

В начале 70-х годов прямо ратовать за амнистию было еще невозможно. Как видел читатель, революционно-демократическая литература поднимала другие темы: поминала расстрелянную «на Монмурте» участницу Коммуны, стремилась вызвать сочувствие к жене ссыльного, вынужденной торговать своим телом. Она старалась о том, чтобы слово «коммунар» перестало быть пугающим и ненавистным, каким его сделала в представлении обывателей стоустая версальская агитация.

Но годы шли, обстановка менялась. Одинокие и, казалось бы, заглушенные голоса Глатиньи и Гюго были в конце 70-х годов подхвачены во Франции множеством

поэтов демократического лагеря, как сейчас увидит читатель.

Но тема амнистии разрабатывалась не только во Франции. Поэзия эмигрантов Коммуны не могла не сказать здесь своего пропагандистского слова. В 70-х годах Эжен Потье написал песню «Ни праздника без амнистии». Заглавие ее говорило о том, что в каждый праздничный день нужно помнить о ссыльных коммунарах и бороться за амнистию для них. Песня проникла во Францию, была положена на музыку и получила широкую популярность в пролетарских кругах.

В день праздника Богиня свободы требует амнистии — от имени свергнутой Бастилии, от имени умерших, от имени семей ссыльных, от имени всех бедняков:

О узники! Как вы несчастны!
Нужда ваш растерзала дом,
Там горе водворилось властно...
Что ж! «Марсельезу» мы поем!
Но сквозь могучее звучанье
Чей голос прозвенел тоской?
То горестных семей рыданье!
Амнистию — на праздник мой!⁴

Лафарг пишет о Франции 70-х годов: «Социализм не мог развиваться во Франции, пока не была проведена амнистия борцов Коммуны. Рабочая масса как в Париже, так и в провинции жила только мыслью об амнистии. «Ни праздника без амнистии», — гласил припев популярной песенки, которую распевали повсюду и по всяким поводам»².

IV

К концу 70-х годов, с упрочением положения Третьей республики, требование амнистии становится актуальнейшей и широко распространенной темой французской поэзии.

В 1879 году в провинциальном городе Эврё состоялся организованный местным литературным объединением «Республиканская муза» поэтический конкурс на тему об амнистии. Со всех концов Франции было прислано

¹ „Le Rappel“, 8 novembre 1871, № 717.

² Ibid, 23 novembre 1871, № 732.

³ Ibid, 21 novembre 1871, № 729.

¹ Перевод И. Грушецкой.

² Поль Лафарг, Соч., т. I, М.—Л. 1925, стр. 73.

множество стихотворений. Из этих материалов (они датированы, главным образом, 1879 годом, но имеются и вещи предшествующих лет) составился пятый выпуск альманаха «Республиканская муза», ежегодно издававшегося в Эврё писателем и шансонье Л. Буэ де Вилье. Сборник составился только из тех стихотворений (всего их 47), которым были присуждены премии или похвальные отзывы.

Замыслом конкурса, как указано в предисловии к сборнику, было «защищать священное дело человечества и справедливости», дабы способствовать «политическому и социальному умиротворению в полном смысле этого слова». Коммунаров следовало простить, ибо это были «французы, заблуждавшиеся от избытка патриотизма»¹.

Эти либерально-пацифистские разговоры и фальсификаторское истолкование деятельности Коммуны не представляют собою, однако, программы сборника. Напротив, это лишь попытка кое-как связать официальными республиканскими формулировками его весьма противоречивое содержание. Ведь если большая часть поэтов действительно желала, чтобы правительство человеколюбиво простило грешников (и даже «преступников») Коммуны для достижения всеобщей гармонии, то другая часть, выражая пожелание о той же полной амнистии, не могла забыть существующих общественных противоречий, исключая надежду на абсолютное «умиротворение».

Леон Вуатюрё (Voiturier), поэт из Лилля, получивший вторую премию на этом конкурсе за стихотворение «Амнистия» (дата: 31 января 1879), может быть назван одним из лучших представителей первой группы поэтов. Значения Коммуны он, правда, не понимает, а причину ее видит в том, что Тьер оскорбил парижан. Полный ярости, Париж восстает «в лихорадочный день, который мы вечно будем оплакивать». Начинается братоубийственная резня на глазах у пруссаков, забыто величие Франции, испускает дух ее слава. Париж горит... «Накинем покров на эти ужасы. Наступил час умиротворения. Пусть заблещет, наконец, звезда милосердия. Довольно крови, слез! Довольно возмездия!»

¹ „La Muse républicaine“, cinquième année, P.—Evreux. 1879, p. 6.

Обращаясь мыслью к ссыльным коммунарам, поэт отказывается судить, виновны они или нет (в эту пору речь идет только о всеобщей амнистии, и уже мало кто из поэтов солидаризируется с Виктором Гюго, заявлявшим в 1871 году, что часть коммунаров все же преступники): «Заблуждались ли они? Были ли виновны? Не знаю, но ведь это женщины, дети!» Следует горячая мольба о милосердии, о прощении. «Из мрачных глубин поглощающей их пропасти осужденные протягивают к вам руки. Не отталкивайте их. Прощать — прекрасно! Будьте человечны с братьями!» Стихотворение заканчивается такой «посылкой»: «Крылатые строфы! Прежде чем кануть в забвенье, отнесите туда, на безутешные берега, надежду сердцам, которые полны лишь скорби!»

Стихотворение Вуатюрё, несколько риторичное вначале, становится взволнованным и теплым там, где автор говорит о страданиях ссыльных, о правах великодушия, братства, человечности.

В стихотворении Ипполита Дагэ (Daguet) «Амнистия» речь идет о двух братьях: старший был рабочим, младший — сержантом (до войны 1870 — 1871 годов). Война, осада, голод. Старший в дни Коммуны становится федератом, чтобы продолжать «борьбу за Францию», то есть с пруссаками. Соседи донесли, что он якобы грабил («увы, — вздыхает автор, — не один делал это, чтобы прокормить свою семью»), и его сослали, хотя его брат, к этому времени уже капитан, был членом военного суда и пытался его спасти. Стихотворение заканчивается горячим призывом к прощению «всех этих осужденных, которые столько страдали, столько плакали». «Что бы ни заставило их бреститься в восстание, помилование всем без исключения!»

Стихотворения Вуатюрё и Дагэ типичны для очень большого числа вещей сборника. Типичны и своим непониманием Коммуны, и требованием полной амнистии, и горячей аргументацией от милосердия, сострадания, человечности, братства и т. п. Но если Вуатюрё отказывается ставить вопрос о виновности коммунаров, то у Дагэ все же проскальзывает убеждение в их «преступности», и он не забывает упомянуть, что старший брат «широко искупил свою вину». Словом, в произведениях этой группы поэтов правильное понимание Коммуны отсутствует и заменяется обывательскими представле-

ниями, тема общественных противоречий совершенно не затронута, да и некоторые поэты убеждены, что коммунары имели отношение к грабегам...

Из поэтов второй группы остановимся сначала на Викторе Эвраре (Evgard), авторе любопытного стихотворения «Амнистия, челобитная гг. депутатам и сенаторам, представленная молодым человеком двадцати лет в январе 1879 года». Автор заявляет здесь, что он сын коммунара, что таких, как он, сыновей осужденных, много и что они одиноки и лишены отцовской поддержки «в том возрасте, когда начинаешь думать».

Угрюмо звучат эти строки, рождая в воображении читателя целый ряд сумрачных, юношеских лиц. Какая-то глухая, невысказанная угроза шевелится здесь...

«Их много, — повторяет поэт. — О, если бы, занимая свое место в рядах граждан, они не знали ненависти! Средство оберечь их от нее называется: амнистия».

Эврар не уходит в отвлеченности или в дебри истории, совсем не говорит о Коммуне, не подымает он и вопроса о виновности и невиновности коммунара. Он не риторичен, нет! В поэзию амнистии он с большой искренностью вводит тему детей коммунаров и осторожно намекает на их законную неприязнь к обездолившей их Третьей республике. Тема эта тронута чуть-чуть, но и сдержанный намек этого рода звучит с большой силой. Мысль Эврара проста: перестаньте озлоблять озлобленных или ждите беды. Он был прав: некоторые анархисты 90-х годов, бросавшие бомбы в Париже, были сиротами коммунаров.

Если Эврар просит, почти что угрожая, намекая на острые общественные противоречия, ясно, что голос его доносится из другой общественной среды, чем среда Вуатюрье и Дагэ, из среды более близкой к народным массам, и что силу свою он почерпает в настроениях этой среды.

Но самым интересным поэтом сборника является Оливье Суэтр (Souëtre, ? — 1897), стихотворение которого «Вопрос об амнистии, послание Палате депутатов и Сенату» (дата: Париж, 18 декабря 1878) получило на конкурсе первую премию. На биографии и творчестве этого поэта мы остановимся во втором томе.

В поэзии, связанной с борьбой за амнистию, Суэтру принадлежит самое сильное стихотворение. Объяснение

причин Коммуны здесь чисто социальное. Об общественных противоречиях и об отношениях классовый борьбы автор вообще не забывает ни на минуту, и он, подобно Эврару, но в еще более ясной и яркой форме, просит, угрожая.

Париж, пишет Суэтр, восстал 18 марта на защиту республики, борясь с реакционерами и капитулянтами. Послание Суэтра — прежде всего политическая сатира, бичующая этих реакционеров, организаторов «кровавой недели». Жертв майской бойни Суэтр оплакивает с волнением, подъемом, и здесь его сатира превращается в настоящий реквием. Но далее политическая сатира снова входит в свои права, бичуя буржуазию, общественные верхи —

Род себялюбивый,
Хранящий лютую, смертельную вражду
К свободе пламенной, к прогрессу и труду.

В дом этого тупого, холодного и сытого рода должна стучаться муза поэта... И если бы поэта захотели здесь выслушать, он сказал бы следующее:

Забудь, чтоб и они забыли!
Коль медь вновь грянет с высоты,
Амнистия, что дашь им ты,
Как дождь смывает кучи пыли,
Навеки смоем с мостовой
Те пятна крови роковой.

Далее поэт обращается к «прославленным молвою либералам, к умам возвышенным, правителям страны». Политической сатире Суэтра тут тоже нашлось бы что сказать, но поэт явно смиряет себя. Он только указывает теперешним правителям Третьей республики, что республиканский строй спасен именно коммунарами. Пора правительству расплатиться по этому счету:

Должны вы оплатить амнистией скорее
Их испытания. Иначе, гневом рдея,
История всем вам — в грядущих лет дали —
Отмщенье вечное воздаст за федератов
И возвестит о вас, на бронзе отпечатав
«Остались малыми — быть велики могли!»¹

¹ Перевод Д. Бродского. Сатира Суэтра до ее появления в этом альманахе была напечатана в 1879 году (из пропагандистских целей) в газете «Марсельеза», руководимой Леоном Кладделем.

Так и в финале стихотворения звучат нотки политической сатиры.

Стихотворение Суэтра имеет очень мало общего с вещами Вуатюрье или Дагэ Оно отличается, прежде всего, своим уверенным, независимым и полным достоинством тоном, и тут опять-таки чувствуется твердый голос народной, пролетарской среды. Суэтр открыто оплакивает жертвы «кровавой недели» и открыто указывает пальцем на их палачей, добавляя, что от них трудно ждать милосердия, что их не разжалобишь, что их интересует только выгода. И он доказывает им, что амнистия — выгодное для них дело. Иначе они только приведут к усилению классового антагонизма, к новому социальному конфликту.

Оливье Суэтр был горячим почитателем Эжезиппа Моро и, в сущности, повторяет строки его «Сожженного села», где поэт Июльской революции призывал богачей поделиться с бедняками:

Подай затем, чтоб чернь склонилась пред тобою,
Против тебе, что ты попрал ее пятою,
Чтоб золото твое, в котором нищих пот,
Низринувшись дождем, утешило народ¹.

И если Суэтр требует амнистии от буржуазии и понимает, что главное — в ее согласии, то, обращаясь к «прославленным молвою либералам», он не менее твердо указывает на их долг — расплатиться по счету Коммуны. И вследствие полной беспорности этого положения он требует и от них того же акта справедливости (а не милости, не сострадания, не прощения), каким является амнистия.

Литературно-общественная заслуга пятого альманаха «Республиканской музыки» в том, что он энергично и настойчиво ратовал за полную амнистию для коммунаров, когда вопрос о ней еще не был решен. Хотя к книге приложен портрет Гамбетты — организаторы конкурса хотели поставить себя под его политическое покровительство, наивно веруя в полную его идейную солидарность с ними, — но Гамбетта противился амнистии до последнего момента. Еще в начале 1880 года, когда Луи Блан выступил в палате с требованием полной амни-

стии, Палата провалила это требование, и Гамбетта не возражал (хотя некоторые его политические друзья и голосовали за амнистию). Однако народные массы уже отдавали себе отчет в этой позиции вождя оппортунистов, и последовавшее вскоре избрание ссыльного Тренке в депутаты (вопреки официальному депутату оппортунистов) было борьбой парижского пролетариата за амнистию и против Гамбетты. Избрание Тренке заставило Гамбетту мгновенно переменить фронт: он сам выступил теперь перед Палатой с требованием полной амнистии, хотя и тут — вечный двурушник — не забыл упомянуть о «преступлениях» Коммуны. После его речи Палата вотировала полную амнистию (большинством 312 голосов против 116), и закон о ней был обнародован 11 июля 1880 года.

Если, следовательно, вождь французских буржуазных республиканцев до конца противился амнистии, то она была вырвана у него требованием народных масс и их пролетарского авангарда. И наиболее яркими, последовательными и уверенными поэтическими выразителями этого народного требования, чьи голоса в борьбе за амнистию прозвучали сильнее и мужественнее всего, были, несомненно, Эжен Потье с его песней, распевавшейся повсюду, и впервые входивший в литературу Оливье Суэтр.

¹ Э. Моро. Незабудка, М. 1937, стр. 72. Перевод В. Левика.



I

С тех пор, как изгнанник Гюго вернулся в Париж на другой день после падения Второй империи и ликующая толпа несла его на руках от вокзала, поэт увлеченно отдался тем тревогам и заботам, которые волновали столицу Франции.

В течение всего периода осады он неустанно воспевал французскую армию, борющийся против прусских армий Париж, его форты, пушки, вылазки. Он не выступал против правительства Национальной обороны, но неприязнь к монархистам и настороженное беспокойство по отношению к их интригам сближали его с нарастающим революционным движением.

Днем 18 марта Гюго хоронил своего любимого сына Шарля. Похоронная процессия двигалась по восставшему Парижу, где улицы были наводнены вооруженными отрядами повстанцев, где строились баррикады. Но инсургенты узнавали старого, любимого поэта. Отряды расступались, клонились знамена. Разбирали часть баррикады для проезда дрог. И поэт, видя этот первый день пролетарской революции, был тронут ее вниманием к своему горю.

...Повсюду зреет

Гнев революции. Мой город! Весь дрожа,
Глядя то в зарево, то в сумрак мятежа,
Ты видишь пред собой разверзшиеся бездны,

Что на пути племен вскрывает рок железный.
И старец, шествуя за гробом дорогим,
Тобой любитесь ты разбросал пред ним
Богатства нежности, что скрыта в сердце львином!¹

Спустя три дня Виктор Гюго уехал в Брюссель для устройства дел наследников Шарля. В газетах Коммуны указывалось, что поэт обещал скоро вернуться, но подавленное состояние Гюго и безутешная скорбь о любимом сыне заслонили от него Париж. Тем временем Коммуна снова засвидетельствовала свое уважение к поэту, переименовав бульвар Осман в бульвар Виктора Гюго.

В апрельских стихотворениях «Страшного года» появляются первые отклики Гюго на Коммуну. В стихотворении «Мать, защищающая младенца» Гюго ласково говорит о Париже, вскармливающем «небесного ребенка — Будущее». Баюкая младенца, Париж кротко, нежно, матерински улыбается ему, но, чуть заметив на горизонте черную тучу, хищного зверя, ползущую змею, малейшую угрозу для ребенка, «он становится диким, выпрямляется, издает страшные крики, превращается в Париж неистовый» и, «перестав чаровать вселенную, приводит ее в ужас».

Коммунары предстают борцами за лучшее будущее человечества; в стихотворении «Вопль»² поэт выражал сочувствие их борьбе и недоумевал, за что же собираются «карать» Париж?

.. Париж свободы ждет.

Есть мир, и есть Париж, они равны, и вот —
Париж в себе таит грядущий день, как бездна,
Париж наказывать — как море — бесполезно:
Европа целая в глуби его зыбей,
И служит Франция прекрасным сердцем ей.

Однако гражданская война, начавшаяся между Парижем и Версалем, приводила поэта в ужас, и особенно потому, что она развертывалась перед лицом внешнего врага, только что поставившего Францию на колени: прусские войска еще стояли под Парижем.

¹ Здесь и дальше переводы Георгия Шенгели.

² Напечатано в «Le Rappel» (№ 674, 18/IV 1871) в сокращенном виде: пятьдесят четыре строки из семидесяти.

Вы видите в выси тот черно-белый флаг,
С кем схожи саваны и схож могильный мрак?
Ваш собственный позор — взгляните! — перед вами:
То — знамя Пруссии, то — униженья знамя!
Надменный сей доскут вас зорко сторожит,
Вам не видать его, а он на вас глядит.

— Опомнитесь! — кричал поэт коммунарам и версальцам. — Остановите братоубийственную бойню! Пожалейте Париж! Одна власть сносит в нем Вандомскую колонну, другая — бомбардирует арку Звезды! Своими собственными руками мы приканчиваем Францию!

Но это была позиция «над схваткой», и обычная безуспешность ее подтвердилась и в настоящем случае. Поэт должен был убедиться, что примирить борющихся невозможно:

Смерть! Смерть! Кому? Ответ, о Каин озверелый!
Что это за бойцы, сжав меч рукою смелой,
Идут на Францию, пред Пруссией склонясь?
Поберегите кровь, чтобы она лилась
В великий час борьбы за родину!.. Куда там!
Всем по сердцу позор, все, все в бреду проклятом!

Мобилизуя всю мощь своего пацифистского гуманизма, Гюго настойчиво, страстно старался убедить, до чего дико, до чего чудовищно то, что братья, соплеменники, французы, режут друг друга, да еще на глазах у насмехающегося врага. С самого начала гражданской войны Гюго только и стремился к тому, чтобы примирить Париж с Версалем во имя гуманистической идеи.

Однако совсем еще недавно Гюго спокойно отказывался от этой дорогой для него идеи. В дни осады Парижа он объявил, что отрекается от идеи братства людей ради победы Франции. Обращаясь к пушке, носившей его имя и отлитой на пожертвованные им деньги, поэт призывал ее нести смерть в прусские ряды:

И так как я всегда, поскольку было сил,
Прощал, и снисходил, и кротостью лечил,—
.....
Ты, страшный тезка мой, лей беспощадно кровь!
Ведь перед ликом зла любовь должна стать злобой,
Ведь дух не может пасть во мрак перед утробой,
Не может Франция стать варварству рабой;
Величье родины — вот идеал святой!

«Не убий!» — говорил Гюго в дни Коммуны. «Убийвай!» — говорил он полгода назад. Он разрешал убивать во имя защиты родины от внешнего врага. Но в дни гражданской войны он запрещал убивать и требовал, чтобы борющиеся примирились.

Однако не признавал ли сам поэт, что если на стороне Версаля «закон», то на стороне Коммуны «право»? А в такой коллизии он всегда был защитником «права». Ни сторонником Версаля, ни партизаном Тьера он не являлся. Больше того: Версаль был для него центром монархической реакции. Почему же перед ликом этого зла любовь не должна была стать злобой? Почему же Гюго требовал, чтобы Коммуна прекратила борьбу и не отстаивала себя с оружием в руках в войне, начатой Тьером?

На первых порах Гюго приветствовал Коммуну как безусловно республиканскую власть. Цели ее борьбы для него не были ясны, и он ограничивался неопределенным, но благожелательным указанием на рождающееся в Париже «Будущее» человечества.

Пытаясь в дальнейшем понять Коммуну, он составил себе представление о ней как о муниципальной революции, обеспечивающей городским массам независимость от центральной власти. «Как, Лондон имеет Коммуну, а в Париже ее не было ни разу! — восклицал он в письме от 28 апреля к Мёрису и Вакери, редакторам «Призыва». — Город Лондон обладает такими правами, что останавливает у своих ворот самого короля Англии. В Темпль-Бар кончается король и начинается народ. Дверь закрывается, и король входит, уплачивая штраф. Монархия уважает Лондон, а республика насилует Париж»¹.

Но поэт все же видел, что Парижская Коммуна совершенно не отвечает его представлению о ней. И в этом же письме он добавляет: «Как и вы, я в принципе за Коммуну, но я против Коммуны в ее настоящем применении».

Руководимая Мёрисом и Вакери газета «Призыв» (орган самого В. Гюго), выходившая в Париже и сна-

¹ Мысль о «вольном городе» Париже, которую высказывал Гюго, мелькала и в статьях некоторых журналистов Коммуны, неправильно, на прудонистский лад, понимавших идею федерации (см. П. М. Керженцев, стр. 361—363).

чала расположенная к Коммуне, в апреле начинает все больше и больше писать об арестах, обысках, репрессиях и погранной «свободе печати». В силу этой «либеральной» и «объективной» позиции газета все больше превращалась в рупор реакционных сил. Но Коммуна, запретив ряд реакционных газет, щадила «Призыв», — несомненно, из-за уважения к Виктору Гюго¹.

«То, о чем вы пишете в Париже, об этом же самом я думаю в Брюсселе», — сообщал поэт в письме к Мёриси и Вакери, констатируя свое охлаждение к Коммуне. И в стихотворении «Без репрессий!», напечатанном в «Призыве»², он упрекал Коммуну в арестах и насилиях (по поводу ее декрета о заложниках).

Гюго всегда отрицал прямое влияние на себя версальской печати, но оно добиралось к нему обходными путями — через бельгийскую прессу — и содействовало его перелому в отношении к Коммуне. Этот перелом выразился у поэта в его отрицании террора Коммуны (которого она, в сущности, не умела применять до самого расстрела заложников в дни «кровавой недели»), в протесте против ее «вандализма» и против «жестокостей». Странник утопического социализма, эволюционности, пацифист, пленник буржуазно-демократических иллюзий, Гюго не сочувствовал революционно-социалистическим целям Коммуны, а грандиозная ломка ею буржуазной государственной машины казалась ему анархией, слепым и диким буйством пьяной черни. Узнав же, что Коммуна расстреляла шестьдесят четыре заложника — попов, жандармов, монахов и полицейских, — о чем реакционная печать поспешила раструбить по всему миру, поэт не замедлил обвинить Коммуну в этих убийствах, якобы обусловивших ответные версальские репрессии (стихотворение «День или ночь сейчас»).

Ложная мысль о том, что Коммуна сама вызвала бойню «кровавой недели», была, конечно, следствием влияния на Виктора Гюго реакционных газет, но она отвечала либерально-объективистским тенденциям поэта, видевшего перед собою два борющихся лагеря, равно, по его мнению, попирающих «право и закон».

¹ Однако Гюго имел достаточные основания беспокоиться за газету и в письме от 28 апреля писал «Бельгийские газеты извещают, что «Призыв» будет запрещен Коммуной».

² „Le Rappel“, 21 avril 1871, № 677.

Когда весть о начавшейся «кровавой неделе» и о пожаре Парижа дошла до Гюго, поэт был охвачен ужасом. И он со всей мощью своего трубного голоса, гремящего пафоса, с пламенной страстностью осудил праящую клику и генералитет, вдохновлявших массовые расстрелы:

. Невежество здесь режет темноту,
Убийцы кажутся героями, им рады;
Приводит в ужас тот, кто говорит: «Пощады!»

Ему были омерзительны, тошнотворны вдохновители версальского террора, благовоспитанные светские господа, озверело жаждущие крови:

Убийцы кроткие, кутилы, что в столице
Кареты гонят вслед позорной колеснице,
Танцоры лишь вчера и палачи сейчас,
Что пьют шампанское и кровь без лишних фраз
И элегантностью дикарство прикрывают..

Но, верный своей либерально-объективистской позиции, Гюго продолжал в других стихотворениях регистрировать «преступления» коммунаров.

В стихотворении «Чья вина?» Гюго рассказывает о коммунаре, который поджег библиотеку. Почему он сделал это? Потому что он темный, невежественный, неграмотный человек, даже не понимавший, для чего существуют библиотеки.

Если во время уличных боев последних дней Коммуны и была подожжена та или иная библиотека, разобратся в том, кто ее поджег — коммунары или версальцы, — более чем трудно. «На войне огонь — вполне законное оружие», — писал Маркс¹. Но, подпав под влияние буржуазной реакционной печати, Гюго обвинял в поджогах одних коммунаров. Он верил даже тому, что они собирались сжечь самый Лувр...

В стихотворении «Вот пленницу ведут», описывая взятую в плен участницу Коммуны, Гюго задает себе вопрос, каким образом эта женщина могла принять уча-

¹ К. Маркс. Гражданская война во Франции, М. 1931, стр. 68.

стие в революции. А принять участие в Коммуне — значит, для Гюго, быть поджигательницей... И в героине этого стихотворения, в рядовой участнице Коммуны, Гюго видел лишь человека, который «сам не знает», что его привело в революцию, голодное, «темное существо», подвластное власти «диких инстинктов» и нащептыванию зловещих агитаторов...

Однако, осуждая темную петролейщицу, Гюго становится на ее защиту, с негодованием описывая остервенелую злобу нарядных версальских буржуазных дам, яростно накидывающихся на пленницу:

Вдруг из аллея бегут, решительны и прямы,
В цветах и кружевах разряженные дамы;
Сняв ручки белые с любовничьих локтей,
Сверкая перстнями, бегут навстречу ей:
«Попалась, гадина? Ведут? Ну, хорошо же!»
И, полон радостной и возбужденной дрожи,
Клонясь к чудовищу, строй нежных палачей
Концы своих зонтов втыкает в рану ей.

Но так как коммунары оставались в глазах Гюго либо зловредными смутьянами-вожаками, либо слепую, темной, честно заблуждавшейся массой, творцу бессмертного Гавроша не суждено было создать патетический образ коммунара-героя.

Гаврош!.. Человечество никогда не устанет восхищаться этим образом «мальчика на баррикаде», светлым духом революции, олицетворенной поэзией ее мужества и удали!

Но образ Гавроша не случайно родился под пером Гюго в связи с изображением республиканского восстания 1832 года. В лице Гавроша поэтизирована буржуазно-демократическая революционность, борьба за дорогу Виктору Гюго демократическую республику.

Ко времени Коммуны буржуазно-демократические революции завершили во Франции свой круг. Лозунги же Коммуны казались поэту анархией. Поэтому в его знаменитом стихотворении «За баррикадою, на мостовой старинной» старый образ «мальчика на баррикаде» теряет свою революционную патетику и свой реализм. Перед нами не новый Гаврош, но выросший его потомок.

Описываемое в стихотворении происшествие имело место в действительности. Но та развязка, которую мы

встречаем у Гюго, несомненно, родилась в версальских источниках. Некоторые историки¹ пытались подтвердить достоверность именно такой развязки, но в данном случае заслуживают доверия лишь показания революционеров. А тут как раз не только не встречается подтверждений, но, наоборот, существует авторитетное указание на то, что развязка была диаметрально противоположной. Так утверждает Кропоткин² со слов члена Коммуны Бенуа Малона.

«Губы Малона дрожали, когда он говорил про героизм парижских мальчуганов, — пишет Кропоткин, — и слезы капали у него из глаз, когда он рассказывал мне про одного мальчика, которого версальцы собирались расстрелять. Перед смертью мальчик обратился к офицеру с просьбой позволить ему снести серебряные часы матери, жившей неподалеку. Тогда офицер из жалости дал разрешение, надеясь, вероятно, что мальчик не возвратится. Но через четверть часа маленький герой прибежал и, став у стены среди трупов, крикнул: Я готов!»

До сих пор рассказ Кропоткина ни в чем не расходится со стихотворением Гюго. Что же дальше?

Гюго:

Смерть устыдилась тут. Был мальчик пощажен.

Кропоткин: «Двенадцать пуль пресекли его молодую жизнь»...

Мы не сомневаемся, что случай произошел именно так, как его излагает Бенуа Малон, и что Гюго снова оказался в плену у реакционных источников. Но, откровенно говоря, как все это произошло, не столь уж важно. Ведь мы имеем дело только с художественной, обобщающей трактовкой жизненного происшествия. А обобщающий язык этой трактовки содержит утверждение, что версальские офицеры щадили и миловали детей Коммуны, схваченных на ее баррикадах... Общие утверждения такого рода для «кровавой недели» являются абсолютно неверными.

Гаврош был показан в обстановке самой революционной борьбы, и он умирал с возгласом «Да здравствует

¹ См. предисловие Пьера де Лано к „Journal d'un vaincu“, р. 21 — 24.

² П. А. Кропоткин. Записки революционера, ч. I, Петербург, § 8.

республика!» Мальчик-коммунар существенно отличается от Гавроша: он не обрисован в своей революционной активности, а то его мужество, которое превозносит Гюго —

В тебе великая и гордая душа —

это лишь мужество самоубийцы. Но, по существу, мальчику-коммунару у Гюго больше и делать нечего. С каким бы возгласом мог он умереть? Разве мог он стать воплощением и поэзией пролетарской революционности? Самое последовательное, что мог сделать у Гюго этот юный представитель «темноты» и «анархии», — это с геройским непротивленчеством стать к стенке¹. И Гюго сентиментально превозносит его пассивный героизм². Только шаг отделяет здесь поэта от тех современных ему буржуазных писателей, которые с уважением отзывались лишь об убитых коммунарах...

Гюго оставил своего мальчика в живых, потому что, осудив Коммуну и осудив версальский террор, он пытался противопоставить им простую человечность. Люди остаются людьми, их естественная мораль не меняется, думал поэт. В поступке офицера, пощадившего мальчика, поэт увидел дорогую ему победу света над тьмой, добра над злом, любви над ненавистью. А это — в те дни ужаса — оставалось заветною верой Виктора Гюго.

Гюго настаивал на тезисе о «народной темноте» в доказательство того, что масса коммунаров не ответственна за свои «преступления», что она виновна, но заслуживает снисхождения, что она заблуждалась в силу своей необразованности и некультурности. Спрашивая, кто повинен в сожжении Парижа, поэт отвечал: «Нет, это не ты, народ. Это сделал не ты. Нет, вы, заблуждавшиеся, не виновны». Кто же виноват? Нищета и Прошлое. «Я обвиняю Нищету и влеку на скамью

¹ Излишне говорить, что совсем не так вели себя дети Коммуны; недаром многие из них были осуждены военными судами. Вспомните также «игру в Коммуну» (см. стр. 60).

² Во второй части стихотворения Гюго говорил о том, какую высокую оценку получило бы мужество этого мальчика-героя в древней Элладе. Этот переход является реминисценцией соответствующего пассажа из контрреволюционного стихотворения Андре Шенье, посвященного Шарлотте Кордэ. Занятное совпадение!

подсудимых этого слепца, глухого разбойника, варвара — Прошлое». Монархическое Прошлое и его непра- вые законы.

В страстном стихотворении «Тем, кого попирают ногами» поэт говорит: «Я защищаю заблудившегося, слабого и ту толпу, которая, никогда не имея ни малейшей поддержки, падает и валится, очертя голову, в бездну мрачных происшествий». И поэт старается доказать, что главным виновником всего случившегося является сам общественный строй, лишивший массы образования. «Зло, которое они вам сделали, сделано им вами сами, — говорит поэт, обращаясь к буржуа, поносящим павшую Коммуну. — Вы не вели их, взяв за руку, не указывали им во тьме верную дорогу; вы бросили их в добычу лабиринту».

В том же стихотворении Гюго в первый раз высказался за амнистию коммунарам, — правда, еще не упоминая опасного слова «амнистия». Он волновал и трогал читателей, рассказывая о муках заключенных, ожидающих над собою суда:

«Сколько человеческих существ дрожат в этот час на рыдающем море, под плачущим небом, у отвратительного откоса неизвестности! Быть сброшенным туда, печальным, одиноким, дрогнувшим, нагим, лишь номером в мертвенно-бледной толпе, в туман, в грозу, на волнах, в пустоте, рядом с другими и в одиночестве, не имея ни надежды, ни помощи и чувствуя, что сердце разрывается от тоски по всему любимому!.. Чувствовать себя навсегда забытым в ночи! Стать для самого себя каким-то подобием сна! О, сколько невиновных, не успевших опомниться от изумления, жертв низкой лжи и жестокого наказания!»

Так Гюго ратовал за гуманное прощение для коммунаров, за простое человеческое сострадание к этим «заблуждавшимся» и уже наказанным лишениями людям. «Я прихожу, одинокий и суровый, не к вашему знамени, но к вашему савану, — говорил он им в том же стихотворении. — Пусть хоть один друг останется с вами, отверженные! Пусть хоть один голос будет за вас!»

Можно было бы высказать много страстных, резких и справедливых упреков Виктору Гюго. В силу всех своих сложившихся воззрений Гюго не разделял рево-

люционно-социалистических целей Коммуны, осуждал в ней многое, очень многое и, по существу, занимал место в лагере ее противников. Но в пору ужаснейшего белого террора он, поэт-гуманист, бесконечно отзывчивый к любому человеческому страданию, имел мужество выступить против врагов Коммуны, против версальских победителей и стать на защиту побежденных. Снова можно было бы сказать, что его высказывания, что его обращения к буржуазной совестливости и состраданию, что его призывы пощадить и простить коммунаров как «темных» людей, были защитой очень слабой и по доводам, и по реальным результатам. Но ведь из людей, стоявших вне лагеря Коммуны, из прославленных представителей официального общественного мнения и официальной культуры Франции, и на такую защиту в 1871 году не осмелился никто!

Стихотворения Гюго, вошедшие в его сборник «Страшный год» (изданный в апреле 1872 года), были одним из первых откликов «большой» французской поэзии на Парижскую Коммуну. Либерально-объективистская позиция, занятая Гюго, ставила его и вне лагеря торжествующих версальских палачей и вне народного лагеря. Но лирика «Страшного года» оказалась на левом фланге *легальной* французской литературы 1871—1872 годов, и одно это свидетельствует, какова же была последняя.

Стихи Гюго с их требованием прощения для «заблуждавшегося народа» прозвучали в эти годы как протест против каннибальских выходов Сарсэя, Дюма-сына, Арсена Уссэй, Ксавье де Монтепена и прочих апологетов «искупления», а также против версальских виршплетов, воспевавших бойню «кровавой недели» и наказанных за свою подлую и тупую кровожадность художественным бессилием. Не удивительно, что стихи «Страшного года» встретили злобу и ярость со стороны литературных лакеев тьеровского террора.

Но еще раньше, чем был издан «Страшный год», в те самые дни, когда в Париже длилась «кровавая неделя», произошло одно событие, в котором ярко выразилось отношение европейской реакции к Виктору Гюго. Событие это едва не стоило жизни автору «Отверженных» и «Страшного года».

В дни «кровавой недели» Гюго находился в Брюсселе, где проживал с семьей своего покойного сына в доме № 4 по улице Баррикад.

Еще до падения Коммуны правительство Тьера объявило ее участников уголовными преступниками и обратилось к другим державам с требованием отказать им в праве убежища. А так как во всех европейских странах буржуазное общественное мнение было уж достаточно подготовлено писаниями версальской прессы, бельгийское правительство поспешило ответить согласием на ноту Жюля Фавра.

Услужливая готовность бельгийского правительства возмутила Виктора Гюго, и он напечатал 26 мая в газете «Бельгийская независимость» следующее письмо:

«Я протестую против решения бельгийского правительства по поводу парижских побежденных.

Что бы ни говорилось и что бы ни предпринималось в данном случае, эти побежденные являются политическими деятелями.

Их насилия возмущали меня столько же, сколько возмущают теперь насилия их противников.

Свержение Колонны — акт преступного оскорбления нации. Уничтожение Лувра явилось бы оскорбительным преступлением против цивилизации.

Но в силу своей несознательности подобные дикие поступки не могут рассматриваться как злодеяния.

Обрушенная Колонна на час опечалила Францию, разрушенный же Лувр был бы великим трауром для всех народов.

Но Колонну восстановят, а Лувр спасен.

Париж отвоеван. Национальное собрание победило Коммуну. Кто создал 18 марта? Кто здесь настоящий виновный — Национальное собрание или Коммуна? Это скажет история.

Я никогда не понимал Бильорэ, а Риго изумлял меня до возмущения, но расстрел Бильорэ¹ — преступление, расстрел Риго — преступление».

Далее Гюго возвращался к бельгийскому правительству:

¹ Слух о расстреле члена Коммуны художника Бильорэ был ошибочен.

«Оно неправильно поступает, отказывая в убежище.

Право убежища — старинное право. Это священное право всех угнетенных.

Что касается меня, я заявляю:

Убежище, в котором бельгийское правительство отказывает побежденным, предлагаю им я сам.

Где? — в Бельгии.

Эту честь я оказываю Бельгии.

Я предлагаю убежище в Брюсселе.

Предлагаю его на улице Баррикад, № 4.

Всякий побежденный парижанин, всякий из участников Коммуны, которая отвергнута Парижем и которую я, со своей стороны, никогда не одобрял, может постучать у моей двери, и, будь он моим личным врагом, я ему открою. В моем доме он неприкосновенен.

Но не случайный ли я иностранец в Бельгии? Не думаю. Я чувствую себя братом всех людей и гостем каждого народа.

Во всяком случае, беглец Коммуны у меня — это побежденный у изгнанника, сегодняшний побежденный у вчерашнего изгнанника.

...Если ко мне придут за беглецом Коммуны, придется взять и меня. Если он будет выдан, я последую за ним. Я разделю с ним склянку подсудимых, и рядом с человеком Коммуны, побежденным Национальным собранием, в защиту правосудия встанет человек республики; изгнанник Бонапарта.

Я исполню свой долг. Принципы — прежде всего».

Последствия этого письма были самые неожиданные. В ночь с 26 на 27 мая Гюго подвергнулся ожесточенному нападению со стороны банды реакционеров. Вот что писал по этому поводу сын поэта, Франсуа Гюго, в той же «Бельгийской независимости» 30 мая:

«Было без четверти двенадцать, когда г-н Виктор Гюго задул свечу и стал засыпать. Вдруг раздался звонок. Г-н Гюго, полуразбуженный, прислушивается, решает, что это ошибка какого-нибудь прохожего, и ложится вновь. Опять раздается звонок, более сильный, чем первый раз. Г-н Гюго встает, надевает халат, подходит к окну и спрашивает:

— Кто там?

Голос отвечает:

— Домбровский.

Почти еще не проснувшись, не различая ничего в потемках, но помня о своем предложении убежища беглецам, сделанном сегодня утром, и думая также, что Домбровский, может быть, и не убит, а действительно явился просить приюта, г-н Виктор Гюго повертывается, чтобы спуститься вниз и открыть входную дверь. В эту минуту большой камень, неловко брошенный, ударяется об стену рядом с окном. Догадываясь, в чем дело, г-н Виктор Гюго высо-

валяется в окно и видит толпу, по крайней мере, человек в сорок мужчин, собравшихся у дома и прислонившихся к решетке сквера.

— Негодяи! — произносит он.

Затем он закрывает окно. В ту же минуту бульжник, который и по сию пору находится в комнате, пробивает на вершок от его головы стекло, оставляя в нем широкое отверстие, катится к ногам г-на Виктора Гюго, обдавая их осколками и не ранив его лишь по счастливой случайности. В то же время в шайке, собравшейся у окна, раздаются крики:

— Смерть Виктору Гюго! Долой Виктора Гюго! Долой Жана Вальжана! Долой лорда Кленчерли! Долой разбойника!»

Погромщики всполошили весь дом. Проснулись перепуганные женщины. Няня подошла к окну взглянуть, что происходит на улице, и в нее полетел новый камень. Вслед за этим град камней обрушился на окна и на фасад дома. Слышались крики: «Смерть Виктору Гюго! На виселицу! На фонарь его, бандита!» Раздавались и другие крики: «В Кайенну его! В Мазас! Ломай дверь!»

Осада дома поэта продолжалась два с лишком часа. Разбуженные шумом, дети проснулись и плакали. Бежать из дому было невозможно: у него имелся только один выход — на площадь. Женщины взобрались на стеклянную крышу оранжереи, проваливавшуюся под их ногами, и кричали: «Помогите!» Но никто из живущих на площади не услышал или не захотел услышать их крики. Между тем погромщики уже старались сорвать ставни с окон, уже несли к дому бревно, чтобы выбить им дверь, как тараном...

Наступление рассвета — было четверть третьего — спасло Гюго. Погромщикам пришлось удалиться, после чего с приличным опозданием явилась полиция, обычного обхода которой вблизи дома поэта по знаменательной случайности в эту ночь не было. Утром явился полицейский комиссар, как будто началось и следствие. Но власти не торопились с ним.

В день появления письма Франсуа Гюго бельгийское правительство издало следующий декрет об изгнании поэта:

Мы, Леопольд II, король бельгийцев,
Приветствуем всех присутствующих и прибывающих.
В соответствии с законами от 7 июля 1865 и 30 мая
1868 года,
По заключению совета министров
И по предложению нашего министра юстиции,

Мы постановили и постановляем:

Статья первая Предписывается съезду Виктору Гюго, писателю, шестидесяти девяти лет, родившемуся в Безансоне и проживающему в Брюсселе, немедленно покинуть королевство с запрещением возвращаться в будущем под страхом мер, содержащихся в статье шестой закона от 7 июля 1865 года.

Нашему министру юстиции привести в исполнение настоящее постановление

Дано в Брюсселе, 30 мая 1871 г.

Леопольд.

По повелению короля, министр юстиции

Проспер Корнесс.

Тридцать первого мая республиканская фракция бельгийского парламента обратилась к правительству с запросом, известно ли ему о происшедшем погроме и о покушении на жизнь Виктора Гюго. Министр внутренних дел Анетан зачитал в ответ какой-то протокол, якобы подписанный Виктором Гюго, хотя поэт отказался подписать этот документ, извращавший фактическую сторону происшествия. Начались прения. Выступил представитель правой и, посвятив свою речь анализу этого протокола, в конце концов пришел к благополучному выводу, что никакого нападения на дом Виктора Гюго не происходило.

Однако оптимистические заверения реакционного депутата слишком очевидно опровергались выбитыми стеклами в доме Гюго и другими явными следами погрома. Представители правой поэтому всячески старались изобрести дополнительные аргументы. Мэр Брюсселя насмешливо объявил, что письмо Франсуа Гюго представляет собою «настоящий роман». В итоге многочасовой дискуссии, полной бешеных выпадов по адресу Коммуны, в парламенте возобладало два мнения: во-первых, что Виктор Гюго своим письмом оскорбил бельгийское правительство, а потому решение о высылке было одобрено восемьюдесятью одним голосом против пяти; во-вторых, что никакого нападения на дом Гюго произведено не было, а если в доме и оказались выбиты стекла, то, по всем признакам, выбил их сам поэт в целях литературной рекламы.

«Бельгийское правительство будет против меня, но бельгийский народ со мною», — писал Гюго в своем

цитированном письме Насчет правительства он не ошибся. Но был ли с ним бельгийский народ? Коммунар Гастон да Коста свидетельствует в своих мемуарах: «Виктор Гюго был прав — бельгийский народ был заодно с ним в этом протесте; швырять камнями в его дом приходили вовсе не бельгийские граждане. И если в это время против Виктора Гюго был издан декрет об изгнании, то потому, что правительство опасалось, как бы в ответ на смешную демонстрацию, которую оно организовало против национального поэта, народ, настоящий народ не отозвался бы грандиозной демонстрацией симпатии»¹.

Узнав о своем изгнании, Гюго прислал новсе письмо в редакцию «Бельгийской независимости», протестуя против зачитанного в Палате министром внутренних дел протокола-фальшивки и против заявлений мэра о том, что письмо Франсуа Гюго является «романом». Поэт снова рассказывал здесь о ночном инциденте и добавлял, что правосудие отнюдь не спешит в нем разобраться: «Ни следователя, ни установленного законом осмотра поврежденных, ни одного допроса. Завтра следы почти исчезнут, свидетели разойдутся. Желание ничего не видеть слишком очевидно. Глухую полицию дополняет слепое правосудие. Ни одного юридически действительного показания не было снято, а главный свидетель, которого надлежало бы опросить в первую очередь, изгоняется»².

Свои настроения этого времени он выразил в следующем стихотворении:

Концерт кошачий был за кротость мне наградой,
Призыв «Казнить его!» звучал мне серенадой.
Поповские листки подняли страшный гам —
«Он просит милости к поверженным врагам!»

¹ G. da Costa, t III, p 190. На похоронах Гюго был венок от бельгийцев: «Виктору Гюго — бельгийцы, протестующие против королевского декрета 1871 года».

² Озлобленность, которую В. Гюго вызвал против себя у бельгийских реакционеров, излилась на его сына, Франсуа Гюго. В спальне последнего висело несколько старинных, давно приобретенных им картин. Бельгийские реакционеры объявили, что эти картины украдены из Лувра Коммуной в лице самого Франсуа Гюго. Было начато следствие, тянувшееся шесть месяцев, пока, наконец, бельгийское правительство не отказалось от этой глупой затеи.

Вот наглость! Честными он нас считал, презренный!»
 Раз гарин в ярости — лакей исходит пеной.
 Пономари в бреду и ктигоры в огне;
 Кадиллом выбито стекло в моем окне;
 Со всех кропил летит в меня вода святая,
 Дождем бульжников мне крышу обдавая;
 Они убьют меня, чтоб изгнан был мой бес!
 Пока же изгнан я по благости небес.
 «Прочь!» — все бульжники гремят, жужжат все стили
 Их столько, что меня едва не ослепили.
 Над головой моей сплошной набат гремит:
 «Убийца! Сжег Париж! Бандит! Злодей! Бандит!»

Считая своим врагом духовенство, Гюго, конечно, ошибался. Письмом от 26 мая он возбудил против себя не только бельгийских клерикалов, но и всеевропейскую реакцию. Особенно бесновались версальцы. «Пресса расстрельщиков, — пишет Лиссагарэ, — объявила Гюго помешанным. Франсис Сарсэй назвал его старым фокусником, меланхолической цаплей, красным хвостом, выжившим из ума скоморохом, жалким человеком, распухшим от фраз, невероятным глупцом»¹. В Обществе писателей Ксавье де Монтепен потребовал исключения Гюго из членов Общества...

Кампания, поднятая против Виктора Гюго в версальской прессе, лишила его возможности приехать во Францию, где затем на июльских выборах 1871 года его кандидатура была провалена. Поэт уехал из Бельгии в Вианден (Люксембург), где местное рабочее песенное общество почтило его концертом. В Париж он вернулся лишь в октябре 1871 года.

Первого ноября возобновилось издание газеты «Призыв», прекратившей свое существование в «кровавую неделю». В первом же номере, в обширном письме к редакторам газеты, Гюго мужественно выступил с требованием амнистии.

Вот что говорил он о задачах газеты:

«К вопросам постоянным присоединяются вопросы временные; первые настоятельны, вторые неотложны. Роспуск собрания, анкета о мартовских событиях, а также о событиях в мае и июне, амнистия. Какой труд для писателя — и какая ответственность! Рядом с вопросами, которые грозят, — вопросы, которые умоляют. Тюрьмы, понтоны, молитвенно сложенные руки, женщины, дети. Здесь мать, здесь сыновья и дочери, отец же — там! Семьи разре-

заны надвое: один на чердаке, другой — в каземате. О, друзья мои, за амнистией! За амнистией! Наступает зима. За амнистией!

Станем просить ее, вымаливать, требовать!

... Амнистию тотчас же! Амнистию прежде всего!»¹

Это публицистическое выступление Виктора Гюго произошло в такую мрачную пору, когда никто еще не осмелился его поддержать² — в разгар версальского террора — и когда реакционные газеты до такой степени были поглощены доносами и смакованием «искупления», что они ограничились лишь краткими ругательными репликами.

На страницах «Призыва» вслед за стихотворением Глатиньи об амнистии в том же ноябре 1871 года было напечатано стихотворение Гюго «Тем, кого попирают ногами». Так Глатиньи и Гюго начали в поэзии борьбу за амнистию, борьбу, в которой затем приняли участие многие другие поэты.

На январских выборах 1872 года реакция отомстила Виктору Гюго новым провалом, и поэт уехал из Франции на остров Гернсей, где он жил в эмиграции при Второй империи. Здесь он пробыл до середины 1873 года.

IV

В одном из стихотворений «Страшного года», говоря о бесплодности своих попыток примирить борющиеся стороны, Гюго писал:

Я думал, саваном огромным уstraшен,
 Что каре подлежит лишь тот, кто уличен,
 И что не следует слагать рукой железной
 Грех одного на всех, карая адской бездной
 Париж, народ, весь мир — с размаху, напролом;
 Я говорил: судить, но и прощать притом!
 Все на меня тогда рванулись без изъятья.
 Послала церковь мне библейское проклятье,
 Изгнанье — короли, бульжники — толпа;
 Я у позорного был выставлен столпа;
 Псы лаяли мне вслед; мне публика свистала.
 Как императору, что сброшен с пьедестала,
 Казала кулаки; и не один вокруг
 Со мной не кланяться решил пугливый друг.

¹ „Le Rappel“, 1 novembre 1871, № 710.

² Лишь 1 декабря 1871 года послышался новый голос за амнистию — голос журналиста Эдуарда Эрве в «Журналь де Пари»

Гюго вполне искренне огорчился тем, что его никто не понимает. Но все шло своим естественным путем, как и должно было идти. Если Гюго осуждал и коммунаров, и версальцев, то его половинчатая позиция вызвала не только бешеную злобу реакции, но и резкие протесты со стороны коммунаров и даже со стороны общеевропейского революционно-социалистического лагеря. Было, например, соответствующее выступление итальянского социалиста Дженнаро Бовио, вызвавшее одобрение Генсовета. «Мы с большим удовольствием прочли ваши статьи в «Liberta» в защиту Парижской Коммуны против В. Гюго и других», — писал ему Энгельс¹.

Здесь начиналась трагедия Гюго, трагедия рыцаря либерального прекрасного духа, жаждавшего сделать доброе дело, но занявшего позицию над схваткой, а потому отвергнутого буржуазным лагерем и осужденного коммунарами...

Остановимся на стихотворном послании к Гюго поэта-коммунара Троэля (Trohel).

Мы не располагаем данными об этом авторе, даже датами его жизни; известно только, что он принадлежал к бланкистам, много раз сидел в тюрьмах еще до Коммуны, а в ее дни часто выступал в церквях, ставших клубами, и призывал к решительным мерам, требуя «прикончить буржуазию с одного удара» или захватить банк. Троэль был одним из низовых инициаторов создания Комитета Общественного Спасения. Как жаль, что энергичная фигура этого коммунара до сих пор остается в полнейшей тени!

Стихотворение Троэля называется «Мученики и палачи». Оно посвящено «Моим дорогим товарищам и любимейшим друзьям по тюрьмам Каледонии и Франции» и имеет два эпитафия из Гюго. Первый указан как выдержка из письма Гюго от 26 мая и гласит: «Я предоставлю приют коммунарам, даже Ла Сесилия, Жоаннару, Серизье и Риго, которые меня ужасают». Эта фраза или неверно цитируется Троэлем, или же она исчезла из того текста письма Гюго от 26 мая 1871 года, которое напечатано в «Actes et paroles» за 1872 год и печатается в собрании его сочинений².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 233.

² Газеты «L'Independance Belge» за 1871 год с первоначальным

Такая же недоумение вызывает второй эпитафия. Цитировались следующие строки из стихотворения «Тем, которых попирают ногами»: «Когда я думаю, что убивали беременных женщин, когда поутру видны были руки, высывающиеся из ям... а между тем солдаты вовсе не злы». Последней строки:

Les soldats cependant ils ne sont pas méchants,

мы не нашли в тексте этого стихотворения, опубликованном в газете «Призыв»¹. Троэль ее, конечно, не выдумал, а, вероятно, ему неправильно ее передали.

Стихотворение Троэля начинается с образа волков, ворвавшихся во мрак в Париж. Отвратительные звери, версальские чудовища, опьянели от крови, которая неделю лилась на улицах Парижа. Но хотя битва кончилась, пьянящая потребность новой крови побуждала их снова убивать — уже ради самого убийства.

Следует страстный рассказ об уличной резне, об убийствах версальцами детей, женщин, стариков...

«Вот они, эти bravo, эти сеиды, дисциплинированные палачи, братоубийцы, о которых один поэт сказал: «Они не злы». Не злы! Распарывать животы женщинам, детям, впережку бросать в ледяную землю мертвых с живыми, расстреливать, резать с утра до ночи, — это ничего, это значит выполнять свой долг! Они не злы, эти бандиты, сопутствуемые ужасом! О поэт, да ты ли так говоришь? Ах, Риго пугает тебя, и ты дрожишь от страха при имени этого мученика? Поэт, да ты ли это? Да знал ли ты его? Известно ли тебе, что на очаге своей души он возжег пламень античных доблестей? Что его любовь, полная пылкого чувства братства, обнимала весь человеческий род?»

Троэль приглашает Гюго вспомнить то время, когда он, думая, что бичует Марата, бичевал республику.

Чальным текстом письма Гюго найти в Москве не удалось. Текст этот, правда, перепечатан в брошюре Georges d'Hervey V. Hugo et la Commune. P. 1871, но о степени его аутентичности мы судить не можем; цитаты, приводимой Троэлем, здесь нет.

¹ «Le Rappel», 20 novembre 1871, № 729. Троэль указывает источник своего стихотворного эпитафия: «Rappel» du 15 decembre 1871. В номере этой газеты от 15 декабря ни стихов, ни иных материалов Гюго не имеется.

С тех пор Марат предстал поэту как «народный символ», как воплощение «общих горестей целого особого мира, замкнутого в крови и слезах». Пусть же Гюго сделает и для других то же, что он сделал для Марата. «Освяти этих современных апостолов: Риго, Ферре, Флуранса, Буржуа и Кремье, совсем еще юных, создавших ослепительную мечту о мире, где человек, уставший от противобожественного социального порядка, дает, наконец, расцвести цветку Справедливости».

Дальше Троэль призывает Гюго воспеть «благородного покойника, по которому мы носим траур», — Делеклюза. «Воспой этого гражданина, воспой этого честного человека, это воплощение Справедливости, с которым не сравнятся римские Гракхи, этого трибуна, которого империя превратила в каторжника и который умер в последнем и великом бою, завещая будущему свой героический пример и все еще восклицая: «Да здравствует республика!»

Троэль очерчивает перед глазами Гюго героическую фигуру Луизы Мишель, «эту новую Жанну д'Арк», и советует Гюго вспомнить также о вечном мученике, вечном заключенном — Бланки. «Пусть стрелы твои пронзят ожесточенных коршунов, без конца терзающих его прикованные члены, и пусть в глубине темницы, где этот новый Прометей протестует величием своей неукротимой души, он услышит, наконец, как бьет час, возвещающий приход Свободы-Геркулеса!» Троэль призывает Виктора Гюго «спеть осанну побежденным», поднять в защиту побежденных свой голос, порождающий громовое эхо, и начертать огненные слова угрозы на стенах версальского Содома.

Послание Троэля, датированное 1871 годом, изобилует купюрами. О них свидетельствуют строки точек, чувствующиеся разрывы в плавности изложения, некоторая его бессвязность и ощущаемое отсутствие какой-то дополнительной аргументации со стороны автора.

Повидимому, страстный и непримиримый Троэль не позволял себе излиться, как ему хотелось. Он был готов бичевать, разносить, громить Гюго, но вынуждал себя писать мягко, уговаривать, убеждать: ведь на Гюго можно было подействовать только убеждением, а не криком.

Послал ли Троэль свои стихи Виктору Гюго? Если и послал, то Гюго, во всяком случае, не сделался бардом ни Делеклюза, ни Риго, ни Бланки.

V

Троэль напечатал свое послание к Гюго в 1882 году¹. В брошюре этому стихотворению предшествует ряд связанных с ним писем к Троэлю и одна из речей последнего.

Первым идет письмо Кловиса Гюга: «Я только что прочел ваши стихи и шлю вам искреннее поздравление. Вы правы, желая внести в стихи веяние народной справедливости. Поэзия будет социалистической к концу XIX века или ее не будет вовсе».

Следует письмо Жана Аллемана: «Самая большая похвала, которую я могу сделать вашим стихам, — это то, что они вдохновлены одним только благородным негодованием, характерным для тех справедливых и человеческих чувств, которыми вы постоянно руководились во всех своих частных и публичных поступках».

Луиза Мишель пишет Троэлю: «Ваши стихи пришли мне по сердцу и показались очень хорошими».

Один корреспондент полагает, что стихи «будут оценены на общественных собраниях и стяжают себе успех». Другой задает вопрос (деликатная попытка отказать должное соавтору Троэля), не участвовала ли в сочинении этих стихов дочь Троэля? «Если тут что-нибудь и принадлежит ей, это некоторая умеренность, контрастирующая с бурностью вашего характера, когда вы взволнованы гневом и негодованием».

Рауль де Лафажетт пишет: «Ваши стихи, полные благородного демократического порыва, идут из сердца и сохранили всю пылкость ваших убеждений. Однако вы просите у В. Гюго больше, чем он может сказать и сделать; он посылает побежденным евангельское прощение, но не перестает видеть в них преступников. Песню, которую вы ждете от мэтра, споют ученики, большие революционеры, чем он».

¹ J. Trohel *Martyrs et bourreaux*, Vincennes, s. a. (1882).

Вряд ли Троэлю нужны были эти похвалы его стихам. Да и считал ли он себя поэтом? Не затем ли он взялся за стихотворную форму, чтобы ему, революционеру-пропагандисту, заговорить с Гюго на привычном для последнего языке Аполлона?

Нет, весь этот плебисцит коммунаров был нужен Троэлю для его общественного выступления против Гюго. Все эти письма должны были придать значительность не только стихам поэта-бланкиста, но и той его речи, произнесенной 18 марта 1882 года, где Троэль говорил о Викторе Гюго в гораздо более резкой форме. Надо полагать, что в этой речи прорвались как раз те самые настроения Троэля, которые он подавлял в своем стихотворении.

Вот отрывок, относящийся к Гюго:

«Этот прославленный жрец, достойный соперник Вольтера, этот чистой воды эгоист, создатель шедевров, принесших ему миллионы, этот великий бичеватель не находит ни одного слова, чтобы заклеить своих дорогих друзей и коллег по Академии, преступления которых затмевают даже преступления бичуемого им Бонапарта¹. Задаешь себе вопрос: не являются ли тогда его произведения только памфлетом? У него нет ни храбрости, ни доблести иных членов Коммуны и ее защитников. Он имел низость доносить на них военным судам, всей Вселенной и Истории, как о кровавых чудовищах. Он осмелился даже стать в позу мученика, потерпевшего от бельгийского правительства за то, что он предложил — на бумаге — убежище коммунарам. Не слишком ли по верхам глядит он, чтобы заметить свое собственное убожество?»

Не все коммунары, даже не все бланкисты разделяли возмущение Троэля: пример — слова Гастона да Коста, приведенные выше. Автор настоящей книги, имевший счастье встречаться с Гюставом Инаром, помнит, с каким высоким уважением этот ветеран Парижской Коммуны отзывался об авторе «Отверженных».

Однако напечатанные Троэлем письма свидетельствовали, что с его оценкой отношения Гюго к Парижской Коммуне солидаризировалось немало бывших коммуна-

¹ Может быть, Троэль имеет в виду выступления ряда академи-ков (Максима дю Кана и др.) против Коммуны.

ров, позиция которых в данном случае удостоверяется и из других источников¹.

Отрицательное отношение многих коммунаров к Гюго с большой отчетливостью проявилось три года спустя, в дни похорон Гюго, когда часть французской социалистической печати выступила против поэта с обвинениями еще более резкими и суровыми.

Мы имеем в виду в первую очередь высказывания «революционно-маратистской» газеты «Друг народа», редактором которой был популярный Максим Лисбон. «Друг народа» носил следующий подзаголовок: «Единственная газета, осмеливающаяся говорить правду».

Статья постоянного сотрудника газеты, некоего Филлипа, напечатанная 23 мая 1885 года, на другой день после смерти Гюго, начиналась выразительной фразой: «Гюго — это покойник, которого мы не оплакиваем». Филлип утверждал, что Гюго всю жизнь стремился «единственно к тому, чтобы достигнуть совершенства в литературе», что он «остался глухим к отчаявшемуся призыву толпы», что он «всегда находился в лагере, враждебном нашему», что он не принял участия в Июльской революции, а в июне 1848 г. выступил против «отчаявшихся, поднятых на восстание голодом»².

Но самое главное из обвинений Филлипа связано опять-таки с Парижской Коммуной. Вот это место:

«Гюго вовсе не нашел нужным почтить в тех строфах, которые он так мастерски умел чеканить, сорок тысяч трупов «кровавой недели».

Гюго считал даже своим долгом плюнуть в двух прекрасных бойцов — в Ферре и Рауля Риго¹,

¹ См. у L. Descaves. p. 196, 277. 300.

² Действительно, в июне 1848 года Гюго был послан Учредительным собранием, в числе шестидесяти других депутатов, руководить действиями войск, подавлявших июньское восстание.

³ Если в письме от 26 мая Гюго с осуждением отозвался о Риго, то нам неизвестны никакие его выступления против Ферре. Единственное упоминание имени Ферре, встреченное нами у Гюго, указывает, что Гюго старался спасти жизнь этому активнейшему участнику Коммуны. Гюго писал защитнику коммунара Марото 5 ноября 1872 года: «Я прошу жизни для Марото, прошу жизни для Росселя, для Ферре, для Люлье, для Кремье» («Actes et paroles», P. 1872, p. 183). Но, может быть, существовали какие-нибудь устные высказывания Гюго против Ферре, подписавшего приказ о расстреле заложников?

В двух храбрых, честных граждан, которые предпочли культу Литературы культ Справедливости,

В двух павших, в двух побежденных.

Оскорбление вырвалось у него в час гнева, но это был и час всеобщего изумления, час, когда развзрзлась, зияя, та пропасть, которая навсегда отделила народ от последнего «великого поэта» буржуазного класса».

И Филлип заканчивал свою статью обращением к поклонникам Гюго:

— Господа, мы не станем плевать в ваших. Но не будем смешивать наши трупы!¹

Обращение это подчеркивает полемический тон статьи; над гробом Гюго социалистическая газета давала бой лагерю либералов, которые вместе с правительством и радикальной прессой желали превратить смерть поэта в сентиментальное зрелище объединения всех республиканских и демократических партий.

Точка зрения, высказанная в статье Филлипа и в других материалах, напечатанных в «Друге народа»², приближается к высказываниям известного памфлета Поля Лафарга «Легенда о Викторе Гюго», написанного в июне 1885 года («по заметкам, собранным в 1869 году»).

Лафарг указывает, что «революционные и социалистические организации Франции и других стран, представляющие собою сознательную часть пролетариата, не послали своих представителей на похороны Виктора Гюго»³ и что в «карнавальной шествии 1 июня» участвовали одни анархисты. В общем это, вероятно, так, но все же на похоронах Гюго присутствовали и некоторые бывшие коммунары, может быть, и не из числа анархистов.

Лафарг называет «крайне недобросовестными людьми, если не невеждами, окончательно потерявшими память» — всех тех, которые утверждали, «что этот человек защищал восстание 18 марта».

¹ „L'Ami du peuple“ 23 mai 1885.

² Например, в стихотворении Ашиля Ле Руа «Поклонникам Гюго», где поэт-коммунар высмеивал даже последнюю волю «скупого» Гюго — быть отвезенным на кладбище на «дрогах для бедных».

³ Поль Лафарг Литературно-критические статьи, М. 1936, стр. 156.

«И все это только потому,— восклицает Лафарг,— что он дал приют беженцам Коммуны в своем брюссельском доме. Но в своем нашумевшем письме — ибо все у Виктора Гюго реклама — и позднее, в своей книге «Страшный год», разве не протестовал он с негодованием против военных действий Коммуны? Разве не поносил он коммунаров с такой же яростью, как в свое время бонапартистов, клеймя их эпитетами воров, убийц, поджигателей, палачей пятнадцатилетних детей?»¹.

Как видим, по вопросу о Гюго и Коммуне Лафарг выражал то же мнение, которое было до него выражено Троэлем и газетой Лисбонна. Это было совершенно отчетливое мнение значительной части революционно-социалистического лагеря, и памфлет Лафарга, следовательно, родился не изолированно, а в атмосфере родственных настроений. И все же человек с именем Поля Лафарга долго не мог добиться напечатания «Легенды о Викторе Гюго». Она впервые появилась в 1888 году в немецком журнале и лишь в 1891 году смогла быть напечатана в поссибилистском «Социалистическом обозрении», органе Бенуа Малона, где, как указывает В. Гоффеншефер, в редакционном примечании было оговорено, что оценка, данная Виктору Гюго, принадлежит исключительно Полю Лафаргу².

Оценка Лафарга действительно сильно расходилась с точкой зрения «Социалистического обозрения», какую мы находим в статье о Гюго, напечатанной в этом журнале в 1885 году и подписанной псевдонимом «Альмавива».

«Конечно, в «Страшном годе» имеется немало достойных сожаления строк о Коммуне, которую великий поэт осуждал, следуя за кровавыми Тиртеями версальской резни», — пишет Альмавива. Но критик тотчас же старается извинить поэта за то, что он имел неосторожность доверять рассказам реакционной прессы, и утешается тем, что Гюго «по крайней мере, всегда оставался апостолом амнистии».

Стремление извинить Гюго — вообще на каждом шагу в этой статье. Если в стихотворении «Тем, кого

¹ Поль Лафарг, указ соч, стр. 187.

² Там же, стр. 275.

Вряд ли Троэлю нужны были эти похвалы его стихам. Да и считал ли он себя поэтом? Не затем ли он взялся за стихотворную форму, чтобы ему, революционеру-пропагандисту, заговорить с Гюго на привычном для последнего языке Аполлона?

Нет, весь этот плебисцит коммунаров был нужен Троэлю для его общественного выступления против Гюго. Все эти письма должны были придать значительность не только стихам поэта-бланкиста, но и той его речи, произнесенной 18 марта 1882 года, где Троэль говорил о Викторе Гюго в гораздо более резкой форме. Надо полагать, что в этой речи прорвались как раз те самые настроения Троэля, которые он подавлял в своем стихотворении.

Вот отрывок, относящийся к Гюго:

«Этот прославленный жрец, достойный соперник Вольтера, этот чистой воды эгоист, создатель шедевров, принесших ему миллионы, этот великий бичеватель не находит ни одного слова, чтобы заклеить своих дорогих друзей и коллег по Академии, преступления которых затмевают даже преступления бичуемого им Бонапарта¹. Задаешь себе вопрос: не являются ли тогда его произведения только памфлетом? У него нет ни храбрости, ни доблести иных членов Коммуны и ее защитников. Он имел низость доносить на них военным судам, всей Вселенной и Истории, как о кровавых чудовищах. Он осмелился даже стать в позу мученика, потерпевшего от бельгийского правительства за то, что он предложил — на бумаге — убежище коммунарам. Не слишком ли по верхам глядит он, чтобы заметить свое собственное убожество?»

Не все коммунары, даже не все бланкисты разделяли возмущение Троэля: пример — слова Гастона да Коста, приведенные выше. Автор настоящей книги, имевший счастье встречаться с Гюставом Инаром, помнит, с каким высоким уважением этот ветеран Парижской Коммуны отзывался об авторе «Отверженных».

Однако напечатанные Троэлем письма свидетельствовали, что с его оценкой отношения Гюго к Парижской Коммуне солидаризировалось немало бывших коммуна-

¹ Может быть, Троэль имеет в виду выступления ряда академик (Максима дю Кана и др.) против Коммуны.

ров, позиция которых в данном случае удостоверяется и из других источников¹.

Отрицательное отношение многих коммунаров к Гюго с большой отчетливостью проявилось три года спустя, в дни похорон Гюго, когда часть французской социалистической печати выступила против поэта с обвинениями еще более резкими и суровыми.

Мы имеем в виду в первую очередь высказывания «революционно-маратистской» газеты «Друг народа», редактором которой был популярный Максим Лисбонн. «Друг народа» носил следующий подзаголовок: «Единственная газета, осмеливающаяся говорить правду».

Статья постоянного сотрудника газеты, некоего Филлипа, напечатанная 23 мая 1885 года, на другой день после смерти Гюго, начиналась выразительной фразой: «Гюго — это покойник, которого мы не оплакиваем». Филлип утверждал, что Гюго всю жизнь стремился «единственно к тому, чтобы достигнуть совершенства в литературе», что он «остался глухим к отчаявшемуся призыву толпы», что он «всегда находился в лагере, враждебном нашему», что он не принял участия в Июльской революции, а в июне 1848 г. выступил против «отчаявшихся, поднятых на восстание голодом»².

Но самое главное из обвинений Филлипа связано опять-таки с Парижской Коммуной. Вот это место:

«Гюго вовсе не нашел нужным почтить в тех строфах, которые он так мастерски умел чеканить, сорок тысяч трупов «кровавой недели».

Гюго счел даже своим долгом плюнуть в двух прекрасных бойцов — в Ферре и Рауля Риго³,

¹ См. у L. Descaves p. 196, 277, 300

² Действительно, в июне 1848 года Гюго был послан Учредительным собранием, в числе шестидесяти других депутатов, руководить действиями войск, подавлявших июньское восстание

³ Если в письме от 26 мая Гюго с осуждением отзывался о Риго, то нам неизвестны никакие его выступления против Ферре. Единственное упоминание имени Ферре, встреченное нами у Гюго, указывает, что Гюго старался спасти жизнь этому активнейшему участнику Коммуны. Гюго писал защитнику коммунара Марото 5 ноября 1872 года: «Я прошу жизни для Марото, прошу жизни для Росселя, для Ферре, для Люлье, для Кремье» («Actes et paroles», P. 1872, p. 183). Но, может быть, существовали какие-нибудь устные высказывания Гюго против Ферре, подписавшего приказ о расстреле заложников?

В двух храбрых, честных граждан, которые предпочли культу Литературы культ Справедливости,

В двух павших, в двух побежденных.

Оскорбление вырвалось у него в час гнева, но это был и час всеобщего изумления, час, когда разверзлась, зияя, та пропасть, которая навсегда отделила народ от последнего «великого поэта» буржуазного класса».

И Филипп заканчивал свою статью обращением к поклонникам Гюго:

— Господа, мы не станем плевать в ваших. Но не будем смешивать наши трупы¹.

Обращение это подчеркивает полемический тон статьи; над гробом Гюго социалистическая газета давала бой лагерю либералов, которые вместе с правительством и радикальной прессой желали превратить смерть поэта в сентиментальное зрелище объединения всех республиканских и демократических партий.

Точка зрения, высказанная в статье Филиппа и в других материалах, напечатанных в «Друге народа»², приближается к высказываниям известного памфлета Поля Лафарга «Легенда о Викторе Гюго», написанного в июне 1885 года («по заметкам, собранным в 1869 году»).

Лафарг указывает, что «революционные и социалистические организации Франции и других стран, представляющие собою сознательную часть пролетариата, не послали своих представителей на похороны Виктора Гюго»³ и что в «карнавальной шествии 1 июня» участвовали одни анархисты. В общем это, вероятно, так, но все же на похоронах Гюго присутствовали и некоторые бывшие коммунары, может быть, и не из числа анархистов.

Лафарг называет «крайне недобросовестными людьми, если не невеждами, окончательно потерявшими память» — всех тех, которые утверждали, «что этот человек защищал восстание 18 марта».

¹ „L'Ami du peuple“ 23 mai 1885.

² Например, в стихотворении Ашиля Ле Руа «Поклонникам Гюго», где поэт-коммунар высмеивал даже последнюю волю «скупого» Гюго — быть отвезенным на кладбище на «дрогах для бедных».

³ Поль Лафарг. Литературно-критические статьи, М. 1936, стр. 156.

«И все это только потому,— восклицает Лафарг,— что он дал приют беженцам Коммуны в своем брюссельском доме. Но в своем нашумевшем письме — ибо все у Виктора Гюго реклама — и позднее, в своей книге «Страшный год», разве не протестовал он с негодованием против военных действий Коммуны? Разве не поносил он коммунаров с такой же яростью, как в свое время бонапартистов, клеймя их эпитетами воров, убийц, поджигателей, палачей пятнадцатилетних детей?»¹.

Как видим, по вопросу о Гюго и Коммуне Лафарг выражал то же мнение, которое было до него выражено Троэлем и газетой Лисабонна. Это было совершенно отчетливое мнение значительной части революционно-социалистического лагеря, и памфлет Лафарга, следовательно, родился не изолированно, а в атмосфере родственных настроений. И все же человек с именем Поля Лафарга долго не мог добиться напечатания «Легенды о Викторе Гюго». Она впервые появилась в 1888 году в немецком журнале и лишь в 1891 году смогла быть напечатана в поссибилистском «Социалистическом обозрении», органе Бенуа Малона, где, как указывает В. Гоффеншефер, в редакционном примечании было оговорено, что оценка, данная Виктору Гюго, принадлежит исключительно Полю Лафаргу².

Оценка Лафарга действительно сильно расходилась с точкой зрения «Социалистического обозрения», какую мы находим в статье о Гюго, напечатанной в этом журнале в 1885 году и подписанной псевдонимом «Альмавива».

«Конечно, в «Страшном годе» имеется немало достойных сожаления строк о Коммуне, которую великий поэт осуждал, следуя за кровавыми Тиртеями версальской резни», — пишет Альмавива. Но критик тотчас же старается извинить поэта за то, что он имел неосторожность доверять рассказам реакционной прессы, и утешается тем, что Гюго «по крайней мере, всегда оставался апостолом амнистии».

Стремление извинить Гюго — вообще на каждом шагу в этой статье. Если в стихотворении «Тем, кого

¹ Поль Лафарг, указ соч, стр. 187.

² Там же, стр. 275.

попирают ногами» Гюго «объявил себя противником идей Коммуны», то, оказывается, от этого его «жалоба во имя человечества только выигрывает в силе»... И так далее. За что же столько снисхождения к поэту, который, осуждая Коммуну, осуждал ведь и Бенуа Малона? Почему такая ласковость?

«Кроме того,— умиляется Альмавива,— как подлинный пророк новых времен, растроганный Гомер «Страшного года» поднимается порою до высочайших социалистических представлений. Он понимает, что мир (раix) человечества — это дело справедливости и реформы, а не репрессий и не угнетения»¹.

Вот в чем разгадка! Реформистский журнал Бенуа Малона приветствует реформистские идеи Виктора Гюго. За них все прощается автору «Страшного года» — и его осуждение Коммуны, и высокомерное отношение к народу, и фальшиво-сентиментальные легенды о сострадательных версальских палачах. И Виктор Гюго даже назван Гомером.

После этого приходится только удивляться, как вообще «Социалистическое обозрение» согласилось напечатать памфлет Лафарга, хотя бы и снимая с себя ответственность за его высказывания.

Сотоварищем Лафарга по редактированию в 1885 году журнала «Социальный вопрос» был Гед, принимавший тогда же активное и руководящее участие в газете Валлеса «Крик народа». Гед не разделял отрицательного отношения Лафарга к Гюго, о чем свидетельствует тот факт, что и в «Крике народа» и в «Социальном вопросе» некрологи о Гюго были написаны в спокойном и не враждебном тоне. В «Крике народа» высказывания носили даже несколько апологетический характер².

¹ La Revue socialiste, 1885, № 6, p. 493—499.

² Весь номер газеты от 24 мая 1885 года был посвящен Гюго. Здесь были и описание его последних минут, и правительственные отклики на его смерть, и пространная биография поэта, и ряд мелких хроникерских заметок. Одна из них говорила о предстоящем неминуемом скандале в связи с тем, что Академия поручила произнести речь на могиле Максиму дю Кану, автору известной клеветнической книги о Парижской Коммуне. «Человек, оскорбивший изгнанников, не имеет права возвышать голос на могиле того человека, который двадцать лет пробыв изгнанником и на другой день после Коммуны предложил гостеприимство побежденным!» —

«Социальный вопрос» посвятил памяти Гюго короткую статью Броуна, сдержанно и спокойно отмечавшую как достижения, так и ошибки Гюго.

Объективный тон Броуна определялся тем, что он брал Гюго в целом и притом как писателя, не вдаваясь в детали его социально-политической деятельности.

Брун отмечает прежде всего заслуги Гюго в области истории французской литературы: «Он первым открыл дорогу, по которой последовало столько других, облегчая, что бы ни говорили, приход той новой литературной школе, которая пользуется методом изучения и беспристрастного непосредственного наблюдения социальных фактов и подготавливает свои выводы в пользу социальной революции, такой, какой ее предвидели мыслители, почитаемые современным социализмом».

С другой стороны, автор статьи указывает, что Гюго, приняв участие в политической жизни, освободился от предрассудков своего раннего возраста и среды, «включился в число бойцов за гуманитарную идею, смог ее понять и сформулировать». Политическую деятельность Гюго автор оценивает в целом положительно: «Мы видим его то представителем народа, то изгнанником, а позднее, после возвращения из изгнания, защитником побежденных гражданской войны».

Но Броун не соглашается уподоблять Гюго Вольтеру, в отличие от критики либерального лагеря. Он указывает, что Вольтер был вдохновителем буржуазной революции, свергнувшей привилегии церкви и дворянства, «тогда как Виктор Гюго смог быть лишь буржуазным писателем, смутно видевшим только безвыходность, к которой привело царство буржуазии, если уж он желал выбирать между прогрессом и косностью. Попытка обрисовать общество эксплуататоров и эксплуатируемых, которую он сделал в «Отверженных», была слишком неудовлетворительна, чтобы убедить

возмущался автор заметки. О предложенном Виктором Гюго гостеприимстве коммунарам говорилось и в приводимой его биографии, где было отмечено также то, что Гюго-сенатор ратовал за амнистию. В номере от 25 мая «Крик народа» с удовлетворением сообщал, что дю Кан не будет говорить речь на могиле Гюго.

хоть одного буржуа в несправедливости и абсурдности этой системы, на которой покоится капиталистическое общество».

Броун отмечает дальше, что Гюго не обладал научными познаниями, необходимыми для понимания экономических отношений. Воспитание, полученное поэтом, также не подготовило его к участию в социальной борьбе, все более обостряющейся. «И все же того примера, который он дал писателям, ищущим удовлетворения своего литературного честолюбия только в формальных достижениях (это звучит как возражение высказываниям Филлипа. — Ю. Д.) и слишком равнодушным для того, чтобы принять участие в битве противоположных интересов собственников и неимущих, этого примера, по нашему мнению, достаточно, чтобы сохранить за Виктором Гюго известную симпатию даже среди социалистов»¹.

Смерть Гюго, как видим, вызвала резкую различность в социалистическом лагере. Образовались две враждующие точки зрения, каждая из которых не лишена была значительных оснований.

Нельзя отрицать, что высказывания Броуна больше отвечают современному взгляду марксистско-ленинского литературоведения на Гюго. Броун указал на прогрессивный, чреватый глубокими последствиями характер литературной реформы Гюго, на воинствующий гуманизм поэта, на его борьбу за амнистию, на его недовольство, хотя бы и смутное, капиталистическими отношениями, на его пример как писателя-общественника. Правда, эта оценка носила еще слишком общий характер и была лишена должной глубины.

Высказывания Гюго относительно Парижской Коммуны являются только эпизодом в долгой жизни поэта и, конечно, должны рассматриваться в перспективе всей жизни и деятельности автора «Отверженных». Но дело в том, что этот биографический эпизод был связан с величайшим историческим событием, с огромными испытаниями, выпавшими на долю французской революционной демократии. Осуждение Виктором Гюго дела Парижской Коммуны, признание им части коммунаров «преступниками» — все это было еще живо в памяти

участников Коммуны и давало им право высказать свою резко отрицательную точку зрения.

Это было естественно и неизбежно. Если Лафарг и преувеличивал, обязательно желая видеть за либеральными шатаниями Гюго сознательное хамелеонство и карьеризм, чего на самом деле не было, если Филлип тоже напрасно превращал Гюго в представителя «искусства для искусства», то все же общее отношение Троэля, Филлипа и Лафарга к Гюго отвечало воззрениям многих коммунаров и, повидимому, было близко к мнению Генсовета, одобрявшего в 1872 году выступление Бовио.

Нужно помнить также, что выступления Троэля, Филлипа и Лафарга были неизбежны и с точки зрения классовой борьбы 1885 года. Значительная часть революционно-социалистического лагеря давала здесь бой и либералам, и буржуазным республиканцам, и радикалам, и оппортунистам — всем тем общественным силам, которые идеализировали Виктора Гюго и старались поднять его на щит. Но, как часто бывает, резко *сти* переходили здесь в запальчивость. Требование бойкотировать похороны Гюго перерастало в общую и несправедливую оценку поэта как врага народа.

Статья Броуна как бы предвосхитила более спокойную оценку потомства, говоря, что Гюго стал «защитником побежденных гражданской войны». Это было спокойное и деловое напоминание о том, что, несмотря на характер своих высказываний о Коммуне, Гюго, рискуя собственной жизнью, ратовал за право убежища для коммунаров. Когда этот вопрос не был еще решен ни одним правительством, он предложил коммунарам убежище в своем доме. Он первый поднял в публицистике голос за амнистию коммунарам и затем боролся за амнистию в течение девяти лет — и в литературе, и в Палате депутатов, и в Сенате, привлекая своим всемирно-известным именем внимание и сочувствие всего передового человечества к этой благородной задаче.

¹ „La Question sociale“, 1885, № 6, p. 184—185.



Общая оценка поэзии Парижской Коммуны и всего ее значения может быть дана лишь после обследования ее памятников 80-х годов, здесь же кратко суммированы итоги наблюдений, относящихся главным образом к развитию ее пролетарской поэзии в 70-х годах.

1. Поэзия Парижской Коммуны развивалась не только в пору семидесяти двух дней существования Коммуны, но и в течение всех 70—80-х годов, причем рождалась она как в тюрьмах, в ссылке и в эмиграции, так и во Франции, где отклики ее носили еще полулегальный характер или сводились к борьбе за амнистию.

2. Поэзия Парижской Коммуны рождалась в творческом содружестве пролетарских поэтов (Потье, Клеман, Шатлэн, Делорм, Суэтр и др.) и их «спутников» из республикански или социалистически настроенной интеллигенции, частью связанных с левым крылом парнасской школы¹. Содружество это нередко было прочным, чему выразительным доказательством служат поэтические голоса ссылки (Аллеман, Бриссак).

3. Главнейшей задачей поэзии Парижской Коммуны была задача пропагандистская — задача правильного

¹ К вопросу о поэзии «спутников» в 70-х и 80-х годах мы еще возвратимся во II томе.

объяснения целей Парижской Коммуны, пропаганды ее бессмертных заветов и обличения ее врагов. Поэты-коммунары желали, чтобы создаваемая ими для народа поэзия, став подлинно народной, «заняла боевое место в борьбе, предпринятой против капиталистической эксплуатации и против всех тех, кто притесняет нас морально или материально» (Клеман).

4. Поэтически интерпретируя тему Коммуны как пролетарской революции, пропагандируя ее стремления и заветы, прославляя ее героев и героинь, указывая в художественной форме на некоторые из ее ошибок, разоблачая ужасы белого террора, провозглашая идею революционного реванша, революционной непримиримости, поэзия Парижской Коммуны представляет собою крупнейший художественный документ первого опыта пролетарской диктатуры.

5. Одной из замечательных особенностей поэзии Парижской Коммуны является создание ею революционно-пролетарского гимна — задача, признававшаяся настолько актуальной, что за нее взялись многие поэты (Потье, Ладмираль, Шатлэн, Делорм, Келлер). В «Интернационале» Потье особенно ярко запечатлелись зрелость и мощь революционного французского пролетариата, ответившего этим своим оптимистическим гимном на кровавый разгром революции 18 марта.

6. В эпоху Парижской Коммуны французская революционно-демократическая поэзия достигает своей зрелости и расцвета. Отсюда большое жанровое богатство поэзии коммунаров. Наиболее употребительны в ней жанры сатиры и песни, но наряду с ними имеются поэмы, сонеты, гимны, элегии, послания, эпиграммы, пьесы в стихах и др.

7. Поэзия Парижской Коммуны в целом запечатлена чертами своеобразной эпичности, что определяется, во-первых, тем, что это поэзия исключительно социально-политического характера, воспроизводящая в искусстве великий, полный всемирно-исторического значения этап в истории человечества, и, во-вторых, тем, что вся интимно-личная поэзия коммунаров неизменно связана с этой огромной темой и почти всегда развивается как нечто производное и зависимое от нее.

8. Поэзия Парижской Коммуны унаследовала традиции и влияния предшествующей французской револю-

ционно-демократической поэзии — Беранже, О. Барбье, Шьера Дюпона, политической сатиры В. Гюго, «Немезиды» Бартелеми и Мери. Особым культом пользовался в ней Эжезипп Моро. Но, любовно храня эти традиции и влияния, она в своем неуклонном развитии уже уходила от некоторых из них, преодолевала их.

9. Поэзия Парижской Коммуны представляет собою завершение предшествующей французской революционно-демократической поэзии XIX века, полной различных буржуазно-демократических иллюзий, влияний утопического социализма, мелкобуржуазных пережитков и т. п., и колыбель новой революционно-демократической поэзии, поэзии эпохи империализма и пролетарских революций.

10. Порывая с верой в обманчивые, не осуществимые при капитализме лозунги буржуазной демократии, порывая с утопической мечтой о возможности мирного переустройства существующего социального строя, поэзия Парижской Коммуны, тем не менее, в некоторой части оставалась не свободной от многих других иллюзий или от заново возрождавшихся прежних. Но все эти неизжитые или возрождавшиеся иллюзии были исторически обречены на гибель.

11. Поэзии Парижской Коммуны свойственен новый комплекс тем, предвещавших поэзию будущего. Воспевая Парижскую Коммуну как вооруженное выступление пролетариата против капитализма, слагая пролетарские гимны, пропагандируя международное объединение пролетариев, провозглашая союз рабочих и крестьян, поэзия Парижской Коммуны вносила в мировую поэзию обновляющий идейно-художественный вклад. В обстановке уныния и бесперспективности, свойственных в ту пору «большой» французской литературе (пессимизм Флобера и крупнейших парнасцев, биологизм молодого Золя), голос поэзии Парижской Коммуны прозвучал как радостное предвестие будущего, качественно иного искусства.

12. Величайшим поэтом Парижской Коммуны стал Эжен Потье, в творчестве которого предшествующая французская революционно-демократическая поэзия, решительно порывая с прежними своими иллюзиями, перестраивается в поэзию научного социализма, в поэзию революционного пролетариата, осознавшего свои классовые и исторические цели и стремящегося к по-

строению коммунистического строя. В творчестве Потье поэзия Парижской Коммуны достигает вершины своего всемирно-исторического значения.

В заключение мы полагаем, что читатель достаточно удостоверился в том, что поэзия Парижской Коммуны, преследуемая, истребляемая, не признаваемая и замалчиваемая во Франции, осталась полностью неизученной на Западе. Читатель, надеемся, убедился и в том, что наша книга представляет собою только первый опыт изучения поэзии Парижской Коммуны, где вопрос о ней полностью далеко еще не освещен. Путь отыскания новых данных об этой поэзии и критической проверки того, что сделано нами — путь дальнейших исследований поэзии Парижской Коммуны.



Десятки тысяч пролетариев были расстреляны версальской реакцией в дни «кровавой недели» на улицах Парижа, в скверах и парках, во дворах казарм и театров, по дороге в версальские тюрьмы... Сколько писателей Коммуны погибло в этой бойне? Мы можем назвать пять имен более или менее известных литераторов, но ничего не знаем о той писательской молодежи 72 дней, которая литературно родилась с революцией 18 марта, воспевала ее в стихах, исчезнувших вместе с их авторами, и принесла свою любовь к Коммуне на ее последние баррикады.

Пять литераторов, погибнувших в дни разгрома Коммуны, пять писателей-революционеров, были: Эдуард Моро, Рауль Риго, Шарль Делеклюз, Жан-Батист Мильер и Тони-Муален.

Эдуард Моро де Бовьер (Moreau de Bauvière, 1838 — 1871) приобрел некоторую литературную известность своей одноактной комедией «Острые иглы», поставленной в театре Россини (в Париже) 26 марта 1867 года. Вильом, упоминающий в своих работах об Эдуарде Моро, не мог разыскать этой комедии и приводит лишь два стихотворения Моро, написанных им до Ком-

муны на интимно-любовные темы¹. Моро был членом Общества драматических писателей. Его перу принадлежал также ряд статей в разных литературных журналах конца 60-х годов. Кроме того, Моро оставил ряд музыкальных композиций.

Из биографии Моро, изложенной Вильомом в очень суммарном виде, явствует, что Моро был обедневший дворянин и работал торговым агентом. В 1868 году он находился в Лондоне, где торговал искусственными цветами. После объявления войны Моро возвратился в Париж и вступил в 183-й батальон национальной гвардии.

Эдуард Моро был искренним и убежденным революционером. Он склонил на сторону Коммуны и своего двоюродного брата, графа Шарля де Бофора, капитана генерального штаба Коммуны, храбреца, подобного Домбровскому, но вместе с тем франта, кутилу и высокомерного начальника, — качества, которые многих коммунаров восстанавливали против Бофора и повели к его трагической смерти: Бофор был расстрелян 24 мая коммунарами, ошибочно обвинившими его в шпионаже. Вильом доказывает несостоятельность этого обвинения².

Революционная деятельность Эдуарда Моро до Коммуны совершенно не освещена. Вильом свидетельствует, что он был «одним из активнейших членов ЦК национальной гвардии» и что «именно ему было поручено редактирование прокламаций к парижскому населению после победы 18 марта»³. «Моро, как говорят, составлял большую часть обращений и документов Коммуны», — добавляет советский историк⁴.

Во время Коммуны Эдуард Моро первое время был послан ЦК национальной гвардии для работы в «Официальную газету» и правительственную типографию; затем он стал главным редактором газеты национальной гвардии «Республиканская федерация национальной гвардии». Моро председательствовал на первом заседании ЦК национальной гвардии в ратуше в ночь с 18 на 19 марта. Он был кандидатом на выборах в Коммуну от VIII округа по списку ЦК двадцати округов.

¹ Maxime Vuillaume. Deux drames, P. 1912, брошюра эта перепечатана в 'Mes cahiers rouges'.

² М. Вильом, стр. 46—51.

³ Там же, стр. 51.

⁴ П. М. Керженцев, стр. 218.

Девятого мая он был назначен гражданским комиссаром при военном делегате Делеклюзе, а с 17 мая — директором интендантства.

Обстоятельства деятельности Эдуарда Моро при Коммуне так же не освещены, как не освещена и деятельность любого коммунара, — все это еще ждет своих исследователей. В некоторых отношениях фигура Моро представляется довольно неопределенной. П. М. Керженцев характеризует его как «человека способного, но честолюбивого, политически не установившегося, игравшего известную роль в первые дни после 18 марта и оказавшегося на втором плане после выборов в Коммуну»¹. Моро принял весьма активное участие в борьбе меньшинства ЦК национальной гвардии против Коммуны, требуя, чтобы ЦК «снова овладел своей революционной ролью» и установил «контроль над Коммуной». Все это было открытой борьбой за двоевластие, от которого Коммуна и так достаточно страдала. Но если Моро и возмущался ошибками Коммуны, в чем, может быть, был вполне искренен, то в той же группе ЦК, от имени которой он выступал и которая пыталась возродить ЦК в противовес Коммуне, имелись и версальские шпионы, стремившиеся всячески усиливать и обострять создавшийся разлад.

Участие Моро в раздорах между ЦК национальной гвардии и Коммуной нашло свое отражение в одной записи из мемуаров Лефрансэ. Дело шло об убийстве Бофора. Моро обратился к одному из членов Коммуны, прося его вмешаться и спасти его родственника. Но остановить разъяренность напуганных изменой людей было уже невозможно, да и борьба ЦК против Коммуны порождала у части федератов не очень благожелательное отношение к членам Коммуны. И член Коммуны сухо ответил Эдуарду Моро, что в происходящем виновен он сам и его друзья по ЦК.

Капитан Бофор был казнен 24 мая, а на следующий день погиб сам Моро. Арестованный версальцами, он был препровожден в превотальный суд, заседавший в театре Шатле. Для большинства коммунаров, приводимых сюда, все было кончено. Допрос длился не дольше четверти минуты: «Вы имели оружие? Служили Коммуне?

Покажите руки!» Кто держался решительно или как-либо внешне не располагал к себе, — был обречен. Не спрашивали ни его имени, ни профессии, его не помечали ни в какой ведомости. Приговоренных к расстрелу отправляли в казарму Лобо. Эдуарда Моро постигла та же участь. «Жена провожала его до ворот казармы Лобо и слышала залп шаспо, убивших ее мужа»¹.

Имеется какое-то указание, что Эдуарду Моро якобы удалось бежать в Англию². Вильом, свидетельство которого является чрезвычайно авторитетным, удостоверяет расстрел Моро.

Днем раньше, 24 мая, погиб Рауль Риго (Rigault, 1846 — 1871), член Коммуны, член комиссии общей безопасности, член исполнительной комиссии и прокурор Коммуны.

В 60-х годах Рауль Риго начал сотрудничать в оппозиционной печати, в газетах «Кандид», «Марсельеза», «Критик» и др. Принадлежа к бланкистам, он в то же время был страстным поклонником французской революции XVIII века, в частности Эбера и его последователей.

Человек в пенсне, с длинным носом, густой бородой, с насмешливым и хриплым голосом — таким в эту пору запомнился он Валлесу, изобразившему его в «Инсургенте». В другом месте Валлес писал: «Из всей толпы только у одного Риго легкомысленный вид, да и он, может быть, казался бы серьезным, если б нарочно не взъерошил волос, не говорил хриплым голосом и если бы для выражения своей точки зрения на духовенство, аристократию, магистратуру, армию и Сорбонну он не усвоил жеста собачонки, которая, подняв заднюю лапку, бесчестит какой-нибудь памятник»³.

Сказано сильно, но верно. Характеру Риго был присущ так называемый «галльский дух», но не в донжуанском варианте, а в виде озорной, мальчишески-бойкой, издевательской, злой насмешливости.

Насмешливость Рауля Риго была органическим проявлением его революционной активности. Известно, как отнеслось парижское духовенство к революции

¹ Лиссагарэ, стр. 414.

² «Протоколы Парижской Коммуны», I, стр. 430.

³ Ж. Валлес. Инсургент, стр. 114.

¹ П. М. Керженцев, стр. 287.

18 марта. И вот как Риго вел допрос архиепископа Дарбуа в дни Коммуны:

— Ваша профессия?

— Служитель бога.

— Секретарь, пишите: «Дарбуа, состоящий на службе у некоего бога».

— Где проживает ваш хозяин?

— Он повсюду.

— Секретарь, запишите, что, по собственному признанию обвиняемого, его хозяин находится в состоянии непрерывного бродяжничества...

Анри Рошфор находил эти шутки «мрачными и даже похоронными»¹. Но ведь и сам он в одну из своих боевых минут написал, что принцесса Ламбаль, обезглавленная революцией XVIII века, «имела отвратительную привычку прогуливаться, держа голову на кончике пика». А то, что у Рошфора было мимолетной шалостью (вдобавок это была реминисценция из Генриха Гейне), составляло основу у Рауля Риго. Последний всегда оставался верен своему жанру, шла ли речь о необходимости сокрушить авторитет архиепископа Дарбуа, который, приведенный в префектуру полиции, апостольски начал было: «Дети мои», шла ли речь об агентах тайной полиции Второй империи, которых Рауль Риго распознавал с непогрешимой точностью и в то время, как его друзья орали: «Бей шпииков!» — угощал их нюхательным табаком, иронически вопрошая:

— Ну? А как поживает начальник?

Тот же Рошфор рассказывает, как весело и насмешливо боролся журналист Рауль Риго с цензурой Второй империи, ухитряясь превращать естественно-научный журнал в политическую сатиру. Как известно, орел был эмблемой империи. И вот что писал Риго в соответствующем «очерке по естественной истории»: «Орел — хищная птица, он грабитель, вор, он подл и жесток... В конце концов естественники, быть может, были правы, дав ему титул «царя», ибо большинство монархов, подобно орлу, обычно питается кровью своих подданных, как, впрочем, и достоинством, с таким трудом добытым ими». Когда темой очерка являлся журавль, Риго невозмутимо сообщал: «Эта птица, лишенная малейшей

крупницы разума, питается рыбами и часто оседает на крышах домов и даже дворцов. Нередко можно видеть журавлей даже на балконах Тюильрийского дворца»¹.

И как он был неукротимо страстен в своих симпатиях и привязанностях! Однажды у него вышел бурный спор с одним из приятелей, чуть не кончившийся потасовкой. Но ведь этот приятель осмелился хвалить Робеспьера, казненного эбертистов!

В дни Коммуны Рауль Риго, кажется, ничего не писал в ее газетах, но ужасно досадовал на Вермерша и его соредкторов, перехвативших у него идею издания «Отца Дюшена», который — в качестве органа эбертистов — был у Риго предметом настоящего культа.

«Своего старого «Отца Дюшена» Риго знал наизусть, — пишет Вильом. — Когда в Национальной библиотеке я беру в руки экземпляр газеты Эбера, я никогда не открываю его, не подумав об этой эбертистской мани Риго. Уж, конечно, эти истрепанные страницы перероцивал по сто раз не кто иной, как Риго»².

И у Риго, еще в 60-х годах, была заветнейшая мечта:

— Я хотел бы когда-нибудь стать прокурором Коммуны, как Эбер.

И он стал прокурором Коммуны. Версальцы буквально заплевали его память, возвели на него множество глупых, озлобленнейших клевет якобы за его кровожадность и, в частности, за то, что он был ярым враг попов. Рауль Риго в самом деле не имел оснований симпатизировать врагам Коммуны, и контрреволюционеры трепетали при одном его имени.

В дни последних боев Коммуны Риго находился на ее баррикадах. Когда 24 мая его квартал был взят, Риго даже не попытался переодеться и продолжал оставаться в форме офицера Коммуны. Версальцы заметили его, когда он входил в один дом, и бросились за ним. По ошибке ими был схвачен кто-то посторонний. Тогда Рауль Риго сам вышел к солдатам и крикнул:

— Чего вам надо? Да здравствует Коммуна!

Эти слова были его смертным приговором. По приказанию сержанта, его оттащили к ближайшей стене и

¹ Анри Рошфор, стр. 64.

² М. Вильом, стр. 148.

расстреляли. Труп Рауля Риго остался лежать на улице, где несколько часов спустя его зарисовал художник-коммунар Пилотель.

На следующий день на баррикадах Коммуны был убит Шарль Делеклюз (Delescluze, 1809 — 1871), старый революционер, участвовавший еще в Июльской революции, «республиканский патриарх», как его называл — чаще всего иронически — Маркс¹.

Якобинец по своим политическим воззрениям, Делеклюз стал журналистом еще с начала 40-х годов. Особенного оживления его журналистская деятельность достигла в пору Февральской революции, когда он основал собственную газету. За свою литературную деятельность (и за постоянную принадлежность к тайным обществам) Делеклюз подвергался неоднократным судебным преследованиям и тюремным заключениям.

После Февральской революции Делеклюз эмигрировал в Англию и был заочно приговорен к десяти годам тюрьмы. Возвратившись в 1853 году во Францию, он снова принял деятельное участие в работе тайных обществ, за что был сначала осужден на четыре года тюрьмы, а затем сослан в Кайенну на десять лет. По возвращении во Францию Делеклюз стал издавать в 1868 году газету «Пробуждение», сделавшуюся одним из центров республиканской оппозиции, и в связи с ее изданием подвергнулся ряду новых преследований. Впечатления ссылки Делеклюз воспроизвел в мемуарной книге «От Парижа до Кайенны» (которая, в частности, перепечатывалась в 1871 году фельетонами в газете лондонских изгнанников Коммуны «Qui vive!»).

Делеклюз был членом Коммуны и работал в комиссии внешних сношений и в исполнительной. После ареста Росселя он был назначен военным делегатом Коммуны.

Рауль Риго воплощал собою карающую насмешку Коммуны, Делеклюзу выпало воплотить ее предсмертное отчаяние. В дни гибели Коммуны он понял нежизненность ее руководства и аппарата, не сумевших преодолеть подчиненности старым революционным догмам и предрассудкам. Старый революционер понял, что руководство Коммуны не отвечало положению вещей, и

именно это горькое и справедливое заключение побудило его, военного главу Коммуны, проклясть ее штабы и разукрашенное галунами офицерство и воззвать о защите Парижа к самому народу, к бойцам, сражающимся голыми руками.

Это было первой фазой отчаяния Делеклюза. Но пусть не подумает читатель, что Делеклюз вдруг стал анархистом, отрицающим всякую авторитарность. Якобинцы были достаточно авторитарными людьми: вспомните Робеспьера. И если здоровый революционный инстинкт заставил Делеклюза воззвать к народу, то он, военный делегат Коммуны, не мог затем не увидеть, что неорганизованный героизм народной обороны превращается в самоубийство народа.

Эта мысль побудила Делеклюза и нескольких других членов Коммуны попытаться 25 мая прибегнуть к посредничеству немецких военных властей для установления перемирия между Версалем и Коммуной. Но часовые, охваченные деморализацией, отказались выпустить Делеклюза из Парижа, подумав, что он собирается бежать...

— Вы не пройдетесь! Мы пропали... Вы останетесь вместе с нами!

Караул смыкает штыки и предупреждает, что ружья заряжены... Делеклюз, глубоко оскорбленный тем, что последние бойцы Коммуны могли его заподозрить, принять за труса и дезертира, отзывает свой штаб и удаляется, повторяя:

— Я не могу больше жить!

Это было утром 25 мая. А вечером Делеклюз умирает на площади Шато д'О, которая в этот день была средоточием ожесточеннейших баррикадных боев.

«Солнце садилось за площадью. Делеклюз шел тем же шагом, не обращая внимания на то, идут за ним или нет. Он был единственным живым существом на шоссе бульвара. Дойдя до баррикады, он посмотрел влево и поднялся на насыпь. Его надменное обрамленное седыми волосами лицо в последний раз взглянуло в лицо смерти. И вдруг Делеклюз исчез. Он упал, сраженный пулей на площади Шато д'О»¹.

Смерть на баррикаде — благородный конец для по-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 7.

¹ Лиссагарэ, стр. 391.

длинного революционера... Но смерть Делеклюза была самоубийством. Он нес навстречу версальским пулям отчаяние бессильного руководителя новой, невиданной дотоле революции. То кончала с собой старая революционная школа, могилой которой была Коммуна.

Журналист Жан-Батист Мильер (Millière, 1817 — 1871), сын рабочего и сам рабочий в молодости, самоучка по образованию, добившийся в конце концов степени доктора юридических наук, являлся еще участником Февральской революции: тогда и началось его сотрудничество в ряде парижских и провинциальных газет. При Второй империи Мильер не раз подвергался правительственным преследованиям. В качестве левого прудониста он активно боролся и против правительства Национальной обороны. Участвовал в восстании 31 октября 1870 года, когда был избран в члены временного правительства. После неуспеха этого восстания некоторое время скрывался. Избранный депутатом Национального собрания, он сложил свои полномочия после 18 марта ради участия в Коммуне. При Коммуне он был основателем «Республиканского союза департаментов», членом ЦК двадцати округов и редактором газеты «Коммуна». Быть может, важнейшим из его «преступлений» в глазах Версаля было то, что он опубликовал в газете «Мститель» разоблачительные материалы о Жюле Фавре, министре национальной обороны¹.

В качестве прудониста, хотя бы и левого, Мильер являлся жертвой всяческих заблуждений. Всего более ему хотелось всех и вся примирить: Париж с Версалем, буржуазию с пролетариатом. Во взглядах его было много нечеткого. Заявляя, например, что пролетариат является единственным классом, способным спасти

¹ «Вскоре после заключения перемирия парижский депутат Национального собрания Мильер, теперь уже расстрелянный по специальному приказу Жюль Фавра, опубликовал ряд подлинных юридических документов, доказывавших, что Жюль Фавр, живя с женою одного алжирского проходимца, захватил при помощи подлогов, совершенных им в продолжение нескольких лет сряду от имени своих незаконно рожденных детей, огромное наследство, которое сделало его богатым человеком, и что в процессе, который вели с ним законные наследники, он только потому не был уличен в подлогах, что пользовался особым покровительством бонапартистских судов». (К. Маркс, Гражданская война во Франции в 1871 г., стр. 31.)

Францию, Мильер, однако, подразумевал под пролетариатом трудящийся люд вообще, вплоть до трудовых слоев буржуазии: «Господствующий класс гниет и распадается, и французская цивилизация навеки погибнет, если и дальше останется в руках этой развращенной олигархии. Кто может нас спасти? Пролетариат. Так же, как семьдесят лет назад капиталистический режим пришел на смену режиму феодальному, так теперь труд поглотит капитал. И когда мы говорим о труде, то мы разумеем труд во всех его видах: сельскохозяйственный, промышленный, научный, художественный и коммерческий».

Далее Мильер говорил, что если раньше аристократия и буржуазия слились и образовали буржуазный класс, то и ныне «буржуазия со своей стороны должна будет слиться с пролетариатом и будет представлять только один класс — народ»¹.

Но Мильер был коммунарком. А это значит, что он мог быть и путаником в своих теориях, но знал свое боевое место в борьбе против Версаля, против капиталистического строя. Это место было на баррикаде с ружьем в руке.

Девятнадцатого мая Коммуна закрыла газету Мильера за ее резкие нападки на «большинство», и ничто не мешало бы Мильеру торжественно «обидеться» и даже отбыть из Парижа в сторону расположения пруссаков, подобно Рошфору. Мильер не сделал этого. Говорят даже, что он был на баррикадах последних дней Коммуны; впрочем, Лиссагарэ указывает, что Мильера смешивали с его однофамильцем, начальником 18-го легиона.

Мильер был арестован 26 мая и приведен в штаб одного из палачей Коммуны, генерала Сиссэя. Последний распорядился немедленно покончить с ним.

Казнь Мильера была поручена капитану Гарсену, прославившемуся своими расстрелами коммунаров.

Сиссэй приказал расстрелять Мильера у Пантеона, на коленях, чтобы он как бы просил прощения у общества «за то зло, которое ему сделал». Мильер отказался стать на колени. Его поставили силой. В момент рас-

¹ „La Commune“, 3 avril 1871, № 15

стрела Мильер воскликнул: «Да здравствует человечество!»

«Какой-то военный, — добавляет Лиссагарэ, — поднялся по ступенькам Пантеона, приблизился к трупу и выстрелил из своего шаспо в левый висок. Голова Мильера откатнулась, и, черная от пороха, она, казалась, глядела на фасад здания. «Да здравствует человечество!» В этих словах двойной смысл: «Свобода других народов мне так же дорога, как и свобода Франции», — сказал один федерат какому-то реакционеру. В 1871 году, как и в 1793-м, Париж сражается за всех угнетенных»¹.

Когда пора версальского террора отошла в прошлое, многие «благomyслящие» французы стали с удивлением припоминать, что деятели Коммуны были, в сущности, люди как люди и притом нередко талантливые и выдающиеся, а вовсе не «дикие звери». Так, например, известный критик Жюль Леваллуа, имевший некоторые связи в социалистических кругах конца 60-х годов, следующим образом отзывался о Мильере:

«Это никак не был заурядный человек... Естественно увлекающийся, экальтивированный, он много выстрадал и немало перенес со времени образования смешанных комиссий. Он сохранял поэтому в себе неумолимую ненависть — и не только к имперскому режиму, но и к обществу, которое могло терпеть столь вопиющие несправедливости. Говорил он легко, хорошо, с ясностью, с умом. В парламенте, куда он был призван, он только промелькнул и, тем не менее, обратил на себя внимание... Что бы ни говорилось в прокламации Тьера, но этот республиканец-демократ, расстрелянный на ступенях Пантеона и воскликнувший «Да здравствует республика!» (Леваллуа варьирует возглас Мильера. — Ю. Д.), не был славен своими преступлениями, ибо ни одного из них и не совершил. Это был талантливый человек, честный человек»².

Утром 28 мая, в последний день «кровавой недели», погиб еще один писатель-коммунар — Жюль-Антуан Муален, более известный под именем Тони-Муалена (Топу-Моііп, 1832 — 1871). Он получил медицинское образование в Париже, был учеником и ассистентом известного Клода Бернара, много работал в больницах. Способный и трудолюбивый, он быстро обратил на себя

внимание рядом своих печатных работ, особенно в области глазных болезней. Писал он и по общим вопросам своей специальности. Так, его перу принадлежит книга «Новая система медицины» (1863).

Универсальность научных интересов, гениально приносящая Марксу и Энгельсу, привлекла их внимание и к работам Тони-Муалена. «Какого ты мнения о Муалене?» — спрашивал Маркс своего друга в письме от 1 октября 1866 года¹. Четыре дня спустя Энгельс ответил Марксу следующей пространной характеристикой какой-то работы Тони-Муалена: «Книга Муалена очень заинтересовала меня именно в вопросе о результатах, достигнутых французами при помощи вивисекции; это единственный путь для установления функций определенных нервов и результатов их расстройства; эти молодцы довели свое мучительство животных, повидимому, до высокой степени совершенства, и я отлично могу объяснить себе лицемерную ярость англичан против вивисекции: здешним ночным колпакам эти эксперименты часто очень неприятны, они опрокидывают их спекулятивные построения. Что же касается нового в теории воспаления, то я не могу судить об этом (я хочу дать книгу Гумперту), но, как мне кажется, вся эта новая французская школа носит несколько захватский характер, она очень много утверждает и менее серьезно относится к доказательствам. Что касается лекарства, то в этой теории нет ничего такого, чего не знал бы и с чем не соглашался бы любой разумный немецкий врач; Муален забывает только, что часто необходимо избрать меньшее зло, лекарство, чтобы устранить большее, а именно симптом, который сам по себе создает прямую опасность, подобно тому как хирургическим путем разрушают ткани, если нет другого средства; и что, во-вторых, приходится прибегать к лекарствам, пока нет ничего лучшего. Как только Муален будет в состоянии лечить сифилис при помощи своего электричества, ртуть исчезнет, но вряд ли раньше. Вообще пусть теперь никто не говорит мне, что одни только немцы умеют «конструировать» системы: the French beat them hollow at that (французы основательно побили их в этом)»².

¹ Лиссагарэ, стр. 397—398.

² Jules Levallois, Mémoires d'un critique. P., s. a., p. 305—306.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIII, стр. 378.

² Там же, стр. 382—383.

С фотографии доктора Тони-Муалена (если только она не из числа тенденциозных портретов, фабрикованных версальцами) смотрит усталое лицо с холодными, почти безжалостными глазами. Пусть так, но за этой неприветливой оболочкой скрывалось столько отзывчивости, доброты и сострадания! Работа Тони-Муалена в больницах поставила его лицом к лицу с нищетой городской бедноты, с ужасными условиями ее жизни, обуславливающими сильное распространение всяческих заболеваний в ее среде¹. Доктор Тони-Муален понял, что одной медицинской помощи тут недостаточно, и он отдался изучению социальных наук.

Так родились его книги, вышедшие в 1869 году: «Социальная ликвидация», «Всеобщее избирательное право» и социальная утопия «Париж в 2000 году». Все эти работы остались недоступными для нас, и с последней из них мы знакомы лишь по изложению версальца Жюля Клареси. Но и немногого достаточно, чтобы убедиться в правоте слов Энгельса о Тони-Муалене как о любителе конструировать системы без реального их обоснования.

В утопии Тони-Муалена (в одном месте нам попалось указание, что это утопический роман) речь идет, в частности, о том, что будущее социалистическое правительство конфискует все дома частных собственников, регулярно выплачивая им за это соответствующую мзду. «Будет высчитан средний доход, приносимый каждым домом за сдачу в наймы квартир в течение последних пятидесяти лет, после чего этот доход будет капитализирован с законными пятью процентами, и получившийся таким образом капитал будет превращен в пожизненную ренту в соответствии с тарифами, принятыми в страховых обществах».

Но если добрый Тони-Муален хотел помочь беднякам, не окончательно «обижая» богатых, то ведь он понимал, что выплата этих пожизненных рент станет немалым бременем для социалистического государства. Он понимал это, но у него имелся в запасе один неотразимый довод: «В первое время пришлось бы выплатить очень большие суммы бывшим собственникам, но так

как они умирали бы каждый день, полагающаяся им рента уменьшалась бы из года в год».

По мнению д-ра Тони-Муалена, задолженность государства частным лицам достигнет в 2000 году восьмидесяти миллиардов франков. Полагая, что благоустроенному социалистическому государству необходимо будет взять на себя уплату этого долга, Тони-Муален вводит в будущем государстве новый подоходный налог, при котором обложению подлежат лишь доходы до двенадцати тысяч франков в год; все же, что превышает сумму в двенадцать тысяч франков, подлежит простой конфискации. Эта деталь, естественно, вызывает особенно злобные замечания со стороны Жюля Клареси.

За разрешением крупных государственных проблем доктор не забывал и об иных, например о болезнях. С этой целью он предлагал создать в Париже улицы-галереи, соединенные в одну сеть при помощи крытых мостов, что позволило бы избежать грязи, тумана, ветра, пыли и т. п. «И тогда, — пророчествовал доктор, — почти полностью исчезнут такие болезни, причиняемые холодом или сыростью, как простуда, ревматизм, невралгия, воспаление легких». Введению крытых мостов будут, правда, противиться фабриканты зонтов, извозчики, шляпочники, модистки и сапожники, но «правительство не будет внимать их жалобам»¹.

Утопические чудачества доктора Тони-Муалена вызывали, разумеется, массу насмешек со всех сторон. «Я хохотал до слез над этим наивным доктором с его неисправимыми претензиями, — писал Энгельс в 1869 году. — Если бы Лафарг и теперь еще принимал его всерьез, то его жена высмеяла бы его»². Но в характере Тони-Муалена были какие-то стороны, вызывавшие и более серьезное осуждение. Энгельс называл его «незуитом» и выражал удовлетворение, что Лафарг «эмансипировался» от него, ибо Тони-Муален «наверное, вовлек бы его в большие неприятности»³. Поль Лафарг, одно время сблизившийся с Тони-Муаленом, писал Марксу (к сожалению, не все ясно в этом письме): «Тридон мне сказал: Муален — дипломат. К тому же у него голова

¹ Во время одной эпидемии холеры самоотверженная работа Тони-Муалена получила всеобщее признание.

¹ J. Claretie, Histoire de la révolution de 1870—1871, P. 1872, p. 720—721.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 177.

³ Там же, стр. 168.

Фуше. С ним поэтому никогда не следует ссориться; его надо сначала прозондировать, узнать, чего он хочет, чтобы быть постоянно с ним на-чеку»¹.

Социалистическая мечта доктора Тони-Муалена носила явно утопический характер, но в облике его важно и ценно то, что этот мечтатель поднялся до отрицания капитализма и шел дорогой революции.

Эта дорога привела его в 1870 году на скамью подсудимых, где, в числе других участников процесса в Блуа, доктор Тони-Муален был приговорен к пяти годам тюрьмы. Эта дорога привела его затем в Коммуну.

Накануне Коммуны Тони-Муален был врачом 193-го батальона национальной гвардии. В первые дни после революции ЦК национальной гвардии назначил его мэром VI округа, но Тони-Муален водворился там лишь после того, как преодолел с помощью вооруженной силы сопротивление сторонников прежнего мэра². Тринадцатого мая Тони-Муален был назначен членом Комитета XII округа.

Тони-Муален пал жертвой реакционной обывательщины. Первые дни после вступления версальцев в Париж он прятался у знакомых, затем 27 мая явился к себе домой и был арестован по доносу соседей. Он был отведен в Люксембург, бойню в котором так ярко описал Вильом. Превотальный суд, заседавший там, в несколько мгновений приговорил доктора к расстрелу.

За что же? За то ли, что он был социалистом-мечтателем? За то ли, что он подавал медицинскую помощь коммунарам? За другие ли свои «преступления» при Коммуне? За то ли, что он стал вообще объектом доноса? Каждый из этих поводов уже обеспечивал расстрел в «кровавую неделю», но доктор Тони-Муален был осужден военным судом Третьей республики за то, что он был республиканцем...

«Для офицеров, большая часть которых была бонапартистами, — пишет Лиссагарэ, — республиканцы являлись излюбленными жертвами... Таким же образом приговорили к смерти доктора Тони-Муалена, оратора публичных собраний, не его лично, как говорили они, так как он не совершил никакого поступка, которым бы

заслужил это, но его как республиканца, как одного из тех людей, от которых надо отделаться»¹.

На суде, перед лицом своих врагов, доктор Тони-Муален выказал стоическую твердость, достойную истинного коммунара.

— Сударь, — сказал ему председатель суда, — вы приговорены к смертной казни.

Доктор Тони-Муален отвечал:

— Умирая, я оставляю подругу жизни, беременную на седьмом месяце. Не будет ли мне разрешено перед смертью узаконить мои отношения с нею? Я очень бы хотел этого.

Доктор просил разрешения заключить перед смертью брак со своей любовницей, чтобы избавить ее от «позора» быть матерью внебрачного ребенка, а ребенка — от клички «незаконнорожденного».

Поведение Тони-Муалена, не пытавшегося защищаться, мужественно покорившегося своей участи, произвело впечатление даже на отупевших от убийств версальских судей. Просьба коммунара была удовлетворена. Тони-Муалену отсрочили казнь на двенадцать часов. В той же мэрии VI округа, где он работал при Коммуне, он составил завещание, написал прощальное письмо отцу. Тем временем версальцы разыскивали его любовницу. К полуночи она была приведена в мэрию.

В ночной тишине, под неусыпным наблюдением часовых доктор Тони-Муален и его подруга обменялись вполголоса последними словами. Окна полыхали отсветами парижского пожара. Слышались неустанные залпы и крики расстреливаемых.

Явился разбуженный нотариус, а за ним мэр, тот самый Эриссон, которого, по приказанию ЦК национальной гвардии, Тони-Муален заместил в мэрии VI округа в дни Коммуны. Церемония бракосочетания была проведена.

Немного спустя прибыл взвод солдат, назначенный для выполнения казни. Все с тем же стоическим самообладанием доктор в последний раз поцеловал жену и расстался с нею. Ей приказано было не выходить из комнаты. И, подобно жене Эдуарда Моро, она слышала роковой залп...

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс — Соч., т. XXIV, стр. 165, 167.

² Adolphe Aderc. Couloirs et coulisses, P. 1884, p.240—241.

¹ Лиссагарэ, стр. 415.

Несчастливая женщина желала, по крайней мере, увидеть останки своего мужа и получить их для погребения, но и в этой просьбе ей было отказано. Версальская ненависть к коммунарам переходила в садистскую месть их семьям. Какой-то генерал распорядился бросить труп Тони-Муалена в общую яму и принять меры, «чтобы останки его никогда не были найдены»¹.

Везинье сообщает, что последними словами Тони-Муалена было: «Я умираю за всемирную республику и за братство всех народов»². Так или нет — свидетель не особенно достоверен, — но смерть Тони-Муалена запечатлена тем же стилем мужества, твердости и бесстрашия, как смерть Теофиля Ферре, Эжена Варлена, Гастона Кремье и других героев Коммуны.

¹ См. альбом «Paris sous la Commune, par un témoin fidèle», P. s a. (1871).

² P. Vésinier. Comment a péri la Commune, P. 1892. p. 12».

**УКАЗАТЕЛЬ
СОБСТВЕННЫХ ИМЕН
И
БИБЛИОГРАФИЯ**

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

- Абу, Э. 322
Авенель, А. 28
Авенель П. 236
Адере, А. 386
Алеви, Л. 22, 23, 55, 63, 318
Алексис, П. 295
Аллеман, Ж. 63, 121, 122, 123,
126, 127, 128, 129, 130, 133,
134—140, 280, 359, 368
Аллэн-Тарже. 328
Альмавива. 363, 364
Амуру. 102
Андріе. 263
Анетан. 352
Анс, Л. 54
Антуан. 315
Аппер. 84
Аржириадэс. 239
Арно, Антуан. 216
Арну, Артюр. 13
Асси. 13
Ашен, Э. 236
Бабёф. 296, 309
Бабик. 47
Баденге. 55, 83
Байе, Э. 28, 236
Бакунин, М. А. 158, 188
Балатье-Бражелони. 25, 179
Бальер. 124, 145
Бальзак. 251
Банвиль, Т. де. 24, 310
Барбюс. 76, 86, 98
Бајбе д'Оревильи. 322
Бајбе, О. 57, 151, 370
Бајрес, Ч. 76
Барруа. 120
Баррон, Луи. 70, 71, 121, 124,
146, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 179
Бартелеми, М. 181, 370
Бейлак. 46
Беккер. 281
Беллагэ. 46
Белло, Э. 249, 256, 257, 282,
294, 295, 299, 301
Белэ. 13
Беранже. 171, 199, 200, 201, 202,
203, 208, 239, 242, 243, 245,
246, 247, 251, 252, 283, 314, 370

- Бержера, Э. 25, 27, 322
 Бержере. 260
 Беркен. 202
 Бернар, К. 382
 Беррийский, герцог. 200
 Биго. 141
 Бизли. 190
 Бильорэ. 14, 349
 Бисмарк. 38, 46, 161
 Блаве, Э. 323
 Блан, Луи. 322, 336
 Бланки. 13, 135, 141, 261, 275, 284, 358, 359
 Бовио, Дж. 356, 367
 Боден. 40, 41
 Бодлер. 80
 Бодуэн. 123
 Боэр, А. 120, 124, 125, 144, 145
 Бойе, Ирма. 98
 Бонапарт (Наполеон I). 58, 228
 Бонапарт (Луи). 189, 233, 350, 360
 Бонвале. 259
 Бонне, Виктор. 174
 Бонне, Шарль. 112, 174 — 178, 181, 185, 186
 Борда. 53.
 Бофор, Шарль, граф де. 373, 374
 Бреа. 54, 262
 Бреотэ. 200
 Брешар. 277
 Бриссак, А. 29, 63, 119, 124, 126, 127—134, 140, 368
 Брисси. 118
 Бриссол, А. 142
 Бродьи. 148, 318, 319, 320
 Броун. 365, 366, 367
 Брусс. 160, 172, 173, 280
 Брюан, Аристид. 326
 Буассьер Ф. 172
 Бурден. 209
 Бурже, П. 322
 Буржуа, Пьер. 63, 84, 176, 179, 180, 358
- Бутик, А. 313, 314
 Буэ де Вилье, Л. 332
 Бюрани, П. 37
 Бюро, А. 209
- Вайнерт, Э. 230
 Вакеги, О. 341, 342
 Вайян, Э. 13, 225, 241
 Валентен. 44
 Валлес. Ж. 8. 31. 32. 33, 34, 40, 57, 141. 168. 172, 231, 232, 233, 234, 246, 257, 300, 322, 323, 364, 375
 Варлен, Э. 13, 15, 188, 195, 216, 224, 388
 Везинье П. 31, 32, 53, 213, 388
 Вейдокс, А. 314
 Вейто, Л. 322
 Вемач. 35, 36, 38, 39
 Венсар, П., старший. 28
 Вергилий. 199
 Верлен, П. 20, 22, 27, 155
 Вермерш, 28, 31, 52, 142, 151, 158, 322, 323, 377
 Верморель. 13, 25, 31, 257, 265, 295, 299, 322
 Верн, Жюль. 145
 Вийар, Нина де. 168
 Вилье де Лиль Адан. 27
 Вильом, М. 30, 31, 60, 140, 142, 168, 171, 172, 192, 249, 372, 373, 375, 377, 386
 Вишо. 139
 Винтер, Ж. 99
 Винуа. 47, 50, 160, 161
 Виньякур де. 290
 Вогюз, М. де. 322
 Вольтер. 111, 360, 365
 Вуатюрье. 332, 333, 334, 336
 Вьейо. 252
- Гайяр, Г. 46, 158, 160, 174, 178 — 184, 185
- Гайяр, Н. 178, 179
 Галле, Л. 47
 Галифе. 47, 50, 53, 62, 310
 Гамбелла. 70, 101, 107, 108, 110, 139, 182, 184, 320, 336, 367
 Гамбон. 14, 225, 268, 269, 270
 Гарибальди. 52, 172
 Гарсен. 381
 Гаюв, А. 199
 Гейне. 376
 Гед. 135, 223, 224, 225, 232, 238, 239, 241, 364
 Генрих V. 56, 318, 319
 Герен. 130, 142
 Гильом, Д. 158, 188, 190, 191, 192, 195
 Гиттон, Ф. 209
 Глатиньи. 328, 329, 330, 353
 Годье. 119, 120
 Гомер. 199, 364
 Гончур, Э. 24, 310, 322
 Гораций. 199
 Готье, Т. 24, 322
 Готье де ла Ришери. 97
 Гоффеншефер, В. 363
 Гракхи, братья. 358
 Грамон, Луи де. 142
 Гревн, Жюль. 97, 320
 Грегуар, А. 108
 Гриппа, А. 99
 Громье, М. 63, 64, 65, 121
 Грондье, А. 148
 Груссэ П. 31, 145, 148, 149, 260, 261, 265, 323
 Гулэ, А. 314
 «Гуляка праздный». 15
 Гумперт. 383
 Гупиль, Э. д-р. 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 138, 142, 225, 242
 Гушин, А. С. 214, 215, 216
 Гюг, Кловис. 66, 71, 72, 73, 74, 75, 108, 111, 112, 139, 172, 241, 242, 310, 312, 359
- Гюго, Виктор. 24, 52, 77, 78, 86, 94, 106, 116, 141, 175, 178, 246, 302, 314, 315, 327, 328, 329, 330, 333, 338 — 367, 370
 Гюго, Франсуа. 350, 351, 352, 353
 Гюго, Шарль. 338, 339
- Даге, Ил. 333, 334, 336
 Далу. 310
 Данте. 111, 137
 Дарбуа. 141, 376
 Дасье. 252, 253, 289
 Дебок, Ж. 160, 161, 162, 165, 185
 Дебок, Л. 160
 Дегранж, К. 75
 Декав Л. 21, 28, 76, 136, 155, 172, 174, 179, 181, 192, 196, 242, 322, 361
 Делезаль, П. 162
 Делеклюз, Ш. 14, 31, 71, 112, 216, 358, 359, 372, 374, 378 — 380
 Делималь. 128
 Делорм, Эм. 29, 160, 168, 169, 185, 186, 193, 368
 Дельон, П. 210, 211, 212, 213, 271
 Делуа, Э. 75, 76
 Деман—сын. 76
 Дени, П. 31
 Дерер. 213, 267, 268
 Дидро. 16, 239
 Дицген. 281
 Дитриева, Елизавета. 82
 Додэ, Альфонс. 24, 310, 322
 Додэ, Эрнест. 322
 Домбровский. 52, 350, 373
 Д'Омаль. 46
 Домциан. 77
 Доршен, О. 191, 192
 Дюваль, кулуистер. 53, 258, 259
 Дюваль, генерал Коммуны. 49, 50, 258, 259, 260
 Дю Кан, М. 322, 360, 364, 365
 Дюкенель, Ф. 320

- Дюкго, ген. 47
 Дюкро, Александр. 30, 38
 Дюма-сын, А. 25, 63, 320, 322, 348
 Дюпон, г-жа Леонс. 91
 Дюпон, Поль. 22
 Дюпон, Пьер. 19, 136, 137, 203, 207, 208, 234, 251, 252, 286, 323, 370
 Дробинский, Ал. 199, 242, 243
 Дэйи. 85
 Дюран. 212, 216
 Евгения, императрица, 31, 83
 Ж. Б. 37
 Жаклар. 14, 188
 Жан Гетрэ. 99, 136
 Жанна д'Арк. 111, 358
 Жангиль-Бернар. 151
 Жерезм. 270
 Жилль, А. 28, 326
 Жилль, Ш. 203, 204, 205, 208
 Жинисти, П. 55
 Жирарден, Ж. Б. 75
 Жиро, Э. 75, 76, 81, 84
 Жоаннар. 212, 356
 Жоб-Лазар. 328
 Жоффрен. 258, 280
 Жуи, Жюль. 310
 Жуковский. 188
 Журд. 13, 19, 63, 148
 Журне, Ж. 30
 Золя. 191, 229, 310, 315, 326, 370
 Зорге. 219, 281
 .
 Имбер, Э. 236
 Инар, Гюстав. 35, 360
 Иорик. 104
 Иш-Велл. 37
 Кабе. 296, 297, 298, 309
 Кабаррюс, Т. 108
 Каз, Робер. 28
 Камелина. 211, 225
 Кан, С. Б. 190
 Кантагрель. 209
 Каржа, Э. 7, 49, 50
 Каркассон. 172
 Карл X. 323
 Каро. 322
 Казн, Э. 236
 Келлер, Ш. 6, 158, 187 -- 196, 211, 233, 369
 Кератри, де. 299
 Керженцев, П. М. 28, 341, 373, 374
 Кладель, Л. 310, 315, 326, 327, 335
 Клареси, Ж. 310, 322, 384, 385
 Кларис, А. 155
 Клеман, Антуан. 267
 Клеман, Ж. Б. 8, 29, 53, 134, 135, 156, 159, 191, 192, 213, 225, 248 — 293, 294, 310, 312, 368, 369
 Клеман, Тереза. 269
 Клеманс. 262, 263
 Клемансо. 280, 328
 Клерже, Ф. 27
 Клеро, Э. 48
 Клюзеге. 174
 Колло д'Эрбуа. 110
 Комбе, Л. 111
 Кондэ. 32
 Консидеран. 209
 Конье. 101, 102
 Коппе, Ф. 310
 Корде, Ш. 346
 Корнесс, П. 352
 Корсен, Эж. 316
 Коста, Г. да. 105, 135, 143, 259, 260, 353, 360
 Кремьё, Гастон. 29, 65, 66, 71, 75, 100 — 112, 153, 172, 176, 179, 358, 361, 388
 Кремьё, г-жа. 104, 106, 112
 Кропоткин. 98, 345
 Кузен Ж. 32
 Курбе. 55, 214, 215, 262
 Курне, Ф. 225
 Курочкин, В. 247
 Курций. 78
 Лавров, П. Л. 313
 Лагард. 119
 Ладмираль. 162, 163, 164, 165, 167, 185, 186, 369
 Лаккор. 270
 Ламартин. 205, 217
 Ламбаль, принцесса. 376
 Ламенне. 76, 217, 259
 Ландек. 102, 103, 104, 110
 Ландражен. Ж. 236, 310, 314
 Лано, Пьер де. 60, 64, 345
 Лансон. 39, 40
 Лапуант, С. 28
 Ларонз, Г. 28, 213
 Ларгье, Л. 24
 Ла Сесилиа. 356
 Лафажетт, Р. де. 359
 Лафарг, П. 135, 199, 223, 224, 225, 238, 331, 362, 363, 364, 367, 385
 Лафонтен. 239
 Лашамбодн. П. 28, 203, 323
 Леваллуа, Ж. 382
 Леконт, ген. 24, 85
 Леконт де Лиль. 24, 322
 Лемель, Луиза. 82, 97
 Лемерр, изд. 28, 151, 195
 Лемерсье, Эжен. 314
 Ле Муссю. 220
 Ленин, В. И. 9, 11, 15, 16, 17, 18, 35, 38, 232, 264, 265, 281, 282, 287
 Лео, Андрэ. 31, 191, 265
 Леопольд II. 351 352
 Лепаж, Шарль. 200, 201, 208
 Лепельтье, Эдм. 7, 54, 55, 145
 Леру, Пьер. 30
 Ле Руа, Ашиль. 29, 134, 225, 294, 311, 362
 Леспес, Лео. 322
 Лефрансэ, Г. 216, 225, 374
 Лисбонн, М. 79, 125, 142, 222, 361, 363
 Лиссагарэ. 26, 31, 43, 54, 55, 103, 124, 142, 148, 153, 155, 321, 322, 354, 375, 379, 381, 382, 386, 387
 Литтрэ. 322
 Локруа. 328
 Ломбар, Ж. 315
 Лонге, Ш. 213, 225, 241
 Лоран-Пиша. 328
 Луи-Наполеон (Наполеон III). 189
 Луи, Антонен. 37
 Луи-Филипп. 32, 45, 318
 Луиза, санитарка. 269
 Людовик XVI. 107
 Люлье. 361
 Люсинна. 142
 Майер, Симон. 20, 65, 81, 120, 125, 145
 Маняр, Ф. 22, 36, 37, 38, 45, 47, 48, 324
 Мазад, А. де. 49
 Мак-Магон. 50, 97, 148, 166, 275, 318, 320, 328
 Мало, Гектор. 25
 Малон, Бенуа. 13, 135, 211, 225, 239, 240, 310, 345, 363, 364
 Марат. 281, 296, 357, 358
 Маргерит, П. и В. 267
 Маре, Анри. 31, 55
 Маркс, К. 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 42, 64, 135, 156, 157, 169, 175, 187, 189, 190, 192, 207, 395

220, 223, 232, 233, 260, 280,
281, 298, 313, 343, 356, 378,
380, 383, 385, 386
Марото, Гюстав. 6, 31, 41, 63,
118, 128, 130, 140, 141, 142, 361
Марта. 43
Мартен, Анри. 322
Мартен, Ж. 276
Матьё, Гюстав. 19, 20, 28, 37,
203, 207, 208, 323
Матье, П. Ф. 46
Межи. 6
Мелин. 279, 290
Менар, Луи. 28
Мендес, К. 24, 322
Менк, П. 225, 310
Мери, Ж. 181, 370
Мерио. 144
Мёрис. 341, 342
Мермей. 280
Метньё, Ж. 302
Мешеряков, Н. Л. 298
Мийо, Леон. 48
Мильвуа. 151
Мильер. 13, 31, 222, 372, 380—382
Мио, Жюль. 14, 171, 172
Мирбо, О. 310
Мишель, Луиза. 8, 20, 29, 62,
66, 67, 71, 74—99, 111, 124,
125, 126, 136, 144, 145, 146,
147, 154, 184, 241, 258, 295,
310, 358, 359
Мишель, М. А. 75, 82
Мольер. 115
Моннантейль, А. 115, 116, 117,
121
Монселе, Ш. 323, 324
Монтейль, Э. 65, 68, 70, 115
Монтенен, Кс. де. 321, 322,
348, 354
Монтоггейль. 204
Мопассан. 310
Морен Ж. 30

Мориак, Эд. 41
Моро, Эжезипп. 202, 203, 237
251, 252, 336, 370
Моро (де Бовьер), Эдуард. 6,
372—375, 387
Муален, Тоши. 372, 382—388
Мулен. 214
Мунье, Ж. Б. 221
Муро, Эжен. 149, 150
Муусо. 144
Мюзё, Э. 197, 198, 204, 208,
218, 241
Мюрже. 202, 203, 204
Мюссе, А. де. 115, 251
Мэ. 102

Надо, Гюстав. 207, 234, 235,
236, 238
Наполеон I. 47, 54, 56
Наполеон III. 30, 45, 77, 83, 101,
107, 116, 151, 183, 209, 217,
257, 318, 319, 323
Наполеон (Плонплон). 54
Немо. 151
Норо, Жан. 30, 173
Ноэль. 251
Нюс, Э. 209

Одебран, Ф. 151
Омальский, герцг. 46
Онэ, Ж. 310
Ориоль, изд. 236
Осман. 339
Остин. 174
Оттэн. 228

Пап, де. 233
Парасоль, Л. 249, 250, 266,
267, 268, 270, 280, 288, 292
Парижский, граф. 44, 318, 319
Пелиссье. 108, 150, 152, 153, 172
Пельтан. 60

Пен, де. 66
Пенди. 211
Пердигье, Агриколь. 29
Перрену. 306, 307
Петров, П. 324, 325, 326
Пиа, Ф. 14, 31, 63, 128, 183, 184,
225, 263, 322, 323
Пикар, Э. 48, 55
Пиккино, Э. 40, 310
Пиконель. 271
Пилотель. 378
Пиро, Флорисс. 32
Плас, А. 67
Плеханов, Г. В. 194
Полен. 209
Потье, Э. 8, 28, 36, 38, 72, 118,
132, 134, 136, 156, 159, 160,
193, 194, 196, 197—247, 257,
279, 280, 281, 287, 291, 294,
304, 310, 311, 312, 315, 331,
337, 368, 369, 370
Прессансэ, де. 322
Прото. 14, 55, 266
Прото, Жорж. 112, 225, 310
Прудон. 12, 259, 263, 309
Пти-Пьер. 236
Пэн, Оливье. 54, 145

Раблэ. 315
Разуа, Э. 323
Расин. 115
Распайль. 302, 328
Ратисбонн, Л. 62, 330
Ревель, М. 252
Регамэй, Ф. 155
Рей, Аристид. 188
Реклю, Эли. 188, 190, 191
Реклю, Элизе. 98, 114, 188,
190, 310
Рембо, Артур. 27
Ренан. 322
Ренар, певец. 256
Ренар, Жорж. 155

Ресто. 199
Риго, Р. 13, 25, 53, 79, 143, 149,
216, 349, 356, 357, 358, 359,
361, 372, 375—378
Ризетта, С. де. 281
Рикар, Кс. де. 7, 26, 27, 30
Ришар. 54
Ришпен, Ж. 27, 310
Робеспьер. 107, 108, 109, 110,
111, 217, 377, 379
Робеспьер, Шарлотта. 109
Рога, А. 323
Режар. 136
Роллан, Р. 109
Россель. 63, 84, 176, 178, 180, 361
Россини. 372
Роше. 172
Рошфор, А. 21, 27, 31, 52, 57,
65, 66, 83, 95, 96, 97, 115, 121,
125, 141, 145, 149, 238, 257,
299, 300, 376, 377, 381
Ру. 108
Руже де Лиль. 77
Руляк. 123
Руссель де Мери. 28, 29, 31, 38
Руссо. 111
Рюд. 322
Рюшон, Ю. 57, 168

Салль, Г. де ла. 314
Санд, Жорж. 322
Сарду. 142, 322
Сарсэя, Ф. 50, 51, 236, 310, 322,
348, 354
Сен-Виктор, П. де. 322
Сенешаль (днн Коммуны). 36, 37
Сенешаль (ссылка). 144
Сен-Жюст. 77, 109, 110
Серизье. 356
Серрайнс. 212, 219, 220
Сент-Бёв. 76
Сент-Илар. 166, 167, 186
Симон, Ж. 55, 322

- Сиссэй. 381
 Скриб. 202
 Совестр. 209
 Сократ. 111
 Сталин, И. В. 11, 15, 16, 264
 Сурно, М. 24, 25
 Суэтр, О. 314, 334, 335, 336, 337, 368
 Сю, Эжен. 31, 32
 Сюлли-Прюдом. 310

 Таксиль, Л. 320
 Талей ан. 228
 Тальен. 108, 110
 Тальяд 78
 Тейсс. 211
 Тинайр, г-жа. 99, 136
 Тинайр, Жюльен. 136
 Тинайр, Марсель. 136
 Тинайр, Луи. 136
 Тирифок. 240
 Тиртей. 151, 232, 233, 238, 363
 Толстой, Я. 204
 Тома, Кл. 24, 85
 Тренке. 63, 89, 118, 139, 337
 Тридон Г. 14, 31, 385
 Тримуйа, П. 314
 Тринитюс. 34
 Тропман. 51
 Трошо. 97, 299
 Трозль. 112, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 367
 Тудуз, Г. 25
 Тургенев И. С. 326
 Туссенель. 209
 Тушату. 78
 Тэн, И. 76, 322
 Тьер. 23, 25, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 61, 69, 79, 83, 85, 97, 134, 141, 160, 161, 175, 176, 177, 178, 180, 228, 299, 317, 318, 332, 341, 349, 382
 Уссэй, А. 25, 348

Фавр, Ж. 55, 160, 349, 380
 Фальер. 242
 Фелье, О. 61
 Фанелли. 188
 Ферре, Мария. 93
 Ферре, Теофиль. 13, 30, 63, 70, 79, 84, 85, 89, 92, 93, 176, 177, 179, 180, 216, 253, 268, 270, 277, 358, 361, 368.
 Ферри, Ж. 182, 183
 Ферруйа. 328
 Филлип. 361, 362, 366, 367
 Флаша, Д. 310, 311
 Флобер. 251, 370
 Флоке. 328
 Флуганс. 14, 40, 41, 179, 183, 258, 259, 260, 358
 Фолле, аббат. 123
 Фонталар. 207
 Фонтулье. 20
 Фор. 172
 Франкель, Л. 13, 15, 189, 265
 Франс, А. 25, 319
 Фремин, Ш. 7, 30, 191, 192
 Фриче, В. М. 199
 Фурнье А. 277
 Фурньер, Э. 241
 Фурту. 148
 Фуше. 109, 110, 383

Цакконе. 321

Чигриани, А. 310, 314
 Чичерин, Б. Н. 12

Шамбор, граф. 45, 46, 318, 319
 Шампи. 225
 Шанфлери. 322
 Шапсаль. 251
 Шарпантье, изд. 151
 Шатлэн, Эжен. 8, 28, 156, 159, 165, 225, 289, 294—316, 368, 369
 Шебру Э. 235, 235
 Шельхер. 328

 Шеншолль, Ш. 118, 142, 208, 223, 249
 Шенье, А. 346
 Шенье, М. Ж. 281
 Шерер-Кестнер. 328
 Ширак, О. 314

 Эбер. 296, 375, 377
 Эврар, Виктор 334, 335
 Эд, Э. 13, 225, 241
 Эйлли, Ж. д., 357
 Эмбер. 31, 54, 130, 142, 225
 Энгельс, Ф. 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 64, 156, 157, 158, 175, 189, 207, 219, 220, 223, 233, 260, 280, 281, 297, 298, 313, 356, 378, 383, 384, 385, 386
 Энн, Фр. 32
 Эриссон. 387
 Эрман, А. 173
 Эрве, Э 353
 Эскпрос. 107, 328
 Эскпрэс, Адель. 295
 Эспиван де Вильбуане. 103, 104, 153
 Этъен-отец. 108

Ювенал. 232, 239
 Юрбен. 89, 225

- Lissagaray. Histoire de la Commune de 1871, Bruxelles 1877.
 Цитируется русский перевод: Э. Лиссагарэ, История Парижской Коммуны, СПб, 1908.
 G. Laronze. Histoire de la Commune de 1871, P. 1928.
 E. Lepelletier. Histoire de la Commune de 1871, tt. I—III, P. 1911—1913.
 П. М. Керженцев. История Парижской Коммуны 1871 г., М. 1940.
 Письма Беккера, Дидгена, Энгельса, Маркса и др. к Зорге, СПб, 1907.
 Письма деятелей Первого Интернационала, М. 1933.
 Первый Интернационал в дни Парижской Коммуны, М. 1941.
 Протоколы Парижской Коммуны, т. I, М. 1933.

БИБЛИОГРАФИЯ

(указывается только цитированная
 в книге литература)

I. КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

- К. Маркс. Гражданская война во Франции в 1871 году М.—Л. 1931.
 К. Маркс. Классовая борьба во Франции. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. VIII.
 Ф. Энгельс. Эмигрантская литература. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XV.
 Ф. Энгельс. Введение к „Гражданской войне во Франции“. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, ч. II.
 Ф. Энгельс. Предисловие к „Классовой борьбе во Франции“. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, ч. II.
 Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке. М. 1931, Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса, Сочинения, тт. XXIII, XXIV.
 К. Маркс и Ф. Энгельс. Письма к разным лицам. Сочинения, тт. XXVI, XXVII.
 К. Маркс и Ф. Энгельс. Парижская Коммуна. Госполитиздат, М. 1938.
 В. И. Ленин. Уроки Коммуны. Сочинения, т. XII.
 В. И. Ленин. Памяти Коммуны. Сочинения, т. XV.
 В. И. Ленин. Сочинения, тт. II, XVI, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV.
 И. В. Сталин. Анархизм или социализм? Сочинения, т. 1, 1946.
 И. В. Сталин. Октябрьская революция и тактика русских коммунистов. В книге „Вопросы ленинизма“, изд. XI, 1939.
 И. В. Сталин. К вопросам ленинизма. В книге „Вопросы ленинизма“, изд. XI, 1939.
 И. В. Сталин. Октябрьская революция и вопрос о средних слоях (1923 г.). В книге „Марксизм и национально-колониальный вопрос“, 1937.
 (Более полный список высказываний классиков марксизма-ленинизма о Парижской Коммуне см. в книге П. М. Керженцева „История Парижской Коммуны“, М. 1940, стр. 543—545.)

III. МЕМУАРНАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА УЧАСТНИКОВ КОММУНЫ

- J. Allemane. Mémoires d'un communard, P. 1906; русский сокращ. перевод: Ж. Аллеман. С баррикад на каторгу, Л. 1933.
 L. Barron. Sous le drapeau rouge, P. 1889.
 H. Bauer. Souvenirs d'un jeune homme, P. 1885.
 H. Brissac. Souvenirs de prison et de baigne, P. 1830.
 G. da Costa. La Commune vécue, tt. I—III, P. 1903—1905.
 P. Grousset et F. Jourde. Les condamnés politiques en Nouvelle-Calédonie Genève 1876.
 Hommes et choses du temps de la Commune, t. I, Paris-Genève-Bruxelles-Londres, 1871 (Работа Максима Вильома, вошедшая в Mes cahiers rouges).
 Journal d'un vaineu, recueilli et publié par P. de Lano. P. 1892 (дневник Громье)
 G. Lefrançais. Souvenirs d'un révolutionnaire, Bruxelles 1903, русский перевод части книги: Г. Лефрансе. Воспоминания коммунара, Л. 1925.
 Symon Mayer. Souvenirs d'un deporté, P. 1880; русский сокращ. перевод: С. Майер. В Новой Каледонии, Л. 1926.
 L. Michel. La Commune, P. 1921; цитируются также русские переводы: Л. Мишель. Коммуна, Тверь, 1923; М.—Л. 1926.
 A. Mollanteuil. Neuf mois de ponton, paroles d'un détenu, P. 1873.
 E. Monteil. Souvenirs sur la Commune. P. 1883.
 P. Vésinier. Comment a péri la Commune, P. 1892.
 M. Vuillaume. Mes cahiers rouges, P. 1910; русский сокращенный перевод: М. Вильом. В дни Коммуны. Л. 1925.
 M. Vuillaume. Deux drames, P. 1912.
 „Бессмертная коммуна“, Воспоминания ветеранов, участников Парижской Коммуны, М. 1928.
 Оливье Пэн. Бегство коммунаров из Парижа, „Слово“ 1880, ноябрь.

IV. ЛИТЕРАТУРА ПО ОТДЕЛЬНЫМ ВОПРОСАМ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

- A. Claris. La proscription française au Suisse. Genève 1872.
P. Fontoulieu. Les églises de Paris pendant la Commune, P. 1873.
F. Maillard. Les publications de la rue pendant le siège et la Commune, P. 1874.
F. Maillard. Histoire des journaux publiés à Paris, P. 1871.
Paris sous la Commune par un témoin fidèle, P. s. a. (1871) (альбом)
А. С. Гущин. Парижская Коммуна и художники. Л. 1934.
Ю. Данилин. Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны. М. 1936.
С. Б. Кан. Маркс как организатор помощи жертвам версальского террора. М. 1931.

V. ПРЕССА ЭПОХИ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ (1870—1880-ые гг.)

1. Газеты и журналы Парижской Коммуны:

- Journal Officiel de la République Française, P. 1871 (не смешивать с версальским изданием); Journal Officiel de la République Française, édition du soir, P. 1871.
L'Affranchi, 1871.
La Carmagnole, 1871.
La Commune, 1871.
Le Cri du peuple, 1871.
Le fils du père Duchêne, 1871.
La Montagne, 1871.
Le Mot d'Ordre, 1871.
Le Paris libre, 1871.
Le Reveil du peuple, 1871.
La Sociale, 1871.
Le Salut public, 1871,
Le Vengeur, 1871.

2. Другие газеты дней Коммуны

- Le Caulois, P.-Versailles 1871.
Journal de Genève, Genève 1871.
Le Petit National, P. 1871.
Le Rappel, P. 1871

3. Газеты и альманахи эмигрантов Коммуны

- Qui vive! Londres 1871.
Almanach du peuple pour 1873, Saint-Imier, s. a.
Almanach du peuple pour 1874, Locle, s. a.

4. Газеты и журналы последующих лет

- L' Ami du peuple, P. 1885.
L' Audace, P. 1883.
La Bataille, P. 1883.
Le Citoyen, P. 1881.
Le Cri du peuple, P. 1885.
L' Insurgé, P. 1885.
Le Peuple souverain, P. 1872
Le Socialiste, P. 1887.
La Question sociale., P. 1885.
Almanach de la „Question sociale“ illustré pour 1899, P. s. a; pour 1903, P., s. a.
La Revue socialiste, P. 1885, 1887.
La Revue européenne, P. 1891.
Le Vie ouvrier, P. 1913.

VI. ЛИТЕРАТУРА СОВРЕМЕННОК КОММУНЫ

- A. de Balathier-Bragelonne. Paris insurgé, P. 1872.
E. Bergerat. Souvenirs d'un enfant de Paris, P. 1911.
Ch. Chincholle. Les survivants de la Commune. P. 1885.
J. Claretie. Histoire de la révolution de 1870—1871, P. 1872
A. Daudet, Souvenirs d'un homme des lettres, P. s. a.
P. Deltion. Les membres de la Commune et du Comité central, P. 1871.
Léonce Dupont. Souvenirs sur Versailles pendant la Commune, P. 1881.
L. Galliet, Guerre et la Commune, P. 1898.
L. Halévy. Notes et souvenirs. P. 1889.
L. Hans. Second siège de Paris, P. 1871.
V. Hugo. Actes et paroles, P. 1872.
Journal des Goncourt, 2-me série, I vol., 1870—1871, P. 1890.
H. Malot. Le roman de mes romans, P. 1896.
A. de Mazade. Lettres et notes intimes, P. 1892.
C. Mendès. Les 73 journées de la Commune, P. 1871.
Ed. Moriac. Paris sous la Commune, P. 1872.
C. Morin. Histoire critique de la Commune, 1871.
H. Rochefort. Les aventures de ma vie, tt. I—V; русский перевод части воспоминаний: А. Рошфор. Приключения моей жизни, М.-Л., 1933.
Souvenirs et correspondance par M-me Octave Feuillet, P. 1896.
G. Toudouze. Pages intimes sur la Commune, „La Nouvelle Revue“, 1903.
Paul Verlaine. Oeuvres complètes, t. V, P. 1922.

VII. КНИГИ ПОЭТОВ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

- E. Pottier. Quel est le Fou? P. 1884.
E. Pottier. Poésie d'économie sociale, P. 1884.
E. Pottier. Chants et poésies socialistes-révolutionnaires. s. a. (1884?).

E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1887.
 Almanach Eugène Pottier, publié par E. Museux, P. 1912.
 J. B. Clément. La Commune, P. s. a. (1871?).
 J. B. Clément. Chansons, P. 1885.
 J. B. Clément. Cent chansons nouvelles, P. 1899.
 J. B. Clément. La chanson populaire, P. 1900.
 E. Chatelain. Les exilées de 1871, P. 1886.
 E. Chatelain. Mes dernières nées, P. 1891.
 Louise Michel. A travers la vie, P. s. a. (1888).
 Oeuvres posthumes de Louise Michel, v. I, P. 1905.
 Неизданные стихотворения Луизы Мишель (архив ИМЭЛ).
 J. Allemane. Mes chansons. Bergerac 1926.
 Ch. Bonnet. Poésies. Le Pilori, Genève, 1872.
 H. Brissac. Quand j'étais au bain, P. 1887.
 G. Crémieux. Oeuvres posthumes, P. 1879.
 G. Debock. La Commune, P. s. a.
 G. Gaillard fils. Poésies de l'exil, I, Le Peuple-La Commune—Versailles, 1870—1871—1872, Carouge, s. a. (1872).
 C. Hugues. Les jours de combat, P. 1883.
 C. Hugues. Les invocations, P. 1885.
 E. L'Admiral. Quatre chants démocratiques et sociaux, Bruxelles, s. a.
 „La Muse républicaine“, cinquième année, Paris-Evreux, 1879.
 G. Proteau. Les cent sonnets d'un fumiste, P. 1887.
 H. E. Saint-Hilaire. Les deux croix. Episode historique, Bruxelles 1874.
 „La Sanglante comédie (1870—71)“, souvenirs d'un franc-tireur déporté, Bruxelles, 1873.
 Trohel. Martyrs et bourreaux, Vincennes, s. a. (1882).
 J. Turbin, A l'oreille. P. 1889.
 V. Hugo. L'année terrible, P. 1872.

VIII. ЛИТЕРАТУРА О ПОЭТАХ КОММУНЫ

Et. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, P. 1898.
 Et. Bellot. Les chansonniers socialistes, P. 1901.

I. Литература о Потье:

E. Museux. E. Pottier et son oeuvre, P. s. a. (1898).
 Статьи: Предисловие G. Nadaud к сборнику „Quel est le Fou?“, предисловие H. Rochefort к „Chants révolutionnaires“, изд. 1887; предисловия J. Allemane, J. Jaurès, E. Vaillant, J. Vallès ко второму изд. „Chants révolutionnaires“ (P., 1908); предисловие L. Descaves к третьему изд. (P. 1937); статьи J. Vallès в „Le Citoyen“ от 1. III. 1881 и в „Le Cri du peuple“ от 29. XI. 1883 (последняя перепечатана во втором изд. „Chants révolutionnaires“); статьи J. Guesde в „Le Socialiste“ от 18. VI. 1887 и от 10. XI. 1887; статья P. Arguiriadès в „La Question sociale“ 1887, № 36; статья E. Museux в „Almanach Eugène Pottier“,

P. 1912. На русском языке: ст. Ал. Дробинского в „Литературной энциклопедии“, т. IX, М. 1935, статьи А. Гатова в книгах Э. Потье: Песни, М.-Л., 1932; „Избранные стихотворения“, М. 1938.

2. Литература о Клемане

J. Parassols. Un apôtre. J. B. Clément, P. s. a. Статьи: предисловие C. de Sainte-Croix к „Cent chansons nouvelles“ (P. 1899); статья без подписи в „L' Audace“ от 14—21. III, 1885; статья S. de Rizetta в „Revue européenne“, 1891, № 22; статьи к столетнему юбилею в „Humanité“ 7. VI. 1936, в „Regards“, 21. V. 1936, в „L'Avant garde“ 30. V. 1936. На русском языке: ст. Ал. Дробинского в „Литературной энциклопедии“, т. V, 1931.

3. Литература о Шатлэне

Статьи: предисловие Achille Le Roy к „Les exilées de 1871“ (P. 1886); предисловия А. С. и А. Boutique к „Mes dernières nées“ (P. 1891).

4. Литература о Луизе Мишель

E. Girault, La bonne Louise, P. 1906.
 Irma Boyer. Louise Michel, P. 1927 (с предисловием А. Барбюса).
 Литература о Луизе Мишель очень велика, но почти не уделяет внимания ее стихам; беглая оценка их, например, в предисловии L. Taillade к „Oeuvres posthumes de L. Michel“, v. I (P. 1905).

На русском языке: О. Неустроева, Жизнь Л. Мишель, М.—Л., 1929; очерк А. Барбюса „Красная дева“ в его „Правдивых повестях“, М.—Л. 1929, и др.

5. Литература о Ш. Келлере

Статьи: некролог P. Monatte в „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, № 93; статья James Guillaume в „La Vie ouvrière“. 2-me semestre 1913, № 94.

6. Литература о Ж. Валлесе

U. Ruchon. La vie bruyante de J. Vallès, Saint-Etienne, 1935—1937.

На русском языке: статья Б. В. Гимельфарба „Валлес и его время“ в книге Валлеса „Юность“, Academia, 1934; см. также комментарии Б. В. Гимельфарба к книгам Валлеса „Детство“ и „Голод в Бюансэ“, изд. Academia, 1936; статья С. Б. Кана к роману Валлеса „Инсургент“. М. 1939.



I

Ужасы «кровавой недели» общеизвестны. Существует громадная литература, посвященная им: работы Пельтана, Вильома и многих других. Тема «кровавой недели» найдет широчайший трагический отклик в поэзии коммунаров.

Страшные впечатления майской бойни отразились в ту пору даже в играх детей. Школьники Парижа изобрели «игру в Коммуну». Игра происходила так:

«Собирались все самые сильные, самые злые, самые богатые и начинали швырять камнями в самого маленького, самого кроткого и самого бедного, пока не попадали в него. Затем они принимались колотить малыша, требуя, чтобы он кричал вместе с ними: «Долой Коммуну!» Но малыш прислонялся к стене, гордо поднимал голову, скрещивал руки и кричал громче, чем когда-либо: «Долой Версаль!»¹

К бессистемным убийствам «кровавой недели» присоединялась планомерная деятельность так называемых «превотальных судов» (нечто вроде военно-полевого суда, но почти без всякой судебной процедуры), где офицеры-бонапартисты получали неограниченную возможность

¹ «Journal d'un vaincu, recueilli et publié par Pierre de Lano», P. 1892, p. 22.

вести счета со всеми бывшими врагами Второй империи. Они сеяли смерть щедрой рукой, ибо приток жертв был бесконечен: по самым официальным данным, после падения Коммуны было получено около 400 тысяч доносов. Резня Варфоломеевской ночи не идет ни в какое сравнение с той мезьей, которую капитализм осуществлял над восставшими пролетариями. «Земля усеяна их трупами, — объявлял Тьер своим префектам. — Это ужасное зрелище да послужит уроком».

Широкие струи крови текли по Сене. Над телами расстрелянных вились тысячи мух, заражавшихся трупным ядом. Птицы, клевавшие этих мух, издыхали и падали на улицах. Другие птицы расклевывали трупы. Выйдя на балкон парижской гостиницы, Октав Фелье нашел там человеческую кость, занесенную туда воронами¹.

Трупы лежали кучами на улицах и площадях и, разлагаясь, заражали воздух. Иногда их бросали в пруды, но они отравляли воду. Их торопились закапывать, убитых еще живыми, и земля шевелилась и стонала, а после дождя из-под насыпи показывались головы и ноги. Убитых закапывали всюду — в парках, на кладбищах, на небезопасных, — и места все-таки не хватало. На всевозможных площадях, в парках, омнибусах, повозках, каретах их вывозили из Парижа, чтобы хоронить в траншеях, вырытых за время войны, даже в колодцах. Иногда сооружали громадные костры для сожжения трупов — в пригородах, — и вся окрестность на несколько дней была окутана душливым густым дымом. Иногда набивали трупами казематы и вводили туда воспламеняющиеся газы, чтобы получилось нечто вроде крематория...

Безжалостность караты заставила газеты поднять в начале войны вопрос о прекращении массовых казней. И бойня была прекращена (хотя отдельные казни продолжались и дальше). Новые арестованные по подозрению в причастности к Коммуне — их называли «пленными» — попадали теперь в тюрьмы Версаля, куда с 24 мая уже направляли и тех схваченных коммунаров, которым каким-то чудом удалось уцелеть от внимания превотальных судов.

Известно, каков был путь арестованных, отводимых в

¹ «Souvenirs et correspondance par M-me Octave Feuillet», P. 1896, p. 236.

Версаль. Их вели туда — измученных, порою раненных, взрослых и детей, женщин и стариков. Иных по дороге расстреливали. Если колонна попадалась навстречу генералу Галифе, расстрел становился массовым. Реакционеры оскорбляли арестованных, швыряли в них песком, плевали, били их. Версальский литератор, сотрудник «Журналь де Деба», Луи Ратисбонн однажды не выдержал и сделал попытку остановить оскорбителей; толпа чуть не разорвала его.

В Версале настоящих тюрем не было, и арестованных размещали по импровизированным местам заключения. Их было четыре подвалы Больших Конюшен, Оранжерея Версальского дворца, доки Сатори, манеж Сен-Сирской школы. Все эти помещения быстро переполнились, и уже с конца мая «пленных» стали переотправлять в морские порты, на понтоны (пловучие тюрьмы), в крепости и в тюрьмы островов.

Положение заключенных в Версале было самое отчаянное. Угрозы и страх расстрела были на каждом шагу. Заключенных держали в сырых подвалах, почти без воздуха и света, или же, как это было в Сатори, под открытым небом. Соломы не выдавали, и люди спали на земле, иногда под дождем, в глинистой грязи саторийских доков. Врачей не полагалось тоже, хотя было много раненных. Умыться было нельзя. Кормили плохо. Заключенным, особенно только что прибывшим, приходилось утолять жажду из луж, где вода была смешана с кровью: раненные могли только там обмывать свои раны; вдобавок тюремщики, издеваясь, мочились в эти же лужи.

Заключенные умирали во множестве: от гангрены, от холода, а время от времени тюремщики хватали каких-то несчастных и тут же публично расстреливали их. Узникам было предписано молчать и не шевелиться. Здесь было много женщин, участниц Коммуны; один офицер отдал приказ: «Жандармы, если только одна из них пошевелится, стреляйте в этих шлюх!» Стены были пробиты — и на заключенных навели дула заряженных митральез. Луиза Мишель, находившаяся в Сатори, ярко рассказала о своих тюремных впечатлениях.

Но самым адским местом был так называемый «Львиный ров». Это было сырое и вонючее подземелье, прежний склад навоза для оранжерей, а потом свинарник. Земля в зловонных лужах. Полная тьма. Множество насекомых.

Узники могли говорить только шепотом. Это было нечто вроде карцера, куда бросали за малейшую провинность и где стражи имели право избивать арестованных. Из писателей-коммунаров в «Львином рву» находились Жан Аллеман, Бриссак, Марото.

Среди тех издевательств, жертвами которых становились коммунары, особенно мучительны для них были посещения тюрем версальцами. Заключенные, грязные, рваные, косматые, казались посетителям страшилищами, и буржуазные литераторы, вроде Дюма-сына или Людовика Алевя, реакционные депутаты и великосветские дамы, которых они сопровождали, получали полную возможность пощекотать себе нервы зрелищем столь «опасных злодеев».

Тем временем военные суды работали безостановочно — то рассматривая дело отдельного коммунара, то анализуя многолюдные процессы-монстр, вроде, например, процесса семнадцати крупнейших деятелей Коммуны (Т. Ферре, Журда, Тренке и др.), начавшегося 7 августа 1871 года. Приговоренных к смертной казни нередко расстреливали у холма Сатори — место, сделавшееся печально-памятным на долгие годы. 28 ноября 1871 года здесь, у трех белых столбов, кончили свои дни неукротимый Т. Ферре, юноша-сержант Буржуа, перешедший на сторону восставшего народа, и Россель.

Такова была обстановка тюремной жизни коммунаров. Слабые падали духом или сходили с ума, но сильные только более закалялись. Непреклонные в этом аду, презиравшие его, как дантовский Фарината, они слагали здесь стихи, в которых горело прежнее пламя Коммуны, трепетала прежняя ее страсть. Как жаль, что еще не слышны те песни, которыми человечество обязано безумству этих храбрых!

Но бывало и так, что слабые тоже становились сильными. Многие колебавшиеся до той поры участники Коммуны — особенно интеллигенты-республиканцы, не понимавшие ее социальных целей, — приходили теперь к убеждению, что их дорога все же с народом, хотя бы он и оказался побежденным. Им становилось ясно, что классовой антагонизм неустраним и неизбежен.

Так думал, например, журналист Марк-Амедей Громье (Gromier), бывший секретарь Феликса Пиа, прославившийся публичным оглашением его «Тоста о пуле» — не-

безопасное дело, от которого уклонился сам автор тоста. Отбыв тюремное заключение за сотрудничество в печати Коммуны (а главное, за свой республиканизм) и вырвавшись в Швейцарию, Громье писал в своих мемуарах:

«Сколько домашних катастроф выпало на мою долю по вине ужасных дней моего незаконного предварительного заключения! Какую компенсацию был бы я в праве потребовать, если бы сегодняшние побежденные, жертвы эксплуатации, труженики, бедняки, стали когда-либо победителями сегодняшних победителей, господ эксплуататоров, бездельников, богачей! Какое только возмездие не стало бы законным, если бы народ когда-либо понял социальный паразитизм, буржуазию!

Печальные размышления в устах и под пером бывшего примиренца! Увы, опыт придал мне мудрости. Господа клерикалы, господа монархисты, господа буржуа, вы навсегда уничтожили в самых благородных сердцах всякую идею о примирении, всякую мысль о забвении. Рано или поздно вы это увидите»¹.

Эта мысль о невозможности никакого социального мира в капиталистическом обществе родилась и вызрела у Громье именно в тюремные дни. И так было не с ним одним. Освоение этой идеи представляло собою величайшей важности этап в духовном развитии французской революционной демократии 70-х годов. Повторялось то же, что и в 1848—1850 годах, когда, по словам Маркса, революционную партию смогла освободить от всяческих пережитков дореволюционного времени «не февральская победа, а только целый ряд поражений»².

II

Впервые поднимая вопрос о литературе, рождавшейся в тюрьмах, где были заключены коммунары, мы крайне стеснены недостатком необходимых материалов. Иные высказывания наши обречены поэтому носить характер гипотетический, а иные утверждения быть лишь приблизительно точными. Но и самая постановка этого вопроса полезна: она сможет стимулировать интерес к теме, к поискам и публикации новых материалов, что в первую очередь зависит от энергии французских исследователей Коммуны.

¹ «Journal d'un vaincu...», p. 229—230.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 3.

Понятно, что тюремная обстановка и те специфические условия, в которых содержались коммунары, только препятствовали развитию их художественного творчества. Ведь заключенным было запрещено иметь бумагу, чернила, карандаши. При постоянных тщательных обысках, которым они подвергались, все написанное все равно было бы отнято. При переводе из тюрьмы в тюрьму были новые обыски, когда опять-таки «отбирали бумагу, карандаши, книги»¹.

Другую причиной, мешавшей развитию литературы заключенных, были особенности их тюремной психологии. Анри Рошфор, заключенный в крепости до отсылки в Новую Каледонию, вспоминая об этом времени, писал: «Я охотно попытался бы впрячься в какую-нибудь литературную работу, но в тюрьме отсутствие событий вызывает пустоту в мозгу. Мы постоянно были в напряженном состоянии, жили в ожидании близкого отплытия, и нельзя было сосредоточиться и приняться за роман, работа над которым могла быть в любой момент прервана длительным путешествием в 6500 миль»².

В указанных условиях появление на свет каких-либо обширных произведений — поэм, драм, романов и т. п. — было почти невысказано.

Правда, некоторые исключения имелись. Так, коммунары Громье и Монтейль вели в тюрьме свои дневники, но оба они отбывали непродолжительный срок тюремного заключения, и отношение к ним было более мягким. Один ~~позднее~~ аноним написал в крепости Келерн поэму «Кровавая комедия», изданную им впоследствии в бельгийской эмиграции (см. в главе VIII). Гастон Кремье почти закончил в тюрьме пятиактную драму в стихах, работать над которой он мог только благодаря льготам смертника. Рошфор, несмотря на свои вышеприведенные слова, все же написал в 1872 году, в крепости Олерон, целый роман, на что его толкала крайняя необходимость материально помочь семье и что, с другой стороны, было позволено ему, так как прославленный автор «Фонаря» и бывший член правительства Национальной обороны находился в тюрьме на положении какого-то опального принца, с которым администрация хорошенько и не знала, как себя держать.

¹ Symon Mayer. Souvenirs d'un deporté, P. 1880, p. 93.

² А. Рошфор. Приключения моей жизни. М.—Л. 1933, стр. 317.

Но условия работы над этим романом все же были весьма редкостные. «У меня в голове сложился план романа, — рассказывает Рошфор, — и я впрягся в него, не имея ни заметок, ни книг, ни возможностей проверить описание улицы, дома или квартиры. И писал я в непрерывной толкотне, посреди двухсот товарищей по заключению, которые поверх моего плеча читали то, что я писал, не переставая разговаривать между собою, не давая мне ни на минуту сосредоточиться»¹.

Роман этот, называвшийся «Поврежденные» («Dégradés»), ограничивался, по словам автора, только «картинками частной жизни и совсем не касался социального вопроса». Он был напечатан в «Призыве» (газета Виктора Гюго) без подписи, но версальцы быстро распознали авторство Рошфора. Анри де Пен поднял злобный вой, протестуя против «милостей», оказываемых Рошфору, и требуя запрещения его романа².

В следующем году Рошфор был переведен в крепость Сен-Мартен-де-Ре. Помещенный там в отдельном каземате, он написал новый роман «Потерпевшие кораблекрушение», тоже напечатанный в «Призыве».

Драма Кремьё и два романа Рошфора представляли собою исключительное явление в истории тюремного творчества коммунаров, да и, кроме того, ни по жанрам, ни по кругу своих тем не характерны для последнего. Литература, созданная коммунарами в тюрьмах, «настоящая» их литература, обыкновенно оказывается лирикой — индивидуальной, созданием одного поэта, или коллективной и анонимной, рождавшейся на свет в результате соавторства целого ряда заключенных.

Ограниченное число материалов, имеющих в нашем распоряжении, объясняется вовсе не малочисленностью самой поэзии заключенных. Впечатления и испытания тюрьмы являлись для них своеобразным и сильным источником вдохновения. Вот почему так обильно развернулась тюремная поэзия Кловиса Гюга и Луизы Мишель.

Однако и то, что кажется нам «обильным», представляло собою только самую малую часть сохранившихся ма-

¹ А Рошфор, стр. 325.

² Рошфор указывает, что в обществе раздавались и другие голоса: «Мне посвящали поэтические произведения, а одна молодая россиянка написала обо мне целую поэму, выдержки из которой были напечатаны во многих газетах» (А. Рошфор, стр. 333).

териалов. Создававшаяся в тюрьмах лирика редко могла уцелеть — частью из-за условий жизни революционеров.

Луиза Мишель признавалась, например:

«Из вещей, написанных мною в Обериве, у меня сохранилось только несколько стихотворений и отрывков... «Совесть», «Книга мертвых» потеряны; не знаю, где находится рукопись «Книги о каторге», первая часть которой, подписанная № 2182 (арестантский номер Луизы Мишель. — Ю. Д.), была написана в Обериве, а вторая, разделенная от первой целым океаном, — в центре Клермона, через несколько лет по моем возвращении и подписана № 1327».

Не лучше обстояло, впрочем, и с другими рукописями Луизы Мишель: «От «Женщины в разную пору ее жизни», напечатанной в «Экскоммюне» Анри Пласа, спустя некоторое время по моем возвращении, у меня осталось только несколько листочков».

И Луиза Мишель удостоверяет, что такова вообще судьба литературных работ революционера: «Но разве от жизни и от трудов тех, кто подобно мне сражался за свободу, остается что-либо кроме лоскутов, растерянных по дороге?»¹.

III

Рассмотрим коллективную лирику заключенных коммунаров.

Ряды бойцов Коммуны были разнородны, а поражение Коммуны не способствовало их идейно-политическому и моральному единству. Уже упоминалось, что к концу Коммуны мелкая буржуазия перестала ее поддерживать, но отдельные представители этого класса еще продолжали находиться в батальонах федератов. И часто это уже были не бойцы. Имелись и другие колеблющиеся или недостаточно убежденные люди, которые шли с революцией, пока она побеждала, но растерялись и впали в депрессию после ее поражения.

Масса заключенных коммунаров неизбежно расслаивалась; неустойчивые и случайные, быстро остывавшие элементы отделялись от ядра «истинных» коммунаров и образовывали ту часть узников, которых обычно пересылали из Версаля в другие тюрьмы.

¹ Луиза Мишель. Коммуна. М. — Л. 1926, стр. 192.

Но правильно заботливо сохранило под рукой в тюрьмах Версаля контингент «наиболее опасных злодеев». Эта основная масса содержащихся здесь заключенных была далека от «остывания». Правда, происходили другие процессы ее расслоения — об этом ниже, — но в основном тут царила совершенно своеобразная психологическая обстановка. Наиболее стойкие, убежденные и бесстрашные коммунары, находившиеся здесь, были ожесточены своим поражением, еще дышали атмосферой последних баррикадных боев, и в их массу постоянно вливались новые «пленные», у каждого из которых было что рассказать о чудовищной классово-версальской «деревенщине».

Вот почему в версальских тюрьмах, вопреки всему свирепому, убийственному режиму содержания заключенных, рождалась боевая поэзия Коммуны, пламенно и непримиримо звавшая к борьбе за ее дело, разившая ее палачей, подымавшая дух и бодрость заключенных.

Заключенные коммунары, которым предписано было молчать и не шевелиться, на которых смотрели заряженные митральезы, иногда начинали петь, петь хором, с ожесточением, с вызовом, петь боевые песни, и стража ничего не могла с ними поделать. Коммунар Эдгар Монтейль был приведен в Сатори с колонной других арестованных именно в такой момент. «Кругом нас пели, — ошеломленно рассказывает он. — Из доков первого двора к нам долетала песня, главные куплеты которой я здесь записываю»¹.

Песня эта называлась «Саторийской» («La Satorienne»), и она была сложена тут же в тюрьме. Автором ее являлся весь коллектив заключенных. Каждый вносил в нее долю своей политической страсти, своего революционного пыла. «Эта песня, — добавляет Монтейль, — имела очень большой успех. Каждый день к ней прибавлялись новые куплеты. Длинной она была, как от Парижа до Понтуаза, но всегда великолепно откликалась на все происшествия»².

Записав шесть ее куплетов, Монтейль спас от забвения редчайший памятник поэзии заключенных коммунаров

¹ Edgar Montell Souvenirs sur la Commune, P 1883, p. 212.

² Ibid, p 215

Песня эта публицистична, памфлетна; в ней нет какой-либо общей сюжетной схемы, и новые куплеты могли легко присоединяться каждый день в зависимости от политических и иных событий. Она была чем-то вроде рифмованной газеты коммунаров, газеты сатирической и полной мятежного духа.

«Саторийская песня» сложена на мотив популярной песни «Прекрасная дижонка». Вот первая строфа. Коммунары говорят здесь о себе, о Сатори. Они бодро вспоминают славное минувшее и запевают свою боевую песню:

Три дока — в них тюрьма,
(Ну, прыгай,
Коммунарка!)

Три дока — в них тюрьма
И федератов — тьма
Сидят и ждут в молчаньи,
Полны воспоминаний
О славных их боях,
Чинах и галунах.
И вот под звон железа
Гремит их Марсельеза!

Они в тюрьме, но вовсе не разоружились, и песня их оптимистична. Невзгоды тюремного быта презрительно игнорируются ею. Мысль авторов летит за тюремные стены. Песня с мукой и ненавистью твердит о злом торжестве врагов, версальского Собрания, где царствует Тьер. В дальнейших строках она бичует продажных версальских журналистов, именуемых коммунаров не иначе, как пьяницами. Но как бы вели себя, как бы мигом перерядились эти продажные негодяи, если бы победила Коммуна!

Кабы на этот раз,
(Ну, прыгай,
Коммунарка!)

Кабы на этот раз
Победа нам далась,
Хор тех же журналистов,
Под маской коммунистов,
Тотчас же бы воспел
Геройство наших дел —
И стрелы б их летали
В Собрание в Версале!

¹ Перевод Аркадия Коц.

В следующей строфе речь идет о Гамбетте, депутате-республиканце и члене правительства Национальной обороны. В ту пору Гамбетта еще не демонстрировал слишком открыто свой оппортунизм, а за войну 1870—1871 годов проявил себя горячим патриотом и противником капитуляции. Политическое его лицо еще могло внушать надежды людям, мало разбирающимся в политике. «Что Гамбетта нам даст? Ужель и он предаст?»— спрашивает песня. Но она не верит этому и призывает его громить своей «молниеносной речью» белый террор.

Отрывок, приведенный Монтейлем, оканчивается строфой о народе. Песня ждет, чтобы народ разогнал версальское Собрание.

Уже по этому отрывку ясно, что песня вышла из среды республиканцев, и притом довольно отсталой, о чем свидетельствуют ее наивные упования на Гамбетту. Несомненный боевой пыл, героический дух — и такая идейная обедненность... Возможно, что рождались и более высокие, запечатленные истинным духом революционного пролетариата, памятники коллективной лирики, но все же в поэзии коммунаров, какой она развернулась в тюрьмах и ссылке, мы будем часто, почти неизменно (сравнительно с поэзией, рождавшейся в эмиграции) видеть снижение ее идейности, социально-политической мысли и преобладание иных элементов — эмоциональности, бытовизма, описательности, наконец, юмора. Это было неизбежно. Наиболее активные коммунары погибли или бежали за границу; наиболее крупные из арестованных, вроде Т. Ферре, были расстреляны, и обезглавленная масса «пленных» была лишена политического руководства, предоставлена самой себе. Особенно ясно это проявилось в ссылке.

Правда, мы не знаем других строф «Саторийской», но рассмотренные вряд ли противоречат духу песни в целом.

Сильная сторона песни в том, что в ней запечатлены стойкость коммунаров, их непреклонность, их нежелание признать себя побежденными, их вера в народ. Они побеждены, но не сдаются.

«Саторийская песня» была далеко не единственным образцом тюремной лирики коммунаров. Находясь в ссылке, Луи Баррон услышал однажды, как ссыльные

пели одну тюремную песню. Он спросил, кто ее автор. Ему отвечали: «Все вместе и никто в отдельности, песня сложена сообща. Это анонимное вдохновение понтонов или Сатори, переплывшее океан. Не один ссыльный благоговейно хранит в своем матросском мешке тетрадку с такими же вещами и услаждает себя их чтением или пением»¹.

Недоступность всего круга коллективных тюремных песен не позволяет получить о них полное и ясное представление. Но если бы даже роль указанных песен, созданных коллективом заключенных, ограничивалась только значением человеческого документа, то и тогда эти песни ценны, так как позволяют легче, например, понять ту психологическую атмосферу, в которой рождалась изумительная по своему бесстрашию лирика Луизы Мишель.

Эти песни оказали, кроме того, несомненное влияние на замечательную песню поэта Кловиса Гюга, тоже побывавшего в тюрьме за участие в Марсельской Коммуне 1871 года. Песня его «Что мы пели в тюрьме»² как будто представляет собою и по форме, и по содержанию некий синтез тюремной коллективной лирики коммунаров, поднятой теперь на высоту большой политической поэзии.

Вот первая строфа этой песни и ее рефрен, патетическая клятва коммунаров, клятва пройти сквозь все творимые ужасы белого террора, проникнуться ими, осознать их, не забыть их и отомстить за поверженную Коммуну:

Тюрьмой в понтонах, в Сатори,
Где червь впивается нам в тело,
Ночную пытку до зари
От гула стен в часы расстрела,
Толпой погибших под пальбой,
Бойцом, кто пал под канонадой,
Как пал в Фаро Кремье-герой
И Делеклюз за баррикадой,
Всем тем, что мы так свято чтим,
Той кровью, что ручьями льется,
Страданием тех, кто в ссылке бьется,
Клянемся мы — мы отомстим,
Коммуна, всем врагам твоим!

¹ Louis Barron. S us le drapeau rouge . P. 1889, p. 237—238.

² «Ce que nous chantions en prison». Almanach de la «Question sociale», illustré pour 1903, P., s. a.

В переводе это звучит сильно, но язык оригинала, его силу и страсть можно уподобить только чему-то вроде бушующего пламени.

Завет отмщения за Коммуну — одна из характернейших тем поэзии Парижской Коммуны; читатель встретится с этим у множества коммунар-поэтов. И то, что Кловис Гюг именно с этой темы начал свою песню, свидетельствует, насколько полно, глубоко и всецело были поглощены мыслью о мести за Коммуну узники версальских тюрем.

Поэт-социалист, Кловис Гюг не ограничивается, конечно, изображением Коммуны только как борца за республику. Он говорит, что эта революция была социальной, революцией пролетариата, которого раньше оскорбляли дворяне, а ныне буржуа, для которого рабство сменилось трудом по найму. Но вот пролетариат восстал, и для него воскрешен кровавый июнь 1848 года. Для него уготованы версальский террор, массовые расстрелы, бонапартистские суды. Но если Коммуна побеждена из-за трусости многих республиканцев, то все же именно она спасла республику.

Песня кончается так:

Места побойц роковых
На мир глаза нам раскрывают:
Где кровь текла на мостовых,
Там мысль и чувство созревают.
И верим мы: тот день придет,
Вернется голубь белокрылый,
И братство, братство расцветет
Над дорогой для нас могилой.
За все, что мы так свято чтим,
За кровь, что здесь ручьями льется,
За муки тех, кто в ссылке бьется,
Коммуна, знай, мы отомстим,
И образ твой благословим¹.

Начав песню темой мести, Кловис Гюг заканчивает мечтой о братстве. Но — увы — получается так, что это братство наступит уже в недрах той Третьей республики, которую «спасла Коммуна». Эжен Потье иначе трактовал бы эту тему, но ведь Потье был Тиртеем пролетарского авангарда, а Кловис Гюг — лишь «независимым социа-

листом» (как он себя именовал), а проще говоря, большим путаником. И это наивное мечтательство Кловиса Гюга портит впечатление от его прекрасной песни.

Можно считать, что коллективная лирика заключенных коммунаров, в основном, активно разрабатывала политическую тему в плане страстной, непримиримой сатиры на версальских победителей, проникнутой надеждами на отмщение и верностью высоким идеалам пролетарского гуманизма. Лучшие образцы этой тюремной лирики с честью войдут в поэзию Парижской Коммуны как образцы героического искусства.

¹ Перевод Аркадия Коц.



Наряду с лирикой коллективной в версальских тюрьмах рождалась и индивидуальная лирика.

Она опять-таки известна пока плохо. В сущности, мы можем назвать только имена Кловиса Гюга и Луизы Мишель, хотя нет сомнения, что в тюрьмах было немало и других поэтов Коммуны.

Кловис Гюг (Hugues, 1851 — 1907), на биографии и творчестве которого мы подробнее остановимся во втором томе, отбыл четырехлетнее тюремное заключение после Марсельской Коммуны. По выходе на свободу он издал в 1875 году сборник «Тюремные стихотворения» («Poèmes de prison»), в котором, однако, была собрана лишь незначительная часть написанного им в тюрьме. Сборник этот, вышедший, кажется, в Марселе, остался нам недоступным, как и изданная в том же году в Марселе первая лирическая поэма Кловиса Гюга «Непримиримые» («Les Intransigeants»). Но в сборнике «Les Invocations», изданном в 1885 году, мы еще находим ряд тюремных стихотворений Кловиса Гюга 1871 — 1875 годов.

Они составляют первый раздел книги, озаглавленной «Радости тюрьмы». Здесь доминирует интимно-личная тема. Поэт рассказывает о мелких радостях и развлечениях заключенного, о цветах на подоконнике, о при-

летевшем шмеле, о щебете птиц за окном, о впечатлениях от прочитанной книги. Тут и воспоминания о последних минутах внетюремной жизни — например, о той незнакомке, мимо которой поэта вели жандармы, — и т. п. Помня о замечательной песне «Что мы пели в тюрьмах», образце социально-политической лирики Кловиса Гюга, читатель в праве будет заключить, что тюремная тема развернулась в его творчестве с очень большой жанровой и тематической разносторонностью.

Личная, интимная тема во все время законно входила в тюремную лирику; так было и с коммунарами. Образчик такой интимной лирики читатель найдет и у Гастона Кремье — «Сонет к жене».

Тюремные стихотворения Луизы Мишель частью опубликованы, частью же известны нам по рукописным материалам, хранящимся в архиве Института Маркса—Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б). Приносим горячую благодарность дирекции ИМЭЛ и архива Института за возможность использовать эти ценнейшие материалы.

I

«Тысяча восемьсот тридцатого года, мая 29 дня, в шесть часов пополудни, в нашем присутствии, Этьен-Шарль Демаи, мэр общины Вронкур в кантоне Бурмон, заявил нам, что 29 сего числа, в пять часов пополудни, девица Мари-Анна Мишель, горничная, проживающая в замке Вронкур, разрешилась от бремени в названном жилище ребенком женского пола, которого она нам представляет и которому дает имя Луизы и фамилию Мишель. Указанные представление ребенка и заявление учинены в присутствии Жозефа-Бенуа Жирардена, 34 лет, ножовщика, проживающего во Вронкуре, и Клода Дегранжа, 34 лет, собственника, проживающего во Вронкуре»¹.

Луиза Мишель была ребенком внебрачным, и в этом акте о рождении имя ее отца не названо.

Столь интригующее обстоятельство живо взволновало французских литераторов. Преломлено немало копий за того или иного претендента в отцы Луизы Мишель.

¹ Ernest Girault, La bonne Louise, P. 1906, p. 2—3.

Впрочем, претендентов только двое. В замке Вронкур жило семейство Демаи, где в пору рождения Луизы имелось двое мужчин: Демаи-отец, которому было 68 лет, и Демаи-сын — 32 лет. «Она — дочь отца!» — с горячностью утверждал Морис Баррес. «Это совершенно недостоверно!» — негодует Люсьен Декав, защитник интересов сына.

Нас не волнует этот спор. Жаль только, что в стране, где литературная критика когда-то была представлена именами Дидро, Сент-Бёва и Тэна, потомки их интересуются только тайнами алькова. Ведь ни один из так называемых крупных представителей французской литературы (исключая только Барбюса) не заинтересовался Луизой Мишель по существу.

В своих «Мемуарах», оборвавшихся, к сожалению, на первом томе, Луиза Мишель подробно рассказала о своем детстве. Она жила и воспитывалась в замке Вронкур, а старик Демаи завещал ей сорок тысяч франков. Луиза распорядилась этими деньгами так, как умела только она. немедленно роздала их беднякам. Самоотверженная доброта всю жизнь была ее характернейшей чертой.

Двенадцати или тринадцати лет Луиза Мишель прочитала «Слова верующего» Ламенне Пламенная книга основоположника христианского социализма сыграла большую роль в ее духовном развитии. «Начиная с этого дня, я принадлежу народу», — отмечает она¹

Семья Демаи была в 40-х годах несколько связана с движением республиканцев, боровшихся против Июльской монархии. Подраставшая девушка втягивалась в атмосферу этой борьбы, помогавшей формированию ее политического сознания, ее свободолюбия и демократизма. Революция 1848 года довершила ее политическое развитие.

В начале 50-х годов Луиза Мишель открыла школу по соседству с Вронкуром — в качестве свободной учительницы. Она не пожелала служить в государственной школе, потому что из-за своих уже сложившихся республиканских убеждений не могла принести присягу Второй империи. Обучая же детей грамматике и арифметике, она воспитывала в них любовь к свободе и спра-

ведливости, демократический патриотизм и учила их петь перед началом и после уроков запрещенную в те годы «Марсельезу». И когда ее ученики пели знаменитый «куплет детей», они становились на колени.

Возможно, что педагогические приемы Луизы Мишель уже привлекали к ней внимание полиции. Ведь это были начальные годы Второй империи, время отчаянной реакции, ожесточенного преследования и добывания всех пережитков Февральской революции. Между тем Луиза Мишель находилась в переписке с изгнанником Виктором Гюго, посылала ему свои стихи, получала от него ободряющие письма, а в одном из своих фельетонов, напечатанных в газете Шомона, крамольно сравнила Наполеона III с римским императором Домицианом, жесточайшим деспотом. В результате местный префект пригрозил ей ссылкой в Кайенну.

Луиза Мишель предпочла переехать в Париж. В 1856 году она становится там учительницей в одной частной школе и с этих пор целиком уходит в политическую борьбу. Скромная учительница днем, она превращалась вечером в активную участницу республиканско-политических кружков. Здесь, в этих кружках, в этой революционной среде, полной энтузиазма, великодушия и смелости, Луиза Мишель и стала той знаменитой пропагандисткой, баррикадной львицей, тою «красной девой», имя которой всегда будет приводить в восторг народные массы.

Она продолжала писать и стихи. Лирика Луизы Мишель 50 — 60-х годов собрана в первом томе ее «Посмертных произведений». Две основные темы являются магистральями этого сборника: социально-политическая (она занимает преобладающее место) и тема природы и пейзажа.

Свободолюбие, демократизм, обличение общественных противоречий окрашивают собою социально-политическую лирику Луизы Мишель. В двух стихотворениях, обращенных к Гюго, она воспевает в его лице своего учителя — поэта-республиканца и непримиримого врага Второй империи. В ряде других вещей с любовью воскрешены революционно-патриотические образы XVIII века («Восемьдесят девятый год», «Сен-Жюст», «Руже де Лиль» и др.). Примеры патриотической гражданственности черпает она и из древнеримской жизни

¹ E. Girault p. 13.

(«Курций»). Одно из стихотворений посвящено положению рабочего класса. В своей пейзажно-описательной поэзии Луиза Мишель является одним из чутких и тонких певцов природы.

Поэт-символист Лоран Тальяд в предисловии к этим стихотворениям так охарактеризовал литературную манеру Луизы Мишель:

«Она писала стихи широковещательные (*grandiloquents*), стремительные, романтические; она подражала ритмам Гюго — не без неправильностей, хотя и не без удачных находок. Человек действия, она вовсе не была богата образами. Внешний мир существует только для созерцателей.

Но свободолюбивая вера, красноречие, благородный мятеж блистали в ее стихотворениях, как и в любой из ее речей. Она оживляла все то, что было пустого, искусственного и заимствованного в риторике Виктора Гюго, если освободить ее от покрова богатых метафор и пышной разукрашенности»¹.

Некоторые стихотворения 50 — 60-х годов имеются и в том единственном сборнике стихов², который Луизе Мишель удалось издать при жизни.

Социально-политическая лирика Луизы Мишель давала художественный исход ее агитационно-пропагандистскому и революционному пылу. А так как Луиза всегда была необузданна в своей республиканской страстности, то, может быть, и не лживо сообщение одного из ее клеветников о том, что она задумала было убить Наполеона III, но отказалась от этой мысли и «стала ежегодно посылать ему в годовщину 2 декабря республиканские стихотворения»³.

Луиза Мишель приняла активное участие в революции 4 сентября 1870 года и во всей борьбе народных масс против правительства Национальной обороны: в бланкистском восстании 31 октября 1870 года и в восстании 22 января 1871 года.

Восемнадцатого марта Луиза Мишель была в рядах

¹ «Oeuvres posthumes de Louise Michel», v. 1, P. 19 5, p. 17.

² Louise Michel. A travers la vie, P., s. a. (1888). Из вещей, имеющих в этом сборнике, многие не датированы. В годы Второй империи Луизой Мишель были задуманы большие лирические или лирико-эпические вещи («Легенда Барда», «Легенда океана», «Человеческая эпопея») и в числе их — «Песни рассвета» (1861); все эти произведения представлены в книге только фрагментарно.

³ Trombinoscope par Touchatout, P., s. a. (без пагинации).

тех женщин, которые решили оказать сопротивление Тьеру и не отдавать монмартрские пушки. Эти женщины окружили тьеровских солдат и заговаривали с ними: «Как тебе не стыдно, что ты тут делаешь?» — а затем, тучей облепив пушки, в которые солдаты уже впрягли было лошадей, не дали их увести.

С этого времени имя Луизы Мишель неразрывно связано с событиями Парижской Коммуны. Мыслью, сердцем, всем своим существом она с революцией. Нет такого дела, которое она не сделала бы ради революции. После контрреволюционной демонстрации 22 марта она замыслила убить Тьера. Мечтательница, она не понимала, что дело не в том или ином Тьере. Ей казалось, что, убив Тьера, она испугает реакцию и заставит ее... исчезнуть. Но она все-таки пошла посоветоваться с Теофилом Ферре и Раулем Риго, и они решительно воспротивились этой затее¹.

Луиза Мишель приняла самое горячее участие в первой обороне Парижа. Мы уже встречаем ее во время вылазки 3 апреля — в рядах 61-го Монмартрского батальона. В этот день она участвовала в сражении с версальцами при Мулино и обратила на себя общее внимание своей храбростью. «Официальная газета» 10 апреля сообщала: «В рядах 61-го батальона сражалась одна энергичная женщина: она убила многих жандармов и гвардейцев порядка»². После занятия версальцами Мулино 61-й батальон отправился в форт Исси. Здесь Луиза работала как санитарка, но чаще ее можно было видеть с ружьем в руках, разделяющей боевые действия товарищей по батальону. «Начав с ними, — пишет она, — я с ними и оставалась и думаю, что была неплохим солдатом». В боях она ранена, что снова отмечено прессой Коммуны: «Гражданка Луиза Мишель, так доблестно сражавшаяся при Мулино, была ранена в форте Исси»³. Рана залечена — и Луиза Мишель опять на передовых позициях. За время Коммуны она попадала в Париж только два раза, на полдня, остальное же время неотлучно находилась в Исси, где одним из ее товарищей был легендарный Максим Лисбонн.

¹ Louise Michel. La Commune, P. 1921, p. 161.

² Ibid, p. 188.

³ «La Montagne», 14 avril 1871, № 12.

Высоко реяла ее чистая душа. «В бессонные ночи, стоя под ружьем и охраняя Коммуну, мы любили говорить о битвах за свободу», — эпически сообщает она¹. Не все коммунары были таковы: иные уставали или разбегались. Однажды ночью в траншее у вокзала Клармар на посту остались только два федерата: Луиза Мишель и один бывший папский зуав. Но, не будь его, она не побоялась бы стоять на посту и одна.

На всю жизнь запомнилась ей та тропинка, которая вела между заборами к форту Исси. Вдоль этой тропинки росли фиалки; версальские гранаты превращали их в пыль. Жизнь на передовых позициях обогатила Луизу Мишель рядом художественных наблюдений:

«В парке Нейи пули сыпались непрерывным градом, причем в древесной листве слышался характерный, всем нам знакомый шум, как будто в грозу летом. Иллюзия была так полна, что казалось, вы ощущаете крутом сырость, хотя всякий понимал, что все это делает картечь»².

При этом она совсем не знала страха. Однажды на передовых позициях появился какой-то студент-математик. Его мало интересовала Коммуна, еще менее он симпатизировал Версалью. Но ему любопытно было проверить свои вычисления по теории вероятностей и понаблюдать разрывы версальских снарядов для определения углов их падения и разлета осколков. Луиза Мишель приняла участие в исследованиях этого чудака. Они устроились в траншее на маленькой платформе, куда все время падали версальские гранаты. Там они пили кофе и читали Бодлера. Но так как на этом месте уже было убито несколько человек, федераты, не выдержав такой спокойной игры со смертью, насильно стащили Луизу и ее собеседника с платформы. И почти тотчас же там упала граната, разбив чашки с кофе и превратив в прах томик Бодлера.

Свои фронтовые впечатления Луиза Мишель пыталась воспроизвести в искусстве. Однажды ночью, когда ей предложили отдохнуть, она захотела передать в музике «пляску бомб», сев за орган в покинутой церкви. На эту же тему написан ею и стихотворный набросок «Пляска бомб» (Архив ИМЭЛ). Датировать его трудно:

¹ L. Michel. La Commune, p IV

² Л. Мишель. Коммуна. Тверь 1923, стр. 161.

там имеется пометка «апрель 1871» и позднейший подзаголовок: «Моим братьям ссыльным». Вероятно, набросок написан все же в дни Коммуны.

Вот это стихотворение:

Грохочут грозно митральезы,
Отвага в битву нас влечет.
Вперед, под пенью Марсельезы!
Вперед, друзья, вперед, вперед!
В гул битвы наши львы несутся.
Монмартру эхом вторит даль.
Не устоять тебе, Версаль,
Пред океаном революций!

Пусть нашим матерям, о братья,
Кто не погибнет, даст приют.
Нам смерти радостны объятья,
Мы шлем ей боевой салют.
Так, в жарком урагане боя
Люблю, Монмартр, твоих детей,
Их пыл, их гнев и блеск очей.
В огне атак они — герои!

Сохранились (или написаны) только эти две строфы и их рефрен:

В бой, коммунары, в бой, под вихрями знамен
За батальоном батальон.
Сегодня горизонт лучами озарен!¹

В дни Коммуны Луиза Мишель писала и другие стихотворения. Симон Майер указывает в своих мемуарах, что он получил тогда от нее какое-то послание («шестнадцать страниц превосходных стихов»), которое затем фигурировало на военном суде и едва не послужило к еще большему отягчению его участи². В обвинительном акте по делу самой Луизы Мишель указано также, что за время Коммуны (когда она первые дни еще работала в школе) она учила детей петь свою песню «Мстители»³, написанную, видимо, тогда же.

Но Луиза Мишель была не только воином и поэтом Коммуны. Ее недаром прозвали «красной девой». Имя ее стало символом активнейшего участия женщины в социальной революции. Наделенная богатым и ярким

¹ Стихи Луизы Мишель здесь и далее в переводах А. Мушниковой.

² Simon Mayer, p. 356. Послание это находилось в судебном деле Симона Майера и, кажется, еще не опубликовано.

E. Girault, p. 77.

талантом агитатора, силой эмоционального воздействия, простотой и ясностью языка, несомненным талантом педагога-просветителя, ярким ораторским даром, а главное, пылая непримиримейшей враждой к миру капиталистического насилия, ко всем угнетателям народных масс, Луиза Мишель была одной из замечательнейших активисток Коммуны. Она боролась за нее вместе с Елизаветой Дмитриевой, Луизой Лемель, женщинами-ораторами в клубах и целым созвездием героических кантиньерок, о подвигах которых не уставала писать пресса Коммуны. Луиза Мишель, в частности, создала один из женских батальонов Коммуны, который в дни последних боев с отчаянной храбростью сопротивлялся версальцам на построенных им баррикадах площади Бланш.

II

Первые дни после падения Коммуны Луиза Мишель скрывалась у друзей, затем решила пройти домой проведать мать. Оказалось, что мать арестована: версальцы взяли ее, не найдя дочери. В кафе, напротив дома, был пост версальских войск. Луиза Мишель бросилась туда, спрашивая, что сделали с ее матерью.

— Вероятно, уже расстреляли,— равнодушно отвечал какой-то офицер.

— В таком случае расстреляйте меня! Где моя мать? Где арестованные вами?

— На тридцать седьмом бастионе.

Ее собираются проводить, но она знает дорогу и бежит на бастион, опережая провожатых.

«Я спешу увидеть мать, которую считаю уже погибшей: я хочу швырнуть мою жизнь в лицо этим извергам.

Весь двор 37-го бастиона был набит арестованными... О радость! Никогда в жизни я не была так счастлива: я вижу мать; вокруг нее множество наших друзей.

Я бросилась к коменданту и потребовала освободить мою мать, так как я сама явилась теперь, чтобы быть арестованной; солдаты, пришедшие со мною, тоже доложили ему, в чем дело. Офицер, по видимому, понял нас: мало того, он даже разрешил мне проводить мать до полдороги, так как я хотела быть уверенной, что она благополучно дойдет до дому»¹.

¹ Л. Мишель. Коммуна. Тверь, 1923, стр. 225.

Луиза Мишель была направлена в Сатори. Вместе с другими узницами Коммуны ей пришлось там и спать под дождем на сырой глине двора, и пить из луж окровавленную воду и т. п. Но героини Коммуны не падали духом, и страже не раз приходилось убеждаться в их непокорстве. Они принимались вдруг петь хором так называемые «баденгетты» — насмешливые песни, в массе появившиеся еще в конце Второй империи (отцом их будто бы считается Анри Рошфор) и направленные против Наполеона III (прозванного «Баденге» по имени того рабочего, в чьей одежде он бежал из тюрьмы форта Гам в 1846 году), против императрицы Евгении (жены «Баденге», прозванной поэтому «Баденгеттой») и против наследного принца.

«К нашим веселым тюремным воспоминаниям, — пишет Луиза Мишель, — относится одна баденгетта, пропетая как-то вечером, во весь голос, массой узниц в версальской тюрьме. Мы лежали на земле у стен, и тела наши освещались двумя коптящими лампами.

Сторожившие нас солдаты, для которых империя все еще продолжала существовать, были охвачены и ужасом, и бешенством. «Из-за вас, — кричали они, — нам придется отвечать за оскорбление его величества императора!»

Другой припев, подхватываемый толпой, сотрясая имперские затворы, тоже приводил в ярость наших победителей:

За два су — весь пакет:
И папаша, и мамаша,
И малютка Баденге¹.

В Сатори со всей мощью развернулся тот неукротимый дух Луизы Мишель, та ее изумительная смелость и непримиримость, которые являлись характернейшими чертами психологического облика «красной девы».

Луиза Мишель писала здесь стихотворения, не только пламеневшие яростью к версальцам, к их кровавой победе, но и полные оскорбительнейших выпадов, угроз и насмешек по адресу Тьера и других главарей реакции.

В ожидании суда узницы установили связь с заключенными другой тюрьмы и обменивались письмами.

«Наши сношения были раскрыты, — пишет Луиза Мишель, — и самым ужасным в них показалось то, что мы в своих письмах смеялись над нашими победителями, как над круглыми дураками.

¹ L. Michel. La Commune, p. 8.

...Но переписка обнаружила и другое преступление: так я посвятила несколько стихотворений нашим властителям и господам, само собою разумеется, не в восхваление их прекрасных качеств. Впоследствии некоторые строфы были напечатаны в моем сборнике стихотворений»¹.

Ниже мы подробно остановимся на тюремной лирике Луизы Мишель.

Приближался суд. Луиза Мишель даже ходатайствовала, чтобы он произошел поскорее. «Я уже давно требовала предания меня суду, полагая, что осуждение женщины на смерть может погубить версальское правительство»². Это была одна из обычных иллюзий Луизы Мишель, нечто вроде попытки террористического акта над самою собою: она воображала, что, приговорив женщину к смертной казни, версальский суд настолько опозорит себя и все тьеровское правительство в глазах мирового общественного мнения, что неистовость белого террора должна будет прекратиться. Но военные суды приговорили к казни не одну участницу Коммуны, и общественное мнение мира не было потрясено этим, и белый террор продолжал свирепствовать.

Великое личное горе постигло в эту пору Луизу Мишель. Человек, к которому в первый и единственный раз влеклось ее сердце, неукротимый, бесстрашный Теофиль Ферре, был расстрелян. Это политическое убийство обострило у Луизы Мишель ее жажду собственной жертвенной смерти.

Узнав о расстреле Ферре, Росселя и Буржуа, она написала генералу Апперу следующее письмо:

«Версальская тюрьма. 2. XII. 71.

Милостивый государь!

Я все же начинаю верить в тройное преступление, происшедшее в среду утром.

Если меня не желают судить, обо мне и так достаточно известно: я готова, а равнина Сатори — неподалеку.

Всем вам хорошо известно, что если я выйду отсюда живой, я отомщу за мучеников!

Да здравствует Коммуна!

Луиза Мишель»³.

Смерть Ферре отразилась и в ряде стихотворений Луизы Мишель.

С такими настроениями героиня Коммуны предстала 16 декабря 1871 года перед VI военным судом по обвинению в участии в революционных событиях, в ношении военной формы и в вооруженной борьбе с войсками Тьера.

На суде она была объектом общего внимания. Судебная газета «Право» описывала ее следующим образом:

«Она в черном. Походка ее проста и уверена. Всего замечательнее в ней большие глаза, почти гипнотизирующей пристальности. Она рассматривает своих судей со спокойствием и уверенностью. И во всяком случае — с бесстрашием, которое сбивает с толку наблюдателя, желающего доискаться движений человеческого сердца...

Во время чтения обвинительного акта обвиняемая — она полна внимания — приподымает свою траурную вуаль и отбрасывает ее на плечи. Она попрежнему не отрывает взгляда от секретаря суда и улыбается, словно оглашаемые против нее факты вызывают в ней чувство протеста или противоречат истине»¹.

— Я не желаю защищаться, — воскликнула она, — и не желаю, чтобы меня защищали. Я целиком принадлежу социальной революции и принимаю ответственность за все свои поступки. Принимаю безоговорочно. Вы упрекаете меня в том, что я участвовала в расстреле генералов?² Отвечаю. будь я на Монмартре в ту самую минуту, когда они стали бы стрелять в народ, я не поколебалась бы сама выстрелить в тех, кто отдавал подобные приказы. Что касается пожара Парижа, — да, я в нем участвовала. Я желала противопоставить преграду пламени версальским захватчикам...

Когда правительственный комиссар, капитан Дэйи, потребовал от суда смертной казни, Луиза Мишель отвечала:

— От вас, именующих себя военным судом, от вас, называющих себя моими судьями, от вас, не прячущихся, по крайней мере, как прячется комиссия по помилованию, я требую для себя равнины Сатори, где уже пали наши братья. Правительственный комиссар

¹ «Le Droit», 29 décembre 1871.

² Генералов Леконта и Клемана Тома, расстрелянных 18 марта. Луиза Мишель не имела никакого отношения к этому акту народного правосудия.

¹ Л. Мишель. Коммуна, М. — Л. 1926, стр. 80. Повидимому, одно из этих стихотворений — «К Третьему военному трибуналу».

² L. Michel. La Commune, p. 322

³ E. Girault, p. 50—57.

сказал, что меня нужно вычеркнуть из общества; он прав. Если каждое сердце, которое бьется за свободу, имеет как будто право только на каплю свинца, я требую своей доли. Если вы оставите меня в живых, я не перестану кричать: мечь убийцам из комиссии по помилованию!

Председатель суда. Я не разрешаю вам продолжать в подобном тоне.

Луиза Мишель. Я кончила! Если вы не трусы, — убейте меня!¹

Члены VI военного суда не нашли в себе храбрости высказаться за смертную казнь. Луиза Мишель была приговорена к пожизненной ссылке в укрепленную местность.

После суда Луиза Мишель пробыла около полутора лет в Центральной тюрьме в Обериве вместе с другими осужденными участницами Коммуны. «Не имея иных сношений с внешним миром, кроме очень редких и очень коротких посещений со стороны наших родственников, мы были здесь наедине с Идеей», — пишет она. В этом уединении и родился новый цикл ее тюремной лирики.

III

Что же представляла собою лирика Луизы Мишель, созданная ею в версальских тюрьмах, до приезда в Новую Каледонию?

Темой этих стихов всюду является Коммуна. Луиза Мишель предстает здесь с самой сильной, обаятельной и импонирующей стороны, как подлинное олицетворе-

¹ «Торжественное зрелище такого высокого самопожертвования, — пишет Анри Барбюс, — вызвало у некоторых, особенно у Виктора Гюго, шумные возгласы удивления и восторга. Словно молния пронизала их сознание, и они, сражавшиеся по ту сторону баррикад, вдруг поняли героическую, сверхчеловеческую простоту, тайну революции. Но все они сейчас же отвернулись и стали глядеть в сторону» (А. Барбюс. «Правдивые повести», М.—Л. 1929, стр. 168). Барбюс мягок по отношению к Виктору Гюго, который, правда, посвятил Луизе Мишель после ее суда стихотворение «Vigo majot», но совершенно исказил в нем ее облик, представив Луизу в виде заблуждавшейся мечтательницы, думающей лишь о самоубийстве. «Ты делала все, что делают великие души безумцев, и, устав бороться, мечтать и страдать, ты молвила: «Я убивала!», ибо ты желала умереть» и т. д.

ние кипящей революционной страсти. В этих стихах создается чрезвычайный по силе образ участницы революции, отдающей себя ей целиком, без остатка. Полнота растворения человеческой личности в революционной стихии и полнота звучания этой стихии в человеческом существе здесь беспримерны.

Тюремные стихи Луизы Мишель, — несомненно, самая эмоциональная, самая звенящая нота в поэзии Парижской Коммуны. С надрывной силой звучит в них голос революции, стиснутой тюремными сводами, скованной, придавленной коленом победителя, но не убитой, по-прежнему и вечно живой. Они дышат безумной отвагой, самоотверженным героизмом, отчаянной ненавистью к врагу, палящей жаждой мести, бешеной яростью за свое поражение.

В пору 70-х годов поэзии Парижской Коммуны все-го легче было рождаться в эмиграции, где ее поэты были на свободе, в относительной безопасности, и где создание революционных песен не грозило для них непосредственными репрессиями. Насколько же иначе обстояло с Луизой Мишель, продолжавшей из тюрьмы осыпать проклятиями, оскорблениями и угрозами прavitельство и своих судей! Каждое новое ее стихотворение было новым вызовом, новым отягчением ее участи, новой ее готовностью к смерти, новым ее требованием смертного приговора.

Тюремная лирика Луизы Мишель — не только один из замечательнейших памятников поэзии Парижской Коммуны, но единственный в своем роде и совершенно ни с чем не сравнимый документ художественного волеизъявления революционера, стоящего на пороге смерти.

Основные темы тюремных стихов Луизы Мишель, почти всюду переплетающиеся друг с другом, следующие: скорбь о гибели Коммуны и отдельных ее героев, проклятия версальским победителям, мысль о революционном реванше, завет неумолимого отмщения палачам Коммуны.

Доминирует политическая сатира, звучащая порою элегически, порою в тоне сдерживаемого негодования, но чаще всего с необузданной жесточенностью. Жанры стихотворений разнообразны: элегия, песня, сатира, памфлет и даже послание... к палачам (обращаясь 28 октября 1872 года из тюрьмы Оберив к членам пра-

вительства, Луиза Мишель прилагает к письму резчайшие стихи о годовщине 31 октября 1870 года).

Горький и торжественный реквием слагает Луиза Мишель павшей Коммуне. Вот начало элегии «Побежденная революция», имеющей пометку «Версальская тюрьма, июнь 1871 года»:

Всему конец. Вожди, трибуны
Погибли в пламени борьбы.
Царят предатели Коммуны,
И пресмыкаются рабы.
О, где же, где же вы, герои,
Все, кто умел гореть в боях,
Кто Марсельезу нес в очах,
Своих отцов отважных стоя?

В недатированном стихотворении «Версаль-столица» с какой иронией и грустью обрисовывает Луиза Мишель версальскую победу:

Версаль крепит свои законы,
Он воздвигает бастионы,
Там уйма девок и солдат,
И в лапах этого вампира
Париж, где бьется сердце мира,
Могильно-мертвым сном объят.

В стихотворении, приложенном к упомянутому уже письму из тюрьмы Оберив от 28 октября 1872 года¹ (Архив ИМЭЛ), Луиза Мишель оплакивает опустошенный Париж, населенный ныне лишь призраками коммунаров:

Париж могилой небывалой
Зловеще замирает днем,

¹ Письмо начато так:

«Милостивые государи!

Когда вы получите это письмо, будет 31 октября. Ровно два года тому назад временная власть, трепеща, отступила перед народом, каюсь в своих проступках.

Было названо имя Коммуны, но почти немедленно (воспользовавшись великодушием народа) революцию незаметно подменили.

По мере того как проходит время, растут воспоминания. Они, как кровь, подступают к моему сердцу. Мне ничего не остается, как швырнуть их вам в лицо.

Послушайте,— пора вам прикончить меня.

Далее следуют стихи, помеченные. «Версаль, 31 октября 1871 года, годовщина».

А ночью тени мертвых в нем
Обходят стражею кварталы.
Шагают мерно батальоны,
По ветру алый флаг плывет..

При отблеске луны печальной
Вы все, кому ушедших жаль,
Глядите, как шагает в даль
Тень гвардии национальной...

Как видит читатель, тему побежденной революции Луиза Мишель трактует романтически: Версаль — вампир, Париж — могила, тени мертвых, отблески луны печальной. На романтизме Луизы Мишель мы остановимся дальше. Однако призраки и тени погибших бойцов Коммуны, так часто встречающиеся в ее тюремной лирике, — не только литературное клише. Это подлинное, живое ощущение поэтессы, лишившейся в гибели Коммуны множества друзей, товарищей, да и незнакомых собратьев по оружию; что, кажется, осталось от них в опустевшем мире, кроме их теней и призраков?

Оплакивая побежденную революцию, Луиза Мишель неизбежно была элегична, мгновениями даже до подавленности. Совершенно иным становится тон ее лирики, когда поэтесса обращается к теме палачей Коммуны.

В стихотворении «К Третьему военному трибуналу», помеченном: «Версальская тюрьма, 4 сентября 1871 года»¹, негодование Луизы Мишель вспыхивает со всей силой:

Вы это время породили!
Когда ж иные дни придут,
И, судьи, вас,— грома насилье,—
История отдаст под суд?
И всех, кто, с вами поработав,
Всегда добычу рвать готов—
Всех шлюх, мошенников, шпииков,
Вершителей переворотов?

¹ В III военном суде разбиралось с 7 августа по 2 сентября 1871 года дело семнадцати крупнейших участников Коммуны: Т. Ферре, Тренке, Юрбена и др. Ферре был приговорен к смертной казни, другие — к каторге и ссылке. Политический эффект этого стихотворения, в частности, в том, что в рефрене к первым трем строфам Луиза Мишель перечисляет поименно восьмерых членов III военного суда, а в последней строфе и в ее рефрене — пятнадцать членов так называемой «комиссии по помилованию», вызвавшей ее особенное негодование, — предавая все эти имена памяти и презрению читателей.

Пускай же все народы мира
Освищут вас и проклянут!
О, вы — гиены! вы — вампиры!
Вы — черви, что в гробах живут.

В «Побежденной революции» Луиза Мишель противопоставляет кровожадности палачей полную достоинства и героизма смерть их жертв:

А вам, дряхлеющим вампирам,
Вам наша кровь нужна, так вот —
Упейтесь властью обильным пиром,
Пусть океаном кровь течет!
Геройски пасть для нас отрада,
Мы наши флаги развернем
И в их полотнищах умрем.
Нам лучших саванов не надо.

Нет ни одного стихотворения, где бы не гремели проклятия палачам народа. Но эти проклятия всегда переходят в тему революционного реванша. Чем больше мук перенес народ, чем больше истреблено его сынов, тем яростнее восстанет он снова на призыв прогресса и свободы.

В упомянутом уже письме-послании из Оберива Луиза Мишель вспоминает о годовщине 31 октября и, обличая убийц, обещает реванш Коммуны:

Когда же Марсельез дыханье
Раздует новых битв пожар,
Воспрянет вновь в огне восстаний
Святое имя Коммунар.

Народ еще молчит сурово,
Но близится его заря.
И слышит он — ударил снова
День тридцать первый октября!

Будущую революцию Луиза Мишель представляет себе не очень ясно. Это нечто вроде всемирной республики. В стихотворении «Судьбы» (помета: «Оберив, 2 августа 1873 года»; Архив ИМЭЛ) читаем:

...Вот революции набат.
Как бурный шторм качает реи,
Волнуясь, нации шумят.
Шагая в армии великой,
Мы пронесем свободы свет,
И загремит победным кликом
Тебе, Республика, привет.

Вот, разливаясь океаном,
Свобода светлая встает
И, радостно кивая странам,
Им солнце новое несет.
Мы скоро встанем легионом
И мертвых и живых бойцов,
И нашим мощным батальонам
Не хватит ваших берегов.

Мысль о том, что в будущей революции призраки расстрелянных коммунаров поведут за собою новых бойцов, нередко у Луизы Мишель. В «Побежденной революции» — вообще чисто романтическая картина: будущую Коммуну возродят тени убитых:

Но ждите нас! Из тьмы могильной
Несметной мы придем толпой —
С холмов, с равнин, с дороги пыльной,
Ведя друг друга за собой.
Мы смутными пройдем рядами,
В крови чело, свинец в груди,
И смерть, шагая впереди,
Баряное раскинет знамя.

С наибольшей силой и страстью разрабатывает Луиза Мишель тему отмщения за гибель бойцов Коммуны. И так как она не делала тайны из этих стихов, то реакционеры положительно приходили в ужас. Характерны в этом отношении всхлипывания одной версальской литературной дамы, г-жи Леонс Дюпон¹.

¹ Léonise Dupont. Souvenirs de Versailles pendant la Commune. P. 1881, p. 265. Г-жа Дюпон приводит три восьмистишия Луизы Мишель. Первое из них является слогом первой и четвертой строф стихотворения «Побежденная революция» (исходник от текста, напечатанного в сборнике «Сквозь жизнь»). Далее следуют две другие строфы, которых нет в указанном сборнике. Вот их прозаический перевод:

«Моя дорогая, любимая республика! Сколько крови пролили за тебя! Как мужественно падали с патриотическим гимном на устах! Да, братья, мы возвратимся. Мы возвратимся мертвые или живые, и повсюду под красным знаменем будут сокрушены тираны.

Они наносили удары каждой семье, старикам, малым детям. Но когда мы восторжествуем — мы за каждого потребуем тысячу! О, когда наступит наш реванш, вы искупите все ваши подвиги. Бледные творцы белого террора, вы заснете тогда вечным сном!»

Г-жа Леонс Дюпон, конечно, не выдумала этих «нейстовых», по ее выражению, стихов. Просто, видимо, она познакомилась с «Побежденной революцией» в том первоначальном варианте, который Луиза Мишель написала в тюрьме в июне 1871 года. В сбор-

Повидимому, по цензурным причинам в сборнике «Сквозь жизнь» тема отмщения совершенно отсутствует. В этих условиях рукописные материалы ИМЭЛ становятся драгоценнейшим документом тюремных настроений Луизы Мишель.

В письме-послании из Оберива, говоря о будущей революции, Луиза Мишель восклицает:

Тогда, суров и беспощаден,
Наш суд, могучий правотой,
Раздавит вас, как гнусных гадин,
Всесокрушающей пятой.
Смерть вам, презренным негодьям,
Но смерть не на святых полях,
Где наших мучеников прах!
Их кровь мы с вашей не смешаем.

В одном рукописном отрывке (помета: «Оберив, 28 октября 1872 года»; Архив ИМЭЛ) — та же мысль, что убийцы коммунаров будут казнены не у столбов Сатори, где умирали республиканцы и патриоты.

В стихотворении «Судьи» Луиза Мишель объявляет себя бардом возмездия:

Вы соизволили оставить
Меня в живых. Но горе вам!
Свободу неустанно славить
По всем я буду берегам.
Суровых мстителей скликаю,
Я буду славить правый суд.
Пусть все, от края и до края
Вас с омерзеньем проклянут.

В стихотворении «Сквозь жизнь» стихотворение это появилось, как обычно, в переработанном виде, да и возможно подверглось урезкам цензуры, от которой Луиза Мишель достаточно страдала всю жизнь.

Сравнение некоторых других стихотворений из сборника «Сквозь жизнь» с рукописными черновиками Архива ИМЭЛ позволяет видеть, что почти во всех случаях стихотворения Луизы Мишель печатались с изменениями после той или иной авторской доработки. Иногда дело ограничивалось небольшой стилистической правкой («Вечность»), иногда же переработка была основательной: так, «Зима и ночь» состоит в оригинале ИМЭЛ из четырех восьмистиший, а в сборнике осталось только два восьмистишия (первое состоит из переделанных первой и второй строф начального варианта; второе написано заново; не изменен лишь рефрен). В «Красных гвоздиках» напечатаны без изменения только три первых четверостишия из семи, имеющих в оригинале ИМЭЛ; причина сокращения здесь, вероятно, в том, что вещь эта была написана еще до расстрела Ферре, а после его смерти Луиза Мишель решила выпустить обращение к нему в финале стихотворения.

И дальше:

Прочь, хищников злорадных стая!
Пора предстать вам пред судом.
Убийц республики карая,
Мы приговор произнесем.

Как рок, неумолимы мы,

В другом стихотворении, не имеющем заглавия и помеченном «Оберив, 2 августа 1873 года» (Архив ИМЭЛ), читаем:

Вы все исчезнете, как пена,
Как лавы стынувшей ручей,
Как грязь, стекающая в Сену!

Как мертвых гадов, вас раздавят,
Противно — но велит нужда!

Тема отмщения была одним из главнейших лейтмотивов тюремной лирики Луизы Мишель: мы видели ее в произведениях 1871, 1872 и 1873 годов. И эту тему Луиза Мишель выразила в поэзии Парижской Коммуны с наивысшей эмоциональной силой.

Таков основной круг тем тюремной лирики Луизы Мишель. Другие ее стихотворения так или иначе связаны с ним. Например, стихотворения «Ожидание» (помета: «Ноябрь 1871 года, дом заключения в Аррасе»; Архив ИМЭЛ), «Красные гвоздики» (помета в сборнике: «Ноябрь 1871») и «Мария Ферре» (без даты) посвящены Теофило Ферре и членам его семьи, разгромленной реакцией. В стихотворении «Зима и ночь» (помета: «Оберив, 28 ноября 1872 года») Луиза Мишель оплакивает павших бойцов Коммуны, и тема пейзажно-описательная подчинена этому мотиву (в годы ссылки в аналогичных случаях будет наоборот). Наконец в стихотворении «Вечность» (помета: «Версальская тюрьма, октябрь 1871») Луиза Мишель говорит о том внутреннем омерзении, которое вызывает в ней версальская победа, и жаждет ссылки как средства поглотить зачумленную версальцами Францию.

Одной из особенностей тюремной лирики Луизы Мишель является однообразие рефрена. В «Вечности», «Ожидании», в стихотворениях «К Третьему военному трибуналу» и «Судьи», в отрывке, датированном

28 октября 1872 года (а также в вышеприведенном фрагменте «Пляска бомб»), рефрен метрически построен по образцу рефрена «Марсельезы».

Вот, например, рефрен из отрывка, помеченного «Оберив, 29 октября 1872 года»:

Кровь! Кровь! Еще! Еще! Губите миллионы!
Пусть раздаются стоны.
Нас — мертвых и живых — восстанут легионы.

Сравните рефрен «Марсельезы» (даже рифмы схожи — фонетически):

Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons!
Marchons, marchons!
Qu'un sang im, ur abreuve nos sillons!

Тут своеобразно сказалось влияние Коммуны (в лирике 50—60-х годов такое построение рефрена встречается у Луизы Мишель только однажды, в стихотворении «Руже де Лиль»). Ведь в дни Коммуны «Марсельеза» приобрела значение революционного гимна восставшего Парижа. Так понимали дело коммунары, без усталости требовавшие ее исполнения, и так понимали дело версальцы, возненавидевшие эту песню¹. Вот почему раскаты «Марсельезы», которыми гремел Париж дней Коммуны, еще живы в ушах Луизы Мишель и порождали такое частое эхо в ее лирике.

Тюремная лирика Луизы Мишель романтична. Удел романтика отдавать себе отчет в противоречиях капиталистического мира, но не ведать, в чем истинный выход из положения. Луиза Мишель всем своим существом разделяла страдания народа и восставала на его защиту против всех притеснителей. Но, далекая от научного социализма, от диалектического материализма, она оставалась идеалистом, слепо верующим, подобно Гюго, в одну победу прогресса. Не разбираясь в движущих силах революции 18 марта, она не уясняла себе и роли пролетариата в дальнейших революциях. Для нее Коммуна была только общенародным восстанием; в таком же свете представляла себе она и грядущую революцию.

¹ Подробнее об этом см. в нашей книге «Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны», М. 1936, стр. 300.

Вот почему ее лирика так эмоциональна, полна выкриков, проклятий, необузданной страстности. Вот почему Версаль пышно уподоблен вампиру. Вот почему так много призраков, теней погибших, которые поведут новых бойцов в новую революцию. Вот почему язык отдельных образов только риторичен («смерть багряное раскинет знамя»). Вот почему в описании будущей революции доминирует мечтательность, а все задачи этой революции чуть ли не сводятся к одному отмщению.

Но романтизм Луизы Мишель все же революционен, оптимистичен, полон веры в будущее. Она не впадает ни в уныние, ни в отчаяние, ни в депрессию. От одиночества и какой-либо духовной вывихнутости ее спасает вера в народ и принадлежность к революционному коллективу. Недаром она постоянно говорит: мы, нам, нас. И республика для нее еще не погибла, потому что не погиб народ; ведь Луиза Мишель — не какая-нибудь гамбеттистка, республика для нее — не простая перемена политической вывески, а подлинное народовластие, которое позволит народам Европы избавиться от угнетателей и самостоятельно перестроить свою жизнь.

Свое великое, героическое, неукротимое, святое бесстрашие Луиза Мишель черпает из веры в неминуемую победу народа. Во имя этой победы она будет неустанно славить свободу по всем берегам и скликать мстителей для правого суда. Народ победит — и грядущее его торжество она уже видит в ночных грезах:

О ночь, я не хочу проснуться,
Не отлетай, чудесный сон!
Я вижу, как со всех сторон
Восходят солнца революций

IV

Двадцать четвертого марта 1873 года Луиза и девятнадцать ее подруг по заключению были перевезены в Ля-Рошель. Их принял на борт фрегат «Виргиния» для отправки в Новую Каледонию. Коммунары были размещены в особых клетках под строжайшим надзором, но им удавалось кое-как сообщаться. Анри Рошфор, который также был в числе ссыльных, перевозимых на этом фрегате, прислал однажды Луизе Мишель стихотворение,

посвященное их путевым впечатлениям,— единственный художественный документ этого рода в поэзии Парижской Коммуны.

В длинном послании Рошфора переплетались две темы: оставляемая Франция и путь к новокаледонским каннибалам. Печаль, с которой Рошфор покидал Францию, несколько нейтрализовалась у него отвращением к торжеству версальской реакции, и знаменитый памфлетист примирился со своим вынужденным путешествием.

Стучатся волны о штирборт.
Какой тут может быть комфорт,
Когда плывешь через пучину
И щеки колет мелкий град,
И стережет тебя солдат,
Грозя штыком то в грудь, то в спину?

Со свистом буря мачту бьет,
Того гляди, ее сорвет —
И в трюм вхлестнется вал тяжелый..
Но лучше ль участь королей?
От дикой качки все сильнее
Трещат их утлые престолы.

Мечта ль, безумство ль нас влечет,
Мы все равно плывем вперед,
А путь противников бесславен
Они растерянно шумят,
Плывя куда-то наугад.
Их компас, видно, неисправен

Хотя мы можем утонуть,
Но перед нами верный путь
Скажу, не будучи пророком.
Судьба врагов предreshена —
Неумолимая волна
Их захлестнет своим потоком¹.

«Если на нас обрушились жестокие испытания, то мы ни в малейшей мере не раскаивались в содеянном»², — величаво комментирует Рошфор эти стихи в своих мемуарах. Но эта поза торжественной непримиримости лжива, как оно и нередко у Рошфора. Длинно и с достоинством повествуя о своем пребывании в версальских тюрьмах, этот вполне случайный спутник Коммуны «позабыл» упомянуть о том, как жалко и низко упрашивал

¹ Перевод А. Мушниковой.

² А. Рошфор, стр. 359.

он генерала Трошо о заступничестве перед теми самыми версальскими «противниками», компас которых он находит теперь неисправным и которым пророчит всяческие неприятности. Послание Рошфора было своего рода попыткой приспособиться к среде истинных революционеров, куда забросила его судьба, и понравиться знаменитой соседке.

Луиза Мишель ответила Рошфору тоже стихами, сдержанно говоря о впечатлениях от долгого морского пути.

После четырехмесячного плавания «Виргиния» добралась до Новой Каледонии.

Встречая прибывших, губернатор Новой Каледонии, Готье де ля Ришери, с необъяснимой любезностью объявил Луизе Мишель и ее подруге, Луизе Лемель, что он может поселить их с большими удобствами, чем на полуострове Дюко, где проживали сосланные в укрепленную местность. Но обе участницы Коммуны не желали получать никаких поблажек от правительства Тьера.

— Мы не просим и не принимаем никаких привилегий. И мы поедем жить вместе с нашими товарищами по ссылке в укрепленную местность, назначенную нам по закону,— ответила Луиза Мишель.

А так как губернатор настаивал, Луиза Лемель объявила ему, что она сегодня же вечером, ровно в восемь часов, бросится в море с Луизой Мишель, если их не отошлют на полуостров Дюко. Губернатор должен был уступить.

Во время ссылки Луиза Мишель всецело посвятила себя своим товарищам: она ухаживала за больными, обучала детей, придумывала игры для них, принимала участие в культурной жизни ссыльных. Писала она сравнительно немного (см. главу VII). С большим вниманием присматривалась она к жизни канаков (местных туземцев), изучала их эпос, легенды и песни.

Когда после падения Мак-Магона были предприняты некоторые шаги в пользу досрочного освобождения Луизы Мишель, она направила 25 июля 1879 года письмо Жюлю Греви, отказываясь от этой частичной амнистии. «Я не представляю себе, — писала она, — иного возвращения во Францию, помимо общего возвращения всех ссыльных Коммуны; я никогда не приму другого».

Тем не менее она не раз лично ходатайствовала о частичной амнистии для тех из своих товарищей, кто особенно тяжело переносил ссылку и буквально умирал от тоски по родине.

После объявления полной амнистии, возвращаясь в Европу, Луиза Мишель приехала сначала в Лондон, где ее с восторгом приняла колония коммунаров. С наименьшим энтузиазмом, впрочем, была она встречена в ноябре 1880 года огромною толпою почитателей на парижском вокзале.

Мы не будем излагать дальнейшую биографию Луизы Мишель. Политический путь ее был очень сложным, это тема специального серьезного исследования; последнее позволило бы отделить сильные и здоровые, истинно революционные черты Луизы Мишель от ее многочисленных заблуждений и ошибок. Как известно, Луиза Мишель была последовательницей анархизма. Подобно Элизе Реклю или Кропоткину, она укрепляла эту ложную мелкобуржуазную политическую систему известностью своего имени, величием революционных заслуг и перенесенных жертв, чистотою и благородством своего морального облика. Принципам анархизма она осталась верна до самой смерти. Ненавидя капиталистическое рабство, призывая восстать на поработителей, она более пленялась поэзией самого революционного взрыва, грандиозной народной бури, оправданной веками народных страданий, чем казавшимся ей прозаическим вопросом о том, как восставшим удержать власть, как построить новое общество, где не было бы частной собственности и эксплуатации.

Луиза Мишель как рядовой боец Коммуны была велика, прекрасна и героична. Нет никакого сомнения, что сердцем своим она принадлежала к числу «истинных коммунаров». Легендарная «красная дева», по словам Барбюса, «посвятила себя революции; она воплощала революцию; по инстинкту шла она к оппозиции, к борьбе против освященного порядка»¹. Это упоминание об инстинкте не случайно. «Социалист по чувству» — явление нередкое на Западе, но это ограниченный революционер и вечная жертва иллюзий. Если бы Луиза Ми-

шель или ее друзья стали во главе новой Коммуны, их принципы быстро погубили бы революцию, не освободив эксплуатируемые классы. Луиза Мишель — пример революционера, пошедшего ложным путем мечтаний, а не единственно верной дорогой научного социализма.

Изучение творчества Луизы Мишель в целом — тоже не наша задача. Жаль, что такой работы еще нет, но она обещает быть нелегкой, потому что анархистские заблуждения накладывают свой отпечаток почти на все созданное Луизой Мишель, и творчество ее нуждается в особо внимательной и сугубо критической оценке.

Творчество Луизы Мишель широко разворачивается в 80-х годах. Она издает целый ряд книг, свидетельствующих о всем разнообразии ее литературных интересов. Здесь и романы: «Нищета» (1882), «Новый мир» (1888), «Оборванец» (1889) и др. Здесь и сборники новелл, легенд и очерков: «Рассказы и легенды для детей» (1884), «Легенды и героические поэмы канаков» (1885), «Преступления эпохи» (1888) и др. Здесь и стихи («Сквозь жизнь», 1888), и воспоминания («Мемуары», т. I, 1885), и исторические работы («Коммуна», 1898) и т. д. Луиза Мишель не чужда была и театру: в 80-х годах были поставлены две ее пьесы: «Надина» (на тему о польском восстании 1863 года; премьера состоялась в театре Буфф-дю-Нор 29 апреля 1882 года) и «Красный петух» (премьера — в театре Батиньоль 19 мая 1888). Часть своих произведений начала 80-х годов Луиза Мишель создала в сотрудничестве с Жаном Гетрэ (г-жа Тинайр), с Адольфом Гриппа и с Жаном Винтером.

Полного собрания сочинений Луизы Мишель не существует. В 1905 году была предпринята попытка издать ее посмертные произведения; нам известен только первый том, включивший ее раннюю поэзию. В социалистической прессе 80—90 годов имеется множество ее произведений, как художественных, так и публицистических, не вошедших в прижизненные издания ее книг и остающихся непереизданными. Никакой обстоятельной библиографической работы по сочинениям Луизы Мишель не проведено.

¹ Irma Boyer. Louise Michel, P. 1927. Préface d'Henri Barbusse, p. VII.



В истории тюремного творчества коммунаров нельзя пройти мимо Гастона Кремье. Если его книга почти не содержит прямых откликов на события 1871 года, то она все же принадлежит к литературе Парижской Коммуны как книга коммунара.

Уже указывалось, что в движении Коммуны принимали участие различные круги республикански настроенной интеллигенции, которые иногда в некоторой мере сочувствовали социализму, но в основном видели в Коммуне оплот республики. Эти спутники и соратники Коммуны представляли собою весьма пеструю и зыбкую массу, контакт которой с революцией 18 марта постоянно осложнялся всякого рода идеологическими расхождениями — особенно по мере развития и обострения гражданской войны.

Гастон Кремье в этом отношении — чрезвычайно характерен, даже типичен.

Гастон Кремье был главой Марсельской Коммуны и заплатил своей кровью по версальскому счету. Он был, несомненно, трагической фигурой, жертвой своих интеллигентских иллюзий и подлейшего предательства своих политических друзей-гамбеттистов. Казнь же его представляла собою простое политическое убийство: судья-бона-

партисты осудили его на смерть как известного республиканца.

Талантливый журналист, разносторонний литератор и даровитый адвокат, Гастон Кремье родился в городе Ниме, в еврейской семье, в 1838 году. Изучая в Париже право, он становится республиканцем, а по окончании образования возвращается в Ним и основывает там первую либеральную газету, сразу переполошившую всех местных обывателей. С 1862 года Гастон Кремье переселется в Марсель. Там он находит более широкое поприще для своей адвокатской и журналистской деятельности и становится главой местных республиканцев.

В конце 60-х годов Гамбетта опубликовал свою оппортунистическую программу, где социальный вопрос им игнорировался или был подчинен политическому, а к социализму выражалось отрицательное отношение. Кремье примкнул к этим политическим установкам Гамбетты, с которыми его соединяла давняя дружба.

Когда Наполеон III объявил войну Пруссии, Кремье занял оборонческую позицию. Но он полагал, что Франция сможет выиграть войну лишь с введением республиканского строя. Во главе группы решительных республиканцев он поднял в начале августа 1870 года восстание в Марселе, захватил ратушу и провозгласил республику.

Восстание это произошло всего за месяц до падения Второй империи. Кремье был арестован и приговорен к двум годам тюрьмы. Но не успели просохнуть чернила судей, как он был освобожден революцией 4 сентября.

Деятельность капитулянтского правительства Национальной обороны, вызывавшая бурное недовольство народных масс, не встречала одобрения и со стороны Кремье. И когда 22 марта 1871 года в Марселе были получены известия о восстании в Париже, Гастон Кремье сразу же потребовал присоединения к «парижскому правительству». На другой день префект Конье попытался устроить манифестацию в честь Версаля; марсельские пролетарии арестовали его и захватили префектуру под руководством Гастона Кремье, который организовал их и снабжал оружием. Восставшие установили свой орган власти — так называемую «Комис-

сию» из шести человек. Кремьё был избран в «Комиссию», а вследствие своей популярности стал ее главою, вождем Марсельской Коммуны.

Спустя несколько дней муниципальный совет Марселя, присоединившийся было к «Комиссии», отложился и объявил себя единственным законным органом власти. Радикалы также перестали сочувствовать «Комиссии» после приезда делегатов Парижской Коммуны — Амуру, Ландека и Мэ. Ослабела и поддержка народных масс, разочарованных нерешительной и неопределенной политикой Марсельской Коммуны. Между членами «Комиссии» начались раздоры, и постепенно фактическим ее главою стал Ландек.

Разочарованный в правительстве Национальной обороны, Гастон Кремьё присоединился к Парижской Коммуне, видя в ней надежную и безусловную опору республиканского строя. Но в качестве гамбеттиста он не преминул разойтись с социально-политической программой Коммуны: вся его деятельность выражалась не в развязывании революционного движения, не в углублении социальной революции, а в пугливом желании избежать гражданской войны, террора, пролетарской диктатуры, в робких поисках того или другого компромисса. Он мечтал о том, чтобы революция была бескровной, он противился арестам, защищал дом епископа, отстаивал свободу высказываний реакционных газет. Политические единомышленники Гастона Кремьё, парижские буржуазные республиканцы, если они оказывались избранными в члены Коммуны, слагали свои полномочия, а если входили в Лигу прав Парижа, безуспешно пытались мирить Коммуну с Версалем.

После суда над Кремьё и его казни Ландек доказывал в лондонской эмигрантской прессе, что Кремьё во все не мог отвечать за Марсельскую Коммуну:

«Это я, один я, в течение двенадцати дней был диктатором Марселя (что известно правительству версальского Собрания) и принял все необходимые меры для защиты Марсельской Коммуны — и все это вопреки противодействию Кремьё, который, находясь в определенной общественной среде и испытывая ее влияние, не переставал требовать от меня освобождения Конье и других; требования эти прекратились лишь тогда, когда я пригрозил расстрелять его самого, если он будет настаивать, и, чтобы положить этому конец, я арестовал его на двенадцать часов. Кремьё был, конечно, человек мужественный, что и доказал, отправив

Ландек парламентаром со мною к генералу Эспивану. Но он не был так непримирим, как должно быть революционеру, потому что в час вечера, когда солдаты-пехотинцы подняли приклады вверх, он бросился мне на шею и, целуя меня на масонский лад, сказал (и тут проявилась вся его сентиментальность). «Видишь, Ландек, Коммуна побеждает, не пролив ни капли крови! А я-то не признавал Коммуну!»¹

Ландек, вообще говоря, далеко не является тем лицом, показанию которого можно доверять безусловно. Неизвестно, в какой мере правильна была его собственная линия в Марселе, где он «выдавал себя за члена Парижской Коммуны»². Но в данном случае характеристика, данная им Гастону Кремьё, правдоподобна и подтверждается рядом косвенных доказательств. Конечно, Кремьё был только великодушным мечтателем и лишь случайно — в силу своей популярности — оказался на посту главы Марсельской Коммуны! Конечно, прав Лиссагарэ, называя его «нежным энтузиастом», которому революция казалась «идиллией»³.

Нет ничего удивительного, что «Комиссия», в которую входили люди типа Кремьё, во многих отношениях жила иллюзиями. Так, например, она не принимала никаких оборонительных мер. Она лишь обращалась к войскам Эспивана с «братскими призывами», будучи уверена, что в случае столкновения они снова поднимут приклады вверх и побратаются с национальной гвардией.

Но когда утром 4 апреля генерал Эспиван повел наступление на Марсель, «Комиссия» смогла набрать лишь отряд в 500 человек. Несмотря на блестящее его сопротивление, Марсель, атакуемый с суши и с моря, был взят, и 5 апреля Эспиван триумфально въехал в город по трупам коммунаров.

Гастон Кремьё пытался бежать, но был арестован. На военном суде он держал себя в высшей степени благородно: он принял всю ответственность за свои поступки и старался выгородить и спасти других членов «Комиссии».

Ему было предъявлено пять обвинений: 1) в возбуждении к восстанию, 2) в смещении префекта, его аре-

¹ «Qui vive!», 9 décembre 1871, № 59. Курсив наш.

² «Протоколы Парижской Коммуны», т. I, стр. 191.

³ Лиссагарэ, стр. 172.

сте и захвате его власти, 3) в аресте прокурора и в узурпации его полномочий, 4) в подготовке выборов в Коммуну, 5) в руководстве событиями Марсельской Коммуны.

Один из участников Парижской Коммуны, лондонский эмигрант, подписывавший свои статьи в газете «Кто идет?» именем Йорика, писал впоследствии: «Кремьё в печати и в клубах разоблачал людей из Версаля — вот и всё; когда же Версаль восстал (против Парижской Коммуны.— Ю. Д.), его роль стала второстепенной и почти пассивной. Не только он не смещал префекта, не арестовывал прокурора, не производил арестов, но доказано, что, напротив, он препятствовал арестам и требовал, чтобы заключенные были выпущены на свободу»¹.

Марсельский военный суд приговорил Кремьё к смертной казни. Указывая, что именно генерал Эспиван настоял на этом приговоре, Йорик добавлял: «Это было простое убийство, политическая месть республиканцу, который не покладая рук боролся с империей, разоблачал глупости, сделанные после 4 сентября, еще до осады предвидел капитуляцию и все ее последствия и, желая обеспечить победу республики, всячески помогал революции 18 марта».

* * *

Прошло семь месяцев, а приговор еще не был приведен в исполнение. Жена Гастона Кремьё металась между Марселем и Парижем, предпринимая отчаянные шаги к пересмотру дела, к спасению мужа.

В начале октября 1871 года в ряде французских, бельгийских и швейцарских газет появилось обширное письмо Ландека, который удостоверял, что роль Кремьё в движении Марсельской Коммуны была пассивной и номинальной. Но ни хлопоты жены Кремьё, ни письмо Ландека не произвели никакого впечатления на Версаль и на военные суды. Дело Кремьё пересмотрено не было.

В ожидании казни Гастон Кремьё работал в марсель-

ской тюрьме над драмой в стихах «Девятое термидора», задуманной им уже давно. Кроме того, он писал стихи и вел дневник.

Настроение его было тяжелое. Но, видя озверелый разгул белого террора и усиливающуюся монархическую пропаганду, видя, что наиболее честные и непримиримые республиканцы сидят в тюрьмах или находятся в эмиграции, видя, наконец, что Франция все больше и больше превращается в республику без республиканцев, Гастон Кремьё в своем тюремном одиночестве с гордостью признавал себя республиканцем и желал с такой же гордостью умереть в этой политической вере.

В ночь на 30 ноября 1871 года, в три часа утра, ему объявили о казни. Гастон Кремьё выразил желание увидеться с семьей. Отказ. Надо добавить, что и казнили его с какой-то поспешностью, ночью, без предварительного оповещения, — точно боялись, что ему удастся как-нибудь ускользнуть от смерти, что его еще спасет чья-то сильная рука. И казнь явилась для его семьи полной неожиданностью.

Прибыв на место казни и увидя солдат, которые должны были расстрелять его, Кремьё сказал:

— Не нужно привязывать меня и завязывать глаза. Я покажу вам, как умирает республиканец!

Он снял с себя пальто, сюртук и обнажил грудь. Затем обратился к солдатам:

— Может быть, тело мое выдадут семье после казни. Прошу вас поэтому не уродовать меня. Цельте в сердце, я укажу. Будьте мужественны, как я.

Он встал перед взводом, указывая пальцем на сердце, и сказал:

— Внимание! Приложись!

Офицер выступил вперед, собираясь подать команду. Но Кремьё опередил его:

— Пли!

И воскликнул:

— Да здравствует респу...¹

¹ Мы излагаем наиболее известную версию смерти Кремьё. Но Гастон да Коста указывает, что солдаты открыли огонь по команде офицера (Gaston da Costa. La Commune véscue, t. III, P. 1905, p. 263).

¹ «Qui vive!», 5 décembre 1871.

Залп не дал ему закончить. Он упал на правый бок. Врач констатировал смерть.

Солдаты исполнили просьбу Кремье: ни одна пуля не попала ему в лицо.

* * *

В 1879 году вышел сборник художественных произведений Гастона Кремье¹. Книге предшествовало письмо-предисловие Виктора Гюго к г-же Кремье, начинавшееся словами: «Редкий поэт, изысканный писатель, любящий отец, супруг, обожающий свою жену, — таков был человек, которого отняли у вас!..»

В этой книге собраны стихи Кремье, его тюремный дневник и драма «Девятое термидора». По всем материалам книги основательно прошлась чья-то цензорская рука. Это явствует из снятых строк и целых строф в стихотворениях и из самого подбора стихотворений, обладающих исключительно невинным характером. Стихи эти частью навеяны тюремными впечатлениями 1871 года, частью же написаны до Коммуны и носят то интимный, то гуманно-народнический, то юмористический характер. Вот одно из них — сонет жене:

МОЕЙ НОЭМИ

Ты обещала быть — и все же не пришла
Я ждал тебя, томим желачьем и тревогой.
Часы летели прочь, день шел своей дорогой,
Надежды унося, и скрыла небо мгла

И снова заперт я, и к трапезе убогой
Обида горькою приправую легла,
Как тяжелы замки, как камера гола,
Как темны небеса, там, за решеткой строгой

Ты ведаешь сама, что ж повторять мне вновь,
Как мне живителен один лишь взгляд твой нежный
Тюрьма раскроется, лишь в ней сверхнет любовь,

И сердце радостью забрезжит безмятежной
Я для тебя живу, твоим огнем согрет
Ушла ты — ночь вокруг Вернулась — вспыхнул свет!

Тюремный дневник, озаглавленный «Впечатления приговоренного к смертной казни», содержит высказывания Кремье по поводу суда над ним и его жизни в тюрьме. «Что я сделал? — спрашивает он. — Что я хотел сделать? Виновен ли я перед моей страной? Все существо мое кричит: Нет, я не виновен!» Дневник заключается пожеланием автора написать мемуары о своем участии в Марсельской Коммуне, но сделать этого он не успел.

Самое интересное в этой книге — драма о Робеспьере.

Тема французской революции XVIII века давно интересовала Кремье. Нам удалось познакомиться¹ с его стихотворным монологом «Робеспьер», имеющим пометку: «Написано в Марселе 28 июня 1869 года, в 75-ю годовщину смерти Робеспьера». Робеспьер произносит этот монолог 21 января 1793 года, наблюдая из окна ту площадь, где всходит на гильотину Людовик XVI, и пространно рассуждая о праве народов усекать главы монархам. Опубликованный в 1869 году, монолог Кремье ясно намекал на возможность аналогичного финала и для Наполеона III. Кроме того, Кремье предсказывал новый приход республики, о которой так страстно, так пламенно, так убежденно говорил Робеспьер.

Посвящая этот монолог своим политическим друзьям, Эскиросу и Гамбетте, Гастон Кремье заявлял им, что «смотрит на эту вещь лишь как на приступ к «большой революционной драме, которую я уже начал писать и идея которой, как и план, были вами одобрены». Таким образом, драму свою (этот монолог в нее не вошел) Кремье задумал еще до Коммуны. И то обстоятельство, что одним из ее крестных отцов был Гамбетта, отразилось на ней с роковой ясностью.

Драма Кремье носит длинное название: «Девятое термидора, или смерть Робеспьера, драма в пяти актах, в стихах, Гастона Кремье, приговоренного к смертной казни, написанная автором во время его заключения в форте Сен-Николя и в тюрьме Сен-Пьер в Марселе, в мае, июне, июле, августе, сентябре, октябре и ноябре

¹ По журнальному оттиску, имеющемуся в библиотеке ИМЭЛ.

¹ Gaston Crémieux. Oeuvres posthumes, P. 1879. Нельзя не пожалеть, что в этой книге нет библиографии литературных работ Кремье.

² Перевод И. Грушецкой.

1871 года. Посвящается моим друзьям и товарищам по наказанию, приговоренным к смертной казни — Этьену-отцу, Пелиссе, Ру и Брисси. Г. К.».

Работа Кремьё над драмой обрвалась на пятом акте. Первую его картину автор успел закончить, и под нею в рукописи стоит его пометка: «Ночь с 29 на 30 ноября 1871 года; работа прервана смертью». Вторую картину пятого акта и эпилог заканчивал Кловис Гюг — по замыслу и наброскам Кремьё.

Драма свидетельствует о том культе революции XVIII века, который разделялся многими коммунарами, особенно республиканско-якобинского толка, но вместе с тем позволяет видеть, что у Кремьё, как и у многих других коммунаров, не имелось правильного понимания этой революции, ее движущих сил, специфики ее классово-вой борьбы.

Не уясняя себе — в качестве последователя Гамбетты — истинных причин Термидора, заключавшихся в том, что якобинцы, при всех своих победах над внешним врагом и контрреволюцией, не сумели облегчить социально-экономическое положение народных масс и в 1794 году оказались «якобинцами без народа», Гастон Кремьё может мотивировать падение Робеспьера только политическими интригами, вызванными общей усталостью и общим отвращением к террору, к непрерывной работе гильотины.

Основной причиной гибели Робеспьера оказывается роялистская интрига, которую умело и безостановочно ведет любовница Тальена, Терезия Кабаррюс, «богородица Термидора». В организованном ею заговоре принимают участие Испания, Бельгия, Англия и Австрия.

Кремьё стремился создать во французской драматургии положительный образ Робеспьера. До той поры все попытки показать Робеспьера на французской сцене приводили к полному искажению его облика, к злобному пасквилю; так повелось еще со времени термидоранской драматургии¹.

¹ По вопросу об образе Робеспьера во французской драматургии можно указать статью Henri Gregoire. *Robespierre dans le théâtre français*. «La Nouvelle Revue», 1 oct 1909. Тема о Робеспьере во французской литературе давно ждет своего исследователя.

Правдивый образ «Неподкупного» удалось создать лишь Ромэну Роллану в последней из драм его «Театра революции».

С замыслом своим Кремьё не справился, — можно ли было ожидать иного? Если он боролся с традиционно враждебной трактовкой Робеспьера как якобы «свирепого диктатора» и «кроважидного тирана», то он перегнул палку в другую сторону: он принялся поэтизировать Робеспьера как жертву, как одинокого, обреченного человека, утратившего волю к жизни и борьбе.

Может быть, у Робеспьера в его последние дни и были такие настроения, но разве они составляют его исчерпывающую характеристику? Разве человек с комплексом таких психологических черт мог, хоть на мгновение, быть вождем революции XVIII века в ее наиболее героический и напряженный момент? Очевидно, что этого не могло быть, что такая трактовка Робеспьера фальшива и что Кремьё стремится всего лишь вызвать жалость к своему герою, а не создать высокий, поднимающий душу, волевой и энергичный образ вождя революции.

Мы не имеем возможности подробно анализировать драму Кремьё. Но вот как, например, он представляет публике Робеспьера, впервые появляющегося на сцене во втором акте.

Это невероятно уставший человек, полный чувства обреченности, фаталистически ждущий своего конца. Пришедший с ним Сен-Жюст рассказывает ему о новых заговорах и требует: «Ударь или умри!» Но Робеспьер полагает, что довольно казней, что террор уже выполнен свою задачу. Не согласен он и на объявление своей диктатуры, о чем упрощает его тот же Сен-Жюст. Из желания покоя Робеспьер даже не хочет жениться, и Сен-Жюст, со своей точки зрения, одобряет его: нельзя иметь в сердце две страсти — к отечеству и к жене. Когда приходит Фуше — просить у Робеспьера руку его сестры Шарлотты, Робеспьер резко упрекает его за кровавость, за преступления в Лионе и, полный презрения к этому интригану, отказывает ему.

Так же трактуется образ Робеспьера и в дальнейшем развитии драмы.

Такова была эта драма, искажающая исторический образ Робеспьера, которого Кремьё желал жалостливо оправдать, потому что, говоря о Робеспьере, он говорил ведь о себе самом.

В чем они виновны, Робеспьер и Кремьё, за что их казнить? Они одинаково были против террора и казней, против диктатуры. Они одинаково терпели оскорбления, один — от Фуше, Тальена и невежественной черни, другой — от всех реакционеров Марселя. Оба они были чистые рыцари революции и юной республики и берегли ее незапятнанной, один — противясь предложениям Сен-Жюста, другой — борясь с Ландеком. Только ради спасения республики готов арестованный Робеспьер бежать из тюрьмы, куда он попадает девятого термидора, после заседания Конвента; Кремьё поступил бы так же. И, наконец, как свято веруют оба они в правосудие и в его неподкупную честность, как верят в законы и в то, что не нарушали их! За что же убивать этих мягких и добрых идеалистов, друзей закона и врагов гильотины?

Но при всей своей богатой аргументации Кремьё знал, что его защитительная речь обречена на неуспех. Вот почему так пессимистична и полна фаталистической обреченности его драма.

У нее все-таки имеются свои достоинства. Во-первых, она невольно разоблачала оппортунистов 70-х годов, ибо кем, как не оппортунистами, были все эти республиканцы типа Тальена и Колло д'Эрбуа, которые, блокируясь с реакцией и чувствуя искреннее отвращение к этому блоку, чувствуя себя замаранными политически и морально, все же оставались в этом блоке? Эти «республиканцы» предали Робеспьера. А осенью 1871 года такие же «республиканцы», стоявшие у власти, Гамбетта и другие, не смели поднять голос в защиту мечтателя Кремьё, чтобы не поссориться с монархистами, не смели спасти его от казни.

Во-вторых, драма Кремьё агитирует против монархической реставрации. Робеспьер погибает от заговора роялистов; падение Коммуны приводит к оживленной конкуренции претендентов на престол. Целью драмы Кремьё было сплотить фронт республиканских сил, и тут в его драме обнаруживались и политическая, злободневная острота, и разоблачительный пафос, и гнев са-

рика. Но драма могла быть опубликована только в 1879 году, когда положение Третьей республики уже окрепло.

В ноябре 1871 года, когда был расстрелян Кремьё, он был известен лишь как старый республиканец, как вождь Марсельской Коммуны, благородно державшийся на военном суде. Затем стало известно об его мужественной и эффектной смерти. И облик его подернулся дымкой героической легенды, стал примером поведения и доблести революционера.

В одеянии этой легенды Гастон Кремьё и вошел в поэзию Парижской Коммуны, вошел не как поэт, а как тема, как образ революционного героизма, тот образ, что воспитывает, возвышает и закаляет душу. Ни об одном из коммунаров (кроме разве Луизы Мишель) поэты не писали так много и с такой нежностью, как о Гастоне Кремьё.

В тюрьме Гастон Кремьё написал 17 октября 1871 года нечто вроде краткого послания² Кловису Гюгу:

Оставь апостолов свободы
Вкушать заслуженный покой,
Не раскрывай святыне своды,
Где спит замученный герой.
Лишь только образ, только имя
В душе святынею храни.
Пример их свят между живыми,—
Нам умереть бы, как они!³

Эта последняя строка, говорившая о жажде героизма, о воле к мужественной, доблестной смерти по об-

¹ Пьеса Кремьё была поставлена в Марселе на сцене в 1882 году и прошла «с большим шумом» («Illustration», 18 mars 1882). В конце 70-х годов другой драматург-республиканец, Луи Комбе, написал пьесу «Робеспьер или драмы революции». Стремясь на свой лад к исторической точности и боясь «выдумывать», Луи Комбе впал в забавную крайность: он просто диалогизировал газетные статьи и речи революции. В финале его пьесы Робеспьер возносится на облаке в Елисейские поля, где его приветствовали.. Христос, Сократ, Данте, Жанна д'Арк, Вольтер и Руссо. Но и подобная пьеса о Робеспьере показалась слишком крамольной правителям Третьей республики, и Комбе смог добиться ее постановки только после десятилетней борьбы, в 1888 году.

² Но может быть, это и отрывок большого послания.

³ Перевод Георгия Шенгели.

разу и подобию революционеров прошлого, живо отозвалась в сердцах коммунаров, стала для них чем-то вроде заповеди, предсмертного завета Гастона Кремье. Так, в стихотворении поэта-коммунара Шарля Бонне, обращенном к памяти Кремье, читаем;

Но вспомня образ твой, решил я, что должны мы
Всех славных мертвецов, как вечные огни,
Все имена сберечь — для внуков, чтоб во дни
Борьбы им прозвучал твой стих неодолимый:
Нам умереть бы, как они!¹

Шарль Бонне воспевал Кремье как мученика версальских палачей. В стихах Кловиса Гюга, Троэля встречается тот же героизированный, патетический его образ.

Так было в 70-х годах, когда бывшие бойцы Коммуны, кто в эмиграции, кто в тюрьме и ссылке, считали свои раны и павших товарищей. В 80-х же годах, после возвращения амнистированных коммунаров, культ Кремье как одного из героев Коммуны только упрочивается.

Ряды писателей Парижской Коммуны в эти годы пополнились новыми молодыми поэтами, хранившими верность ее заветам и традициям. Укажем, например, на поэта-рабочего Жоржа Прото, особенно пристрастившегося к форме сонета. В своих сонетах² Жорж Прото воспевал знаменитых участников Коммуны, вроде Делеклюза. Но Кремье оказался его излюбленным героем. Поэт посвятил целый цикл сонетов как ему, так и его семье. Таковы «Последняя ночь Гастона Кремье», «Казнь», «Вдове Гастона Кремье», «Старшему сыну Гастона Кремье».

За алым знаменем, что в битвах отшумело,
Прочь от семьи родной тебя увлек твой пыл.
Ты тот герой, тот вождь, кто из последних сил
За стяг свой борется, за доблестное дело!³ —

увлеченно писал поэт.

Так сложилась и укрепилась легенда о Гастоне Кремье, коммунаре-герое, легенда, которая, как всегда, расходится со скромной жизненной правдой, идеализируя ее и облагораживая...

¹ Перевод Георгия Шенгели.

² Georges Proteau. Les cent sonnets d'un fumiste, P. 1887.

³ Перевод И. Грушецкой.



Читатель уже знает, как героически противостояли заключенные коммунары горечи поражения и своим тюремным невзгодам. Рождение «Саторийской песни», этого тюремного эпоса, в непримиримых строфах которой еще чувствуется инерция последних баррикадных боев, говорит о том, что первым литературным оружием коммунаров в тюрьме было оружие острой политической сатиры.

Жест резкого, презрительно-насмешливого отрицания версальской победы был, следовательно, первой формой проявления коммунарами своего «я» в тюрьме.

Но время шло. Коммуна и вся героика ее боевых дел все более отходили в прошлое; приток новых узников уменьшался; прочно утверждались будни реакции и будни тюремного существования коммунаров. И с течением времени, надо полагать, песни типа «Саторийской» появлялись все реже. Ведь бесполезно было вновь и вновь доказывать ту бесспорную истину, что версальская победа губительна для народного дела. Да и настроения заключенных были уже не те, что в мае — июне 1871 года.

Однообразный, тоскливый, гнетущий и отупляющий быт тюрьмы, отвратительная комедия военного суда, перспектива казни или ссылки в Новую Каледонию, тягостное сознание того, что революция побеждена окончательно, что за стенами тюрьмы невозбранно бушует белый террор, продолжая истреблять остатки революционных кадров, сеять нищету и развал в семьях коммунаров, — все это создавало для узников версальских тюрем исключительно тяжелую морально-психологическую обстановку.

В этих условиях неотложной задачей становились поиски какого-то средства, которое помогло бы коммунарам противостоять давлению будней тюрьмы и реакции, спасти свое моральное здоровье.

Это спасительное средство нашлось — им был юмор. Именно юмором своим заключенные коммунары пытались противостоять всем невзгодам тюремного быта, поддержать в себе жизнерадостность, бодрость, стойкость, душевное равновесие.

Поиски юмора коммунарами были весьма разнообразны. Здесь была, во-первых, тяга к смеху, приходившему извне, хотя бы в виде водевилей, во-вторых, широкая форма юмористического творчества (журналистика, карикатура, драматургия и др.) и, в-третьих, юмористическая поэзия.

В борьбе за жизнерадостность коммунары стремились организовывать в тюрьме всевозможные развлечения: постановки пьес, концерты, художественные выставки, издание газет и журналов.

Удивляться тут нечему. Коммунары были людьми с исключительной инициативой и с огромной творческой активностью. Легко представляешь себе, каких бесконечных, титанических усилий стоило им добиться разрешения на постановку какого-либо спектакля. Ведь их так ненавидели, им с таким наслаждением во всем отказывали¹. Но коммунары добивались нужного разрешения и относились к своим постановкам с редкой увлеченностью.

¹ Знаменитый географ Элизе Реклю, арестованный как участник Коммуны, попытался устроить в тюрьме нечто вроде школы для обучения грамоте и письму своих товарищей по заключению. Министр народного образования распорядился закрыть эту школу и отнять у заключенных их маленькую библиотеку.

«Мы старались убить время в постановках водевилей,— пишет Рошфор,— и заключенные прилагали все усилия для лучшей организации этих постановок. Со мною, как с бывшим драматургом, особенно часто совещались о сценическом оформлении пьес и о распределении ролей, и я был поражен тем значением, какое придавали этим развлечениям люди, которые отрезаны от мира и которых предстоящее путешествие на край света (в Новую Каледонию.— Ю. Д.) отрежет еще больше»¹.

Театральные постановки или близкие к ним развлечения устраивались и в других тюрьмах, где были коммунары. Иногда сторона юмора и не особенно доминировала в них².

В перечисленных случаях источник смеха приходил извне. Интереснее остановиться на юмористическом творчестве самих коммунаров.

Мы приведем сейчас длинную, но полную исключительного интереса цитату из мемуаров коммунара Артюра Моннантейля, рассказывающего о тех развлечениях, которые коммунары ухитрились устраивать даже на понтоне (на понтонах царила зверская дисциплина и по уставу разрешены были пытки). К счастью для Артюра Моннантейля и его товарищей, они находились на понтоне «Город Лион», комендант которого был редкостным исключением среди своих собратьев: он отличался гуманностью и запрещал, например, оскорблять осужденных; вероятно, этим и объясняется, что им позволено было развлекаться,— вещь, совершенно неслыханная в быту понтонов (почему свидетельство Моннантейля и является единственным в своем роде).

Моннантейль рассказывает, что на понтоне «Город Лион» было много художников — скульпторы, граверы, медальеры, живописцы,— устраивавших здесь даже свои выставки. Перейдем к его сообщениям о литературных

¹ А. Рошфор, стр. 317. Курсив наш

² Эдгар Монтейль, отбывавший в 1872 году заключение в тюрьме Бовэ, указывает, что и там было нечто вроде театра: «Чтобы рассеяться, мы устраиваем театр. Я чтец, я уже читал «Мизантропа» и «Цинну». Меня слушали с большим вниманием». Далее Монтейль указывает программу «чрезвычайного представления», состоявшегося в тюрьме Бовэ 26 февраля 1872 г.: «Андромаха» Расина (I акт), «Тартюф» Мольера (III акт), поэма Мюссе «Дон Паэц» (E. Monteil, p. 295—296).

и театральных интересах заключенных. Факты, приводимые им, особенно значительны как психологический подтекст для рождения юмористической поэзии.

«Журналистика равным образом функционировала у нас,— пишет Моннантейль — Имелась «Судовая газета», политический орган самого передового направления, и я жалею, что не могу привести вам из нее выдержек, потому что свобода, когда находишься на свободе,— совсем не то, что свобода, когда находишься в заключении на понтоне!

Имелся также иллюстрированный журнал «Понтон», занимавшийся, главным образом, сплетнями и театральной критикой и помещавший, наподобие «Шаривари», карикатуры, воспроизведение которых цензура нам запретила бы — и все только потому, что свобода, когда находишься на свободе и т. д.

Я упомянул о театральной критике.

Действительно, у нас имелся судовой театр, управляемый заключенными. Актерами были заключенные, а главные пьесы, составившие репертуар, являлись произведениями заключенных.

Нужно ли прибавлять, что зрителями были также заключенные? Впрочем, одну скамью оставляли для людей из экипажа.

Была поставлена масса маленьких шедевров, и, поскольку цензура не имела возможности прикоснуться к ним своими немолчаливыми и смехотворными ножницами, остроумие выказывалось в них живо, бойко, язвительно, и общество понтона нисколько и никогда не страдало от пагубных страстей, которые парижская цензура не преминула бы в этих пьесах заприметить.

Вот заглавия некоторых из этих произведений: «Фонарь Диогена или тряпичники Пантена», фоли-водевиль в одном акте; «Новый год или поклонники Розины», а грорс; «Барн Шипман», оперетта без музыки; «Номер 17», провинциальный фарс.

Как ни скромны автор этих строк, истина повелевает ему признать, что он достиг успеха в одной из пьес, поставленных на «Городе Лионе», название которой было: «В Новой Каледонии», предвкушение в одном акте.

Наряду с театром имелся концерт, и будьте уверены, там слышалось гораздо меньше непристойностей, чем в кафе-концертах Парижа. А часто в виде интермедий читались такие стихотворения, как «Искупление», «Христос в Риме» и одна песня из «Возмездия», а именно.

На кладбище старинном,—
Ты дрожишь, ты горишь, Париж! —
На кладбище старинном
Трепещет неньюфар¹.

Концертам этим нехватало буфетной стойки, зато отсутствовали и те намазанные, наглые проститутки, которые во время осады Парижа стали непременно украшением кафе и бульваров².

¹ Стихотворение Гюго «Коронавание», сатира на Наполеона III, перевод Георгия Шенгели.

² Arthur Monnantueil. Neuf mois de ponton, paroles d'un détenu, P. 1873, p. 47 — 49.

Самая улыбка, с которой Артур Моннантейль поведствует о всем этом, не является ли отблеском юмора тех дней?

На борту «Города Лиона» имелась и политическая сатира. Голос ее явно звучал в тех вещах из «Возмездия» Виктора Гюго, которые исполнялись тут на концертах. Но рождалась ли политическая сатира в творчестве самих заключенных, остается неясным.

Что касается круга тем здешних юмористов, то частью это были местные темы, связанные с жизнью заключенных («сплетни и театральная критика»), в статьях и карикатурах журнала «Понтон»; частью темы разнообразного (драматургия) характера, в большинстве, видимо, связанные с общефранцузским бытом и разработанные в приемах водевиля, фарса и т. п. «легких» жанров; частью характер тем неясен (в «Судовой газете»). Хочется подчеркнуть пьеску самого Моннантейля «В Новой Каледонии», ироническое «предвкушение в одном акте», как свидетельство неисчерпаемой бодрости коммунаров, пытавшихся противостоять своим юмором не только обстановке понтона, но и безрадостным перспективам будущей ссылки. Сам Моннантейль в ссылке не попал, и, стало быть, в его пьеске закрепились именно настроения массы его товарищей и их борьба за смех как за важнейшую меру моральной гигиены.

Словом, широкое развитие юмора в творчестве узников понтона «Город Лион» сомнению не подлежит; неясен лишь вопрос об их политической сатире и о всем круге тем.

В тюрьмах рождалась и юмористическая поэзия. К сожалению, она еще совершенно не собрана. Мы располагаем пока только единственным стихотворением «Парижане в клетке», принадлежащим перу поэта Эдмона Гупиля (Goupil, 1838 — ?), чаще известного под именем доктора Гупиля (он был врачом).

Доктор Гупиль был гамбеттистом. Избранный в члены Коммуны от VI округа, он первое время ревностно относился к своим обязанностям: активно выступал на заседаниях Коммуны, разоблачал происки реакционеров, осудил тьериста Леруа, избранного в Коммуну, но служившего свои полномочия. Однако по ряду вопросов Гупиль разошелся с Коммуной и после заседания 7 апре-

ля внезапно исчез... 11 апреля Коммуна получила письмо, в котором Гупиль заявлял о своей отставке. Тем не менее версальский суд приговорил его к пяти годам тюрьмы; отбыв половину срока, Гупиль был помилован в 1874 году. Затем он, кажется, был в эмиграции. Журналист Шарль Шеншоэль так его характеризует: «Доктор Гупиль не чужд поэзии. В молодости он опубликовал под псевдонимом Jacques Brasdog два тома стихотворений. С тех пор он сложил ряд песен и среди них рондо «Парижане в клетке», которое друзья просят его спеть (речь идет уже о 80-х годах. — Ю. Д.) за кофе и шартрезом, когда они обедают у него, что случается нередко, ибо доктор очень гостеприимен, особенно к старым товарищам по изгнанию»¹. После Парижской Коммуны Гупиль совершенно искренно считал себя ее участником, сохранял дружеские отношения со многими коммунарами, играл заметную роль в их общественной деятельности и, в частности, помогал Эжену Потье в издании его сборников.

Стихотворение «Парижане в клетке» известно нам по записи Шарля Шеншоэля. Мы предполагаем, что основная его часть написана в тюрьме и, наверное, уже в 1871 году, но затем оно подверглось дополнительной доработке, причем были добавлены строфы о смерти Марото (скончавшегося в 1875 году) и три последние строфы, где речь идет об избрании Тренке в депутаты (в 1880 году).

Стихотворение Гупиля состоит из юмористических характеристик, которые поэт дает товарищам по заключению. Как-то не верится, чтобы это было написано после тюрьмы. Напротив, легко представить себе, что эти характеристики рождались в общей камере, что они были полны интереса и злободневности для всех узников, что поводы к рождению той ли иной строфы могли быть самые случайные, что некоторые намеки, непонятные теперь (а в случае ретроспективного творчества они были бы выражены более ясно, более комментированно), были хорошо понятны товарищам по заключению. Кроме того, Гупиль говорит только об узниках, но совершенно не упоминает о тюремщиках и о всех тюремных условиях; если он не желал касаться

этой острой темы в пору своего заключения, то ведь ничто не мешало бы ему десять лет спустя сделать это хотя бы в самой резкой форме.

Пусть эта песня тех поет,
Кого грозой сюда загнало.
Нам даже в клетке горя мало,—
Взгляните, вот он, птичий слет.

Так начинается стихотворение, и этот первый катрэн дает тон и общую установку. Птички, загнанные грозой под тюремную крышу,— вяжется ли подобный образ с представлением о коммунарах? Обывательское благодушие доктора Гупиля и совершенное непонимание им Коммуны проявились здесь с классической ясностью.

Как уже сказано, в стихотворении речь идет единственно о товарищах поэта по камере. Избегая острых положений, противопоставления узников и тюремщиков, доктор Гупиль всюду и везде стремится вообще все смягчать, стесывать все острые углы, все умиротворять. Элементов политической сатиры у него совершенно нет. Напротив, в характеристиках отдельных товарищей смягчающий доктор Гупиль порою совершенно искажает их истинные облики. Говоря, например, о коммунаре-поэте Анри Бриссаке, весьма энергичном революционере, доктор Гупиль низводит его политическую страстность всего лишь до уровня особенностей характера.

Умен, как бес, лукавый, гибкий;
Где ты найдешь таких кусак,
Что хоть кусают, но с улыбкой?
Кто он?— Наш королек Бриссак!

Но доктору Гупилю все же удалось дать ряд ярких, веселых, запоминающихся характеристик, использовав для этого маленькие слабости своих товарищей, служившие предметом общего интереса и забавы:

Лагарда обвинять грешно,
Он скромн, говорит не пышно,
И от него одно лишь слышно:
— Где хлеб? Где мясо? Где вино?

Если Лагард отличался вечно неутоленным аппетитом, то стремление Годье аккуратно чистить обувь тоже становилось предметом дружеских шуток:

¹ Charles Chincholle. Les survivants de la Commune, P. 1885, p. 36—37.

Вот он, не человек — картинка!..
Закончив миром житие,
В своих начищенных ботинках
Войдет в историю Годье.

А коммунары Барруа увеселял всех своей полнотой:

А тот — направо и налево
Твердит одно: «Я буржуа!»
Не веришь, — посмотри на чрево:
Ведь это чрево — Барруа!¹

Такие беззлобные товарищеские шутки скрашивали коммунарам их дни в тюрьме, и в этом — сильная сторона юмора Гупиля. Его ласковая улыбка вносила в тюремный быт искорку теплой жизнерадостности. Вот почему при всех своих недочетах стихотворение Гупиля имеет право на внимание читателя.

Если юмор развертывался так активно, бойко и широко на понтоне «Город Лион», где было столько журналистов, художников и других работников искусства (несомненно, там рождалась и юмористическая поэзия), если «Парижане в клетке» принадлежат перу поэта-интеллигента, вряд ли все это можно считать случайным.

Выше говорилось о начальном расслоении среди заключенных, когда от ядра «истинных коммунаров» отсеялись и колеблющиеся, и малодушные, и вообще посторонние Коммуне люди. На том первом этапе тюремной жизни это ядро «истинных» только сплывало в единстве отрицания версальского террора, порождая на свет песни типа «Саторийской». Но на последующем этапе, в пору стабилизации тюремных будней, с неизбежностью стало расслаиваться и ядро «истинных». Тут были не только ссоры фракций и последователей той или иной доктрины, обвинявших друг друга в ошибках и гибели Коммуны. Нет, происходил даже грубый раскол массы коммунаров по чисто классовому признаку. На этой почве бывали резкие столкновения, какие мы видим затем и в ссылке, где дело доходило порою до драк², где резко различались два лагеря заключенных — буржуазный и пролетарский, — между которыми царили

и несогласия, и противоречия, и столкновения по самым разнообразным вопросам¹.

Оснований для этой розни было немало, но в ряде случаев разногласия зависели от оценки Парижской Коммуны. Для рабочих, которые с восторгом провозгласили ее и в последние дни оставались почти единственными ее защитниками, имя Коммуны было священным. Гибель ее они переживали с глубоким трагизмом, почти с отчаянием. Время не могло притупить их классовой ненависти к палачам Коммуны, к версальцам, к «моральному порядку», и эта кипящая, неумная ненависть звучит, как вечный скрежет зубовой, в мемуарах Жана Аллемана. Ядро «истинных» раскалывалось и численно уменьшалось, но кадры пролетарских участников Коммуны все же составляли до конца ссылки его неумирающую основу.

Существенно иными были настроение и поведение участников Коммуны из рядов мелкой буржуазии или интеллигенции; для большинства этих революционеров Коммуна была ценна только как защитник республиканского строя, а великие ее социальные мероприятия оставляли их равнодушными, если не враждебными. Правда, иным из этих революционеров версальские репрессии помогли понять исторический смысл Коммуны и даже проникнуться мыслью об отмщении за нее (как это было с Громье). Но другие переживали ее гибель более спокойно, ибо понимали ее однобоко или принимали не полностью, а поскольку они не были так непримиримы, их мягче судили, они получали меньшие сроки наказания и, успокоенные за свою судьбу (как это было с Гупилем или как было с Моннантейлем, который провел на понтонах девять месяцев, а затем был освобожден), они уже видели жизнь в розовом свете и относились к тюремной обстановке с известной долей примиренчества.

Коммунары, конечно, мужественно и вызывающе бросали свой смех в лицо тюремщикам и палачам. Но смех их был неодинаков. Нам кажется, что юмор в его чистом виде развертывался, в основном, именно в

¹ Перевод А. М. Арго.

² Henri Bauer. Mémoires d'un jeune homme, P. 1895, p. 241 — 244.

¹ Louis Baggon, p. 244 — 245. Симон Майер также указывает, что, когда он был переведен с острова Ну на полуостров Дюко, его тотчас же определили там как «буржуа».

среде тех непролетарских участников Коммуны, которые склонялись к примиренчеству.

Отсюда не следует, что мы отрицаем за ядром «истинных коммунаров» право на юмор. Французский народ любит смех. Достаточно вспомнить юмористическую лирику 72 дней Коммуны. Дело не в юморе, а в характере юмора. Чисто юмористическая и только юмористическая форма отношения к действительности, неизбежно связанная со скольжением по поверхности явлений, с внутренне-примиренческим отношением к этой действительности, конечно, не могла быть типичной для ядра «истинных коммунаров» в условиях тюрьмы и ссылки. Их юмор должен был отличаться какими-то особыми свойствами. Только это мы и утверждаем.

Сколько можно судить, их юмор был двух родов:

1) Изредка это был и «чистый» юмор, но он был чужд каких-либо умиротворяющих и смягчающих тенденций, а отличался бодрими, активизирующими, жизнеутверждающими настроениями. Пример — шутивное стихотворение Аллемана о попытке бегства с острова Ну (см. гл. VI).

2) Более часты, видимо, те случаи, когда юмор «истинных» переплетался с политической сатирой и притом очень тесно, почти неразрывно, почти растворяясь в ней. Получалась такая форма комического жанра, основной установкой которой было, бичуя отрицательные явления, стараться рассмешить читателя, а не оставлять в нем только осадок иронической горечи.

Примеры этого второго случая можно найти в мемуарах Жана Аллемана¹. Его улыбка обычно полна желчи, сарказма и озлобленности — полное отличие от щебетания доктора Гупиля.

И доктор Гупиль и Аллеман находились в 1871 году в тюрьме «Больших Конюшен». Большинство упоминаемых Аллеманом товарищей по заключению фигурирует и в стихах Гупиля.

Но у Гупиля вся тюремная обстановка исключена, а в воспоминаниях Аллемана (стр. 93 и следующие русского издания) на первом плане именно тюремный быт.

¹ Жаль, что нельзя привести соответствующего стихотворного примера, но уже сказано, что тюремная лирика коммунаров не собрана.

Аллеман рассказывает о неудавшейся попытке к бегству восьми коммунаров, которые сидели с ним вместе, о том, как возмутительно обращался с ним следователь, и о других аналогичных тюремных впечатлениях. Обо всем этом у Гупиля — ни слова, точно все то, о чем он говорит, происходило не в версальской тюрьме, а во время воскресной приятельской поездки на лоно природы.

Аллеман, в частности, рассказывает о тюремном духовнике, аббате Фолле, любившем толковать о коммунарах как о «разбойниках, которые поджигали, воровали и убивали в течение двух месяцев в Париже»:

«Этот самый аббат Фолле сопровождал осужденных на смерть в Сатори и выходил из себя от того, что эти люди равно презирали и смерть и религию. Когда двое из наших товарищей, граждане Бодуэн и Рульяк, сами стали к предназначенным для них столбам, аббат подошел к Бодуэну и предложил ему поцеловать распятие. Возбешенный Бодуэн схватил аббата в объятия и, прижимая его к себе изо всей силы, закричал солдатам, которые должны были его расстрелять:

— Пли, чорт вас возьми, пли! Стреляйте же!

Аббат обезумел от страха. Его поспешили освободить из рук Бодуэна, который чуть его не задушил. В это самое время другой смертник, гражданин Рульяк, увлеченный этим примером, набросился на жандарма и сильно его отколотил.

После этого инцидента палачи стали прибегать к некоторым предосторожностям. Отныне жертвы приводились к столбу с крепко связанными руками, что позволяло убивать их с полным спокойствием, а аббату Фолле избегать несвоевременных и опасных объятий¹.

Юмор коммунаров богат оттенками, полон революционных искр, насыщен ненавистью к тюремщикам, к поповскому лицемерию, проникнут восхищением перед теми бойцами Коммуны, которые не только умели бесстрашно умереть, но и успевали насмерть перепугать злопа и отдубасить жандарма.

¹ Жан Аллеман. С баррикад на каторгу, Л. 1933, стр. 96



I

Вопрос о жизни ссыльных коммунаров в Новой Каледонии, и особенно об их культурных интересах, до сих пор остается открытым. Историки не касались этого вопроса, — разве вскользь, в беглой главе, как, например, Лиссагарэ. С жизнью и литературным творчеством ссыльных коммунаров знакомиться только по мемуарным источникам: по воспоминаниям Бриссака, Бальера, Аллемана, Луизы Мишель, Луи Баррона, Рошфора, Анри Бозра и др. Этими источниками нам и приходится ограничиться, но их не достаточно для сколько-нибудь полного освещения вопроса.

Прошло семьдесят пять лет со времени Коммуны. Мы не знаем, собирал ли кто-либо из бывших ссыльных те многочисленные художественные документы, которые создавались в Новой Каледонии. Может быть, такие документы и хранятся у потомков какого-нибудь коммунара или где-либо в культурных учреждениях Нумеи. Найти и опубликовать эти материалы — трудная, но почетная задача, ибо благодаря им жизнь сосланных бойцов Коммуны, их стремления, их заветные надежды, их настроения, их быт предстанут во всестороннем и выразительном освещении.

В обилии этих материалов можно не сомневаться. Среди четырех тысяч коммунаров, приговоренных к

каторге и ссылке, имелось немало людей искусства. По официальным данным, после Коммуны арестовано было шестьдесят пять литераторов (главным образом журналистов), девяносто семь актеров, сто пятьдесят семь музыкантов, сорок восемь художников; значительная часть из них подверглась ссылке. Все это были профессионалы, а сколько имелось любителей искусства, сколько людей, потянувшихся к литературе именно в годы ссылки, пытавшихся поэзией убить скуку изгнания! Ведь ссыльные — в большинстве случаев молодежь — провели в Новой Каледонии около семи-восьми лет.

В конце Второй империи в Новую Каледонию ссылали, главным образом, уголовных преступников. Приезд коммунаров означал, прежде всего, приток больших и активных культурных сил. Свою творческую активность коммунары проявили блестяще: они создали там пять театров, завели ряд газет и журналов. Наконец развивалось и их литературное творчество.

Условия для его развития не всегда были благоприятными. Не все парижане легко переносили здешний климат. Рошфор признается, что физически не мог писать: «Трудно представить себе состояние безволия и лени, в которое повергает температура в 40° выше нуля. Перо тает меж пальцев, и мозг тает в голове. Это все равно, как если бы потребовали от трех отроков в печи огненной, чтобы они писали роман, варясь в кипящей воде»¹. Рошфор стусил краски: не весь год стояла жара в сорок градусов; в известной мере затрудняя литературное творчество, климатические условия вовсе не приводили к полной его ликвидации.

Оно развевывалось, и довольно широко. Многие коммунары писали здесь свои воспоминания (Максим Лисбонн и др.), вели дневники (Симон Майер). Другие, возможно, уже вынашивали здесь свои последующие художественные произведения; вероятно, так было с Луизой Мишель. Последняя вдобавок интересовалась фольклором местных туземцев и впоследствии пересказала некоторые легенды канаков. Наконец несколько писателей создали здесь пьесы для самодеятельного театра коммунаров (Симон Майер, Анри Бозр, Луиза

¹ А. Рошфор, стр. 372.

Мишель и др.). Но всего более развивалась поэзия. Произведения ее появлялись, главным образом, в прессе ссыльных, хотя Луиза Мишель, кажется, не печатала там своих стихов, как и коммунары, приговоренные к каторге и находившиеся на острове Ну (Аллеман, Бриссак).

Поэзия коммунаров в Новой Каледонии носила самый разнообразный характер. Социально-политическая тема доминировала, кажется, только в творчестве коммунаров-каторжан, но не занимала первого места в поэзии коммунаров, приговоренных к ссылке; впрочем, читатель увидит, что если многие здешние поэты и перестали упоминать имя Коммуны, то все же они оставались верны своему революционному пути, но только он получал теперь название борьбы за республику, за справедливость, за истину, за человечество и т. п.

Мы рассмотрим в этой главе памятники поэзии коммунаров, родившиеся на острове Ну, где содержались коммунары, приговоренные к каторжным работам, а в следующей главе — поэзию полуострова Дюко (там находились приговоренные к ссылке в укрепленную местность) и, главным образом, острова Сосен (место простой ссылки).

II

Жизнь коммунаров, приговоренных к каторге, протекала на острове Ну в условиях чудовищных. Трудно описать иступленную, садистскую ярость тюремщиков-бонапартистов к заключенным коммунарам и всю систему пыток и истязаний, придуманных для выколачивания жизни из их жертв. Обо всем этом чрезвычайно ярко и убедительно рассказал Жан Аллеман в своих мемуарах. Здесь перед читателем проходят бесконечные картины порки арестантов, так называемые «сеансы плетки», картины избиений их надзирателями, пыток и всяческих издевательств над ними, картины их непосильного, поистине каторжного труда, натравливания уголовных на коммунаров, попыток коммунаров к бегству, к самоубийству и т. д. Аллеман рассказывал, как заключенного заставляли есть суп из его собственного башмака, потому что иной посуды ему не полагалось, или как арестант, скованный по рукам и ногам, лежащий на полу карцера, пытается достать брошенный ему

кусочек хлеба, должен был «толкать его плечом до ближайшей перегородки, прижимая кусок к стене, затем повернуться боком и грызть его, как жаба».

— «Жаба», «яма», «колодки», «пытка булавками», «плетка-семихвостка», суп в башмаке, режим голода, — не правда ли, нам есть чем гордиться? — перечисляет Аллеман разные виды истязаний, практиковавшихся на острове Ну¹.

Но, несмотря на все эти пытки, несмотря на всю злобу тюремщиков, заключенные острова Ну не сдавались. Сюда попадали, впрочем, наиболее активные бойцы Коммуны, идейные революционеры. Жестокости каторги закаляли их дух. И в их стихах мы слышим живые голоса этих удивительных, непреклонных героев 1871 года.

Таков был прежде всего Анри Бриссак (Brissac, ? — 1907), один из самых интересных поэтов острова Ну.

Ко времени Коммуны Анри Бриссак был журналистом (печататься он начал с конца 60-х годов), республиканцем и отчасти сторонником социализма. В Коммуне он принял участие как республиканец. «Считая, что Республика в опасности, я примкнул к восстанию 1871 года»². В дни Коммуны он печатается в ее газетах. Кроме того, он генеральный секретарь Исполнительной комиссии³, а затем секретарь Комитета Общественного Спасения, образование которого так напугало всех реакционеров.

Социалистические взгляды Бриссака в дни Коммуны не отличались полной определенностью. Он колебался, но по мере углубления революции шел с нею влево. Сначала Бриссак — сотрудник правопрудонистской газеты «Коммуна»; он разделяет ее идеи об «автономности Коммуны и децентрализации» и ратует за новую государственную систему. «В настоящее время, — пишет он, — административная Коммуна находится в подданстве у государства, труд — у капитала, тогда как и Коммуна, и труд должны управляться собственными законами, поскольку последние не нарушают необходимой ассоциации»⁴.

¹ Жан Аллеман, стр. 166.

² Henri Brissac. Souvenirs de prison et de bague, P. 1880, p. 1.

³ См. «Le Vengeur», 19 avril 1871, № 22.

⁴ «La Commune», 29 mars 1871, № 10.

По мере развития гражданской войны некоторые из газет Коммуны стали толковать о необходимости «соглашения» между Коммуной и Версалем. В этом духе писала и «Коммуна». Тем не менее в ней была напечатана статья Бриссака, где последний высказывался против соглашательства и против «нейтральности», называя последнюю простым дезертирством.

Несколько дней спустя Бриссак покинул газету из-за принципиальных разногласий. Свое письмо редактору «Коммуны», датированное 11 апреля, он опубликовал во «Мстителе»:

«Дорогой Делймаль!

Каждый республиканец, особенно в настоящий момент, должен четко определить свою политическую линию. Расхождение в Ваших и моих взглядах по вопросу о средствах достижения победы республикою проявляется в самых незначительных случаях. Я уже не пользуюсь достаточной свободой для выражения своих мыслей в «Коммуне» — даже если статья обеспечена моей подписью. Благоволите, следовательно, принять мою отставку.

Привет и братство.

*Анри Бриссак*¹.

Свой разрыв с прудонистами-соглашателями Бриссак подкрепил работой в Комитете Общественного Спасения (прудонисты были с самого начала враждебны ему и голосовали против его организации). И он стал сотрудничать во «Мстителе» Феликса Пиа, органе якобинцев, которые вместе с бланкистами и ратовали за создание Комитета Общественного Спасения.

После Коммуны Бриссак был арестован и в качестве одного из наиболее «опасных злодеев» содержался в «Львином рву» вместе с Жаном Аллеманом, Гюставом Марото и рядом других коммунаров. Военный суд приговорил его, как секретаря Комитета Общественного Спасения, к пожизненной каторге. Затем, вместе с Аллеманом, Бриссак находился в Тулонской тюрьме в кандалах, тщетно еще «питая надежду на смягчение наказания»².

Прибыв в Тулонскую тюрьму, Бриссак получил одежду каторжника: желтые штаны, серую полотняную рубашку, красную куртку и зеленую шапочку с нашитым

регистрационным номером. В тот же первый день своего прибытия он был острижен «улиткой», по каторжно-му уставу, так что волосы образовывали извилистый узор вокруг головы. Соседями Бриссака и Аллемана в тюрьме были арабы, участники восстания в Алжире, вспыхнувшего в 1871 году, одновременно с Коммуной.

С наступлением ночи каторжники по команде улеглись на нары, а их цепи были надеты на длинный железный шест, укрепленный вдоль нар. Последовал свисток и приказание:

— Молчать!

«По бокам нар дежурит стража, — вспоминал Аллеман. — Трижды в течение ночи я видел, как менялись дежурные. Несмотря на усталость, сон не пришел ко мне. Наступивший день был для меня облегчением. Первая ночь, проведенная в каторжной тюрьме, тянулась как столетие»¹.

Не спалось и Бриссаку. И в эту ночь с 26 на 27 декабря 1872 года родилось его стихотворение «Моя первая ночь на каторге».

Писал ли Бриссак стихи до Коммуны, указаний нам не встретилось. Но стихотворения его, собранные в книге «Когда я был на каторге», весьма любопытны. Им свойственны, правда, некоторая рационалистичность и известная доля риторики. Но они подкупают свежестью и силой впечатлений, непосредственностью чувства. Кроме того, Бриссак дает весьма рельефные и колоритные зарисовки быта каторги и ссылки. Эта небольшая книжка стоит совершенно особняком в поэзии Парижской Коммуны. Да и вообще сравнить ее не с чем.

«Моя первая ночь на каторге» состоит из двух частей. В первой из них Прогресс, в победное шествие и финальное торжество которого жарко верует Бриссак, держит речь к поэту. Во второй части поэт отвечает ему.

Прогресс сочувственно, но и не без укоризны указывает поэту на позорную одежду каторжника, в которую его облачили, на кандалы и отвратительную пищу, на общество убийц и грабителей, обращающихся к нему с приятельскими назиданиями. Вернется ли когда-нибудь поэт на свободу, на воздух и солнце, вернется ли — живым

¹ «Le Vengeur», 12 avril 1871, № 14.

² Жан Аллеман, стр. 114.

¹ Жан Аллеман, стр. 103.

или в гробу — домой, к осиротевшей семье, или же угаснет на каторге?

Поэт отвечает. Бодрость еще не покинула его. Да, он знает, что «королевские куртизаны» торжествуют и что конец его мукам придет неведомо когда. Но поэту известно также, что Прогресс бессмертен, непобедим и еще выбросит на свалку версальских монархистов.

Я знаю, что никто б из них на цоколь медный
К тебе с геральдикой своею не залез,
Что карлики они перед тобой, Прогресс!

И до последнего дыханья я готов
Клеймить их, как убийц, стервятников и сов!¹

Каторга воспринята поэтом как великое личное несчастье, как страшная несправедливость судьбы: Бриссак считал себя ведь «только» республиканцем. По этому тема развернута им в глубоко личном плане. Но ценность стихотворения — в той искренности, с которой автор пытается разобраться в наплыве новых сильных впечатлений, в беспокойных, интимных думах, обостренных этими впечатлениями, причем у него нет иного утешения, кроме веры в победу Прогресса. Все это беспочвенно, по-интеллигентски, но ведь Бриссак и был не более, как одним из тех интеллигентов, которых Коммуна поднимала, зажигала, умела вовлечь даже в работу Комитета Общественного Спасения, но которые остались затем бойцами разбитой армии. Хорошо еще, что Бриссак верил на каторге в свой республиканский прогресс. По крайней мере, он не стал ни ренегатом, ни пессимистом.

Как осужденный на каторжные работы Бриссак по приезде в Новую Каледонию был направлен на остров Ну, где уже находились другие коммунары-литераторы: Аллеман, Марото, Эмбер, Герен и др. Здесь он получил и новый каторжный номер — 5160.

Потянулись долгие годы каторги, полные грубого произвола и жестокости со стороны тюремной администрации, вечных унижений и оскорблений, тяжелого физического труда, постоянного недоедания, частого голода.

Одной из немногих радостей Бриссака в это время была его поэзия. В предисловии к своему сборнику он рассказывал, как были созданы некоторые его стихотворения. Так, например, «Моя первая ночь на каторге» и «Я голуден» были не написаны, а «сложены в уме и доверены памяти», потому что записать их было нечем и не на чем. «Брошенный по приказу начальства в штрафной взвод острова Ну, в общество приговоренных к двойным кандалам грабителей и убийц, я набросал часть других стихотворений при помощи плотничьего карандаша, взятого взаймы у моих «товарищей», между строками семейных писем, получаемых мною из Европы. И как я боялся, чтобы мои «рукописи» не были обнаружены во время обысков, проходивших под инквизиторским оком надзирателей, которые с торжеством изорвали бы их в клочья!»¹.

В большом стихотворении «Дисциплина» Бриссак рассказывает о том, как трудно ему освоиться с режимом каторги; тюремное начальство им недоволено: у него еще нет «достаточно каторжного вида», он не умеет в строю сдвигать каблуки, брови у него слишком революционны, он не восхищается гильотиной и с отвращением относится к «сеансам плетки».

Раздумывая о дисциплине, поэт обращается мыслью к солдату, который именем дисциплины и в честь королевского знамени душил народную свободу:

О миллионы рук рабочих, для войны
С народом трудовым вы вооружены!
Довольно крови, слез, мучений и страданий!
Гоните королей! Воспряньте для восстаний!
Когда устанем мы от нашей слепоты?

Но, размечтавшись о счастливом будущем, когда народы прогонят монархов и Европа, покончив с войнами, станет «единой», поэт спохватывается:

Но я забыл о том, что нужно мне опять
Учиться каблуки как следует сдвигать.

В стихотворении «Номер 5160» Бриссак горько повествует о своей тяжелой и унижительной судьбе. Каторжников сковывали попарно. И вот он скован с бывшим убийцей и бандитом, который затем был палачом

¹ Переводы из Бриссак² сделаны Мих. Зенкевичем.

¹ Henri Bressac. Quand j'étais au bagne, P. 1887, p. V.

в Кайенне и, наверно, казнил не одного республиканца. В паре с этим отвратительным зверюгой поэт должен переносить под палящим зноем тяжелые бревна. Он бросает бревно раньше времени. Надсмотрщик, заметив это из-под своего зонтика, обрушивается с руганью на Бриссака и, узнав его имя, имя коммунара-журналиста, восклицает: «Так я и знал! Что ж, расскажи потом об этом, писатель!» И он бьет Бриссака по спине своим зонтиком, — что еще было его презрительной милостью, иронизирует поэт, ибо он мог ударить ненавистного республиканца и своим тяжелым револьвером.

За то, что милостив к приверженцу восстаний
Был старый монархист на Тихом океане,
О небо, по делам ему за то воздай.

Я выполнил твое желанье, негодяй!

Каждое стихотворение Бриссака — это прежде всего жанровая картинка каторжного быта, полная внутреннего волнения, движения, драматизма.

В сборнике имеется несколько сонетов. Написаны они тем же александрийским размером, что и прочие стихи Бриссака. Но поэт не следует канонической форме сонета, а допускает свободное членение строф и свободную рифмовку. Особенно интересны эти сонеты в том отношении, что видишь, как осваивала этот старинный жанр революционно-демократическая поэзия. Казалось бы, от века полагалось воспевать в сонетах только любовь и прекрасных дам. Революционно-демократическая поэзия, в которой социально-политическая тема доминировала, достигнув в эпоху Парижской Коммуны своей зрелости и расцвета, осваивала новые жанры, дотоле чуждые ей, и перестроила тематику сонета. Возможно, что у Бриссака уже были свои предшественники, но его сонеты все же написаны до появления в 1884 году того сборничка «Социально-экономической поэзии» Потье, где последний демонстративно свидетельствовал, что сонет может служить и такому «непоэтическому», с обывательской точки зрения, делу, как круг социальных и экономических вопросов.

Необычайны, вызывая уже самые заглавия сонетов Бриссака: «Засыпая мешки», «Разбивая камни», «Я голоден». В первом сонете Бриссак рассказывает о

...м, как ему приходится насыпать в мешки известку. От нее кругом бело, припудрены все

Маркизы каторги и герцоги тюрьмы,

...т нее слепнешь, едкий запах ее душит, а грудь раздирается кашлем¹. Но не подобно ли этому облаку взлетает и великая республиканская идея, заполняя весь мир, заставляя дышать собою? И поэт полагает, что ей рано будет пересоздать Европу, сняв с нее саван умирающих монархий.

В другом сонете поэт рассказывает о том, как приходится ему разбивать тяжелым молотом булыжники. Палящий зной, мучительный труд. Но поэта снова поддерживает мысль о республике. Он призывает республиканцев:

Обрушьте поскорей расшатанные своды!
И сокрушайте зло и хищные клыки,
Как сокрушаю я здесь камни на куски!

Несколько наивно и рационалистично построены оба эти сонета. Сначала образ пыли или разбивания камней, затем политическое обобщение этого образа и оптимизм концовки. Но таков Бриссак и во многих других стихотворениях. О чем бы он ни думал, что бы ни видел, что бы ни делал, его сердце оставалось сердцем активного, воинствующего республиканца².

В стихах Бриссака нет темы Коммуны, истинного значения которой он, вероятно, не понимал ни в 1871, ни в 1873 году (когда написаны рассмотренные стихотворения), но воинствующий и стойкий республиканизм поэта делал его активным и ценным сторонником Ком-

¹ Бриссак отнюдь не сгущал красок. По Аллеману, это была «самая тяжелая работа, какую только можно было бы придумать», и придумана она была для легального истребления коммунаров. «Из-за переутомления, из-за соленой воды, из-за отвратительной пищи наши ряды редели с ужасающей быстротой. Известковая печь оправдывала свое прозвище «бойни коммунаров». За три месяца из двадцати девяти человек, насчитывавшихся в нашем отряде... осталось всего пятнадцать. Четырнадцать человек умерли или были опасно больны» (Жан Аллеман, стр. 155, 157).

² В сборнике Бриссака имеется ряд других стихотворений, в том числе несколько поэм, остановиться на которых мы не имеем места.

муны. А за годы каторги, в общении с коммунарами-пролетариями, Бриссаку стало ясно и значение борьбы рабочего класса. Наивная вера в прогресс, являвшаяся у поэта лишь своеобразной формой его демократического гуманизма, превратилась у него затем в борьбу за освобождение пролетариата. После амнистии он вступает в Рабочую партию и становится постоянным сотрудником социалистической печати.

Бриссак продолжал изредка печатать стихи в пресе 80-х годов. Так, в газете «Инсургент», органе анархистов-коммунистов (тут печатались Потье, Клеман, Ашиль ле Руа и др.), нам встретилась его «Песня народов», призывавшая к братству народов, к уничтожению границ, к ликвидации государства, королей, священников¹. Печатал он, вероятно, и другие стихи. Но нового сборника его стихотворений уже не выходило.

III

Жан Аллеман (Allemane, 1843 — 1926), автор неоднократно упоминавшихся мемуаров, писал также и стихи

Аллеман родился в провинциальной мелкобуржуазной семье, рано порвал с отцом-бонапартистом и сделался наборщиком. Втянувшись в профсоюзную борьбу, он уже в 1862 году попал в тюрьму за участие в стачке типографских рабочих. В дни Коммуны он отдает ее делу весь свой революционный пыл и отвагу; изумителен его рассказ о предпринятой им, но не удавшейся попытке произвести восстание в Версале и арестовать правительство Тьера. Он борется с контрреволюцией, возглавляет революционную администрацию V округа, геройски сражается на баррикадах в последние дни Коммуны. Его поведение в тюрьме, на суде и в Новой Каледонии (он был приговорен к пожизненной каторге) было проникнуто безусловной преданностью делу пролетарской революции и истинной непримиримостью к ее врагам. Аллеман был человек бесспорной храбрости, временами герой. Но имелись у него и малоприятные черты: самолюбование, желание оставлять за собою по следнее слово, та чисто гасконская хвастливость, которая

дает себя знать в его мемуарах и вызвавшая неодобрительный отзыв Гастона да Коста¹.

После амнистии, вернувшись во Францию, Аллеман снова включается в революционное движение и уже не только как рабочий, но и в качестве журналиста. В 80-х годах ему удается организовать целое издательство социалистической литературы, где он выпускает сочинения Маркса, Бланки, Геда, Бенуа Малона, Лассалья и стихи Жана-Батиста Клемана. Аллеман вступает в Рабочую партию, но примыкает не к ее левому крылу, руководимому Гедом и Лафаргом, а к POSSИБИЛИСТАМ. В 1890 году Аллеман организует партию из левых POSSИБИЛИСТОВ, «аллеманистов», получившую название «рабочей социалистической революционной партии». Несмотря на такое ответственное название, партия аллеманистов не была настоящей пролетарской партией, ибо находилась под сильным влиянием реформистских и анархистских идей.

В 1926 году вышла брошюра со стихами Аллемана, написанными им в годы каторги²

В своих воспоминаниях Аллеман воздает этим стихотворным опытам трезвую и скромную оценку. «Я написал несколько страниц прозой и стихами. Если эти последние и грешили с точки зрения формы, зато у них было тройное достоинство: они помогли мне убить время, быть мысленно с теми, кто мне дорог, и выразить в бичующих строках мой гнев и надежды революционера»³.

Действительно ли стихи Аллемана «грешили с точки зрения формы»? Смотря — что разуметь под этим. У Аллемана нет ошибок против обычных правил стихосложения, законов рифмования и т. д. Но он пишет в примитивной, старомодной манере, как большинство народных поэтов Коммуны, язык его тускловат, образы довольно банальны, а стихи порою риторичны и потому монотонны. И, однако, в этих стихах нередко встретишь и свежий образ, и огненную, вырвавшуюся из сердца фразу, и страсть, и взлет, и движение. Стихи Аллемана — неровные опыты неискущенного стихотворца.

¹ G. da Costa, t III, p 283.

² Jean Allemane Mes chansons, Bergerac, 1926

³ Жан Аллеман С баррикад на каторгу, стр 170

¹ «L'insurgé», 5—12 avril 1885, № 4.

Можно добавить, что Аллеман, чистокровный пролетарий в дни Коммуны и на каторге, еще не научился говорить в поэзии на пролетарском языке, на языке Потье. Его стихи старомодны, в частности из-за влияний буржуазно-демократической образности: здесь для Аллемана мерилom революционных дел еще является революция XVIII века:

Нам надо победить, чтоб Девяносто третий
Увидели мы вновь в свершении славных дел.

Это не политическое требование, а именно художественный образ, и такие образы нередки у Аллемана. Но они свидетельствуют, что бойцы Коммуны долго не понимали ее великого самостоятельного значения.

Аллеман писал песни, главным образом, на мотивы песен Пьера Дюпона. Среди пролетариев-ссыльных Пьер Дюпон был вообще чрезвычайно популярен: его «Песню рабочих» пели особенно часто. Пели и другие его песни, связанные с революцией 1848 года. «Песня крестьян» была настоящей молитвой коммунаров:

Ah! quand viendra la Belle?..
Voilà des mille et de cents ans
Que Jean Guêtré t'appelle¹.

Рефрен этот, мечтавший о приходе Красавицы (образ социальной революции), был так популярен, что сотрудница Луизы Мишель во многих ее литературных работах, г-жа Тинайр², взяла себе псевдонимом имя

¹ L. Descaves, p. 340. Перевод: «Когда же придет Красавица? Вот уже тысячи и сотни лет призывает тебя Жан Гетрэ».

² Г-жа Тинайр была учительницей-республиканкой. Национальное собрание в конце войны поручило ей реорганизовать парижские школы, особенно школы для девочек. Увлеченная своею работой, г-жа Тинайр продолжала ее и во время Коммуны, перейдя на службу к последней. С версальской точки зрения, это было преступлением, но за него пришлось расплатиться мужу г-жи Тинайр, человеку, вовсе не разделявшему ее политических симпатий. Попытавшись вырвать свою жену у арестовавших ее версальских солдат, он сам был схвачен ими и расстрелян в казарме Лобо. После Коммуны г-жа Тинайр находилась в эмиграции в Швейцарии, а после амнистии сотрудничала, под псевдонимом «Жан Гетрэ», в беллетристических произведениях Луизы Мишель «Нищета» и «Презираемые». Из сыновей г-жи Тинайр один, Луи, стал художником и написал ряд отличных портретов: своей матери, Луизы Мишель, Рожара и др. Другой ее сын, Жюльен, стал гравером и женился на известной романистке Марсель Тинайр.

«Жан Гетрэ» (образ народной, крестьянской нищеты).

В песне «Ссылные», написанной на мотив «Сосен» Пьера Дюпона, Аллеман воспекает «рать Коммуны», привезенную на

Проклятый островок, не посещенный Дантом¹.

Аллеман рисует коммунаров спокойными, гордыми и бесстрашными, даже веселыми, в момент морской бури, приводившей в ужас их тюремщиков на транспортах, но жалеет, что океан не поглотил осужденных, не спас их от мук каторги. Им тяжело на неприятном острове, они жертвы пыток и палачей, они измождены, и спасает их лишь надежда. Пусть родина вспомнит о них, услышит их зов, положит конец их страданиям, пока морская глубина не поглотила их трупы. Ибо они еще в силах служить родине:

О, если родину гнетут,
Пускай бойцы ее спасут,
И Франции пусть образ милый
Опять наполнят новой силой,
Ей возрождение принесут!

В песне «Грядущее» (на мотив «Кошута» Пьера Дюпона), датированной 1878 годом,— та же скорбь побежденных бойцов, мечтавших о всемирной республике, о наступлении эры справедливости:

Кольцом из рифов стеснены
Утесы той земли ужасной,
Где стонут пленные сыны
Отчизны скорбной и безгласной.
Вы, скалы каледонских стран,
Рожденных бурей в спазмах боли,
Увидите ли каторжан,
Освобожденных от неволи?

Но поэту известно, что прогресс побеждает всюду: и в лачугах, и во дворце; короли бессильны помешать его господству. И прогресс победит: народ свергнет палачей и тиранов, и на землю придет свобода.

В песне «Отмщение» («La Revanche»), помеченной июнем 1878 года, Аллеман воспекает приход этой свободы, который будет и делом отмщения за гибель

¹ Переводы из Аллемана принадлежат Лью Остроумову.

Коммуны. Замечательно, что тема мести за Коммуну не умирает у Аллемана даже после стольких лет его пребывания на каторге.

«Отмщение» интересно во многих отношениях. Здесь как бы развернуты финальные мотивы «Грядущего». Будущую революцию Аллеман представляет себе народной, пролетарской, возникающей на окраинах города, где царствует нищета. Ее деятели — пролетарии.

Кровь галльских прадедов струится в нашем теле,
Но сотни лет текла для знати, для купца —
Для угнетателей, которые умели
Класть узы на тебя, на древнего творца.

Революция побеждает, и рушится строй буржуазного эгоизма, и все жертвы, все герои Коммуны будут отмщены:

...Твердыня эгоизма
Сегодня рушится от мстительных мечей:
Мы мстим за тех, кто пал в порыве героизма,
Кто мучеником пал, проклявши палачей.

Одно стихотворение у Аллемана стоит совершенно особняком. Автор юмористически рассказывает здесь о своей попытке вместе с другими товарищами бежать (2 ноября 1876 года) с острова Ну на буксирном катере «Бюлари».

В мемуарах Аллемана подробно освещен этот драматический эпизод, стоивший ему нового заключения в штрафной взвод, причем теперь, помимо двойных кандалов, ноги у него были спутаны особой железной сетью (режим смертников каторги). Состоялся, конечно, новый военный суд, и одни из участников бегства были приговорены на пять лет к двойным кандалам, другие же — к добавочным пяти годам каторги. И вот в декабре 1876 года Аллеман написал стихотворение «Экипаж Бюлари», чтобы весело напомнить своим товарищам об их злполучной неудаче.

Хранить веселый дух, будучи закованным в двойные кандалы, потерять последнюю надежду на спасение, поддерживать жизнерадостным смехом товарищей по несчастью — это далеко не тот благодушный пищеварительный юмор, что мы видели у доктора Гупиля. Тут юмор вооружающий: Аллеман хочет высмеять неудачу,

стать над нею, превратить трагедию в комический эпизод.

Вот почему, в отличие от соответствующих страниц своих мемуаров, он нисколько не осуждает здесь тех товарищей, по вине которых «Бюлари» не успел уплыть так далеко, как мог бы, — хотя беглецов, конечно, все равно бы поймали.

Одним из них был известный Тренке¹, член Коммуны; по его оплошности тюремная стража раньше времени подняла тревогу, за что в момент бегства Аллеман прямо-таки возненавидел его, о чем и упоминает в воспоминаниях. Совсем другое в его стихотворении: здесь он полон уважения к Тренке и видит в нем одного из вождей французского пролетариата:

В нелепом, длинном колпаке²,
Тот, украшающий наш катер
И взором меряющий фарватер,—
О Авентин, то твой Тренке!

Из мемуаров Аллемана мы узнаем, что другой беглец, Вино, бывший полковник Коммуны, очутившись на катере, внезапно вспомнил свой бывший чин и возложил на себя управление рулем, о чем его никто не просил. В результате «Бюлари» попал на рифы и чуть не лишился винта. Беглецы проклинали Вино не меньше, чем Тренке.

Не то в стихах:

Вон тот, кому презреть дано
Весь трепет тихоокеанский,—
То ты, полковник наш гражданский,
Нетерпеливый друг Вино.

¹ Рабочий Луи-Алексис Тренке (1835 — 1882), член Коммуны и активнейший ее деятель, прославился, в частности, своей смелой и честной речью на военном суде. «Да, я был инсургентом,— заявил он.— Я стрелял на баррикадах, это тоже правда. И если я о чем сожалею, так только о том, что не нашел там смерти, ибо мне не пришлось бы сегодня видеть тех моих коллег, которые, принимая участие в действиях, отказываются от участия в ответственности». Память о Тренке не заглохла среди парижских пролетариев в годы «морального порядка», и в 1880 году, еще до амнистии, каторжник Тренке был избран в депутаты муниципального совета от XX округа Парижа. Избрание это показало правительству Гамбетты, что медлить с амнистией невозможно, и последняя была объявлена почти немедленно. Тренке — один из патетических образов в поэзии Парижской Коммуны; ему посвятил прекрасную песню Кловис Гюг (C. Clugnes. Les jours de combat, P. 1883, p. 79 — 82).

² Колпак каторжника.

Следует перечисление других товарищей по бегству, всюду в том же тоне шутики, симпатии и уважения. А в последнем куплете Аллеман просит товарищей извинить его за эти «стишки»:

Простите мысль мою шальную,
Что я их вздумал сочинять.

При всей скромности своих литературных достоинств стихи Аллемана — один из замечательнейших документов поэзии ссыльных коммунаров. Подобно стихам Бриссака, они обрисовывают стойкую и непреклонную душу бойца Коммуны, сохранившего свое достоинство и непримиримость даже в условиях каторги. И, конечно, в этих стихах звучат голоса не только Аллемана и Бриссака, но и прочей массы коммунаров-каторжан, заключенных на острове Ну.

Бриссак оставался на каторге только республиканцем-интеллектуалом, верующим в неотвратимую победу прогресса, он видел в Коммуне лишь этап к установлению республиканского строя. Но для рабочего Аллемана Коммуна была событием величайшего значения — социальной революцией, обещавшей раскрепостить рабочих и всех обездоленных от ига капитала. Вот почему, в отличие от Бриссака, он всегда верен ее памяти. Вот почему он страстно мечтает о новой Коммуне и об отмщении за майскую бойню.

Стихи Аллемана и Бриссака, так дружно и стойко прозвучавшие на каторге, лишний раз говорят о нерушимом братском и боевом союзе рабочего класса и подлинно передовой интеллигенции 1871 года.

IV

На острове Ну были и другие писатели-коммунары, тоже подвергавшиеся тяжкому режиму каторги.

Здесь был, например, известный журналист Гюстав Марото (Maroteau, 1848 — 1875). До Коммуны он работал в журналистике (между прочим, в 1869 году он издавал своего «Отца Дюшена», в котором впервые стал печататься Максим Вильом) и дебютировал в качестве поэта, издав в 1867 году сборник стихотворений «Хлопья» («Floccons»). Один из самых преданных и убежден-

ных сторонников Коммуны, Марото в ее дни редактировал бланкистскую газету «Гора», а затем газету «Общественное спасение». Марото требовал самой беспощадной борьбы с контрреволюцией. Особенную ярость в версальских кругах вызвала его статья «Монсиньор архиепископ Парижский», где Марото призывал духовенство отречься от религиозной лжи и преступлений фанатизма. «Берегитесь народного гнева!» — грозил он. Упомянув далее, что Коммуна атеистична, что она упраздняет бога, Марото заявлял: «Наших пуль не остановят ваши наплевачники; не раздается ни одного проклятия нам в тот день, когда архиепископ Дарбуа будет нами расстрелян». И страстную свою статью Марото заканчивал словами: «О, я очень боюсь за монсиньора архиепископа Парижского»¹.

Архиепископ Дарбуа находился в числе арестованных Коммуной заложников. Коммуна предлагала Тьеру обменять его на Бланки, Тьер отказался. Когда версальцы ворвались в Париж, в ответ на их зверства заложники, и в их числе архиепископ Дарбуа, были расстреляны. Всю вину за это версальцы поспешили возложить на Марото: не будь его статьи, Дарбуа якобы остался бы жив и здоров. Так в аналогичной ситуации Рошфор был обвинен в призыве к разрушению особняка Тьера, а Жюль Валлес — в подстрекательстве к поджогам Парижа.

Марото бесстрашно сражался на последних баррикадах Коммуны. Когда он был арестован, версальская печать принялась на все лады требовать его крови. Вспомнили и о «Хлопьях». Стараясь развенчать Марото как поэта, Жюль Клареси назвал его стихи «отвратительными, лишенными красок и гармонии» и всячески поносил Марото-коммунара². Вопли версальских литераторов были услышаны военными судами: Гюстав Марото был приговорен к смертной казни.

Родные Марото убедили его кассировать приговор, газета Виктора Гюго «Призыв» подняла голос в защиту Марото, но кассация была отклонена³. Только позднее, в результате новых хлопот, казнь была заменена пожизненной каторгой.

¹ «La Montagne», 21 avril 1871, № 19.

² Jules Claretie. Histoire de la revolution de 1870 — 1871, P. 1872, p. 639.

³ «Le Rappel», 12 novembre 1871, № 722 (статья Леона Бигю).

Пожив на острове Ну, Марото стал жалеть, что его не расстреляли сразу. Большой туберкулезом, он быстро терял силы в обстановке неподходящего климата и тяжелых условий каторги. Писал ли он что-либо на острове Ну, сведений не осталось. В начале 1875 года Марото скончался. Умирая, он говорил своим друзьям: «Не великое дело умереть, но я предпочел бы столб Сатори этому смрадному одру. Товарищи, не забывайте меня!»¹.

На острове Ну был также некий поэт Герен (Guérin), фамилия которого нередко упоминается Аллеманом. Никаких следов его литературной деятельности нам обнаружить не удалось. Повидимому, это то же самое лицо, о котором упоминает доктор Гупиль в следующих словах:

Вот боевой петух, повеса!
Он ищет рифму или рефрен,
И, глядя, нашел сюжет для пьесы.
Кто он? Сарду?— Да нет, Герен.

Был здесь журналист Альфонс Эмбер (Humbert, 1846 — ?), один из трех редакторов «Отца Дюшена». В отличие от Вермерша и Вильома, ему не удалось эмигрировать. Он был схвачен версальцами и приговорен военным судом к пожизненной каторге. Эмбер находился в ссылке до 1879 года. По возвращении во Францию² он примкнул к партии радикалов и сотрудничал в их прессе. Писал также романы. Шарль Шеншолль указывал, например, в 1885 году, что Эмбер издает роман нравов «Анжель Шавирон» в сотрудничестве с Луи де Грамон³.

Был здесь другой журналист, Луи-Адриан Люсириа (Luciría, 1843—?), сотрудник валлесовского «Крика народа» в дни Коммуны, приговоренный к каторге за это и за свой республиканизм. Был здесь и известный Максим Лисбонн (Lisbonne, 1837 — 1905), один из беззаветнейших храбрецов 72 дней, прозванный «д'Артаньяном Коммуны», написавший здесь свои мемуары⁴.

¹ Лиссагарэ, стр. 486. Гастон да Коста посвятил в III томе своего труда целую главу пребыванию Марото на каторге и его кончине.

² Здесь он сначала попал на полгода в тюрьму за то, что произнес речь на могиле одного коммунара, назвал Третью республику «гнистой проституткой» (см. Adolphe Eugène Buisson, *Portraits intimes*, P. 1894, p. 266).

³ Ch. Chincholle, p. 90

⁴ См. о нем наш очерк в «Октябре», 1941, № 3.

Был здесь некоторое время и Гастон да Коста (Da Costa, 1850 — ?), бланкист, правая рука Рауля Руго, заместитель его как прокурора Коммуны и активный работник Комиссии общей безопасности. За свою борьбу с контрреволюцией он, естественно, стяжал к себе отчаяннейшую ненависть версальцев. Был осужден на смертную казнь, замененную затем ссылкой. Написал одну из мемуарно-исторических работ о Коммуне «Пережитая Коммуна» (три тома).

Таковы были писатели острова Ну. Ни один из них не стал ни ренегатом, ни предателем Коммуны. На каторге они с достоинством несли свое революционное имя. Легко быть героем на баррикадах, труднее сохранять героизм в двойных кандалах. Они же были героями и на каторге. Тяжесть мук, испытанных ими, только усилит ту признательность и уважение, с которыми отнесется к их творчеству и памяти каждый советский читатель.



Не сохранилось совершенно никаких сведений о литературной деятельности той категории сосланных коммунаров, которым по приезде в Новую Каледонию было разрешено проживать в городе Нумеа, местной столице.

Немногом лучше обстоит дело с творчеством коммунаров, приговоренных к ссылке в укрепленную местность и находившихся на полуострове Дюко. Их было там восемьсот одиннадцать человек. О поэтической деятельности этих коммунаров почти ничего неизвестно, исключая разве Луизы Мишель. Из ее указаний мы узнаем еще несколько имен. Вот что, например, говорит она о группе учившихся у нее молодых коммунаров: «Некоторые из этих учеников положительно обладали большими способностями. Так, например, Сенешаль (Sénéchal) и Муссо (Mousseau) были поэтами, как и Мерио (Meurio), который в приступе тоски по родине покончил с собой». Никаких данных о творчестве этих поэтов не сохранилось. На полуострове Дюко было также несколько литераторов, писавших пьесы для театра, созданного коммунарами. Таковы были: Анри Боэр (Baueg, 1852 — ?), будущий известный французский театральный критик, написавший тут свою единственную пьесу-пословицу «Реванш Газта-

на»¹, и Симон Майер (Symon Mayer), переведенный в 1875 году с острова Ну и написавший для того же театра коммунаров «большую драму, комедию и водевиль»². Одну пьесу из жизни местных туземцев-канаков написала и Луиза Мишель.

На полуострове Дюко были и другие писатели: Анри Рошфор (Rochefort, 1831 — 1913) и член Коммуны Паскаль Груссе (Grousset, 1845 — 1909), в прошлом журналист и драматург, в будущем автор ряда романов и других книг, изданных под псевдонимами Philippe Daryl, André Laurie (под этим псевдонимом Груссе был соавтором некоторых романов Жюль Верна)³, Tiburge Moray, Dr. Blaisius, Léopold Virey⁴. Но оба они ничего не создали в ссылке, откуда, впрочем, уже в марте 1874 года им удалось бежать вместе с архитектором Бальером и журналистом Оливье Пэном.

В стихах Луизы Мишель, рождавшихся на полуострове Дюко, уже нет прежнего кипения воинствующей революционной страсти. Бесплезно было бы доказывать, что «красная дева» внутренне нисколько не смирилась. Но столь же бесспорно, что условия тягостного и печального быта многолетней ссылки наложили и на нее свой отпечаток.

Социально-политическая тема отходит теперь у нее на второй план. Луиза Мишель обращается к темам местным, к воспроизведению окружающего быта и всей действительности ссылки; тут получает развертывание ее пейзажная лирика. Но все, что пишет теперь Луиза Мишель, неизбежно окрашено в меланхолический тон.

Меланхолическая нота явственно звучит в стихотворении «Каледонский пейзаж», где Луиза Мишель описывает утрюмую, бедную природу «черной скалы, окруженной волнами, по которым беспрестанно скользит крыло циклонов». Меланхолическая созерцательность доминирует и в песне «Кладбище ссыльных», где Луиза Мишель вспо-

¹ Н. Вауег, р. 253.

² Symon Mayer, р. 374.

³ После смерти Жюль Верна Груссе закончил его романы «Изгнанники земли», «Из Нью-Йорка до Бреста за семь часов» и др. См. Edm Lepelletier. Histoire de la Commune, t III, р. 303 — 309.

⁴ Обилие этих псевдонимов говорит о том, как нелегко было Паскалю Груссе печататься в качестве бывшего коммунара.

¹ L. Michel. La Commune, р. 362.

минает о всех, кто умер за свою мечту—увидеть Францию преображенной. «И терпкий морской ветер, — говорится в рефрене, — рыдая каждую ночь, вздыхает над мертвыми осужденными». В последней строфе поэтесса рисует ночной каледонский пейзаж. Социальные мотивы начала песни растворяются в этой грустной пейзажной теме.

В стихотворении «Новый год», помеченном «Нумеа, январь 1879», снова описывается пейзаж, зимний пейзаж Новой Каледонии, угрюмое, насупившееся небо, голые скалы, монотонный шум пустынного океана. Сумрачные краски этой картины чуть яснее и теплее к концу стихотворения, где поэтесса выражает пожелание, чтобы новый этот год открыл, наконец, человечеству путь к справедливости, миру и свободе.

Стихотворения эти — из сборника Луизы Мишель «Сквозь жизнь» — интересны для знакомства с ее пейзажной лирикой, отличающейся тщательным рисунком, сжатой описательностью, гармонией скупых красок и полным отсутствием риторики; даже обычный лиризм Луизы Мишель, такой бурный и размахистый, как-то отмирает здесь, переродившись в меланхолическую интонацию. Кроме того, ценность этих стихов — в изображении сурового края ссылкой, темы, неотъемлемой от лирики коммунаров. Как увидим ниже, Луи Баррон упрекал других поэтов ссылки именно за отход от изображения окружающей действительности ради стихотворений на «общеземские» темы, приобретающих здесь ослабленный, провинциальный характер.

Упомянем еще о недатированном стихотворении Луизы Мишель «Песня узников», запечатлевшем тайные мечты ссылных о счастье их родины, о готовности сражаться за нее, о вере в победу революции:

Здесь не имеют власти зимы,
И вечно зелен лес вокруг.
Здесь бриз, дыханьем вод гонимый,
Вдоль мрачных днз промчится вдруг, —
И вновь столь глубоко молчанье,
Что в нем и мошки колыханье
Воспринимается как звук.
.....
О выплыви, корабль наш милый,
Дай нам вступить под сень твою..
Изгнанье тягостней могилы..
Несчастных узников семью
Домчи до Франции, чтоб с ходу

Нам вновь сразиться за свободу
И отстоять ее в бою!

Уж близок день великой ломки.
Мы зрим победу пред собой,
И угнетенных голос громкий
Нам битвенной звучит трубой
Заря глухую ночь сразила —
И мира нового строжила
Над скорбной восстают землей¹.

Гораздо более широко развернулась поэзия коммунаров на острове Сосен

* * *

На острове Сосен жило две тысячи восемьсот восемь коммунаров, присужденных к простой ссылке.

Неплодородная земля, вся в зарослях колючего кустарника. Жизнь — в палатках. Отвратительная пища из недоброкачественных продуктов. Отсутствие одежды и обуви. Такова была общая обстановка.

Ссылные, народ трудолюбивый и деятельный, всячески стремились сделать свою жизнь сколько-нибудь сносной. Однако возможности работы и заработка были очень ограниченными. Лишь немногие из ссылных — вроде резчиков по дереву — могли отправлять свои изделия в Нумею. Большинство работало здесь же, на острове, по постройке водопровода и казенных магазинов, по прокладыванию шоссе. Заработок их не превышал 19 су в день, но и он прекратился летом 1873 года, когда морской министр объявил, что правительство не намерено признавать за ссылными право на труд и доставлять им работу. Тогда же запрещено было и вывозить в Нумею изделия ремесленников.

Выше была упомянута одна из тюремных песен, которую Луи Баррон услышал именно на острове Сосен. Она не восхитила его ни со стороны своих литературных достоинств, ни со стороны темы. В рефрене звучала угрюмая угроза. Но эта песня, привезенная из версальской тюрьмы, и подобные ей составляли «местную литературу», как сказал Баррону его собеседник.

— Больше ведь нельзя дробить камни на дороге, чтобы

¹ Louise Michel. Ere nouvelle, P. 1887 Перевод Л. Руст.

занять этих людей за девятнадцать су в день и за стаканчик вина. Они страдают, их головы возбуждены, ненависть растёт, они замышляют месть и насилия. Поставьте на их место, подвергнув тем же лишениям, заговорщиков шестнадцатого мая¹, всех этих Брольи, Фурту и компанию: как бы тонко ни были воспитаны эти господа, они стали бы вести себя не иначе. Их песни, может быть, были бы более академичны, получше срифмованы, но приблизительно таковы же...²

Жизнь заключённых на острове Сосен, одетых в лохмотья, полуголодных, становилась год от года все безнадежнее. «Бесконечные мечты о лучшем будущем сменило уныние и, наконец, мрачное отчаяние. Появились случаи умопомешательства и смерти»³. Одною из первых жертв на острове Сосен явился журналист Альбер Грондье, сошедший с ума и скончавшийся в конце 1873 года⁴.

В этой обстановке было естественно, что революционные настроения, что ненависть к версальским палачам и жажда отмщения им не затухали и не ослаблялись, по крайней мере, у части коммунаров, и они пели — еще в конце 70-х годов — свои тюремные песни, берегли их и, возможно, создавали новые такие же песни. Но у других ссыльных были иные настроения. Кто чувствовал себя просто подавленным, сломленным жестокой обстановкой и, ни на что уже не надеясь, становился жертвой тоски и отчаяния; кто, сосланный на сравнительно небольшой срок, стискивал зубы и старался претерпеть все испытания, думая лишь о дне освобождения; кто, наконец, получал денежную поддержку из Франции от родных и кое-как мирился с положением.

Наконец, как и всюду в ссылке, на острове Сосен среди ссыльных существовала классовая рознь, усугублявшая горькую жизнь бывших бойцов Коммуны, делавшая их на два лагеря.

¹ 16 мая 1877 года Мак-Магон, обеспокоенный усилением влияния республиканцев, сместил кабинет министров и поручил герцогу де Брольи составить новый кабинет — из орлеанистов и бонапартистов. Это была «лебединая песня» монархической реакции 70-х годов.

² L. Barron, p. 238—239.

³ Лиссагарэ, стр. 481.

⁴ Pascal Grousset et Fr. Jourde. Les condamnés politiques en Nouvelle-Calédonie, Genève. 1876, p. 35—36.

Естественно было желание отвлечься от окружающих впечатлений, рассеяться, отдаться каким-либо иным интересам. Вот почему заключённые на острове Сосен имели у себя два театра и строили огромный третий (постройка его закончилась накануне самой амнистии), и вот почему литература, создававшаяся здесь ими, развивалась в масштабах прямо-таки неслыханных.

Луи Баррон, сам находившийся на острове Сосен и оставивший в своих воспоминаниях много сообщений — к сожалению, беглых и поверхностных — о литературных и театральных интересах заключённых, пишет:

«Сосланные на острове Сосен имели свою литературу, общего пользования (public) и частную, напечатанную и рукописную, вначале потаенную, впоследствии разрешённую и цензуруемую, она состояла из жалобных и сатирических песен, из честолюбивых поэм, описательных, лирических и драматических, и, наконец, из шуточных, серьёзных, высмеивающих, живописующих, доктринерских, политических, анархических и даже консервативных газет. Они были на все вкусы»¹.

Эта литература была не только рукописной; ссыльные даже устроили себе типографию, где печатали газеты, выходившие раз в неделю тиражом 200—300 экземпляров.

О тех литераторах, чьи произведения появлялись в газетах острова Сосен, Баррон сообщает следующее:

«Это вовсе не были зарекомендовавшие себя таланты, звезды первой или средней величины, какие-либо соперники Рошфора или Паскаля Груссе, уже блиставших под другими небесами (намек на их бегство в 1874 году.— Ю. Д.). Самый знаменитый из них именовался Муро (Mouro). Отблеск славы знаменитого памфлетиста озарял эгого высоченного малого, который, несмотря на такое преимущество (Рошфор был невысокого роста.— Ю. Д.), всегда был только самой обыкновенной посредственностью. Но репутация у него была изумительная. Подумайте только: он знал Рошфора!»²

Другие были дилетантами, парнасцами, безвкусными имитаторами формы и содержания «Фонаря» и «Гентамарра», славными ребятами, которые, едва окончив коллеж, угодили в капканы революции 18 марта, пылкими мятежниками Латинского квартала, безбородыми чиновниками из префектуры Рауля Риго, простодушными актёрами в том, что они считали лишь славным фарсом, разыгранным с правительством; в крайней досаде на неприятную

¹ L. Barron, p. 298.

² Эжен Муро был секретарем Анри Рошфора и сотрудником его газеты «Пароль» в дни Коммуны.

развязку так хорошо задуманной шутки они клялись, что больше уж не попадутся, и тем не менее — из заботы о народной милости и сбережения своей репутации, потому что не знаешь ведь, что может случиться,—они старались придать своим юношеским лицам и стилю бакалавра отпечаток серьезности, приличествующей демократам-социалистам, убеленным сединой в тюрьмах тиранов»¹.

Свидетельство Луи Баррона о литературе острова Сосен является *единственным*; нет возможности ни проверить его, ни уточнить. Между тем создается впечатление, что остров Сосен был населен одними бездарностями.

Луи Баррон и сам чувствует, что краски у него чересчур стусилились, и, отрицая литературные достоинства журналистов острова Сосен, он противопоставлял газетам другую литературу острова:

«Если воскресные листки ссылки содержали лишь различные произведения, порожденные ученическими перьями этих господ, не стоило бы об этом и говорить, но там есть и кое-что другое, что делает чтение их более любопытным, чем можно было бы ожидать. Перед моими глазами многочисленные коллекции этих публикаций. «Альбом острова Сосен» (первое издание), «Брадобрей», «Каледонские бдения» (главный редактор Муру), «Альбом острова Сосен» (второе издание), «Парижаны», «Иллюстрированный Парижанин», «Галльский петух» (Альфонса Пеллиссе). Прочее я, должно быть, позабыл.

Эти издания иллюстрированы наивно-точными рисунками; текст и рисунки отлично рассказывают нам о занятиях массы социальных, об их праздности, лишениях, раздумьях, надеждах и разочарованиях, но также — и это главное — о мелочности, о претензиях, о пошлой зависти, о сплетнях котерии мелких буржуа, затерявшихся в этой массе, о крошечной группе привилегированных по происхождению или образованию в этой среде необразованных пролетариев, поднятых к восстанию могучей ненавистью и неизлечимой нищетой»².

Таким образом, литературу острова Сосен Луи Баррон считал в основном делом «котерии мелких буржуа». Проверить это утверждение, повторяем, нет возможности.

Далее Луи Баррон останавливается и на самой поэзии острова Сосен. В номере одного местного журнала от 25 декабря 1878 года он встретил сонет «Каприз юной девушки».

В этом сонете поэт обращается к девушке, спрашивая, что подарить ей на Новый год. Не хочет ли она книг в

золоченых переплетах? Не хочет ли, чтобы с нее нарисовали портрет?

— Нет, — отвечает девушка, — но я желала бы посмотреть, как будут гильотинировать епископа!

Non, dit la fille, je voudrais
Voir guillotiner un évêque!

Так как Баррон не любит «котерию мелких буржуа», то он не отказывается от удовольствия высмеять ее революционную поэзию, приводя подобные «клинические» образцы, типичные именно для мелкобуржуазной революционности. Так, и Вермерш в годы эмиграции написал одно стихотворение, где героиня тоже очень желала увидеть, как будет повешен Тьер¹.

«Приведа этот образчик поэзии коммунаров, — продолжает Луи Баррон, — я вспоминаю, что еще не говорил о поэтах с личным вдохновением, песни которых, веселые или меланхолические, иронические или негодующие, задумчивые, воинственные или живописные (pittoresques), развлекали маленькую колонию. Правда, было бы жалко не посвятить им хоть несколько строк, потому что они подняли больше шума и стяжали большую славу, чем иные сборники стихов, изданные Лемерром или Шарпантье, окруженные сегодня рекламой, но похороненные уже на другой день.

Четыре тысячи ссыльных читали (или им читали) «Оды и баллады» Немо, предполагаемого автора сонета «Каприз молодой девушки» и неперменного сотрудника «Альбома острова Сосен».

Уверенный в своей популярности, Немо злоупотреблял, берясь за все жанры, южанин с самонадеянным воображением, он то элегичен, как Мильвуа, то шутлив и высокомерен, как Жантиль-Бернар, то дифирамбичен и кровав, как Тиртей или Барбье.

Его лира, никогда не ведающая усталости, настроена на лютые тона, исключая одного-единственного. Среди его многочисленных произведений тщетно было бы пытаться найти хоть одну строчку, навеянную ссылкой. Этот поэт — слабое, обедненное эхо Франции — не может заинтересовать нас»².

Кто писал под псевдонимом Немо, установить пока не удалось, а стихи Немо в изданиях и периодике 80-х годов нам не попадались.

Признавая просодию Немо «элегантной», Луи Баррон все же предпочитает его стихам стихотворение одного анонима, «Надежда», как проникнутое большой и вол-

¹ L. Barron, p. 298—300

² L. Barron, p. 300—301.

¹ См. у Ph. Audebrand. Un café des journalistes sous Napoléon III, P. 1888, chap. VIII

² L. Barron, p. 321—322.

нующей искренностью. Баррон прав; действительно, «Надежда» — один из выразительнейших памятников поэзии ссылки. Автор стихотворения говорил в нем о своих внутренних, потаенных думах, о своих колебаниях, сомнениях, упадке духа, но он смело и правдиво высказывал то, что другие тоже переживали и думали, но чего они не решались высказать. В этом смысле «Надежда» — типичный художественный документ настроений ссылки.

В печальный день меня волна умчала
От неба милой Франции моей.
В изгнании юность горько увядала.
Свободы нет — и все погибло с ней!
«Де пыл страстей быллой, бывая сила?»
О, если б кто вас в сердце оживил!
Отвага, вера — все мне изменило,
Мне на земле уже никто не мил.

Все эти минорные настроения — тоска по родине, по свободе, по бывлой полноте сил, тоска ссылки — были в иные минуты весьма характерны для ссылных, как и общий тон стихотворения, тон меланхолии и подавленности.

В последней строфе поэт-ссылный признается, что не раз падал духом и не раз проклинал революцию и свою судьбу. Но он не пал окончательно, раскаявшись в этих порывах малодушия:

Пусть я порой, в священном идеале
Изверясь, клял своей весны богов,
И клял порывы, что меня призывали
К оружию, в строй испытанных бойцов,—
Сдержите ропот гневного укора,
Раскаяньем искуплена вина!

Поэт раскаялся, ибо не всякая вера им утрачена:

Но как мой ни печален путь,
Одна мечта горит, мне легче с нею.
О истина, надежду я лелею
Тебе служить когда-нибудь¹.

Луи Баррон упоминает еще об одном поэте ссылки, об Альфонсе Пелиссье (Pelissier): «Чрезвычайно любопытен также Альфонс Пелиссье, занятый марседец, который был один день — в самый день вступления генерала

Эспивана де Вильбуане в мятежный город — главнокомандующим Коммуны».

Пелиссье был участником Марсельской Коммуны и соратником Гастона Кремье. Бывший кавалерийский бригадир, он был назначен 1 апреля Коммуною генералом и командующим войсками. Не один день находился Пелиссье в этом звании, а целых четыре. Четвертого апреля он был участником депутации, направленной Марсельской Коммуною к генералу Эспивану — главе тьеровских войск, уже открывших стрельбу по Марселю. Делегация пыталась добиться от версальского генерала прекращения стрельбы.хлопоты ее были, конечно, безрезультатны, а в тот момент, когда делегация уходила, Пелиссье был арестован.

Лиссагарэ рассказывает: «Пелиссье очень остроумно выразился на военном суде. Когда его спросили: «Какой армии вы были генералом?» — он ответил: «Я был генералом положения». Он никогда и не имел другого войска»¹. Но это не помешало Пелиссье быть приговоренным к смертной казни, замененной ему затем ссылкой.

Луи Баррон отмечает технические недочеты стихов Пелиссье, но ставит ему в заслугу выбор местных тем: «Пелиссье рифмует плачевным образом, он почти что варвар, но сюжеты его поэм взяты из самой почвы, из той необычной, волнующей среды, где он провел долгие годы ссылки». Баррон подчеркивает свежесть описаний природы у Пелиссье и указывает, что при некоторой растянутости его вещей в них резюмируются «правила житейской и несколько скептической мудрости»².

Как видит читатель, сообщаемые Луи Барроном сведения не позволяют составить полного и цельного представления о поэзии сосланных коммунаров. Мемуарист подчеркивает только, что литература ссылных была чрезвычайно разномастна, вплоть до консервативных газет. Что после Коммуны в рядах самих коммунаров неизбежно начиналось снижение ее идейности, ее принципов и боевого пыла, особенно в условиях тюрьмы и многолетней ссылки, — это неоспоримо. В тюрьмах и ссылке происходило постоянное расслоение кадров коммунаров — и с тем большей легкостью, что ведь тут было всего меньше

¹ Лиссагарэ, стр. 200.

² L. Ваггон, р 324—326



МАССОВАЯ ПОЭЗИЯ

I

Наиболее обильно рождалась поэзия Парижской Коммуны в эмиграции. Беглецы Коммуны рассеялись почти по всему земному шару, но более всего они осели в Бельгии, в Швейцарии и в Англии. Материалы, имеющиеся в нашем распоряжении, относятся именно к этим трем странам. Эмигранты Коммуны находились также в Испании, Америке, Италии, Германии, России и других странах, но никакие художественные документы эмигрантской поэзии, развертывавшейся в этих странах, нам пока неизвестны.

Жизнь эмигрантских центров Коммуны до сих пор в исторической науке не обследована. Имеющиеся здесь материалы носят самый общий, беглый и суммарный характер, вроде соответствующей главы во втором издании труда Лиссагарэ¹.

¹ Более всего — хотя все же очень скудно — освещена жизнь швейцарской эмиграции Коммуны в работе A. Claris. *La proscription française en Suisse*, Genève 1872, а главное — в книге L. Descaves. *Philémon vieux de la ville*, P., s. a. (1913). Имеется еще книга Georges Renard. *La Suisse, terre d'asile*, P., 1913. На тему об английской и бельгийской эмиграции специальные труды неизвестны. О лондонской эмиграции кое-какие случайные и беглые упоминания встречаются в переписке Поля Верлена; кое-что имеется о ней и в мемуарах художника-коммунара F. Régamey. Ни этот источник, ни книга Ренара доступны нам не были.

Между тем в переписке и в других работах Маркса и Энгельса имеется такое множество общих и детальных замечаний на тему о жизни эмигрантских центров Коммуны, что работа советского исследователя этого вопроса была бы значительно облегчена.

Вопрос о поэзии, развертывавшейся в эмигрантских центрах, пока еще не ставился вовсе.

Сохранившиеся памятники эмигрантской поэзии позволяют видеть, что развертывалась она, главным образом, в первые годы эмиграции. Мы говорим о ее печатных публикациях, которые во втором пятилетии 70-х годов почти уже не появляются (исключая того немногочисленного, что печаталось в прессе). Закономерность этого ясна: в начале 70-х годов у поэтов-коммунаров были особенно свежи и сильны их впечатления, так и рвавшиеся из души, а у читающей публики был большой интерес к правдивому художественному слову о Коммуне.

Можно считать — по крайней мере, как видишь это на настоящий день, — что поэзия Парижской Коммуны рождалась в лучших и наиболее ярких своих образцах, да и количественно, всего больше именно в эмиграции. Потье, Клеман и Шатлэн были эмигрантами.

Тяжелый труд, скудный заработок, бедность, лишения, преследования — такова была жизнь эмигрантов Коммуны, жизнь под неблагоприятным и подозрительным оком полиции. И в Англии, и в других странах эмигрантов Коммуны только терпели. Широко развернуть в этих условиях революционную работу они не могли. Средств на издание своей прессы у них не имелось, или она носила эфемерный характер. Своих издательств не было, и поэтому рождавшаяся в эмигрантских центрах поэзия появлялась в печати все же лишь в виде счастливой случайности, редкого исключения, а порой в зависимости от личных денежных средств автора или от его героической готовности пойти на любые лишения, на голод и проч., лишь бы ему удалось на свои гроши опубликовать стихотворную брошюру и рассказать правду о Коммуне и о версальском терроре.

Нужно еще прибавить, что если и имелась кой-какая эмигрантская пресса, то стихи в ней печатались мало. Эта пресса — газеты и журналы, обычно влачившие недолгое и призрачное существование, — представляла собой партийно-политическую и нередко сектантски-груп-

повую печать. Стихи находили сюда доступ только в том случае, если поэт являлся редактором такой газеты или вполне разделял ее платформу. А при той фракционной борьбе и яростных склоках, которые раздирали эмиграцию, поэту, пытавшемуся стоять особняком, почти не было возможности печататься в эмигрантских изданиях...

Между тем эта внутренняя борьба, раздоры и склоки различных эмигрантских группировок, производившие самое неприглядное впечатление, являлись своего рода духовной пищей эмиграции, ее животрепещущей злобой дня и в конечном счете не могли не накладывать роковой отпечаток на литературную деятельность отдельных поэтов Парижской Коммуны.

«После каждой потерпевшей крушение революции или контрреволюции, — писал Энгельс, — среди бежавших за границу эмигрантов развивается лихорадочная деятельность. Создаются различные партийные группировки, упрекающие друг друга в том, что завели коня в трясины, обвиняющие друг друга в предательстве и во всевозможных прочих смертных грехах. При этом сохраняют тесную связь с родиной, организуют, ведут конспиративную работу, печатают листовки и газеты, клянутся, что через двадцать четыре часа опять «начнется», что победа обеспечена, а в предвидении этого уже заранее распределяют правительственные места. Разумеется, разочарование следует за разочарованием, а так как это не ставят в связь с неизбежными историческими отношениями, которых не желают понять, а приписывают это случайным ошибкам отдельных лиц, то нагромождаются взаимные обвинения, и дело кончается всеобщей склокой. Такова история всех эмиграций, начиная от роялистских эмигрантов в 1792 году и вплоть до нынешнего дня; а кто из эмигрантов сохраняет рассудок и благоразумие, тот старается отойти подальше от бесплодных дразг, как только представляется возможность сделать это в тактичной форме, и принимается за что-нибудь более полезное.

Французская эмиграция после Коммуны также не миновала этой неизбежной участи»¹.

После поражения Парижской Коммуны I Интернационал сделался объектом преследований и травли со

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 224.

стороны международной буржуазной реакции. Воспользовавшись этим, бакунисты, центром деятельности которых была Швейцария, повели особенно ожесточенную борьбу против Генерального совета, сплотив против него и часть прудонистов, находившихся в Швейцарии, и значительное число бланкистов, прудонистов и якобинцев, находившихся в Англии. Перенесение Генерального совета в Интернационал в Америку после Гаагского конгресса 1872 года и последующее прекращение его деятельности в 1876 году не ослабили этой борьбы. Гаагский конгресс постановил исключить Бакунина и Гильома из Интернационала и объявил непримиримую войну анархизму.

Картина, которую обрисовал Энгельс, более всего характеризует лондонскую эмиграцию, где собралось наибольшее число «именитых» коммунаров и вождей различных группировок. Менее оживленной, в смысле распри и склок, была жизнь швейцарской эмиграции, и совсем уж, кажется, безличной в этом отношении была жизнь бельгийской эмиграции.

Поэзия, развертывавшаяся в эмигрантских центрах, к чести своей, не откликнулась на эти раздоры; по крайней мере, такие ее отклики нам неизвестны. Но различные борющиеся группы вели борьбу и за отдельных поэтов, привлекали их на свою сторону, делали их пропагандистами своей доктрины или же втягивали их как публицистов во фракционные раздоры, где эти люди политически погибали (Вермерш¹)

II

В главах, посвященных поэзии эмигрантов Коммуны, мы будем говорить о тех авторах, лирика которых, связанная с темой Парижской Коммуны, ограничивается именно годами эмиграции. Правда, здесь имеются некоторые исключения, вроде, например, Гайяра-сына и Шарля Келлера, поэзия которых развертывалась затем в 80-х и последующих годах, попрежнему разрабатывая тему Коммуны. Но о поэзии Гайяра-сына мы располагаем пока ограниченными сведениями, а политическая лирика Шарля Келлера осталась нам вовсе недоступной

¹ На биографии и творчестве Вермерша мы остановимся во II томе.

В настоящей главе мы остановимся на массовой поэзии коммунаров-эмигрантов. Несомненно, случаен тот факт, что она оказывается связанной только с бельгийским и швейцарским центрами эмигрантов Коммуны. Массовая поэзия, вероятно, имела и в английской эмиграции.

Под массовой поэзией Парижской Коммуны мы разумеем ту ее пропагандистскую и публицистическую поэзию, которая создавалась частью людьми, впервые или случайно обращавшимися к поэзии, частью же поэтами из народной среды — изредка даже профессионалами, — следовавшими обычному уровню народной поэзии XIX века.

Невысокая поэтическая культура, характеризующая массовую поэзию, обуславливалась традиционностью ее жанров (песня, реже сатира) и метров (четырёхстопный ямб в песне, александрийский стих в сатире), бедностью и банальностью рифм, а главное — трафаретным характером ее языка и образности. Язык этой поэзии был небогат и изобилдовал установившимися клише демократической поэзии, эпитеты ее были не новы и не оригинальны, образы и сравнения не удивляли неожиданностью. Словом, авторы этой поэзии почти не накладывали на разрабатываемую тему отпечатка своей художественной индивидуальности.

Однако, при этом небогатстве и неизощренности языка массовой поэзии, он был прост, силен и общепонятен, а его истертые слова загорались по-новому благодаря той силе убеждения и искреннего чувства, которая была присуща поэтам и властно побуждала их обращаться именно к лирике. Эта поэзия, все время пользовавшаяся словом «мы», говорившая от имени какой-то массы, как раз этой массе и была обязана силой своего волевого начала, энергией призывов к объединению и к совместному действию. Кроме того, мощной оплодотворяющей струей в этой поэзии были традиции старинной народной поэзии.

В массовой поэзии имелись и свои существенные градации. Творчество Потье, Клемана и Шатлэна представляет собою ту вершину этой поэзии, где последняя переходит в поэзию сильной художественной индивидуальности. Исходя от влияния и корней массовой поэзии, воспроизводя обычные ее приемы, эти поэты в разной

мере обогащали их силой своего большого и самобытного таланта.

В данной главе мы остановимся только на второстепенных авторах массовой поэзии. Произведения некоторых из них также пользовались иной раз известностью, и даже большой (песни Делорма, Брусса). Иногда из этой среды вырастал значительный политический поэт (Гайяр-сын). Многие, конечно, определялись личной одаренностью поэтов. Но в основном это была второстепенная поэзия, интересная, главным образом, своей беззаветной преданностью делу Парижской Коммуны и поднимавшая тот же круг социально-политических вопросов, которые равно волновали всех поэтов Коммуны от Эжена Потье до самого маленького виршеслагателя, желавшего излить в рифмах открывшуюся ему жизненную и революционную правду.

Остановимся сначала на массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Вот «Коммунарда» Ж. Дебока¹. Об авторе этой песни сведений не имеется, но его не следует смешивать с рабочим Луи Дебоком, которого Коммуна назначила комиссаром в Национальную типографию.

«Коммунарда» имеет дату: «Брюссель, сентябрь 1871» — и подзаголовок: «Попурри из свободных стихов». Да не подумает читатель, что перед ним предшественник символистов, создававших в 80-х годах теорию свободного стиха в поисках новых, сложных и прихотливых ритмов. Свободные стихи Дебока — совсем иное. Его вещь представляет собою сочетание отдельных куплетов, написанных в различных размерах в соответствии с тем популярным мотивом, на который должен петься тот или другой куплет. Такого типа песни встречаются уже в поэзии 1848 года. Всех куплетов у Дебока тринадцать, разного объема — в четыре, в шесть, восемь и двенадцать стихов.

В первом куплете, написанном на мотив песни «Фаридондэн», рассказывается о том, как Тьеру, Жюлю Фавру и генералу Винуа пришло в голову разоружить Париж, подготавливая путь к реставрации монархии. Во втором куплете (мотив сентиментальной песни «При сиянии лунном») Тьер говорил генералу Винуа: «Попытай

фортуна! Попробуй победить хоть разок!» Третий куплет — мотив «Мальбрук в поход собрался»: Винуа собирается утром 18 марта захватывать парижские пушки. Четвертый куплет (мотив «Хороший случай»): пушки охраняются народом, солдаты не желают стрелять в народ, и Винуа вынужден ретироваться не солоно хлебавши.

Последующие куплеты повествуют о бегстве правительства Национальной обороны в Версаль, о слезном молении Тьера к «своему дорогому другу» Бисмарку отпустить триста тысяч французских военнопленных, о согласии Бисмарка, о речи Тьера к вернувшимся солдатам: «Вы должны устроить бойню в Париже!» И дальше говорится о нападении версальцев на Париж, об убийстве ими пленных федератов, о казни заложников Коммуной, о том, что Тьер, увидев невозможность взять Париж силой, решил взять его изменой, и, наконец, о кровавом кошмаре майской недели.

Версальцы ворвались в Париж, где измена открыла им ворота:

И был Версаль в победе жуток.
В потоках крови и огня —
И ночь, и день семь черных суток
Шла беспощадная резня!
Их право — бешеная сила,
Их добродетель — штык и нож,
Их радость — кража и грабеж,
Их слава — братская могила!
Рабочий! В сердце сохрани
Священной ненависти семя
О, дни насилия и резни!
Мы не забудем эти дни,
Мы не забудем это время!¹

Такова песня Дебока. Увлечись историей военной борьбы версальцев с Коммуной, Дебок мало остановился на самой Коммуне. Лишь финальное обращение к пролетарию говорит о том, что это была революция, дорогая рабочему сердцу. Но Дебок не считал себя историком Коммуны и ограничивался тем, что вносил в ее поэзию свой сатирический арабеск. Песня его пользовалась популярностью: о ней не забывали, и она была издана (или это было переиздание) во Франции в 80-х годах, после возвращения коммунаров.

¹ G. Debock. La Commune, P., s. a. (изд. 80-х годов).

¹ Перевод А. М. Арго

Агитационному успеху песни Дебока, несомненно, помогла ее специфическая форма. Ее куплеты, короткие и разнообразные, не утомляли, а музыкальные мотивы придавали им особую остроту. Эти мотивы то звучали в унисон смыслу куплета и усиливали его («Аллилуйя», «Мальбрук»), то создавали иронический контраст («Хороший случай»), то, наконец, патетически поднимали тему (мотив «Мы будем помнить» в последнем куплете). Такое многообразие метрических и музыкальных форм, хотя бы компиляционных и примитивных, спасало от монотонности и позволяло всю эту песню допеть до конца, а следовательно, пропагандистская цель автора была достигнута¹.

В 1870-х годах в Брюсселе была издана брошюра некоего Ладмирала «Четыре демократических и социальных песни»².

Об ее авторе не сохранилось никаких биографических данных; имя его не попадает и в общей массе перечисленных там и сям эмигрантов. Во французской социалистической литературе 80-х годов имя Ладмирала также не встречается, и возможно, что этот поэт лишь в изгнании и лишь эпизодически взялся за оружие политической песни.

Песни Ладмирала написаны на мотивы старых социально-политических песен, вероятно 40-х годов. Смысл этого — в стремлении вытеснить старый, идеалистический текст песни, ставший после Коммуны особенно фальшивым, и создать для популярного, знакомого, любимого мотива новый, подлинно-революционный текст. Так, на мотив песни «Народ — это король» Ладмирал написал песню «Побежденные», на мотив песни «Слава и счастье труженику» — песню «Мученики». Замена этих фальшиво-

¹ Один французский литератор, Поль Делезаль, в изданной в 1937 году брошюрке без всяких оснований выдает произведение Дебока (не упоминая вдобавок имени автора) за «одни из первых куплетов, которые должны были увидеть свет — потому что все это, к сожалению, не датировано — на следующий день после 18 марта». Как мы указали, вещь Дебока датирована сентябрем 1871 года. В дальнейшем Поль Делезаль приводит пять куплетов Дебока, выдавая их за пять разных песен, возникших в дни Коммуны (Paul Delesalle. Paris sous la Commune, P. 1937, p. 67—69).

² E. L'admiral. Quatre chants democratiques et sociaux, Bruxelles, s. a.

оптимистическими заглавий пессимистическими — знаменательна как свидетельство освобождения рабочей массы от власти былой демократической фразы и иллюзий утопического социализма. Но, конечно, в песнях Ладмирала есть свой оптимизм, революционный оптимизм пролетариев, обогатившихся опытом Парижской Коммуны.

Песня «Побежденные» очерчивает тот круг идей, который, должно быть, был типичным для эмигрантской рабочей массы. Песня начинается с обращения к «кровавым деспотам», которые, убивая свободу, тщетно пытаются «остановить прогресс». Следует призыв к народу: довольно терпеть иго тиранов, людей сабли, попов, — «место труду, место разуму!» Далее рабочий — песня построена как монолог рабочего — призывает крестьянина включиться в общую борьбу: «Не бойся нас, мы твои братья, иди вместе с нами, рука об руку». Песня завершается интернациональным мотивом: пусть все граждане вселенной изгонят всё, что их разделяет, и тогда им не нужно будет страшиться войн. «Родина нужна деспотизму, только братство ее не имеет». Излишне говорить, что поэзия коммунаров, при свойственной ей интернациональной теме, никогда не отрицала идеи родины как революционного отечества; Ладмирал в своей песне отрицает буржуазно-патриотическую идею.

Песня «Мученики» воспеваает бойцов Коммуны, которым их борьба принесла «мученичество, могилу, черный хлеб, изгнание, тюрьму», но также «честь и славу». «Падай, героическая чернь, под пулями, под снарядами! — восклицает поэт. — Но тщетно наши палачи злоупотребляют клеветой и картечью. Нам смешна их глупая ярость: железу, огню, измене никогда не уничтожить ни мысль, ни справедливость, ни разум!» А кровь, пролитая мучениками, породит свои всходы, и для тирании наступит ее смертный час. «Я уже слышу, как дрожит земля!» — восклицает поэт. То на горизонте человеческой истории возникает «новый кодекс законов, порожденных справедливостью и разумом».

Хотя Ладмирал и пишет новые тексты для старых социальных песен, но далеко ли ушла вера поэта в торжество «справедливости» и «разума» от иллюзий 40-х годов? Инерция ли это старой песенной фразеологии? Или это влияние общих мест прудонизма?

Нет, Ладмирал — не сторонник Прудона, пытавше-

гося удерживать пролетариат от участия в политической борьбе и от захвата власти. И он не реставратор поблекших иллюзий 48 года. Ладмираль верит в справедливость и разум не как в способ мирного переустройства капиталистического общества, но как в средство организации того нового строя, который возникнет на основе уничтоженного старого мира. А в том, что этот старый мир будет и должен быть уничтожен, у Ладмирала нет никаких сомнений. Ведь он слышит, как дрожит земля. Он убежден, что вчерашние побежденные еще будут победителями. Он знает, что никакой мир между пролетариями и врагами народа невозможен.

Эта вера в грядущую гибель капиталистического мира, падающего под ударами интернационально-сплотившихся пролетариев, с большой силой выражена в песне «Пробуждение рабочих», датированной июлем 1871 года. Перед нами — одна из попыток создания революционно-пролетарского гимна в массовой поэзии коммунаров:

Эксплоататоров негодных лапа
Рабочих пригнетает до земли
Священники, непогрешимый папа,
Хозяева, банкиры, короли,
Сановники, чья жизнь не знает терний,
Придворные, кому неведом труд,—
Все кормятся за счет презренной черни,
Для них лишь трудится рабочий люд.

И в рефрене звучит грохот поднимающейся социальной революции:

Вы грома слышите могучие раскаты?
Стихийный ураган ничто не укротит.
То с треском рушится насилья мир проклятый —
Освобожденный труд царит.

«Вставайте, согбенные рабочие! Покоряться — это дело труса!» — восклицает далее поэт. Рабы, крестьяне, рабочие, пролетарии, те, кто все производят и ничем не обладают, должны, наконец, стянуть наследственное иго! Пусть версальские солдаты понурят голову, ибо их знамена запачканы кровью пролетариев, и пусть они плюнут в лицо своим генералам — бездарным стратегам, но беспощадным палачам. И пусть беспокоятся те законодатели, философы и попы, которые расслабляли своими учениями детей народа:

Но нынче, строй сомкнув международный,
В последний бой идет плебеев рать.
Должна их жизнь стать светлой и свободной,
И парий должен гражданином стать!¹

И рефрен песни звучит грозной и мощной силой, сопровождая этот заключительный куплет.

Читатель увидит дальше, как отличаются скромные и неприязнательные песни Ладмирала, например, от творчества Шатлэна. В то время как Шатлэн с увлечением утописта описывал красоты будущего мира, но весьма неявственно говорил о тех способах, которыми этот мир может быть достигнут, Ладмираль, безвестный представитель массовой поэзии Коммуны, говорил именно о трудностях достижения, о методах новой революционной борьбы, о всемирном восстании сплоченных рабочих.

К числу памятников массовой поэзии, появившихся в бельгийской эмиграции, следует отнести анонимную поэму «Кровавая комедия, 1870 — 1871», с подзаголовком: «Воспоминания высланного вольного стрелка»². Неизвестный автор этой поэмы сочинил ее, еще сидя в тюрьме, что явствует из пометки в конце поэмы. «Форт Келерн, сентябрь 1872 года».

В отличие от произведений Дебока и Ладмирала автор «Кровавой комедии» рассматривает борьбу между Парижской Коммуной и Версалем лишь в плане борьбы республиканского принципа с монархическим. Поэма его повествует о политической истории Франции, начиная с объявления франко-прусской войны и падения империи.

В последней части поэмы речь идет о Парижской Коммуне. Автор указывает, что после заключения Бордосского пакта легитимистские, орлеанистские и бонапартистские претенденты устремились на молодую французскую республику, и лишь «парижане» поднялись на ее защиту. Так началась Коммуна. Кровавому разгрому ее рукоплескали ренегаты республики, сидевшие в Версале. Но автор поэмы убежден, что республиканскую идею не удастся уничтожить. «Тираны, властвующие над миром, знайте: борьба, которая завязалась, — это смертельный бой!»

¹ Перевод О. Б. Румера.

² «La sanglante comédie (1870—1871). Souvenirs d'un franc-tireur deporté», Bruxelles, 1873.

Под несомненным влиянием пролетарских участников Коммуны автор поэмы в ее финале становится на классовую точку зрения, хотя и не очень уверенно: врагом Коммуны для него являются теперь не только монархисты всех мастей, но и буржуазия. И он пророчествует, что в день грядущего нового восстания мятежный народ будет «преследовать своей ненавистью расу Каина вплоть до последнего буржуа». Поэма завершается мстительной картиной страшного социального суда: над дворцами прозвучит час возмездия, вся нация будет судить врагов народа, из могил выйдет окровавленный призрак майских дней... «И когда пред его изъеденным кровью саваном на влажную траву рухнет последний убийца, Париж будет отомщен!»

Укажем еще одно произведение массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Это одноактная пьеса в стихах некоего Сент-Илэра под названием «Две награды», иронически посвященная автором Мак-Магону¹. Никаких биографических данных о Сент-Илэре нам не встретилось.

Пьеса представляет собой редчайший документ агитационной, массовой драматургии коммунаров, темой которой была защита Коммуны и протест против версальской расправы.

Действие пьесы происходит в деревне, в Шампани. На ферму старого земледельца Жирара возвращается его сын, Шарль, пехотный сержант, и повествует о том, как он был на войне, попал в немецкий плен и как затем, вернувшись во Францию, участвовал в подавлении Коммуны. Разгораясь все больше и больше, Шарль рассказывает, как он расстрелял «тридцать этих бандитов: молодые и старики, жены их и дети — все они валились под нашими ударами». За эти подвиги сам полковник, тут же на улице, нацепил Шарлю крест Почетного легиона, чем сержант чрезвычайно гордится.

Слушателей Шарля охватывает отвращение. Отец, награжденный крестом за спасение утопавших во время наводнений, возмущен Шарлем, называет его Каином и выгоняет из дому. Невеста Шарля в ужасе от него, как и все окружающие. Но Шарль еще не успел уйти, как появляется Ремон, зять Жирара, скрывающийся беглец

Коммуны. Он объявляет, что осужден военным судом к ссылке, но вот уже две недели как бежал и его ищут. Он собирается эмигрировать в Швейцарию.

Ремон, рассказывая о своем участии в Коммуне, овладевает общими симпатиями и вдруг, присмотревшись к Шарлю, узнает в нем убийцу своего отца в дни «кровавой недели». Он обличает Шарля, последний же грозит донести на него полиции. Выходка Шарля окончательно восстанавливает всех против него, и он, улучив момент, когда Ремона прячут в погреб, незаметно выходит, чтобы «выполнить до конца свой военный долг».

Поняв, куда ушел Шарль, Жирар спешит устроить бегство Ремона и опускается в погреб, чтобы вывести зятя потайным ходом к решетке парка, где ждет напряженная лошадь. Тем временем появляются приведенные Шарлем жандармы. Шарль сообщает им, что Ремон в погребе. Трап, ведущий в погреб, начинает открываться. Шарль схватывает ружье, стреляет... и убивает выходящего из погреба отца. Вдали слышен шум уезжающего экипажа.

Такова эта незамысловатая, но все же не лишенная драматизма и занимательности пьеса. Значение ее в том, что она констатировала симпатию части крестьянства к Коммуне и отрицательное ее отношение к версальскому террору.

Приведенными образцами исчерпываются наши сведения о массовой поэзии бельгийских эмигрантов. Многие здесь остаются условным: например, и Ладмираль, и Сент-Илэр, и анонимный автор «Кровавой комедии» могли ведь и не жить в Бельгии, а лишь издать там свои произведения.

Восстановление полной картины поэтического творчества бельгийской эмиграции (как и всех других эмигрантских центров) явится трудной, но почетной задачей библиографов и исследователей Коммуны.

III

В швейцарской эмиграции было довольно большое количество поэтов-коммунаров. Сколько можно судить, в основном здесь преобладала поэзия массовая, авторы которой лишь в редких случаях были поэтами-профессио-

¹ H. F. Saint-Hilaire. Les deux croix. Épisode historique (1871), Bruxelles, 1874.

налами, а чаще всего представляли собою более или менее случайных партизанов социально-политической поэзии, либо же только начинали свой поэтический путь.

Остановимся сначала на шансонье Эмманюэле Делорме (Delorme), поэте-профессионале, бывшем сотруднике оппозиционной печати 60-х годов и, в частности, известной газеты Жюль Валлеса «Улица».

Биографических данных об Эмманюэле Делорме почти не сохранилось. Он был сыном рабочего. В 60-х годах он уже пользовался известностью как шансонье и был одним из постоянных посетителей литературного салона Нины де Вийар, где наряду с парнасцами собирались и некоторые будущие коммунары. В 1870 году, в последние месяцы империи, Делорм был деятельным сотрудником возродившейся «Улицы» Валлеса, печатая здесь демократические очерки под общим заглавием «Наши». Когда издание «Улицы» оборвалось на № 28, Делорм, прощаясь с читателями, объяснял им замысел своих очерков: «Мысль моя была очень проста. Я желал написать историю наоборот сравнительно с тем, как она писалась до сих пор. Вместо портретов генералов и вожakov человечества я желал начертать портреты людей толпы. Я желал обрисовать их за работой, в их темных углах, и судить вместе с вами, читатель, об их честности. Но отныне (так как «Улица» закрыта.— Ю. Д.) мне уже невозможно будет говорить, что эти рабочие, подлинные солдаты прогресса, к числу которых принадлежал и мой отец, — вовсе не являются канальями»¹.

В своих мемуарах Вильом упоминает, что встретил Делорма «через несколько дней после перемирия» (т. е. в конце января 1871 года.— Ю. Д.) в форме офицера вольных стрелков, в фуражке с четырьмя рядами золотых галунов». И дальше — о времени швейцарской эмиграции: «Этому бедному Делорму приходится туго. Часто ему и его близким приходится довольствоваться одной рыбой, которую он наловит утром на берегу»².

В чем выразилось участие Э. Делорма в Парижской Коммуне и как долго он пробыл в швейцарской эмиграции, неизвестно.

В 1890 году Эмманюэль Делорм издал сборник своих песен¹, обнимающий его творчество за период 60 — 80-х годов. При изучении революционно-демократической поэзии XIX века вообще и поэзии Коммуны в частности книга эта заслуживает внимания.

Сборник Делорма открывается циклом песен, написанных еще при Второй империи: Делорм определяет здесь свои задачи как поэта-демократа, желающего бороться своими песнями за огромную массу страдающего, угнетенного, эксплуатируемого человечества.

Цикл песен Делорма, связанных с Коммуной, невелик, но интересен. В страстной песне «Коммуна» Делорм пытается создать некую историю идеи Коммуны, начиная со средних веков. Конечно, Коммуна 1871 года представляла собою совсем новое явление, невиданное до той поры в человеческой истории, и в этом смысле историческое исследование Делорма являлось бесцельным. Но поэт повторял ту же ошибку, которую в дни Коммуны не раз делала «Официальная газета».

«Все новые исторические формы общества, — отмечал Маркс, — принимаются обыкновенно за сколок более старых отживших форм общественной жизни, на которые они сколько-нибудь походят. Точно так же и новую Коммуну, сломившую современную государственную власть, принимали за возрождение коммун средних веков, предшествовавших возникновению этой государственной власти и составивших основу ее»².

Делорм видит в Коммуне 1871 года лишь одно из звеньев в цепи многовековой борьбы французского трудового народа со своими притеснителями, кто бы они ни были — франки, римляне, короли, попы, инквизиция, феодалы и, наконец, буржуазия. «В тысяча восемьсот семьдесят первом году освободился изможденный голодом Париж. Но его замыкает кольцо пушек, изрыгающих пламя пожара! И короли Денег восстановлены буржуазией на обломках Коммуны.. Долой королей!»

Эта песня носит авторскую пометку: «Бурж, 1871», то есть написана еще во время пребывания Делорма во Франции, до отъезда в эмиграцию. Следующие песни

¹ U. Rouchon. 2-me partie, p 117.

² М Вильом В дни Коммуны, Л 1925, стр. 310.

¹ Emmanuel Delorme Les chansons, P. 1890.

² К. Маркс Гражданская война во Франции, стр 51

«Социальная республика» и «Красавица» помечены Женевой и октябрем 1871 года.

Отличительной особенностью политической лирики Делорма является большое внимание, уделяемое им крестьянству. Героиня песни «Красавица», воплощающая собой социальную революцию, так представляется читателям: «Меня зовут республикой крестьян». И дальше: «Я была проповедницей вооруженных серпами крестьян, я кричала: «Земля наша! Война — церквям! Война — дворцам!» И новый куплет: «Когда знать и духовенство обращаются, как в девяносто втором году, к поддержке чужеземца против республики, одетой в блузу, — право на скот, на леса, на парки, на пруды, на луга опять переходит к крестьянам!»

В песне «Старый крестьянин» (1872) также поэтизируется классовая борьба в деревне, борьба крестьян против помещика и кюре, против замка и церкви.

В песне «Жак-Простак» (1887) поэт перестраивает, расширяет обычный, старинный, искони крестьянский образ Жака-Простака, придавая ему общие черты пролетария, равно угнетаемого и эксплуатируемого как в деревне, так и в городе. «Меня зовут, как вельможа, всесветно известным именем: я Жак-Простак, человек тяжелого труда», — заявляет в рефрене его персонаж. Это и крестьянин, и рудокоп, и кузнец, и горшечник, — это пролетарий.

Эмманюэль Делорм разделял искания многих поэтов Коммуны, старавшихся создать революционно-пролетарский гимн. Такою его попыткой является упомянутая выше песня «Социальная республика»; она первоначально называлась «Интернационал» или «Великий Интернационал», но ее заглавие изменилось после роспуска Первого Интернационала в июле 1876 года. «Эта песня, — сообщает Делорм, — сложенная и спетая в Женеве в 1871 году на ежегодном празднестве Интернационала, была озаглавлена именем этой всемирной ассоциации трудящихся. Наши друзья, продолжая ее петь и в последующем, хотя ассоциации больше не существовало и самое название ее вышло из употребления, изменили в каждом рефрене слова «Великий Интернационал» (*La grande Internationale*) — на «Социальную республику» (*La République Sociale*).

Первоначально, следовательно, рефрен песни звучал

следующим образом: «Един закон для каждого человека, роковой закон — производить! Конгресс народов указывает путь, каким трудящийся должен следовать. Трудящемуся, бедному Танталу, подымающему свое воинственное чело, Великий Интернационал обещает лучшее будущее».

Несмотря на некоторую вялость и растянутость, свойственную и другим песням Делорма, его пролетарский гимн звучит с большой энергией, особенно в двух последних строфах, где говорится о том, что все труженики должны сплотиться против своих притеснителей. «Пусть, наконец, увидят, что рабочие — все сообща! И если, залив кровью города, эксплуататоры захотят смести поля, — пусть станет ясно, наконец, что в наших гражданских битвах крестьяне присоединились к рабочим!»

Лирика Делорма полна резких антибуржуазных выпадов. Отметим, например, энергичную песню «Устрицы» (1878). Правда, Делорм разрабатывает тот мотив, который уже нашел себе блестящую чеканку под пером Беранже (в песне «Улитка»), но это обстоятельство ценно отметить как пример неумирающего влияния лучшей стороны творчества Беранже в поэзии коммунаров. Иные из них восставали против встречающейся у Беранже поэтизации мещанских идеалов. Другие, как видим, продолжали заимствовать, разрабатывать и углублять темы его революционной лирики.

Многие шансонье швейцарской эмиграции известны нам лишь по имени из-за недоступности их произведений.

Один из участников Коммуны, якобинец Жюль Мио (*Miot*, 1810 — 1883), член Коммуны, делегат комиссии по просвещению и комиссии по постройке баррикад, организатор и член Комитета Общественного Спасения, также писал песни. Они были изданы в эмиграции книгой под заглавием «Новогодние подарки господам из Версаля на 1876 год».

В мемуарах Вильома имеется краткое упоминание о жизни старого Мио в швейцарской эмиграции:

«На полдороге к дому я машинально поднимаю взгляд к крышам. Там, высоко-высоко, в окне самого верхнего этажа, торчит красный флажок.

— Ага, папаша Мио дома!

Папаша Мио — это Жюль Мио, бывший член Коммуны, инициатор Комитета Общественного Спасения. Высокая прямая фи

гура, волнистая, совершенно белая борода, величаво спускающаяся на грудь. Мио — тип старого республиканца былых времен. Он был в ссылке в Ламбессе. Борода настоящего африканского льва, как говорит Валлес.

Мио, которому за шестьдесят, живет там, наверху, в своей голубятне, как старый студент. У него только одна страсть — рыбная ловля. Он проводит все свое время на озере, закидывая или вытаскивая удочку. В кафе он никогда не бывает. Но любит, когда приходят к нему поболтать. Для этого он и украсил свою мансарду красным флажком.

— Если вы видите этот красный флажок, — сказал он нам, — это значит, что я дома. Уходя на ловлю, я его снимаю.

Красный флаг славного Мио никого в Женеве не шокирует: никто его, верно, и не замечает. Нас же он преисполняет радости... С террасы Северного кафе мы видим, как он развевается по ветру, напоминая собою тот, другой, которого уже нет больше...»¹

Люсьен Декав указывает, что стихи Жюлья Мио не многого стоили. Ту же оценку он дает произведениям других поэтов швейцарской эмиграции: «Корове претендентов» Франсуа Буассьера (Boissière), «Патриотическим песням» гражданина Роше (Rocher), посвященным Гарибальди, и стихам сапожника Фора (Faugé), по прозвищу Свернутая Шея, бывшего главного комиссара Коммуны в Сент-Этьене. «Незначительным» называет он и поэта Адольфа Каркассона (Carcassonne), который вместе с Франсуа Буассьером являлся участником Марсельской Коммуны².

Люсьен Декав, уделивший довольно много внимания швейцарской эмиграции, сообщает, что там рождались и песенки, являвшиеся откликом на местные события. Так, когда в Берне в 1877 году социалисты праздновали годовщину Парижской Коммуны, а полиция вырвала у них красное знамя и завязала по боище, это событие нашло свой отклик в песенке, сложенной Полем Бруссом на мотив популярной в дни осады песни «Sire de Fisch-ton-Kap»³.

Поль Брусс (Brousse, 1854 — 1912), участник Коммуны и будущий глава POSSИБИЛИЗМА, является автором другой, более известной песни, написанной им также в

¹ Вильом, стр. 305.

² L. Descaves, p. 195, 196, 68. Марсельская Коммуна была богата поэтами; напомним о Гастоне Кремье, Кловисе Гюге и Пеллиссе.

³ L. Descaves, p. 197—198.

швейцарской эмиграции и в связи с тою же бернской манифестацией 18 марта 1877 года. Песня эта обычно печатается без указания имени автора. Мы говорим о «Красном знамени».

Его в года средневековья
Под гул набата понесли
Повстанцы, спаянные кровью.
Пред ним бледнели короли.
Смотрите, вот оно волной
Несется гордо над колонной
И призывает нас на бой!
Посмейте стяг наш боевой,
Рабочей кровью обогранный,
Преступной осквернить рукой!

Его в порыве вдохновенном
Вздымают снова в Феврале —
И стяг становится священным
Для всех рабочих на земле.

Когда сынов своих карает
Республика Февральских дней,
Оно в Июне поднимает
Восстанье против палачей.

Пускай трехцветные знамена
Пальбой его на клочья рвут:
Во дни Коммуны батальоны
Несут прославленный лоскут!

Стяг пролетария багряный,
Друг обездоленных судьбой!
Свет знания, счастье, мир желанный
Народам всем неси с собой!¹

Другие поэтические опыты Брусса нам неизвестны.

В швейцарской эмиграции были и другие поэты, участники Коммуны, как, например, Жан Норо (Noro), но об их литературной деятельности, в частности об их откликах в эту пору на Коммуну, ничего неизвестно. Были здесь и какие-то другие поэты, имена которых иногда всплывают на поверхность, чтобы затем опять бесследно исчезнуть. Укажем, например, Альфреда Эрмана (Herрман), автора стихотворения «Вдовы федератов»².

¹ Перевод Аркадия Коц.

² «Almanach du peuple pour 1873», Saint-Imier, s. a., p. 24—25.

Среди массовых поэтов швейцарской эмиграции, разрабатывающих жанр социально-политической сатиры, следует назвать имена Шарля Бонне и Гайяра-сына.

Рабочий Шарль Бонне (Bonnet) до Коммуны служил капралом в какой-то военно-обозной части. Приняв участие в событиях Коммуны, он затем эмигрировал в Швейцарию, где занимался ремеслом гравера и организовал вместе со своим братом Виктором фабрику деревянных букв и типографских материалов. Благодаря этому предприятию он мог доставить заработок многим нуждающимся коммунарам. Сам Ключере объявил однажды: «Если перо перестанет кормить меня, я разыщу Бонне и попрошу у него местечка рядом с Остенюм»¹.

В 1872 году Шарль Бонне издал в Женеве книжечку «Позорный столб»². В стихотворном предисловии, озаглавленном «К труженикам», автор с обезоруживающей простотой и искренностью сообщал:

«Труженик, эти страницы написаны для тебя, правда, они незамысловаты по сравнению с книгами поэтов или наших ученых писателей. Но что поделаешь? Изгнание принуждало меня чаще пользоваться рабочим инструментом, чем пером.

Да и как мне было бы написать большую книгу? Двенадцати лет, едва научившись читать и желая стать рабочим, я оставил школу и поступил в мастерскую. И я собираюсь поговорить с тобой без громких фраз о вещах, которые я знаю, чувствую и видел. Если какое-нибудь слово будет резким, грубоватым, надо помнить, что мы немало страдали и что когда мы говорим об этой гнусной породе, причине всех тяготеющих над Францией бед, при этом воспоминании сердце наше ожесточается и слово мести является первым возгласом».

Стихи сборника Шарля Бонне оказались лучше, чем можно было ожидать, судя по этому предисловию.

Растянутое стихотворение, род небольшой поэмы, «Восемнадцатое марта» — менее всего удачная вещь сборника — излагает историю Коммуны. Остановимся здесь лишь на одном эпизоде.

Поэт возмущен тем, что парижан, отстоявших 18 марта свои пушки и свою республику от покушений монархистов, называют грабителями, поджигателями, стре-

мящимися все уничтожить. Нет, они хотели только «вернуть человечеству мир и труд на основе братства», и целью их была «всемирная республика». Следует изложить социально-политического credo автора: «Не нужно больше привилегий, злоупотреблений, ошибок: инструмент — ремесленнику, землю — производителям... Не называйте нас разделящиками, коммунистами, наша школа вовсе не является утопической: рабочий, который производит, который дает, который делает все, имеет свое место под солнцем и не должен гнуть головы».

Воззрения Шарля Бонне, так боявшегося, чтобы его не приняли за коммуниста, являются всегда лишь прудонистскими мечтами о мелком индивидуальном хозяйстве, где каждый рабочий является самостоятельным хозяйчиком. Поэтому не удивительно, а лишь естественно, что в отличие от других поэтов-коммунаров Шарль Бонне защищает Коммуну за сделанные ею ошибки, например, за то, что она не захватила банк. Правый прудонист, он видит в этом свидетельство ее «честности». По мнению поэта, всю массу коммунаров осуждают «за преступления, за крайности нескольких негодяев», а «бешенство» последних разожгли сами буржуа, «лишая их хлеба», — точка зрения, смыкающаяся с воззрениями Гюго. И это не случайно. Поэзия прудонистов не защищала лозунг диктатуры пролетариата, и после Коммуны она эволюционировала к радикализму и либерализму. «Только среди «радикальных» буржуа еще встречаются прудонисты», — отмечал Энгельс в 1891 году¹.

Другие сатиры Шарля Бонне производят более выгодное впечатление: свойственные автору темпераментность и энергия выигрывают в недлинных стихотворениях. Поэт является здесь обличителем и разоблачителем версальского террора, — и он в своей стихии. Глубокая искренность его возмущения, неподдельность негодующих порывов, революционный пафос, верность взятого тона способствуют тому, что его формальные недочеты — вроде слабости рифм, стертости метафор — уже не ощущаются читателем.

В сатире «Франция вновь обрела свою армию» речь идет о Тьере, который, готовясь напасть на Париж, скликает под свои знамена всех «сыновей брю-

¹ L. Descaves, p. 302.

² Charles Bonnet Poésies. Le Pilori, Genève, 1872.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс Соч., т. XVI, ч. II, стр. 92.

мера», шуанов, роялистов, всех «солдат Священного союза», всех участников декабрьского переворота, всех бонапартистских генералов и всех пленных, трусливо сдавшихся пруссакам. Лозунг Тьера — не шадить коммунаров. «Обыскивайте семьи, насилуйте девушек! Грабьте, чтобы себе заплатить! Пусть кража станет паролем! Порядок будет рожден убийством, — убивайте же, не дрогнув бровью!» — так восклицает Тьер, и именно так и была достигнута победа. Поредевшая Франция, иронически заключает поэт, *«вновь обретает свою армию — и порядок восстановлен!»*

Цикл сатир посвящен памяти отдельных жертв версальского террора. В стихотворении «Буржуа» поэт оплакивает унтер-офицера, юношу Пьера Буржуа, перешедшего на сторону восставшего народа и за это расстрелянного по приговору военного суда в ноябре 1871 года. Посылая проклятия убийцам светлоглазого юноши, Шарль Бонне обращает к нему строки, полные умиленного волнения:

Спи! Честь и Долг — твоей могилы стражи:
Ты показал, как торжествуют даже

И в миг конца!

Ты вскинул взор — и молния вонзилась
В лицо людей, чьей пулей завершилась
Твоя страда.

Ты показал им, под расстрелом стоя,
Как гибнут за Республику герои, —
Сыны труда!¹

Одновременно с Буржуа, по тому же приговору военного суда, были расстреляны Россель и Теофиль Ферре. Шарль Бонне откликнулся на их смерть².

В сатире «Россель» он поздравляет всех подличающих перед всякой властью генералов, всех офицеров, заслуживших свои ордена интригами, всех Базенов, разоблаченных в измене. Им нечего больше бояться: ушел их обличитель. «А мы, защитники бессмертной идеи, мы поклянемся над нашими мучениками, над их струящейся кровью, над их телами, что передадим нашим сыновьям все имена жертв, чтобы они почтили наших мертвецов, предавая когда-нибудь казни творцов этих преступлений!»

¹ Перевод Георгия Шенгели.

² Одно стихотворение он посвятил и расстрелянному Гастону Кремье.

В сатире «Ферре» версальцы восклицают: «Очистите нас от этих собак-рабочих, которые, не довольствуясь крохами, спадающими с наших скатертей, пожелали, трудясь, удовлетворять все свои потребности, обучать своих детей... Чтобы разъяснить социальный вопрос, они открывают клубы, где Интернационал, борющаяся против нас ассоциация, говорит им, что рабочий стоит больше тридцати су, что нужно все реформировать, что шестнадцатичасовая работа убивает человека... Вот еще вздорные глупости! Рабочий за тем и существует на свете, чтобы кормить нас, он нам принадлежит, он на то и создан, чтобы обслуживать нас!»

Одержав победу над Парижем, Тьер призывает всех продажных журналистов, капитулировавших генералов, иезуитов Роденов, бессердечную деревенщину — судить и осуждать коммунаров: «Я желаю, чтобы Париж опустел, а каторга стала многолюдной, я желаю, чтобы наполнились могилы и покраснела Сена!» И вот Ферре осужден и расстрелян... Но революционная идея бессмертна.

Она теперь уже не в старом возгласе: «Мир хижинам, война дворцам!»

Нет, в наши дни враги — не только лишь в поместьях:
В конторах, и в бюро, и в мастерских не счесть их.

Они царят везде, повсюду сея гнет,
Деньгую делая рабочих кровь и пот.

Их имена: банкир, промышленник, хозяин.
...Изгладан нищетою,

Для них рабочий стал машиною живой,
Презренным парией: трудись без остановки!
А если пикнет он — отгнутся винтовки!¹

Стихотворение завершается мыслью о возмездии, ожидающем врагов народа. Преодолевая свою прудонистскую умеренность, Шарль Бонне заявляет: «Мы знаем, что не по-республикански воздавать злом за зло, что это не гуманно. Но можно ли колебаться и не бить со всей силой, когда волки набрасываются на стадо? Нет, это — справедливость!.. Простить — о, это было бы преступлением, за которое нас упрекала бы последняя жертва! Спи же, доблестный мученик, пылкий социалист! Спи!.. Мы даем тебе здесь торжественную клятву отомстить за тебя!»

¹ Перевод Георгия Шенгели.

Та же идея мести, звучащая и в «Росселе», проникает собою сатиру «Комиссия по помилованию». Комиссия этого рода, созданная Тьером, получила справедливое наименование «комиссии убийц», так как ее деятельность свелась к механическому утверждению приговоров военного суда. Шарль Бонне ограничивается перечислением имен членов этой комиссии, завещая эти имена будущей народной мести.

Никаких следов дальнейшей литературной деятельности Шарля Бонне мы не нашли. Его сборник родился как непосредственный отклик на гибель Коммуны и на лютое зверство ее победителей. И если Шарль Бонне на одном фланге смыкается с либеральными высказываниями Гюго и воспроизводит ряд старых правопруднистских ошибок, то все же впечатления трагической гибели Коммуны еще настолько живы и сильны в нем, что они заставляют его, противореча самому себе, требовать продолжения революционной борьбы, страстно и настойчиво желать возмездия убийцам и палачам рабочего класса. В этой наиболее сильной стороне творчества Шарля Бонне звучит подлинный голос коммунаров, обеспечивающий его скромной книге значение одного из бесспорных памятников массовой поэзии Парижской Коммуны.

V

Другим сатириком массовой поэзии швейцарских эмигрантов является рабочий Гюстав Гайяр (Gaillard), рисовальщик и карикатурист, сын известного Наполеона Гайяра, бабувиста, рабочего-сапожника, полковника национальной гвардии в дни Парижской Коммуны и прославленного строителя ее баррикад (умер в 1900 году).

Гюстав Гайяр (нередко именуемый Гайяр-сын) в 1869 году издавал в Париже вместе со своим отцом политический листок «Ораторы клубов», где помещал карикатуры на политических деятелей того времени. В дни Коммуны он был одним из ее активнейших карикатуристов, композициям которого, несмотря на некоторые их недостатки, всегда присущ волнующий пафос великой схватки народа с его озлобленными врагами. Тьер, самоуверенно пытающийся укротить народного льва на одной карикатуре и яростно сбитый им с ног на другой, — ти-

личнейшие карикатуры Гюстава Гайяра. Рисунки свои Гайяр сопровождал стихотворными подписями.

Помимо карикатур, Гайяр пытался издавать в дни Коммуны и небольшой журнал-плакат с собственными рисунками. За март и апрель вышло три номера этого журнала, называвшегося «L'Actualité».

Деятельность Гюстава Гайяра в дни Коммуны этим не ограничивалась. Он выступал в качестве оратора и активно помогал отцу в постройке баррикад. В мемуарах Луи Баррона читаем: «Гайяр-отец и Гайяр-сын — тот и другой сапожники и оба коммунистические ораторы на публичных собраниях — будут управлять постройкой баррикад, задуманных уже давно и предназначенных для укрепления Парижа вторым поясом, еще более крепким, чем первый»¹. Гайяр-отец, приступая к сооружению этих баррикад, оповестил в «Крике народа», что сын будет помогать ему: «Сын разделит со мною опасности; преданные республике, мы оба готовы умереть за нее»².

После Коммуны Гюстав Гайяр бежал, вместе с отцом, в Швейцарию. Здесь, не переставая работать в качестве художника, он обратился к писанию стихов под литературным именем Гайяр-сын.

«Когда отец его открыл в Каруже кафе Коммуны, Гюстав взял на себя ее декорирование и расписал стены фресками темнокрасного тона, изображавшими смерть Ферре, Росселя и Буржуа, смерть Кремье, смерть Флуранса и еще другие смерти»³. Посетители кафе могли приобретать у Наполеона Гайяра, наряду с едой и питьем, фотографии с этих фресок, а также книгу его сына «Стихи изгнания».

Книга эта, как и у Шарля Бонне, должна была состоять из отдельных, последовательно выходящих выпусков. Сколько их было? Мы знакомы лишь с первым, носящим подзаголовок «Народ, Коммуна, Версаль»⁴ и состоящим из одной большой сатиры, разбитой на девять главков, где много пропусков, помеченных строками

¹ L. Barron, p. 143 — 144.

² A. de Balathier-Bragelonne. Paris insurgé, P. 1872, p. 691 — 692.

³ L. Descaves, p. 197.

⁴ Gaillard-fils. Poésies de l'exil, I, Le Peuple, La Commune, Versailles, 1870—1871—1872, Carouge, s. a. (1872).

точек; повидимому, это было жертвоприношение швейцарца цензуре.

Сатира начинается с обращения к народу, к «воплощению труда», к «мученику-герою», которого «сажают в тюрьмы, высылают и убивают» и который пользуется только презрением со стороны общественных «верхов». Поэт мечтает, что в день социального реванша народ не забудет «об ужасном поражении, о резне, учиненной торжествующими палачами».

Гюстав Гайяр вспоминает время осады, когда народ, умиравший от холода и голода, отправлялся умирать и в боях с пруссаками, пока буржуа спокойно посжиwали дома, спустив занавески на окнах и нисколько не заботясь о жертвах, о долге, которых требовала родина. Ведь «их единственное ремесло — собирать золото и жить в свое удовольствие; их отечество — биржа, их честь — гроссбук». И эти люди еще смели затем, сбежав в Версаль, выражать презрение к коммунарам, издеваться над ними, пинать их ногой!..

За что же? За то ли, что народ восстал против «постыдного, неприемлемого мира», заключенного продажными изменниками из правительства Национальной обороны? За то ли, что он восстал 18 марта, чтобы иметь такую республику, которая непобедима и отвечает врагу, как и в 1792 году, вооружением всех сыновей отечества?

Гайяр указывает дальше, что народ был жертвой не только своих врагов, но и своих собственных сыновей, составивших «доблестную армию» Тьера. «Как, эта ужасная, гнусная, подлая солдатня состояла из твоих сыновей, из твоих братьев!.. Увы, та же женщина носила вас в своем чреве, дала вам жизнь, свое молоко, свою любовь... Нет, нет, это не так, это слишком чудовищно! Вы сидели за одним столом, спали под одной крышей, а затем вдруг принялись безжалостно резать друг друга?»

Но пусть враги народа продолжают дрессировать свою армию, которой они всем обязаны. День отмщения наступит. И празднествам Версаля придет конец. «В то время, как в Сатори падают Россель, Буржуа, Ферре и за ними столько других, — здесь играют, пьют, пляшут, украшают себя орденами, здесь набивают карманы, набивают брюхо». Да, но все это до поры, до времени. «Мы живем в особенную эпоху, мы накануне, именно на-

кануне столь великого возмездия, что в необъятности мира оно прозвучит, как грохочущий гром».

Тема революционного реванша, наметившаяся в сатире Гайяра с самого начала, особенно мощно звучит в ее финале, сочетаясь с требованием возмездия версальцам за пролитую ими народную кровь. «В великий день, даже уподобившись океану, ты, народ, не сможешь отмыть этого кровавого пятна! О, кто заговорит в этот день о кротости, будет сломлен, как соломинка! Чаша, переполненная и желчью и кровью, переливается через край, небо затягивается все более густой пеленой, бездонная пропасть разворачивает свое жерло, и пылающая лава мчится — все поглотить!»

Ожиданием предстоящей новой революции, несущей возмездие врагам народа, была полна вся эмиграция Коммуны. Подобно Шарлю Бонне, Гюстав Гайяр выразил эти настроения с большой и страстной силой.

Рассмотренная сатира Гайяра-сына не поднимается над уровнем массовой эмигрантской поэзии ни трактовкой темы, ни какими-либо новыми точками зрения, ни самобытностью своих образов, приемов и языка.

Непонятно даже, что особенного находили в ней коммунары, явно выделявшие ее среди других поэтических произведений швейцарской эмиграции¹; но может быть, они располагали и последующими выпусками? Или, может быть, особенно красноречивы и сильны были именно изъятые места? Или, наконец, сам Гайяр-сын обещал больше, чем эга его первая сатира?

Рассмотренная брошюра Гайяра-сына не дает никаких указаний и на принадлежность ее автора к какой-либо определенной социалистической фракции. В идейном отношении, как и в отношении формальном, она типична для эмигрантской поэзии 70-х годов.

Интерес литературного имени Гайяра-сына — по крайней мере для нас — в последующем его поэтическом творчестве, особенно когда он становится в 1885 году сотрудником гедистского журнала «Социальный вопрос» и печатает здесь несколько политических сатир, объединив их под общим заглавием «Революционная Немезида». Это была попытка воскресить, спустя полвека, знаменитую политическую сатиру Бартеlemi и Мери

¹ L. Descaves, p. 193.

«Немезида», столь ожесточенно громившую Июльскую монархию в первые годы ее существования.

В «Революционной Немезиде» Гайяр поставил себе задачей бичевать Третью республику и стоящих у власти республиканцев-оппортунистов.

В первом номере журнала он напечатал сатиру «Гамбетта» — страстный памфлет на вождя оппортунизма. В этой сатире и в последующих Гайяр обнаруживает себя уже вполне зрелым поэтом, рожденным массовой поэзией, но поднимающимся на ее вершину; при этом, о чем бы ни приходилось ему писать, у него постоянно, так или иначе, хотя бы мельком и бегло, всплывает тема Коммуны.

Гайяр пишет о Гамбетте после недавней смерти последнего и оговаривает свое право на критику его деятельности, предвидя протесты реакционеров. «Во время «кровавой недели» вы блевали на наших мертвецов! — говорит он им. — Вы бередили тогда и раздирали наши раны, не зная ни жалости, ни угрызений совести!.. Как, на наши полузасыпанные могилы ваша испуганная ненависть все еще выплевывает свой яд, а мы будем оплакивать вашу утрату, будем простираться ниц перед этой недвижной гнилью?!»

Нет возможности подробно останавливаться здесь на этом замечательном памфлете, мимо которого не пройдет будущий исследователь политической поэзии Третьей республики. Поэт разоблачает Гамбетту как человека, который клялся народу защищать его интересы, но, достигнув с его помощью власти, презрительно оттолкнул его ногой. Гайяр характеризует Гамбетту как хамелеона, болтуна, честолюбца, милитариста, как человека, упивавшегося властью, как реакционера, отрицавшего наличие социальных противоречий и социальной проблемы. И поэт угрожает славолюбивому Гамбетте быстрым забвением его памяти у потомства.

Сатира написана с большим подъемом, но Гайяр ограничивается скорее моральной характеристикой Гамбетты. Вождь оппортунизма плох, потому что он и лично порочен. Потье по-другому трактовал бы такую тему: возвышение Гамбетты было только новой главой в истории буржуазной реакции 70 — 80-х годов.

Не менее сильна сатира «Жюль Ферри», в которой Гайяр столь же энергично разоблачает этого министра-

оппортуниста, о мошенничествах которого писала еще пресса Коммуны.

В начале сатиры, вспоминая революцию XVIII века, поэт оплакивает свое безрадостное время, когда «преступление смеется над горем», когда «народу открывают вены». Но вот народ, «воодушевленный вечной Справедливостью», низвергнул Наполеона III, создал правительство Национальной обороны — и к власти явился Жюль Ферри.

Следует пространное отступление о Коммуне, о народе, требовавшем продолжения войны, о Флурансе. Поэт сожалеет, что Флуранс не сумел превратить восстание 31 октября в начало Коммуны: «Ты еще жил бы, как и твои братья, и ужаснейшая из войн не заливала бы кровью Париж, и у нас были бы наши жены и сыновья, если бы ты не выпустил этих негодяев (членов правительства Национальной обороны. — Ю. Д.), находившихся у тебя в руках».

Но Флуранс допустил эту ошибку, и поэт покорно объясняет ее следствием высших закономерностей: «Над этим миром тяготеет рок, и ничто не усмирит тупой ярости судьбы; ничто, ничто не отвратит ее, а колесо ее всегда вращается к пользе подлеишего кретина». И вот торжествует Ферри, «гнусное и злоеущее существо, заносчивый педант», который «смеется над нищетою, потешается над нашим гневом и держит нас согбенными и в оковах».

В этой сатире Гайяр тоже не является поэтом-социологом. Все зло, которое причиняет Ферри, объяснено отчасти его личными свойствами, отчасти же тем, что «право» все еще похоронено со времени Второй империи. Кроме того, немаловажны предначертания Рока и Судьбы.

Тем не менее в сатире «Феликс Пиа», связанной с постановкой мелодрамы Пиа «Труженик», Гайяр трактует свою проблему исключительно в социальном плане. «Так как надувалы основывают свои школы, я должен сокрушить того идола, которого слишком долго слушал народ», — заявляет Гайяр. Его гнев вызван тем обстоятельством, что Пиа, «готовясь сойти в могилу, пытается смыть кровь ужасной гекатомбы», — другими словами: он обвиняет Пиа в отказе от заветов Коммуны, в желании забыть о майской бойне, во вредной пропаганде классово-

го мира. Гайяр предлагает Феликсу Пиа уйти в буржуазный лагерь, не мешать справедливой борьбе народа и лучше всего замолчать, ибо в нем «уже ничто не дает отзывать тому, кто хочет быть свободным».

Три рассмотренные сатиры «Революционной Немезиды» носили подзаголовок «Политические хамелеоны». Две последующие сатиры имеют подзаголовок: «Буржуазные гнусности». Одна из них называется «Гамаю» и посвящена публичной казни одного преступника; поэт бичует здесь извращенное, бесчеловечное чувство толпы, нападающей на жертву капиталистического строя вместо того, чтобы напасть на последний.

В другой сатире «Побоище на кладбище Пер-Лашез» поэт повествует об избиении манифестантов, которое было учинено полицией 24 мая 1885 года, во время традиционного шествия к стене коммунаров.

«Социальный вопрос» был запрещен на шестом номере, и с этих пор о дальнейшей деятельности Гайяра сына мы не имеем никаких сведений¹.

Колебания поэта между социальной и моральной трактовкой своих политических тем, его подвластность прудонистским влияниям, метафизичность его мышления, его фатализм, его примитивное представление о классовой борьбе, где он лишь противопоставляет народную массу общественным верхам, — все это говорит о том, как труден и сложен путь его политического формирования. Коммунист в нем был скован утопическими представлениями. Гайяр-сын — это переходное звено от утопического коммунизма к марксизму, и таких, как он, было немало в Коммуне.

В «Социальном вопросе» Гайяра-сына печатали потому, что, несмотря на все свои указанные слабости, он оставался подлинным поэтом революционной демократии, темпераментным народным поэтом, кровно преданным интересам масс, верным памяти Коммуны, страстно отразившим в своих стихах народное возмущение версальской расправой и продажным строем Третьей республики, звавшим массы к новой борьбе и к свержению их лжедрузей, вроде Гамбетты или Феликса Пиа.

¹ Гайяр-сын продолжал и рисовать. В 1885 году, например, продавалась литография — сделанный им портрет Луизы Мишель. В 1897 году в одном альманахе был напечатан его рисунок «Коммуна». Верность революционной теме характерна для Гайяра-сына

Ознакомление с памятниками массовой поэзии коммунаров, представленной преимущественно демократическими, народными поэтами, большей частью связанными с рабочим классом, позволяет сделать ряд обобщающих выводов.

Для большинства представителей массовой поэзии было ясно, что Коммуна была революцией пролетарской, восстанием рабочего класса против капитализма, подлинно народной революцией. Так высказывались Дебок, Делорм, Гайяр, так думал даже Шарль Бонне, хотя и делал отсюда неправильные, прудонистские выводы.

Осознание Коммуны как пролетарской революции и усвоение ее политического опыта приводило многих массовых поэтов к разрыву с прежними буржуазно-демократическими иллюзиями. Это достаточно ясно сказалось на примере Ладмирала, создававшего новый текст для старых социальных песен. Это же обстоятельство заставляло Шарля Бонне превозмогать свою умеренность, свой миролюбивый прудонизм и призывать к беспощадному отмщению врагам народа. Та же причина вынуждала и анонимного автора «Кровавой комедии» переходить на позиции рабочего класса в его борьбе с капитализмом.

Руководящая роль рабочего класса в революции 1871 года и его обогащенность опытом революции побуждали многих поэтов к попытке создания пролетарского гимна. Такого рода попытка — характернейшая особенность поэзии Парижской Коммуны, естественный результат огромного роста политического самосознания пролетариата. Вслед за Ладмиралом и Делормом опыты создания пролетарского гимна мы увидим у ряда других поэтов Коммуны.

В массовой поэзии Парижской Коммуны отражен и другой глубоко важный процесс, новый этап в истории французского революционного движения. Мы имеем в виду начало объединения рабочего класса с крестьянством в их борьбе против капитализма. До Коммуны, в предшествующей поэзии, может быть, и имелись единичные высказывания на эту тему, но общими и типичными они еще не стали. В поэзии Парижской Коммуны

этот мотив становится типичным, но поэты Парижской Коммуны еще не умеют увидеть классовую борьбу в рядах самого крестьянства. Тема объединенной борьбы пролетариата и крестьянства против капитализма и пережитков феодальных отношений (в деревне) встречается у многих поэтов Коммуны, а в массовой поэзии ее в разной степени разрабатывали Ладмираль, Делорм и Сент-Илэр.

В массовой поэзии Парижской Коммуны с большой силой прозвучала тема революционного реванша, тема отмщения врагам народа за неопикуемые зверства версальского белого террора. Воспевая Коммуну, ее героев и павших бойцов, почти все рассмотренные поэты неизменно завершали свои произведения предсказанием новой пролетарской революции, призывами к ней и заветом отмщения за расстрелянных коммунаров. Тема Коммуны ни на минуту не является для ее поэтов только исторической. Она становится неким руководством к новому революционному действию.

Одни представители массовой поэзии Коммуны, вроде Шарля Бонне, не в силах были изжить все свои прудонистские иллюзии и пугались коммунизма, но в творчестве других поэтов тема грядущей пролетарской революции получает уже значительную детализацию. Это будет революция, свершенная международной волей сплотившихся рабочих и крестьян, революция, руководителем которой будет Интернационал и которая приведет к полному уничтожению капитализма и к передаче власти, земли и фабрик в руки трудового народа.



ШАРЛЬ КЕЛЛЕР

Среди поэтов Парижской Коммуны имеется одно имя, которое мы должны поставить несколько особняком. Это Шарль Келлер, член I Интернационала, находившийся после Коммуны в эмиграции в Швейцарии и Германии.

Особое место, которое мы отводим Шарлю Келлеру, обусловлено целым рядом причин. Достаточно сказать, что это был человек, спасенный самим Марксом из лап версальских палачей. Уже одно это обстоятельство способно привлечь к Келлеру большой интерес и послужить стимулом к поискам более полных данных о нем, чем те, которыми мы пока располагаем.

Из всей социально-политической лирики этого чрезвычайно талантливого поэта нам известны пока только две политические песни и его вторая книга стихотворений. Одна из этих песен сама по себе представляет крупный интерес как попытка поэзии Коммуны создать пролетарский гимн; вдобавок эта песня очень долгое время была широко популярна в кругах европейской революционной демократии. Но все попытки найти сборник политических стихов Келлера — его первую книгу — где имеется, повидимому, немало откликов на Коммуну, успехом пока не увенчались.

Шарль Келлер (Keller, 1843—1913) родился в Эльзасе.

Отец поэта был гравировщик. Из шестерых его детей Шарль был старшим. Он обучался в коллеже Мюльхуза, а затем в местной Свободной школе прикладных знаний. Получив диплом гражданского инженера, Шарль Келлер несколько лет занимал должность технического директора в одной из больших шерстопрядилен Мюльхуза.

Но вкусы Шарля Келлера, как говорит его единственный биограф, бакунист Джемс Гильом, «увлекали его к литературе, к искусству и к философии, а любовь к справедливости и свободе превращала его в социалиста; в результате этого двойного, эстетического и морального влияния работа в промышленности стала ему невтерпеж»¹. В 1868 году, скопив немного денег, он бросает свое место и перебирается в Париж, куда его влекут и жажда знания, и революционные стремления, и, может быть, поэтические интересы.

В Париже, заработка ради, Келлер берется за переводы с немецкого языка, переводя, главным образом, научные труды. В то же время он много работает над самообразованием в области социальных вопросов, слушает лекции, заводит знакомства с политическими деятелями, врагами Второй империи, вроде братьев Реклю, и часто посещает рабочих, связанных с Интернационалом. В 1868 году он и сам вступает в члены I Интернационала. К 1869 году относится его знакомство с Варленом, будущим членом Парижской Коммуны, и с этих пор он становится завсегдатаем ресторана «Чугунок», основанного на кооперативных началах Варленом и другими его товарищами-прудонистами.

В 1868 году Шарль Келлер находился в числе участников Бернского конгресса Лиги мира и свободы. Как известно, меньшинство конгресса основало бакунинский Альянс социалистической демократии. В числе основателей Альянса оказался и Келлер.

«Приведенный Аристидом Реем на собрание, происходившее в гостинице Медведя, — рассказывает он, — я подписал вместе с Бакуниным, Элизе Реклю, Реем, Жакларом, Жуковским, Фанелли и другими декларацию меньшинства и присоединился к Альянсу»². В послед-

ствии Келлер совершенно позабыл об этом. В одном из его писем 1905 года читаем: «Я присутствовал в 1868 году в Берне на заседании, посвященном основанию Альянса... Может быть, я и подписал протест меньшинства, но об этом у меня не сохранилось ни малейшего воспоминания»¹.

Шарль Келлер не имел никакого отношения к последующим интригам Альянса, пытавшегося развалить Интернационал изнутри. О своем участии в выступлении меньшинства он совершенно позабыл именно потому, что оно носило случайный характер, вовсе не объяснявшийся какой-либо его прочной связью с Бакуниным.

Благодаря своей принадлежности к Интернационалу Шарль Келлер ознакомился с работами Маркса, увлекся ими и в 1868 или 1869 году приступил к переводу «Капитала» на французский язык. В письме к Энгельсу от 10 декабря 1869 года Маркс сообщал: «Кстати, перевод «Капитала» goes on (подвигается). Но теперь Келлер прервал его. Он хочет издать сначала «Восемнадцатое брюмера», думает, что при теперешнем положении это возможно и важно для Франции»². Тон этих строк позволяет заключить, что Келлер уже был лично известен Марксу. «Положение» во Франции в 1869 году — в конце империи — действительно вполне благоприятствовало для издания «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта». Но был ли сделан Келлером этот перевод, неизвестно; во всяком случае издан он не был.

Наступившая франко-прусская война надолго отвлекла Келлера от всех его литературных работ. В Париж он смог возвратиться только 10 мая 1871 года, в дни Коммуны, «дела которой были в полном расстройстве», по его впечатлению, и принял участие в боях «кровавой недели».

В письме от 12 октября 1871 года к члену Коммуны Лео Франкелю Келлер рассказывал:

«Я был ранен в бедро в четверг (25 мая — Ю Д.), около шести часов вечера на баррикаде Шато д'О, покинутой за час до этого вольными стрелками.

Один старый коммунарь и я, вместе с пятью другими, увлеченными нашим примером, хотели спасти две пушки. Это было

¹ „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, p. 215.

² „La Vie ouvrière“, 1-me semestre 1913, p. 559.

¹ «La Vie ouvrière», 2-me semestre 1913, p. 216.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 271.

бессмысленно, потому что нас совершенно парализовал огонь версальских стрелков, занявших все дома на площади до самых крыш. Поэтому после нескольких минут перестрелки нам пришлось укрыться за своими булыжниками. Когда я уходил, нас оставалось только двое — старик и я, — остальные исчезли. Я бежал под градом пуль, одна из которых пробила мне бедро»¹.

Друзья самоотверженно скрывали Келлера и по-мogli ему поправиться. Но поэту пришлось пробыть в Париже до лета 1871 года и пережить пять обысков, пока не смог вернуться на родину.

Этим Шарль Келлер был обязан Марксу, помощь которого бывшим участникам Коммуны была, как известно, исключительной по своему многообразию, энергии и неутомимости.

«Одна моя приятельница, — писал Маркс профессору Бизли 12 июня 1871 года, — через три или четыре дня едет в Париж. Я дам ей самые настоящие паспорта, чтобы она отвезла их некоторым членам Коммуны, которые сейчас еще скрываются в Париже»². По указанию историка С. Б. Кана, такой паспорт был передан от Маркса и Келлеру: «Благодаря стараниям Маркса был изготовлен и переслан в Париж паспорт на имя какого-то германского подданного, облегчивший переход швейцарской границы коммунару Шарлю Келлеру»³.

Мысль о переводе «Капитала» не оставляла Келлера и после его приезда в Швейцарию. Попытку вернуться к этой работе он сделал в 1872 году. Однако его ждала новая неудача: Марксу не удалось найти французского издателя, который согласился бы заключить договор с Келлером⁴. Но, может быть, Маркс уже утратил в это время политическое доверие к своему переводчику?

Дело в том, что в швейцарской эмиграции, помимо общения с братьями Реклю, Шарль Келлер тесно сблизился с Джемсом Гильомом, лидером юрских бакунистов. Правда, по словам поэта, он лишь «издали следил за

работами Юрской федерации, не участвуя в них воинствующим образом»¹. Действительно, уже в 1872 году Келлер уехал в Германию, в Шварцвальд, где пробыл до 1876 года, после чего остальное время эмиграции находился в Эльзасе. Пребывание вне Швейцарии, конечно, спасало Келлера от участия в бакунистских интригах, но дружба с Гильомом, хотя бы и заочная, по-видимому, оказывала на него свое влияние.

Как глубоко оно было? На этот вопрос могла бы дать ответ социально-политическая лирика Келлера, но мы ею не располагаем. Нет сомнения, что он находился под влиянием анархизма, но когда и насколько долго, остается неизвестным. Песня Келлера «Освободим себя сами», которую Гильом напечатал в 1913 году в своем журнале под заголовком «Наши песни», содержит явные анархистские «антиавторитарные» высказывания. Но песня эта не датирована.

В 1876 году Келлер, находясь еще в Шварцвальде, был приговорен к трем месяцам крепости за какие-то крамольные высказывания в публичном месте. По признанию поэта, тюремное заключение было счастливейшим временем его жизни: он был влюблен и, сидя в крепости, все три месяца неустанно писал стихи.

Эти произведения вошли во второй сборник Келлера «A l'oguille», изданный им под псевдонимом Жака Тюрбена и посвященный преимущественно любовной лирике. Изредка попадаются в нем и стихи на социальные темы, но откликов на Коммуну здесь нет. Ряд стихотворений посвящен поэтам-парнасцам — Огюсту Доршону и Шарлю Фремину, другие — Ж.-Б. Клеману, Андре Лео, Эли Реклю, Эмилю Золя. Эти посвящения позволяют судить о литературно-политических симпатиях и о поэтических связях Келлера.

Нас интересуют последние. Стихи второго сборника свидетельствуют, что у Келлера имеется своя поэтическая индивидуальность. Он пишет почти во всех жанрах и размерах с большой версификаторской легкостью, его язык звучен, образы самобытны, рифмы богаты и изысканны. Современник парнасской школы, он, конечно, учился у нее своей поэтической технике, хотя и

¹ «Письма деятелей Первого Интернационала», М., 1933, стр. 50 — 51.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 120.

³ С. Кан. Маркс как организатор помощи жертвам версальского террора, М., 1931, стр. 39.

⁴ „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, p. 218.

¹ Ibidem, p. 220.

не усвоил ни ее объективизма, ни бесстрастия, ни ухода от современности, ни, разумеется, ее аполитизма. Дружба с Огюстом Доршеном и Шарлем Фремином крепит его связи с парнасской школой, причем можно предполагать, что Ш. Фремин принадлежал к левому крылу этой школы и был не чужд движению Коммуны. С другой стороны, имя Ж.-Б. Клемана свидетельствует о связи Келлера с пролетарским крылом поэзии Коммуны.

Как уже указано, в годы эмиграции Келлер подпал под влияние бакунистов через посредство Джемса Гильома. И то обстоятельство, что такой случай вышел с переводчиком Маркса, да еще с человеком, которого сам Маркс спас от версальских палачей, является красноречивейшим свидетельством процессов разложения эмиграции Коммуны.

Влияние анархистов сказалось и на знаменитой песне Келлера «Право работника» (она известна также под названием «Юрской песни» или по рефрену: «Бери машины, работник! Крестьянин, землей завладей!»). Появившись в печати в 1874 году¹ (а не в 1876, как указывает Максим Вильом) с подзаголовком «Интернациональная песня», она была положена на музыку самим Джемсом Гильомом и сделалась чем-то вроде гимна Юрской федерации. Она множество раз перепечатывалась в разных изданиях, и популярность ее в свое время была огромна. Иной раз² ее ставили выше «Интернационала» Потье. Песня Келлера распевалась еще в начале XX века, памятна многим представителям старого революционного поколения, а имя ее творца давно уже стало никому не известным,— нередкое явление у песен, завоевавших большую народную аудиторию.

Вот эта песня:

Рабочий, голод тебе скрутил
Нутро. Ты смотришь тоскливо.
Работаешь ты до последних сил
На жирное брюхо счастливых.
Жена твоя — кляча. Ребенок слаб
И стар к двенадцатилетию.
Ты так же несчастен, как черный раб,
Зверски исхлестанный плетью.

¹ Almanach du peuple pour 1874, Locle, s. a., p. 47 — 48.

² L. Descaves, p. 200.

Невольник завода,
Рудничный колодник,
Рабы полей,
Вставайте громадой всей!
Бери машины, работник!
Крестьянин, землей завладей!

Крестьянин, жатву земля дает,
Тебя за труд награждая,
Но буржуа, смакуя, сожрет
Большую часть урожая.
Ты надрываешься круглый год,
Чтобы жирело и висло
Брюхо класса, чей тяжкий гнет,
Тебе запрещает мыслить.

..... : . . .
Когда к крестьянам земля отойдет,
Поля, сады и давильни,
Когда моряк возьмет пароход,
Литейщик — металл и плавильни,—
Каждый будет вольней дышать
Воздухом нового века,
Работать, мыслить и отдыхать
И станет вполне человеком.

Невольник завода,
Рудничный колодник,
Рабы полей,
Вставайте громадой всей!
Бери машины, работник!
Крестьянин, землей завладей!¹

Песня Келлера написана несомненным мастером. Ее богатая и драматичная образность, резкие контрасты, страстные призывы, лаконизм ее яркого языка полны энергии и силы. Как выгодно отличаются ее четыре строфы и рефрен от тягучего и монотонного гимна Э. Делорма! Если учесть при этом, что до 1874 года не существовало еще ни одного широко известного пролетарского гимна², то нет ничего удивительного, что песня Келлера сразу стала так популярна в Швейцарии и в романских странах Европы.

Песня Келлера помимо всего прочего интересна в том отношении, что этот поэт-интеллигент, художник с «личным вдохновением», ученик парнасской школы, испытывает в данном случае сильнейшее влияние со стороны

¹ Перевод Якова Лебедева.

² «Интернационал» Потье был напечатан только в 1887 году, а песня Делорма вряд ли была известна за пределами кружка швейцарских эмигрантов.

народной поэзии Коммуны: чтобы написать пропагандистскую песню, он черпает свои образы и приемы разработки материала именно у поэтов народного крыла. От себя он привнес в эту песню богатство рифм, изысканность языка, свежесть метафор. Влияние народной поэзии на Келлера объяснялось, конечно, глубиной и искренностью связей этого интеллигента-демократа с революционным пролетариатом 1871 года.

Но не случаен был успех этой песни Келлера именно в экономически отсталых странах Европы, где при отсутствии или слабости организованного рабочего движения недовольство крестьянских масс и тесных развитием капитализма городских общественных низов сопровождалось усвоением ложных идей анархизма. Правда, песня Келлера не может быть названа воинствующим анархистским гимном. Но она отражает высказывавшиеся анархистами требования о расширении задач профессиональных союзов вплоть до экспроприации ими капиталистов и преобразования всего общественного строя. Песня Келлера является гимном синдикалистов.

Когда моряк возьмет пароход,
Литейщик — металл и плавильни...—

в этих строках выражена вся «программа» синдикализма, мечтавшего устранить капиталистические отношения производства не при помощи политической партии пролетариата, а посредством профессиональных союзов. Каждый профессиональный союз овладевает соответствующими средствами производства, моряки — пароходами, литейщики — металлом и плавильнями, и капитализма больше не существует...

«Синдикат, то есть профессиональный союз, представляет собою интересы рабочих профессий, то есть не целого класса производителей, а только данной его *части*, — пишет Плеханов. — Где же находят свое выражение интересы класса производителей, как *целого*? Они находят его в политической партии этого класса. Вот почему превращение капиталистической собственности в общественную, как дело, в котором существенно заинтересовано все общество — *минус эксплуататоры*, может явиться лишь делом партии, а вовсе не делом синдикатов»¹.

Таким образом, песня Шарля Келлера не может считаться революционно-пролетарским гимном, хотя она была долго и широко популярна среди европейского пролетариата, пока ее не вытеснил «Интернационал» Пюте.

После 1876 года, как указано, Шарль Келлер дальнейшие три года находился в Эльзасе, но затем был изгнан оттуда немецкими властями на основании нового закона о социалистах, а также за отказ перейти в германское подданство. Амнистия 1880 года позволила ему возвратиться во Францию, где он поселился сначала в Бельфоре, а затем в Нанси, работая в промышленности. Его усилиями в Нанси создан Народный дом.

После возвращения Шарля Келлера во Францию его связь с Гильомом, повидимому, прекратилась. Во всяком случае, вдова Шарля Келлера, после его смерти в 1913 году, писала о нем Гильому так, словно обращалась к человеку, вовсе не знавшему Келлера или давным-давно раззнакомившемуся с ним: «Он не принадлежал ни к какой школе (политической. — Ю. Д.) и не следовал никакому закону; по темпераменту своему он, впрочем, ближе всего был к анархистам, но никогда не становился ни под какое знамя; он питал ужас к ограниченной кружковщине»¹.

В конце 90-х годов Келлеру удалось издать два сборника стихотворений (у Лемерра, издателя парнасцев): «Du fer» (1897) и «A l'oreille» (1899). Однако имя Келлера было, повидимому, слишком одиноко во Франции, и его сборники увидели свет под псевдонимом Jacques Turbin.

Первый из этих сборников, оставшийся нам недоступным, в целом или в преобладающей части подытоживает творческий путь Шарля Келлера в области его социально-политической лирики. Значительная, повидимому, часть этой лирики была создана в 70-х годах и, естественно, изобилует откликами на Парижскую Коммуну.

Сведения об этой лирике Келлера мы почерпаем лишь из беглых и скудных упоминаний в статье Джемса Гильома. В стихотворении «Тысяча восемьсот семьдесят первый год», посвященном памяти Варлена, зверски

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XVI, М.—Л. 1928, стр. 17.

¹ „La Vie ouvrière“, 3^e me semestre 1913, p. 220.



I

«Я покончил бы с собой, если бы знал, что после смерти продажа моих произведений сможет обеспечить счастливую жизнь моей семье»¹.

Эти страшные слова произнес семидесятилетний Эжен Потье, создатель «Интернационала», крупнейший поэт Парижской Коммуны.

В семьдесят лет, в конце долгой и безупречно честной трудовой жизни, думать о самоубийстве!

Потье не покончил с собой. У него не было никакой уверенности даже этим путем преодолеть тяготевшее над ним литературное непризнание, увеличить продажу своих книг и обеспечить нуждающуюся семью...

Прошло свыше полвека после смерти Эжена Потье, но он и до сих пор остается не признанным во Франции. Таков результат долгой и систематической ненависти, которую питала и питает по отношению к поэту-коммунару Третья республика.

Произведения Эжена Потье до сих пор полностью не изданы. Французский читатель не обладает ни полным собранием песен этого замечательного шансонье, ни даже текстологически проверенным изданием избранной

¹ Ernest Mueux. Eugène Pottier et son oeuvre, P., s. a. (1898), p. 119.

растерзанного версальцами в «кровавую неделю», Шарль Келлер рассказывает историю «третьей борьбы» пролетариата: «Святое Равенство» произносит речь о том, что оно — основа свободы и с ним воцарятся на земле «мирный труд и строгая справедливость»; «вселенная два месяца внимала этому голосу, и затем он стихнул в третий раз».

Голос Коммуны стихнул, но Келлер продолжал всю жизнь прислушиваться, ожидая услышать его снова. «Он умер несколько разочарованный в людях, но все же убежденный, как и Потье, что Коммуна заснула только на время», — говорит Люсьен Декав¹.

Взор поэта до конца его дней оставался прикован к будущему. В цикле стихотворений «Прогресс» звучит вера в эволюцию человечества, в победу Дня над Ночью, в победу всемирной республики. В стихотворении «Наша вера» говорится о грядущем торжестве справедливости. В «Мятеже» — о народе, берущем штурмом капиталистический Вавилон².

Старый коммунар оставался верен себе. Он не забывал Парижской Коммуны, он активно участвовал в пропаганде ее памяти и видел в ней не исторический завершенный эпизод в жизни человечества, а живое, бессмертное дело, которое неизбежно будет возрождаться в грядущих штурмах нового Вавилона. Эта вера в будущую народную победу, не покидавшая поэта до конца его дней, составляла, несомненно, лучшую сторону его творчества, завещанную ему участием в Парижской Коммуне.

¹ E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1937. Preface de L. Descaves, p. 11.

² Обращаемся с просьбой ко всем работникам библиотек СССР проверить, не имеется ли у них этой книги Келлера Jacques Turbin. Du fer, P. 1897). В случае обнаружения ее, просьба известить об этом по адресу: Москва, ул. 25 Октября, д. 10, Гослитиздат, сектор литературоведения — для сообщения автору настоящей книги.

его лирики, ни его перепиской, ни собранием других его сочинений.

Имеющаяся литература о Потье производит жалкое впечатление. Буржуазная критика и история литературы принципиально игнорируют Потье, но и представители французского революционно-демократического лагеря не могут похвастать особенно любовным и заботливым отношением к его памяти. Попытки написать биографию Потье делались (книга Эрнеста Мюзё, компилятивная и полная тусклых рассуждений), но самая-то биография поэта излагалась всего на двух-трех страницах: «биограф» не знал ее, ему нечего было рассказать о создателе «Интернационала»...

Французская революционная демократия не сумела воспитать в своей среде людей, любовь которых к Потье была бы способна перешагнуть за пределы газетно-журнальной лирики и вылиться в упорную, трудную, порой неблагодарную, но полную большого общественного смысла работу по увековечению памяти Потье в серьезном критико-биографическом труде. Становится до некоторой степени символом тот убогий надгробный памятник, который был установлен на могиле поэта 24 мая 1908 года.

Точно так же во Франции нет до сих пор ни одной развернутой и толковой оценки творчества Потье, которая определяла бы его место в истории французской литературы XIX века. Под какими поэтическими влияниями сложился Эжен Потье, какие явления литературно-общественной современности вызывали его симпатию или неприязнь, готовность поддерживать их или бороться против них, каковы были художественные особенности его поэзии, — все это остается неизвестным, неисследованным, неизученным. Величайший поэт французского революционного пролетариата XIX века, поэт-трибун, поэт-пропагандист, поэт-борец, он до сих пор стоит какою-то скорбной, униженной тенью, жертвой незаслуженного, обидного, изумляющего пренебрежения. В официальной истории французской литературы имя этого классика революционно-демократической поэзии не упоминается вовсе.

Советская историко-литературная наука тоже не удосужилась до сих пор уделить должное внимание Эжену Потье. В лучшем случае мы имеем сжатые и об-

щие характеристики его творчества (статья Ал. Дробинского в «Литературной энциклопедии»). Высказывания В. Фриче¹, сохраняя значение одной из первых советских оценок Потье, относятся лишь к «Интернационалу». Популяризаторские статьи Александра Гатова² впервые дали советскому читателю более или менее развернутое представление о Потье, но в них немало фактических неточностей.

Единственным достоверным документом для построения биографии Потье является его письмо к Полю Лафаргу от 29 мая 1884 года³, содержащее краткие автобиографические данные. Документ этот скуден, бегл и оставляет в тени ряд периодов жизни поэта. Потье изложил свою автобиографию также в песне «Biographie» (из сборника «Кто же безумен?»), на русский язык не переведенной.

Эжен Потье⁴ родился в Париже 4 октября 1816 года. Отец поэта был ремесленник-упаковщик, бонапартист по своим воззрениям. Поэт получил только начальное образование — в иезуитской школе. В тринадцать лет он уже был помощником отца, обучившего его своему ремеслу.

Влечение к поэзии проявилось у Эжена Потье очень рано. Старая грамматика Ресто, найденная им на заплесневелой полке какого-то заброшенного шкафа, научила мальчика правилам стихосложения. Затем в его руки попал томик Беранже — того маленького дешевого формата, в котором любил издавать себя певец Лизетты, чтобы его стихи легче доходили до народа. Эжен Потье переписал весь этот томик и выучил его наизусть. Так Беранже стал для него в двенадцать лет, по его замечанию, «Гомером, Вергилием и Горацием».

В двенадцать лет, то есть в 1828 году. Это был тот самый год, когда Беранже, осужденный по второму своему процессу, был приговорен к девяти месяцам тюрьмы и когда его пребывание в тюрьме Ла-Форс подняло

¹ В. Фриче. Пролетарская поэзия, М. 1919, стр. 20—22.

² В книгах: Эжен Потье. Песни, М.—Л. 1932; Эжен Потье. Избранные стихотворения, М. 1938.

³ Оно опубликовано в книге E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1937, p. 261—266.

⁴ Фамилию его писали то Potier, то Pothier, то Pottier. Правильной транскрипцией является последняя.

среди французской демократии волну горячих симпатий к узнику Реставрации. В доме Потье-отца имя Беранже не могло не стать объектом культа: вероятно, в этой связи и произошло знакомство мальчика с книгой Беранже.

Первое поэтическое выступление Потье относится ко времени Июльской революции, когда ему было неполных 14 лет. «Славные дни 1830 года были первым ударом там-тама, пробудившим меня, — вспоминал он. — И, взмостившись, как и подобает двенадцатилетнему (описка Потье. — Ю. Д.) мальчугану, на леса Искупительной часовни, которую возводили на площади Лувуа в память герцога Беррийского, я затягиваю первую свою песню под аккомпанемент последних выстрелов швейцарцев во время взятия Лувра. Естественно, что припевом песни было: «Да здравствует свобода!»

Июльская революция сопровождалась множеством песен, авторы которых воспевали на все лады «Три славных дня», свержение ненавистной массам Реставрации и лучезарные надежды, связывавшиеся с приходом революции. Мальчик, обязанный своим свободолюбивым пафосом, без сомнения, не только общему ликованию, но и влиянию своей демократической среды, не ограничился одною песнею «Да здравствует свобода!».

«Довольно правильно сложенная, лишенная всякой оригинальности и очень плохая, — пишет Потье, — она сопровождалась целой вереницей других, не лучших; с дюжины из них напечатал брошюрой издатель Бреотэ, из пассажа Шуазель. Куда девались эти дятльсот экземпляров? Мои товарищи по игре в шарики и волчки наделали из них петушков. Заглавие брошюры было «Юная муза» — заглавие парнасское, если угодно; этим именем окрестил меня Шарль Лепаж на гоеттах, куда я отправлялся по вечерам ворковать свои опыты, покидая заведение и лавку отца».

Брошюра «Юная муза», изданная в 1831 году, была посвящена Беранже. В нее вошло пятнадцать песен: три принадлежали к эпикурейскому жанру, одна к любовному, одиннадцать остальных на все лады воспевали свободу.

Одна из песен сборника начиналась словами:

О, бог мой Беранже, возьмись опять за лиру!

И в ответ на нее Беранже, всегда благожелательный к молодежи, прислал юному автору следующее письмо:

«Сударь,

Благодарю Вас за премилую песню, которую Вы мне посвятили. Если Вам только пятнадцать лет (мне едва исполнилось четырнадцать! — Э. П.), это безусловно замечательное произведение, и я очень благодарен, что Вы посвящаете мне свои первые опыты.

Вы отлично поступаете, используя подобным образом досуги, остающиеся у Вас от обучения ремеслу; но пусть все-таки стихи не заставят Вас забыть, что самый скромный ремесленник более полезен своей стране, чем большинство стихослагателей.

Примите и проч.».

Таким образом, литературными отцами Потье были Беранже и Шарль Лепаж, оба — песенники-демократы, активно боровшиеся с Реставрацией и имевшие счастье увидеть ее падение. Они приветствовали Июльскую революцию, а затем, разочарованные ее результатами, вновь доказали свою преданность народному делу, прикнув к лагерю республиканцев, вступившему в борьбу с Июльской монархией. Песни Беранже и Лепаж политически воспитывали юного Потье и прививали ему вкус и любовь к социально-политической лирике, сделавшейся впоследствии основным и почти единственным жанром его поэзии.

Первые литературные знакомства Эжена Потье (он вступил, между прочим, в члены кружка песенников «Друзья трех цветов») послужили, вероятно, для него стимулом к тому, чтобы стать заправским литератором. Он начал пробовать силы в драматургии и написал, по его словам, с полдюжины пятиактных драм в стихах. «К счастью для меня и для всех остальных, — замечает поэт, — крысы сожрали их до последнего полустушия». Возможно, что эти пьесы немногого и стоили, но они, во всяком случае, были для юного автора дополнительным упражнением в стихе и в композиции.

Вслед затем Потье решил бросить отцовское ремесло и стать учителем. Это был довольно типичный шаг для писателей 30-х годов, выходцев из рабоче-ремесленной среды. Возмнив себя поэтами, они с легкостью бросали ремесло, которое могло их прокормить, и обращались к интеллигентным профессиям, а еще чаще становились богемой. Сколько погибло таких поэтов, начи-

ная с одареннейшего из них — Эжезиппа Моро! Как жалел их Беранже, всячески остерегавший молодежь от разрыва с тем ремеслом, которое дает средства к существованию!

«Почувствовав сдуру отчаянное отвращение к отцовскому ремеслу¹, о котором я теперь (в 1884 году. — Ю. Д.) очень жалею, я сделался бедным, засаленным и обтрепанным надзирателем в маленькой школе Монмартрского предместья и зарабатывал там вдвое меньше, чем уборщица дортуара. Затем, служа приказчиком у бумаготорговца, я снабжал очаровательными водевилями и остроумными обозрениями журнал «Жимназ дез-анфан» (пассаж Оперы), коего был я и Беркеном и Скрибом. В это время я стал сожителем и другом Мюрже; некоторые из сцен «Жизни богемы» произошли как раз в нашей мансарде, в улице Монсиньи. Во время пожара «Жимназ дез-анфан» мои драматические произведения погибли».

В конце 30-х или в начале 40-х годов Эжен Потье бросил учительство и сделался рисовальщиком по тканям. В этой работе он оставался своевольным поэтом; ему претило размеривать свои рисунки циркулем и линейкой: его радовало видеть, как под бархатистым углем рождается свободная красивая линия, видеть очаровательно-произвольный ход кисти. По его словам, он был «неистощим в создании рисунков, но беспомощен в выполнении их». Что делать: он был поэт, и слишком большой поэт, чтобы его могла подчинить себе нудная техническая работа. Рисовальщиком по тканям Потье оставался свыше тридцати лет.

Но вернемся к его литературному творчеству. При всех своих экскурсах в сторону драматургии Потье не порывал с поэзией, с песней. В своей лирике конца 30-х и начала 40-х годов — она остается пока неизвестной — Потье, повидимому, следовал обычным путем поэтов Июльской революции, которые, разочарованные ее результатами, переходили в лагерь республиканцев, боровшихся против Июльской монархии, и усваивали различные учения утопического социализма. Вот почему

¹ Одной из причин разрыва Потье с его отцом было неодобрительное отношение последнего к поэтическим наклонностям сына, отвлекавшим его от работы.

неслучаен его интерес к Эжезиппу Моро, крупнейшему и наиболее типичному из поэтов-рабочих 30-х годов.

Эжезипп Моро был богато одаренный поэт, плебей по происхождению, хрупкая и женственно-нежная натура. Глубоко потрясенный зрелищем бесконечных страданий народа, страстно уповавшего на Июльскую революцию и обманувшегося в своих надеждах, Эжезипп Моро мужественно восстал против капиталистического строя, борясь за свою республиканскую мечту. Нужно ли говорить, что борьба эта оказалась ему не под силу? Победенный, затравленный, сломленный, отчаявшийся, он умер в двадцать восемь лет на койке для бедных. Его убил капитализм, убил как непокорного плебея — и демократическим поэтам это было ясно. Страдальческая тень Моро вооружала их к новой борьбе.

Хотя окрепнувшая Июльская монархия беспощадно преследовала крамольную народную поэзию, последняя не прекращала своего существования. Центрами ее к концу 30-х годов и в 40-е годы стали полулегальные гогетты. Гогеттами назывались кабачки, где собирались шансонье и где каждый за стаканом вина имел право спеть в очередь свою песню на предмет ее товарищеской оценки. В этих гогеттах, в творческом общении демократических поэтов, рождался и осваивался новый круг тем социально-политической лирики — переходное звено между республиканской поэзией середины 30-х годов и поэзией Февральской революции.

Гогетта, которую посещал Эжен Потье, помещалась в улице Басс-дю-Рампар. Завсегдатаями ее были Пьер Лашамбоди, Гюстав Матьё, Шарль Жилль, Пьер Дюпон — будущие поэты 1848 года. Заглядывал сюда и Беранже.

В 40-х годах все эти поэты приобщились в той или иной мере к учениям утопического социализма, благодаря которым углублялась и обогащалась их социальная критика и расширялся круг их тем. Немаловажно отметить, что в обществе этих поэтов не уживались люди, далекие от рабоче-ремесленной среды. Так, гогетте Басс-дю-Рампар суждено было разлучить Эжена Потье с его приятелем Анри Мюрже.

«Потье нередко приводил Мюрже в свою гогетту, — читаем мы у биографа Мюрже. — Но Мюрже чувствовал себя здесь не по себе: хотя он и был всего лишь

сыном консьержа, он испытывал непреодолимое отвращение к рабочему классу. Душа масс была ему чужда. Его участие в аплодисментах, приветствовавших сатирические куплеты, даже не слишком смелые, было сдержанным. Потье, напротив, весь так и кипел. Он был в своей стихии. Горячка социальных требований владела им настолько, что он, искренний, добродушный и нежный, станет затем мятежником, изгнанником и проповедником»¹.

Добавим за Монторгейля — он или не знает этого, или не хочет обрисовать до конца консерватизм Мюрже, — что будущий автор «Сцен из жизни богемы» стал в 1848 году, с первых дней Февральской революции, платным шпионом царского правительства².

II

Приобщившись, под влиянием своих собратьев-пенсников, к учениям утопического социализма, Потье стал сначала последователем бабувистов и затем, под влиянием Февральской революции, примкнул к фурьеристам.

«Около 1840 года, — пишет он, — я сочинил одну бабувистскую песню³, от которой у меня осталась только неполная копия. Я отдал ее рукопись одному другу, который вел пропаганду коммунизма. Она была напечатана без моего ведома и пользовалась в Лионе и на юге изумительным успехом. Из одного реакционного листка я узнал, что «эта зажигательная стрела производит великое опустошение среди трудолюбивых классов, которые, по своему невежественному легковерию, попали в руки преступных агитаторов». А преступный агитатор об этом и не подозревал. Но песня эта заслужила мне награду: меня посетил бедняга Шарль Жилье за несколько дней до своего самоубийства. Он каким-то

образом узнал, что анонимным агитатором был я, и явился пожать руку поджигателю»¹.

В первые дни Февральской революции, охваченный общим энтузиазмом, объединившим республиканскую буржуазию и рабочий класс, Потье воспевал деревья свободы, которые сажались на всех площадях под пенью церковных гимнов. Но, по словам поэта, революция пробудила в нем «сердце и разум». Он осознал себя не на стороне сладкоречивого Ламартина и официальной эмблематики революции, но на стороне рабочего класса, отдавшего три месяца своей нищеты в жертву буржуазной республике. И он принял участие в июньском восстании. «Я никогда не был, собственно говоря, политиком-активистом, исключая июньских дней 1848 года, когда меня чуть не расстреляли», — признавался он впоследствии.

В пору Февральской революции Потье находился во власти буржуазно-демократических иллюзий. Хотя в большом цикле стихотворений («Народ», «Старый дом на сломку», «Пропаганда песен», «Удобрение») он резко призывал к борьбе против правящих классов, но вместе с тем в нем еще цепко сидела утопическая мысль о возможности мирного разрешения социальной проблемы. В песне «Всеобщее избирательное право» он радуется тому, что и портной, и позолотчик, и мостовщик стали, наконец, избирателями, и напоминает кстати, что сам Христос был плотником, а апостолов своих набрал из рыбаков. Потье призывает здесь избирать честных, непродажных и храбрых людей, которые дружными усилиями мирно спасут Францию и французский народ от всех бедствий.

Помимо надежды на мирное разрешение социального вопроса, которою Потье обязан утопистам, он продолжает хранить и другую иллюзию, еще более властвующую над ним, — веру в республику, спасительницу народа, жаждущего «хлеба и прав». Самое слово «республика» полно для него исключительного обаяния. Он настолько верит в республику, что, даже выступая в будущем против декабрьского переворота с песней «Кто

¹ Georges Montorgueil. Henri Murger, romancier de la Bohème, P. 1928, p. 23.

² «Революция 1848 года во Франции» (донесения Я. Толстого), Л 1925, стр. 30, 140.

³ Не была ли это песня «Il est bien temps que chacun ait sa part», бегло упоминаемая Эрнестом Мюзэ и не включенная в сборники Потье?

¹ Шарль Жилье, один из выдающихся поэтов Февральской революции, покончил с собой в 1856 году: он был одною из многих литературных жертв страшной реакции, которой сопровождалось образование Второй империи.

отомстит за нее?» бичует Луи Бонапарта не как нового палача народных масс, а как душителя республики:

Она несла народу
И радость, и свободу.
Она звала весь мир —
Кто ж отомстит ее врагам? —
Она звала весь мир
На свой обильный пир¹.

Поэт видит, однако, что народ попрежнему голоден — и телом, и душой:

«Я голодна!» — взывает плоть. —
«Чья братская рука поможет
Мне злую долю побороть?
Она, как червь, живущих гложет.
О! Кто мой голод утолит?
Я голодаю!» — плоть кричит.

И тем не менее у поэта имеется новая иллюзия — вера в любовь и справедливость:

Все голодает, все зовет:
«Любовь и справедливость, где вы?»
Но нива жизни оживет,
Когда на ней взойдут посевы,
Природа голод утолит,
И голодавший будет сыт².

В воззрениях Потье в эту пору вообще царила полная и исключительная путаница. По его мнению, революция представляла собою начало стихийное и в некотором роде бестолковое. В песне «Убить скуку!», датированной июнем 1848 года, кануном июньского восстания, говорится: «На улице раздастся перестрелка, народ шествует вперед. Идем строить баррикады!.. Как хотите, надо убить скуку!»

Строить баррикады со скуки!.. Насколько же в 1848 году Потье еще был далек от понимания законов общественной жизни и задач социальной революции! И когда июньская бойня вскрыла пред ним зрелище непримиримейших социальных противоречий, поэт растерялся. Его иллюзии — вера в социальный мир, в магическую силу слова *республика* — еще не исчезли сразу; больше того, Потье настолько был в эту пору жерт-

вой идеалистического мышления утопистов, что у него возникли лишь новые ошибки: фаталистическая мысль о том, что рабочему классу от века суждены одни муки безработицы и голода. И настроения протеста, которых не лишена песня «Июнь 1848 года», бессильны преодолеть влияние этих мрачных дум.

Иди же, нищета, рядами, безоружна!
Пусть нас на улице застрелят наповал.
Идите, женщины! Ни слов, ни слез не нужно.
Идите, дети, — все, кто долго голодал.
Убийства мастера! 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!¹

Такой срыв в самый мрачный пессимизм находит свое объективное объяснение в словах Энгельса о том, что пролетариат 40-х годов представлял собою «разделенные и разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, неразвитые, беспомощно переходящие от воодушевления к отчаянию»².

Известный песенник Гюстав Надо, познакомившийся с Потье в эту пору, так рассказывает об этом знакомстве:

«Это было, кажется, в 1848 году, после июньских дней. Один из моих друзей, горячий демократ, предложил свести меня в ресторан, где собиралась не современная золотая молодежь, а новое поколение народных шансонье. Этот ресторан, или, вернее, табльдот, находился на улице Басс-дю-Рампар... Там собирались вдаль от *ревнивых взоров полиции*. Обед был самый посредственный, и у хозяина явно нехватало доверия к клиентам: вино было подано только за немедленную и даже предварительную оплату. Но туда сходились не за тем, чтобы обедать, и даже не за тем, чтоб пить. Среди нас находились Пьер Дюпон и Гюстав Матьё, блиставшие в кругу своих почитателей. Среди нас был и художник Фонталар, рассказывавший нам всякие истории, новые для меня, а может быть, и для всех; они популяризировали имя Камино. Предоставляю вам думать, чем была песня в этом сенакле свободных словечек; из этих песен я обратил внимание на одну — «Пропаганда песни», — спетую неким молодым человеком, о существовании которого я и не слыхивал. Я спросил, как его зовут.

— Потье, — ответили мне.

¹ Перевод А. Мушниковой.

² Перевод А. Мушниковой.

¹ Перевод А. Гатова.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 471.

Я был в высшей степени взволнован гордостью и буйной силой этих революционных куплетов; нисколько не разделяя их идей, я пришел в восторг от столь внезапно объявившегося дарования этого человека. Я подошел к Пьеру Дюпону и спросил, каково его мнение. Вот его буквальный ответ:

— Этот превзойдет нас всех¹.

С юных лет Потье неизменно был окружен вниманием своих старших братьев-песенников. С его именем, с его растущим и наливающимся силой талантом они неизменно связывали большие, радостные надежды. Было что-то необычное в этом поэте, издавшем первую свою книгу в четырнадцать лет, и это необычное привлекало к нему, как залог последующей выдающейся судьбы. Его любили, ласкали, пестовали. Вслед за Беранже и Шарлем Лепажем — Пьер Дюпон, Гюстав Матгё, Шарль Жилль стали новыми и заботливыми опекунами его растущего, зреющего, совершенствующегося песенного дара. И те надежды, которые возлагались ими на Потье, он впоследствии блестяще оправдал.

Кровавое подавление вооруженного восстания парижских рабочих в июне 1848 года лишило французскую республику ее наиболее преданных защитников и открыло дорогу образованию Второй империи. Утонченная, чуткая, нервная натура, Потье пережил гибель революции, как величайшее личное потрясение. «Разочарования 48 года и июньские преступления, — пишет он, — подорвали мое здоровье, и я в продолжение двадцати лет страдал неврозом и приливами крови к голове».

После июньских дней Потье некоторое время находился в местечке Жуи-ан-Жюза, близ Версаля, и, вероятно, работал на имевшейся здесь фабрике по печатанию на тканях. В Жуи-ан-Жюза и в лесу Фонтенебло поэт, по его признанию, написал песни, вошедшие в его сборник «Кто же безумен?», и часть других, которые он не опубликовывал, считая, что они «испорчены влиянием мистицизма и пантеизма»².

¹ Рассказывая об этом ответе Дюпона, Ш. Шеншолль добавляет: «Надо перечитать затем все другие песни своего собрата (Потье. — Ю. Д.) и насколько был ими увлечен, что, когда Потье собрал их в один том, — он сам предложил написать предисловие к книге» (Ch. Schincholle, p. 291).

² Не эти ли песни и вошли в состав «Альманаха Эжена Потье», изданного Эрнестом Мюзё в 1912 году?

К декабрьскому перевороту 1851 года Потье отнесся резко враждебно. Уже 4 декабря поэт написал песню, посвященную гибели Второй республики, «Кто отомстит за нее?» Воспаление легких, которым он заболел в это время, спасло его от репрессий, выпавших на долю многих других писателей, не менее враждебно настроенных к Наполеону Малому.

Еще в пору Февральской революции поэт познакомился с книгами Фурье и создал несколько песен, пропагандирующих его учение; часть их была положена на музыку композитором-фурьеристом Аллиром Бюро (1810 — 1859) и приобрела известность в тесном кругу последователей фурьеризма, куда входили драматург Эжен Нюс, Фердинанд Гиттон, Бурден, Совестр и Полен. Совестр был одним из сотрудников консидерановской «Мирной демократии», и, может быть, через его посредство Потье познакомился с тогдашними пропагандистами учения Фурье — с Консидераном, Туссенелем, Кантагелем.

Сближение это было непродолжительным. Эжен Потье вскоре осознал, что у него нет ничего общего с «жрецами» фурьеризма. «Я был слишком революционен для сей миролюбивой демократии, — признается он, — и мой анархистский динамит всегда ранил жирные икры этих церковных старост».

Можно считать, что это новое, отрицательное отношение поэта к «миролюбивой демократии» явилось у него следствием политического и революционного опыта, вынесенного из Февральской революции. Но было бы ошибкой думать, что Потье уже расстался со всеми своими бывшими иллюзиями. Нет спору, часть из них погибла в боях июньских дней, но другие продолжали в той или иной форме возрождаться.

Так, например, под влиянием промышленного расцвета, достигнутого Францией в пору Второй империи, у Потье одно время возродились его иллюзии о классовом мире. В стихотворении «Выставка» он пишет: «Сильные и слабые, души и тела, народы и расы, приходите сюда стереть следы ненависти». А дальше он именует человека крупницей бога и мечтает о создании «всеобщей души», единой для всех народов, всех рас и всех классов. Наряду с этим нельзя не отметить и социального песимизма Потье: поэт в эту пору утрачивает веру

в возможность осуществления социалистического строя (песня «Утопист 1800 года»).

«Выставка» (1861) свидетельствует о тех временных колебаниях и шатаниях, которые были свойственны Эжену Потье в 50 — 60-х годах. Несмотря на это, основная линия его социально-политической поэзии оставалась правильной и здоровой: Потье выразил свое отрицательное отношение ко Второй империи в ряде песен и сатир, а в других произведениях бичевал капиталистические отношения, милитаризм и религию.

При Второй империи поэт продолжал работать рисовальщиком в одной парижской мастерской, владелец которой, под видом дружбы, бесовестно его эксплуатировал. Вероятно, по этой причине Потье в конце империи стал самостоятельным рисовальщиком и завел собственную мастерскую: «Мне принадлежало первое в Париже ателье, я пользовался некоторым достатком и имел отличную клиентуру». Действительно, в буржуазных кругах на него уже смотрели, как на «трудолюбивого и скромного буржуа», и он становился «знаком всему художественному и промышленному миру в качестве талантливого орнаментщика¹. Каждый год в Салоне появлялось что-либо новое из его произведений. Его замечали и хвалили. Критика констатировала его растущий успех, и недостатка в заказах у него не имелось»². Но Потье не превратился в хозяинчика: он оставался революционером.

В начале 60-х годов стало несколько оживать французское рабочее движение — особенно в Париже. Появились первые профессиональные союзы (синдикаты). По инициативе Потье было образовано профессиональное объединение рисовальщиков, насчитывавшее около пятисот членов, и по его же настоянию оно влилось в I Интернационал. Так как профессиональное объединение прежде всего преследовало целью защиту интересов своих членов от хозяйской эксплуатации, Потье, по

¹ Мастерская Потье была известна и в Манчестере (Англия). «Потье здесь хорошо известен, у него было большое чертежное предприятие в улице Сантье, д. 28; у него работало около 30 чертежников» («Первый Интернационал в дни Парижской Коммуны» М. 1941, стр. 213).

² Paul Delion Les membres de la Commune et du Comité central, P. 1871, p. 163.

его словам, «навлек на себя проклятия со стороны своих собратьев», то есть владельцев парижских ателье. Со времени вхождения синдиката рисовальщиков в Интернационал, вероятно, и сам Потье сделался его членом; впрочем, по указанию версальца Дельона, Потье стал членом Интернационала якобы только в 1870 году¹.

Стремление империи затеять войну с Германией вызывает бурную вспышку протеста в кругах революционной демократии. 12 июля 1870 года Эжен Потье подписывает вместе с Камелина, Пенди, Тейссом, Бенуа Малонем, Шарлем Келлером и другими обращение парижских секций Интернационала к немецкому народу. Парижские пролетарии призывали немецких братьев удержаться от «братоубийственной войны», затеваемой вовсе не французским народом и угрожающей только «торжеством деспотизма на обоих берегах Рейна». Но остановить войну не удалось.

После падения империи, во время осады, Потье был адъютантом одного из батальонов и одним из активнейших членов ЦК национальной гвардии. Разделяя настроение, свойственное теперь французской революционной демократии и всем парижским секциям Интернационала, он стоит за «войну до последней возможности», ибо речь идет уже об обороне революционного отечества. И в целом ряде стихотворений он воспевает защиту Парижа и громит прусских захватчиков.

Следствием работы Потье по организации синдиката рисовальщиков явилось его избрание в члены Комитета бдительности в реакционнейшем II округе Парижа; затем он избран делегатом в Кордери, где в то время находился центр парижских секций Интернационала — Федеральная палата рабочих обществ. 26 ноября 1870 года Потье подписал одно из воззваний парижских секций Федеральной палаты, обращенное к «труженикам города и деревни» и призывавшее их создать «республику рабочих и крестьян».

Работа Потье во II округе и в Кордери, целиком посвященная революционной защите народных интересов от всякого рода посягательств и покушений со стороны правительства Национальной обороны (в песне «31 октября» поэт воспекает одно из восстаний париж-

¹ P. Delion, p. 164.

ской революционной демократии против правительства буржуазных республиканцев), естественно привела Потье к участию в событиях Парижской Коммуны.

III

23 марта 1871 года Потье в качестве члена Федеральной палаты рабочих обществ подписал воззвание парижских членов Интернационала, приглашавшее трудящихся к участию в выборах в Парижскую Коммуны. А 31 марта он «присоединяется, в согласии с членами той же Палаты, к декретам Коммуны о воинской повинности, о жилищах и о складах в ломбард»¹.

Он был избран в члены Парижской Коммуны от II округа. На первых выборах он получил 4222 голоса, но в этом буржуазном округе большее число голосов получили четыре тьериста; они были избраны, а затем сложили свои полномочия. Потье прошел на дополнительных выборах 16 апреля, когда во II округе за него было подано 3352 голоса (из 3600 голосовавших). На заседании Коммуны 21 апреля он был назначен членом комиссии общественных служб². Двадцать восьмого апреля Коммуна делегировала его вместе с несколькими другими своими членами участвовать в манифестации масонов³. На этом же заседании поэт докладывал о произведенном им обследовании форта Ванв, а также Аньера и Леваллуа⁴.

В автобиографии Потье сообщает: «Уже старик и плохо владея правой рукой, я предоставил стратегическую деятельность моему коллеге Жоаннару и ограничился функциями делегата в мэрии Биржи. Я выполнял обязанности мэра». Он работал в мэрии II округа вместе с Жоаннаром, Дюраном и Серрайе.

В дни раскола Парижской Коммуны, когда происходило голосование по поводу Комитета Общественного Спасения, Потье примкнул к бланкистско-якобинскому «большинству» и голосовал за создание Комитета со следующей мотивировкой:

¹ P. Delion, p. 165.

² «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 177.

³ Там же, стр. 304.

⁴ Там же, стр. 308.

— Так как положение требует энергии и единства действий, я голосую за, несмотря на название.

«Название» Комитета было одиозным в глазах многих членов Коммуны, неправильно понимавших террор 1793 года, который казался им «крайностью», а не необходимостью.

Голосуя с «большинством» за организацию Комитета Общественного Спасения и расходясь в этом случае с социалистическим «меньшинством», Потье в других случаях вовсе не считал себя непримиримым противником «меньшинства». Когда 19 мая на заседании Коммуны был поднят вопрос о пополнении комиссии юстиции тремя новыми членами, Потье предложил ввести туда Везинье, сторонника «большинства», и Лонге, представителя «меньшинства». Однако на заседании преобладали представители «большинства», и поэтому вторая кандидатура была с шумом и протестом отклонена¹.

Можно еще добавить, что Потье был в числе трех членов Коммуны, ходатайствовавших об учреждении высшей счетной комиссии, и что 18 мая он жаловался Коммуне на полицейского комиссара, который распорядился закрыть одну церковь во II округе, не поставив его об этом в известность².

Вот все, что известно о деятельности Потье как члена Парижской Коммуны. Явно неполные и невыразительные данные. Можно ли на основе их представить себе фигуру Потье в событиях Коммуны? Правда, он был уже далеко не молод, да вдобавок болен, и, конечно, не мог сравниться со своим собратом Ж.-Б. Клеманом, молодая пленительная энергия которого была ключом во всех его выступлениях.

Приходится заключить, что деятельность Потье в эти дни настолько срослась с деятельностью самой Коммуны, настолько растворилась в ее текущих мероприятиях, в решении разных мелких вопросов, выдвигаемых повседневностью, что более рельефно очертить ее удастся лишь в том случае, когда будут, например, изданы полные протоколы заседаний Коммуны, когда будет подробно изучена жизнь Парижской ратуши в эти дни, а также жизнь мэрии II округа.

¹ G. Laronze. Histoire de la Commune de 1871, P. 1928, p. 176—177.

² P. Delion, p. 166.

Но в деятельности Потье — уже не как члена Коммуны, а как коммунара вообще — была одна сторона, пусть еще недостаточно полно освещенная, но позволяющая уловить направление некоторых его интересов. Потье явился одним из организаторов известной Федерации художников, образовавшейся в начале апреля.

Собрание парижских художников, созванное Гюставом Курбе по поручению Коммуны 13 апреля, насчитывало свыше четырехсот человек.

«Председательствует Курбе; в президиуме Мулен и Потье. В начале заседания последний зачитывает доклад, составленный подготовительной комиссией и лично им отредактированный. Этот интереснейший документ содержал поистине возвышенные суждения о нуждах и назначении современного искусства. Заботу об интересах художников надлежит вверить им самим. Такова доминирующая мысль доклада комиссии»¹.

На заседании 13 апреля была учреждена Федерация художников. Семнадцатого апреля происходили выборы в федеральную комиссию, причем Потье был избран ее членом по секции «промышленных художников».

Революционное меньшинство федеральной комиссии, к которому принадлежал Потье, должно было проявлять тактичную умеренность в ряде вопросов, чтобы привлечь на свою сторону прочих членов и постепенно убедить их в резонности и необходимости требований Коммуны, например по части разгрома саботажа в музеях. Поэтому на первых порах многие члены комиссии искренне полагали, что они будут работать на прудонистский лад — «мирно и вне всякой политики»². Но когда администрация Лувра объявила, что она не желает признавать Коммуну и не предоставит помещения федеральной комиссии для ее работы, миролюбцам из комиссии пришлось превозмочь свой аполитизм. На заседании 20 апреля, после долгих прений, комиссия решила обратиться за содействием к Коммуне. Правда, вопрос пока еще шел не о сломе саботажа, а о том, чтобы Коммуна предписала Лувру отвести помещение для комиссии. В Коммуну была послана делегация, в числе членов которой был и Эжен Потье.

¹ „Journal Officiel de R. F.“, ed. du soir, 16 avril 1871, № 105

² А. С. Гуштин. Парижская Коммуна и художники, Л. 1934, стр. 64.

На этом заседании комиссии, 20 апреля, имя Потье встречается в последний раз. Если ему и пришлось отдалиться затем от ее работ, то за Федерацию он уже мог быть спокоен: в ней оставалось сколоченное им активное меньшинство, несомненно состоявшее «главным образом, из представителей от промышленных художников»¹. Ведь «промышленные художники» входили в организованный им синдикат, а значит, являлись членами Интернационала и должны были быть верной опорой Коммуны.

И действительно, в обстановке развертывавшихся событий и обострявшейся классовой борьбы исполнительный орган Федерации художников, руководимый активным «меньшинством», окончательно порвал со своим начальным аполитизмом. Федерация поняла, что она не сможет приобщить народные массы к искусству, пока не сломит царящий в музеях саботаж, пока не выметет из всех углов паутину контрреволюции. В мае она составляет список музейных работников-реакционеров, подлежащих увольнению, и выделяет ряд своих членов для руководящей работы в музеях. А 19 мая федеральная комиссия постановляет «распустить весь персонал Лувра», то есть работников, верных старой администрации, и «просить Коммуну произвести обыск во всем Лувре, чтобы быть уверенным в том, что в нем не остался никто, кроме людей, поставленных или оставленных Федерацией»².

Таким образом, из «нейтрального» и «аполитичного» объединения, составленного по прудонистским рецептам, Федерация художников, в ходе революции и под влиянием всей логики развивавшихся событий, сделалась преданным, инициативным сотрудником Коммуны. И опозиционные элементы Федерации, из прежнего большинства, сократились всего до нескольких членов, особое мнение которых уже никого не интересовало.

Не может быть сомнений, что одним из вдохновителей этой перестройки федеральной комиссии был Потье (наряду с Курбе и Далю) — первый руководитель ее инициативного революционного ядра.

Есть указание, что, помимо своей работы в комиссии

¹ А. С. Гуштин, стр. 67.

² Там же, стр. 71.

общественных служб и в мэрии II округа, Потье был назначен директором художественной промышленной мастерской¹.

«При вступлении версальцев, — рассказывает Потье, — после взятия мэрии (II округа. — Ю. Д.) я отступил в XI округ, где провел последние дни борьбы вместе с Ферре, Лефрансэ, Варленом и Делеклюзом».

После гибели Коммуны версальская пресса распространила слух о гибели Потье на баррикаде. «Потье и Серрайе, делегаты при мэрии II округа, были расстреляны на площади Пти-Пэр», — сообщала одна из газет 30 мая². Коммунар Громье, арестованный в это время, записал 20 июня в версальской тюрьме дошедший до него слух: «Рауль Риго, Варлен, Делеклюз, Антуан Арно, Потье и Дюран — единственные члены Коммуны, нашедшие смерть на баррикадах»³.

Слух о смерти Потье (как и Антуана Арно) оказался ложным. Потю удалось уцелеть в дни разгрома Коммуны. У каких-то парижских друзей он нашел себе убежище, и там в июне 1871 года, под непосредственным впечатлением пережитых грандиозных событий, им был создан «Интернационал».

Буржуазно-демократические иллюзии, которым Потье отдал такую обильную дань и в 40-х годах, и в пору Февральской революции, и даже позднее, разделялись в середине XIX века множеством современных ему представителей европейской революционной демократии, а потому не являются в его творчестве чем-то особенным и индивидуальным. Колебания и противоречия Потье также типичны. Многие из революционеров, современников поэта, несмотря на июньскую бойню, остались и в дни Коммуны и даже после нее прекрасными демократами 40-х годов, попрежнему мечтавшими все примирить.

Замечательной особенностью Потье является то, что революционный опыт Коммуны дал ему возможность стать художественным выразителем резкого и окончательного разрыва революционного пролетариата с былыми буржуазно-демократическими иллюзиями. Песня

«Интернационал» и является документом этого разрыва. Многие объяснялось здесь и тем, что Потье, став членом I Интернационала, приобщился к научному социализму и усвоил новое содержание революционной борьбы — борьбы за коммунистическое общество.

Песня начата огненным призывом к восстанию пролетариев, к вооруженному восстанию против мира капиталистических насильников. Нет, былых иллюзий о классовом содружестве больше не существует. Задача революции — уничтожить весь прошлый порядок, изменить основу существования мира. И те, которые были ничем, станут всем.

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и не герой:
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.

В этих строках была новая революционная мудрость, открывшаяся Эжену Потье в дни Коммуны, и окончательное отречение рабочего класса и народных масс от всех былых иллюзий и несбыточных надежд.

«Ни бог, ни Цезарь, ни трибун» (дословный перевод) не спасут обездоленных. Многие века народные массы ждали, что их избавит от страданий какая-то высшая сила: например, благое божество, которое не отвергалось и кое-какими учителями утопического социализма. Но ни бог, ни земные владыки — будь это старинный абсолютный монарх, о котором французские буржуа почти всегда говорили: «Если бы король знал!», будь это Наполеон III, обманывавший некоторое время рабочий класс обещанием социальных реформ, ни трибуны, будь это Робеспьер, или красноречивый Ламеннэ, или сладкоустый Ламартин, — не положили конец страданиям народа.

Нет, рабочий класс, являющийся, как знает Потье, авангардом народных масс, должен сам спасти себя и человечество. И спасти силой, вооруженной борьбой, беспощадной расправой с угнетателями!

Это четкое революционно-классовое сознание, этот оптимистический энтузиазм класса, мощно поднявшегося к своей революции, запечатлевает собою все прочие строфы песни и определяет ее реализм. Сен-симонистская и прочая демократическая поэзия полстолетия

¹ А. С. Гущин, стр. 46.

² „Le Petit National“. 0 mai 1871, № 288.

³ „Journal d'un vaincu“, p. 102 — 103.

бессильно плакалась о том, что рабочий все производит, а «праздные» классы все у него отнимают, ничего ему не оставляя. Этой минорной лирике «Интернационал» подводит итоговую черту:

Заводы, фабрики, палаты —
Все нашим создано трудом.
Пора! Мы требуем возврата
Того, что взято грабежом.

И он призывает солдат не только не стрелять в народ, как сентиментально взывала к ним демократическая поэзия 30 — 40-х годов, но повернуть оружие против своих генералов.

Песня полна великой, властной, непобедимой уверенности:

Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда!

И бодрой, поднимающей дух, ликующей мощью звучит припев, твердя о том, что революционное дело французских пролетариев приведет к всемирному освобождению человечества:

Это есть наш последний
И решительный бой,
С Интернационалом
Воспрянет род людской¹.

«Интернационал» был опубликован Потье лишь в 1887 году. Во второй части нашего труда мы расскажем о том, как эта песня стала общепризнанным гимном революционного пролетариата.

Биографам Потье ничего неизвестно об обстоятельствах бегства Потье из Франции. Сам поэт сообщает:

«Я добрался в Англию через Бельгию, а потом переехал с семьей в Соединенные Штаты, где оставался семь лет, и вернулся оттуда после амнистии бедняком и стариком». Биографы могут дополнить эти указания лишь тем, что Потье в Англии первое время отдыхал и что в 1873 году он переехал в Америку, где жил в разных городах, то работая рисовальщиком, то учительствуя².

В Англии, в Гревсенде, в июле 1871 года Потье со-

¹ Перевод Аркадия Коц.

² E. MUSEIX, p. 11.

здал первое стихотворение из цикла стихов о Коммуне, песню «Так ты не знаешь ни о чем?» Поэту кажется, что сама природа должна была бы биться в судорогах боли и ненависти при виде тех ужасов, которые пережиты Францией. Но природа величаво-бесстрастна, и поэт рассказывает ей о том, чему он был свидетель:

.. Мы помним — память, замолчи!
Тела убитых в яме черной,
Где их топтали палачи...
О, сколько их! Нема могила,
Покрыла известь их пластом.
Река, ты небо отразила...
Иль ты не знаешь ни о чем?

.....
Поэт, художник и рабочий,
Мы кинулись в огонь борьбы,
Мы свет зажгли во мраке ночи,
Мы лучшей жаждали судьбы.
Но наши сны остались снами.
Мы вновь на каторгу идем...
Вулкан! Ты пепел дал, не пламя!
Иль ты не знаешь ни о чем?¹

Но если поэт испытывает некоторую подавленность («борьба сломила, выпила все силы, и крови больше нет у нас в сердцах»), то он сознает, что перед ним не только смерть и уничтожение, но мучительный и великий процесс рождения нового мира:

Час наступил освобожденья,
Родилось Равенство на свет

Из письма Энгельса к Зорге от 3 мая 1873 года как будто можно заключить, что в это время Потье уже был в Америке. Там он стал (вместе с Серрайе) объектом каких-то необоснованных обвинений со стороны Дерера, бывшего члена Парижской Коммуны и члена Генсовета в Нью-Йорке; дело, повидимому, заключалось в обычной эмигрантской склоке.

Энгельс писал об этом: «То, что говорит Д (ерер), — просто чепуха. История с попами сводится к следующему: Потье, делегат Коммуны во II округе, к которому был прикомандирован Серрайе, сдавал попам церкви в аренду. (Такой-то делегат сдает лавку, именуемую церковью и т. д. и т. д., такому-то... для того, что-

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

бы тот занимался там ремеслом священника) — так гласила формула. Потье получал все деньги, расходовал их на нужды Коммуны или округа, а затем вносил расходы в счета Коммуны. У Серрайе никогда не было на руках ни гроша этих денег. Ле Муссю, который при слове «поп» лезет на стену, собирался арестовать Потье и Серрайе за то, что это была, по его выражению, «безнравственная торговля». Если бы речь шла о плоских остротах, то я не знаю, кто из них сострил неудачнее, Ле М(уссю) или П(отье) с С(еррайе). Но выдвигать серьезные обвинения на основании подобного ребячества — это более чем по-детски¹.

В эмиграции Потье создал большую поэму «Парижская Коммуна» (1876), эпически-величавое и в то же время полное кипящей страстности повествование о великих деяниях революции, о ее стремлениях и надеждах, о ее ошибках и трагической гибели. В начале поэмы Потье обрисовывал первые дни Коммуны:

...Необычайной славой
Зажегся небосклон. Империи позор
Растаял как туман. И загорелся взор.
И планы равенства в мозгу людей родились,
Оружье взявших. Но сердца разоружились.
О Справедливость, ты — душа Коммуны, твой
Клич: все за одного, один за всех! Вот строй
Родной Грядущему. И на любом портале,
Сняв надпись «Собственность», — «Груд» отгравировали

С какой нежностью, с каким пониманием историко-общественного значения Коммуны Потье говорит о ней и дальше:

Париж призвал тебя, и на земле проклятой
День стал светлей.
Ты — светлая душа, мозг пролетариата
И мозг его костей.
...«Рабочий! Ты — ничто, стань всем!» — И, понимая,
Рабочий восстает².

Далее Потье иронизирует над буржуазным прогрессом, породившим массовые расстрелы из митральез, и с возмущением разоблачает торжество «порядка» в терроризованной, смолкнувшей Франции, где, «слава богу», снова властвуют реакция, биржа, религия и куртизанки, где бедняк попрежнему обречен эксплуатации и нищете.

После этой гневной реалистической инвективы особенно неожиданно звучит финал поэмы, где Потье обращается к «старому миру», убеждая его понять, что дни его сочтены, что пламя неотвратимого революционного пожара подобралось к самым его устоям:

Декретируй Коммуну и красное знамя.
Если так, пощадим тебя...
Хочешь ли ты?

Это риторика? Нет. Потье снова во власти иллюзий... Пережить весь ужас «кровавой недели» — и все-таки думать, что капитализм способен сдаться без боя!..

Да, расставаться со старыми, хотя бы и ошибочными, предрассудками было не легкое и не простое дело. При всей своей нелепости они все же продолжали иногда возрождаться в сознании поэта. Только в 80-х годах, возвратясь из эмиграции и убедившись, что Третья республика прерратилась в верную опору капитализма, Эжен Потье и смог в этом последнем разочаровании окончательно освободиться от всех прежних иллюзий и заблуждений.

В Америке Потье создал еще две поэмы: о всемирном единении рабочих — «Рабочий Америки — рабочему Франции» и о рождении рабочей партии («The Workingmen's party»). Первая из них была напечатана в журнале американской рабочей партии. В этих поэмах Потье пропагандирует коммунизм и призывает к интернациональному единению пролетариев для свержения капитализма.

В ряде других стихотворений эмигрантских лет Потье бичует французскую буржуазию и католическую реакцию («После нас конец вселенной», «Господин Ларбен» и др.) и не перестает твердить о бедствиях народа («Жан Лебра» и др.). Постоянно возвращается он и к теме Коммуны. Так, им были сложены песни «Белый террор», одно из сильнейших обличений версальской расправы над коммунарами, и «Ни праздника без амнистии»¹, положенная на музыку и сыгравшая свою роль в борьбе за амнистию коммунарам.

¹ В ИМЭЛ имеется редчайшее недатированное издание этой песни с нотами, — вероятно, издание 70-х годов. Автором музыки является Ж.-Б. Мунье. В двух куплетах этой песни, сравнительно с переизданием ее в книге, имеются различия. (Нам встретилось немало и других разночтений в песнях Потье.)

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 332—333.

² Перевод А. Гатова.

В 1880 году французский рабочий класс смог, наконец, после многолетней борьбы, добиться общей амнистии для коммунаров. В сентябре этого года Потье отплыл из Америки во Францию на борту трансатлантического парохода.

При возвращении во Францию в душе поэта, повидому, жила детская, несбыточная, иллюзорная и все же неодолимая надежда на то, что кровь, пролитая коммунарами, должна была принести какие-то свои плоды, хоть в чем-нибудь оздоровить и улучшить общественные отношения. С этой тайной надеждой возвращались и другие коммунары.

Действительность не замедлила вызвать в них жестокое разочарование. «Ничто не изменилось!» — так озаглавил Потье одну из песен 1880 года, посвященную Максиму Лисбонну. «Ты возвращаешься к нам, благородный каторжанин, после десятилетней ссылки, — взгляни же, как рухнули все наши надежды». Все так же обманывают народ государственные люди. Все так же «отдает свои мускулы владыке Капиталу, по шесть су за час, горемычное и подышающее с голоду существо, не имеющее ни хлеба, ни отдыха и зовущееся пролетарием». Вампиры попрежнему высасывают соки из людей труда. Попрежнему дурачат и обирают народ в церквях и монастырях. Генералы, подобравшие свои лавры в крови Мильера, жаждут новых кровавых недель. «Переменились только имена, а нужно, чтобы переменялось все, — заключает поэт. — Революция, твое появление должно возродить землю!»

Мысль о том, что ничто не изменилось и что остается надеяться на новую революцию, легла в основу последующих поэтических высказываний Эжена Потье.

Вернулся он больной, нищий и дряхлый: ему исполнилось 64 года. Надо было искать заработка. «Я попытался снова стать рисовальщиком, но условия моей отрасли промышленности совершенно изменились; здесь, как и во всяком другом деле, требовался капитал. После двух лет борьбы и изнурительной усталости, которые были мне уже не по возрасту, я был разбит параличом, отнявшим у меня половину тела, и вынужден отказаться от всякой работы».

Положение Потье осложнялось тем, что он в качестве бывшего коммунара не мог ведь рассчитывать и на грошовую пенсию «по старости».

Как же он существовал? Дряхлого и беспомощного Потье содержала дочь, вернее — муж дочери.

Говоря о стихах Потье и восхищаясь ими, один осведомленный современник писал: «Такие стихи должны были бы прокормить их создателя. И, однако, мне сказали, что Потье, достигнувший в настоящее время глубокой старости, только с тем и может себя поздравить, что у него есть дочь. Муж последней уделает ему пенсию в размере полтораста франков...»¹. Недаром Потье жалел в 1884 году, что порвал с ремеслом своего отца.

На 80-е годы приходится несомненный расцвет творчества Потье. Но, чрезвычайно требовательный к себе, он печатает немного — не свыше десятка песен в год, а гонорары, получаемые им в небогатой социалистической прессе, слишком ничтожны...². Тягостная, давящая нужда и сознание собственной беспомощности отравляют поэту последние годы жизни.

Но среди невзгод старости, болезни и бедности старый коммунар почерпает себе поддержку и силу в общественных интересах, в зрелище растущей активности французского рабочего класса, оправившегося от страшного разгрома Коммуны. На глазах поэта протекает процесс неустанный роста французской Рабочей партии.

Организовать французскую Рабочую социалистическую партию было решено еще на марсельском конгрессе 1879 года, по предложению Геда. В составлении программы Рабочей партии вместе с Гедом принимал участие Маркс. Рабочая партия немедленно начала расти. На муниципальных выборах 1880 года новая

¹ Ch. Chincholle, p. 291.

² Если только он вообще что-нибудь получал. Известны такие, например, случаи, что Гед и Лафарг затеяли в 1881 году издание газеты, располагая всего-навсего капиталом в пять тысяч франков, которого, по расчету Энгельса, им могло хватить только на издание 32 номеров (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 156). В расчете, сделанном Энгельсом, учитывались лишь технические расходы. Социалистические газеты обычно существовали недолго из-за недостатка средств. В этих условиях, несмотря на все уважение, а вероятно, и сострадание, которое испытывали к Потье в социалистическом лагере, поэт вряд ли мог много заработать.

партия, существовавшая еще только несколько месяцев, располагала в Париже уже пятнадцатью тысячами голосов. Потье откликнулся на это событие песней «Пятнадцать тысяч голосов»:

Привет голосованью класса!
Вот побежденных первый шаг.
Вчера униженная масса
Поднялась грозно, как Спартак
Расстрельщик масс, буржуазия,
С твоих Бастилий сбит засов —
Грозят, бичуя деспотию,
Пятнадцать тысяч голосов.

Организация партии обещает победу рабочему классу:

«Ты сам себя спаси, рабочий!» —
Наказ Варлена был таков.
Несут зарю на смену ночи
Пятнадцать тысяч голосов!

Победа рабочего класса явится освобождением науки и искусства, омоложением мира:

Мир старый одряхлел для чувства,
Но вырвут из его оков
Литературу и искусство
Пятнадцать тысяч голосов!¹.

В последующие годы французская Рабочая партия раскололась на гедистов и POSSИБИЛИСТОВ. Гедисты оказались в меньшинстве, но название Рабочей партии осталось за ними.

Сколько известно, Потье официально не примыкал ни к одной из социалистических организаций, которые образовывались в 80-х годах; но свои симпатии и дружбу он неизменно отдавал Жюлю Геду, Полю Лафаргу и французской Рабочей партии. Таким образом, если Потье и не входил в группировку французских марксистов, то был активно сочувствующим ей.

Он печатал свои песни в целом ряде гедистских изданий: в журнале «Социальный вопрос», в газетах «Социалист», «Крик народа», «Путь народа» и др. Но некоторые песни его печатались и в POSSИБИЛИСТСКОМ «Социальном обозрении», и в анархистских изданиях, — в

газетах «Инсургент», «Отвага» и др. Посвящения песен Потье свидетельствуют, что он с любовью и с уважением относился ко всем своим товарищам по Коммуне, каковы бы ни были их позиции в 80-х годах. Он посвятил «Интернационал» Гюставу Лефрансэ, непримиримому врагу гедистов. Другие стихотворения он посвящал Бенуа Малону, Феликсу Пна, доктору Гупилю, Ф. Гамбону, Эду, Юрбену, Полине Менк, Камелина, Курне, Эжену Шатлэну, Эдуарду Вайяну, Шампи, Лонге, Ж.-Б. Клеману, Полю Лафаргу, Ашилю Ле Руа, Жоржу Прото, Геду, Альфонсу Эмберу и др. Здесь представители самых разнообразных политических лагерей демократии 80-х годов: гедисты, POSSИБИЛИСТЫ, анархисты, радикалы и даже буржуазные республиканцы. Но эти люди так или иначе были участниками Коммуны и все они дороги ее поэту.

О чем же пишет Эжен Потье, возвратившись на родину? Ничто не изменилось, твердит он. Жан-Бедняк («Jean-Misère»), олицетворение народных страданий, как был нищим, так им и остался. Его исхудалое тело, покрытое лохмотьями, дрогнет от лихорадки. Он был когда-то хорошим работником, но состарился и выброшен на мостовую. Ни крова, ни пищи. Он жертва бесчеловечия эксплуататорских классов, благословляемых церковью за их богатство, убивших на войне его сына, развративших его дочь... Наступил однажды сияющий день, когда Жан-Бедняк взял ружье федерата и пошел за красным знаменем Коммуны. Но Коммуна разгромлена, и Жан-Бедняк мечтает об одном — поскорей умереть: «Из мира убегаешь, как с каторги!» И тело Жана-Бедняка покоится в морге, где на каменных плитах правящие классы каждый день укладывают новых мертвецов — заложников нищеты. «И что же, это никогда не кончится?» — грозно спрашивает рефрен.

У бедняков, учит поэт, отнято все: и оаг, и кров, и хлеб, и семья, и все дары природы. Когда бедняк захочет повеситься, у него нет даже своего гвоздя. Единственно, чем он владеет, — это нищетой. И он не только нищий, — он раб. Раб отчаянной капиталистической эксплуатации, выпивающей всю его кровь, раб непосильного, убивающего труда. И женщины из народа лишаются сладчайшей радости материнства, потому что не хотят породить на свет новых рабов.

¹ Перевод А. Мушниковой.

А если у них и рождается ребенок, как мучительно видеть им те лишения, которые выпадают на детскую долю! В превосходной песне «Промокающие башмаки» Потье описывает томящее беспокойство матери, сын которой, мальчик-рабочий, ходит в рваных башмаках: не на что купить крепких. Думы матери просты и печальны:

Кто трудится, тому бы надо
Быть обеспеченным во всем.
Что делать мне? Помочь я рада,
Да не сведешь конца с концом.
Богач — тот сыт, обут, и баста.
Ему плевать на бедняков.
А наша жизнь зависит часто
От пары прочных башмаков¹.

В других стихотворениях («Изобилие», «Безработица», «Конец», «Кризис») Потье с болью к тоской рассказывает о страданиях рабочих. Да, ничто не изменилось! Дать амнистию бывшим коммунарам — это слишком мало. Необходима амнистия социальная, амнистирование всех каторжан труда — от непосильной работы, от эксплуатации, от нищеты. В исключительной по страсти и энергии песне «Социальная амнистия» он восклицает:

Оппортунистов ходы стары:
Во Францию, наш край родной,
Вернули ссыльных коммунаров,
И что же — хватит, с глаз долой?

Но те, что в ямах первобытных
С шахтерской лампочкой слепой
Своих хозяев ненасытных
Обогащают день-денской?

Но эти толпы — строй суровый,
Гонимый голодом взашей
На труд двенадцатичасовой,
На обморочный жар печей?

Амнистию рабам усталым,
Одетым вами в кандалы!
Вы осветили их подвалы?
Оздоровили их углы?

Амнистию!
Амнистию!
Всем каторжникам — чистую!
Мы голосом трубим миллионным:
Амнистию
Всем осужденным!¹

Подобно тому как Потье горячо и радостно воспел первую избирательную кампанию Рабочей партии в 1880 году, точно так же и другие события жизни рабочего класса порождали его неизменный отклик. В песне «Кризис» он иронически откликнулся на бесплодную деятельность так называемой «комиссии сорока четырех», которую Палата образовала в 1884 году, поручив ей изыскать меры помощи рабочему классу, страдавшему от безработицы, вызванной кризисом перепроизводства. С последней темой связаны также сонеты Потье «Изобилие» и «Закупорка». В песне «Эксплоататоры» он с большой силой отозвался на локаут в Рубэ в 1882 году, а в «Стачке» — на события Анзенской забастовки 1886 года. Потье откликался и на другие события, близкие рабочему классу. Когда в 1885 году начал выходить гедистский журнал «Социальный вопрос» Потье почтил его выход песней того же названия; так же было и с выходом в 1887 году гедистской газеты «Путь народа», с образованием в 1886 году клуба Вал-леса и т. д.

При более глубоком изучении творчества Потье, выходящем за пределы настоящей книги, без сомнения, можно будет установить теснейшую связь большинства его песен 80-х годов с событиями социально-политической современности.

Отдавая основное внимание и отводя главное место сочувственному изображению народа и в первую очередь рабочего класса, Потье бичует в ряде великолепных сатир «правящие классы» и буржуазное общество, превратившееся в «людоеда». «Жуиры, лодыри, лощеные пигмеи», жиреющие от тунеядства и паразитирующие на шее пролетариата; заводчики, снижающие заработную плату рабочему, который якобы слишком широко живет, много пьет и курит дорогие сигары; волчья стая жадных капиталистов, добывающих золото

¹ Перевод А. Мушниковой.

¹ Перевод А. Гатова.

из пота и крови тружеников; пузатые аббаты, лениво поучающие выпившего бедняка, что он погряз в грехе и погубил свою душу; генералы, упрочивающие расстрелами рабочих капиталистический строй с его тремя китами — религией, собственностью и цезаризмом; парламентские болтуны, уподобляющиеся диким зверям в своем консервативном пафосе, — вот этот мир врагов народа, обрисовываемый Эженом Потье с убежденной и непримиримой ненавистью («Людоед», «Молох-Ваал», «На нашей шее», «Прикрытая стена», «Правящие классы», «Дикие звери», «Святая троица» и мн. др.).

Чего же ждать народу от той республики, где все эти люди стоят у власти и заправляют делами или держат ее правителей у себя на жалованьи?

В песне «Дочь Термидора» Потье дает блестящий памфлет на буржуазную Третью республику. Он рисует ее в образе проститутки, продающейся направо и налево — и Наполеону Бонапарту, и Талейрану, и Тьеру, и попам, и капиталистам.

На место свергнутой дворянской знати Третья республика поставила знать буржуазную, аристократию капитала. И рефрен с нарастающим негодованием твердит:

Да это ж проститутка площадная!
Нам не нужна республика такая!¹

Если Потье и воспекает республику, то лишь идеальную республику будущего. Такова его поэтическая иллюстрация к выставленному в «Салоне» в 1885 году барельефу скульптора Оттэна, друга поэта, «Триумфальный марш республики».

В сущности, речь идет здесь о социализме, даже о коммунистическом строе будущего. Речь идет о всемирной федерации, где равны все люди, «рабов, и крепостных, и париев сыны», люди всех рас земного шара, где труд становится славой, где машина подчинена человеку.

Но Потье знает, что этот строй можно завоевать только «боевым оружием», пролетарской революцией, революцией, которая чужда компромиссов и примирен-

чества, которая будет биться с капиталистическим людоедом до тех пор, пока не победит.

Потье видел, что рабочий класс 80-х годов, оправившийся от майской бойни и военных судов, создавший свою партию, был полон активности. На 80-е годы приходится немало забастовок, стачек, рабочих волнений, одно из которых увековечил Золя в «Жерминале».

Это кипение класса отвечало собственным настроениям поэта и усиливало мощь его голоса. Вот почему трудно найти у Потье песню, где изображение страданий пролетариата не завершалось бы призывом к революции, и вот почему эти призывы так сильны, так уверенны, так реалистичны:

Но нет страданий без конца!
Они родят борцов суровых.
Горят отгагой в нас сердца
Для новых дней, для жизни новой.
Голодный люд, как ураган,
Сметет с земли ваш мир кровавый,
И недр дыханье, как вулкан,
Испепелит вас черной лавой!¹

Так завершается превосходное стихотворение о стачке в Анзене («Стачка»).

Песня «Вперед, рабочий класс», призывает пролетариев к новой революции для борьбы за коммунистический строй, за осуществление лозунга «от каждого по способностям — каждому по потребностям». И совершенно естественно, что священная память о первом опыте пролетарской революции вплетается в заключительную строфу песни:

Коммуна! Ты для нас священна.
Мы новый хлеб в полях взрастим,
Всем по потребностям дадим.
Жить будем жизнью полноценной.
Весь мир под Красный флаг придет,
Победные слыша зовы.
Вперед! Разбей свои оковы!
Вперед! Рабочий класс, вперед!²

Коммуна для Потье — не только объект священной памяти («Годовщина 18 марта», «Четырнадцатая годовщина»). Она — учитель в революции, завещавший

¹ Перевод А. Гатова.

¹ Перевод Аркадия Коц.

² Перевод А. Мушниковой.

Пируют палачи вокруг,
Глумясь над жертвой юной...
Но жив мой дух,
Коммуны дух:
Не умерла Коммуна!

Далее песня рассказывает историю последних боев Коммуны и «кровавой недели», и присущее Эжену Потье огромное песенное мастерство позволяет ему превратить это стихотворение в некую многозвучную симфонию, где рефрен выражает то гнев, то скорбь, то удивление, то уверенность в победе. Этой уверенностью и завершается песня:

Растут опять ряды бойцов,
Натянуты все струны —
И скоро вновь раздастся зов:
«Да здравствует Коммуна!»
И все Иуды, палачи,
Убийцы жертвы юной,
Почуют скоро, чорт возьми:
Не умерла Коммуна!¹

В песне «Воров расстреливают тут» Потье напоминает об одном из декретов Коммуны: о расстреле за воровство. И в пламенных строфах песни он перечисляет всех воров, которых народу следовало бы расстрелять: классовых судей, бонапартистов, попов, спекулянтов, акционеро́в, биржевиков. В сонете «Декларация» он напоминает, что рабочий Париж, жертва майской бойни 1871 года, еще не отомщен, но отомстит. В «Памятнике коммунарам» он мерным, типа гекзаметра, стихом, полным внутреннего сдерживаемого волнения, повествует о расстреле женщин, детей и стариков на кладбище Пер-Лашез у знаменитой стены федератов, а в «Прикрытой стене», касаясь той же темы, указывает, что эта стена — не только памятник коммунаров, но и памятник дел буржуазии и что скоро Коммуна, восстав из гроба, превратит свой саван в знамя классового отмщения.

Наконец в песне «Жюль Валлес» Эжен Потье с глубокой растроганностью откликнулся на смерть и похороны этого писателя, члена Коммуны, который был

¹ Перевод Аркадия Коц.

последующим поколениям свой политический опыт, свою неугасимую страсть, свое требование возмездия за майскую бойню.

Культ Коммуны, который Потье начал создавать еще в эмиграции, с огромной силой упрочен его стихотворениями 80-х годов. Мысль о Коммуне откликается в огромном множестве песен Потье и в чрезвычайно разнообразной трактовке: то это грозный и хлещущий памфлет на версальцев, то веселое приглашение к работницам рожать побольше будущих коммунаров; то Коммуне посвящено целое стихотворение, то отдельная строфа или мимолетное, но глубоко органичное упоминание.

В песне «Инсургент» — она была долгое время любимой песней французских рабочих — Потье лепит превосходный образ коммунара, борца за коммунистический строй, обеспечивающий счастье для всех обездоленных.

В замечательной песне «Коммуна здесь прошла» Потье пропагандирует заветы Коммуны:

...Поля, заводы,
Все — нам! Ведь рельсы и руда,
Каналы, шахты, пароходы —
Плоды народного труда.
Все сделать общими мы предложим,
Чтоб наша сила все росла,
А класс лентяев уничтожим...
Ведь ты, Коммуна, здесь прошла!¹

Ни в каких песнях Потье не достигает, пожалуй, такой силы, как в цикле песен о Коммуне. Их мощь, могучее дыхание, их страстность, их уверенность в правоте своего дела говорят о Потье как о лучшем поэте Коммуны. Наряду с предыдущей вещью прекраснейшей песней является «Не умерла Коммуна». Нам случилось слышать это стихотворение в мастерском переводе и в потрясающем по силе чтении Эриха Вайнерта.

Какой страстью клокочет оно и в оригинале!

Ее убили, озлобься,
Картечью и штыками
И, с ног свалив, втоптали в грязь,
И в грязь втоптали знамя...

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

«кандидатом нищеты и депутатом расстрелянных», преданным и верным сыном народа.

Таков замечательный цикл о Коммуне, созданный Потье в 80-х годах. Делу Коммуны, мысли о новой пролетарской революции, мысли об отмщении буржуазному миру Потье был верен до конца своих дней.

Поэзия Потье 80-х годов с ее мажорным звучанием исторически отвечала тому новому подъему рабочего движения, который явился предпосылкой создания II Интернационала. «Учение Маркса одерживает полную победу и идет вширь», — говорил Ленин об этом времени, считая другой характерной его особенностью повсеместное образование «пролетарских по своей основе социалистических партий»¹.

Характерной чертой времени, сказавшейся в мировоззрении многих поэтов Коммуны в 80-х годах, была известная утрата глубины понимания марксизма. Так, Потье, при всем своем сочувствии гедистам, при всей своей близости к марксизму, все же благосклонно относился к POSSИБИЛИСТАМ и анархистам, как-то не воспринимая существа тех глубоких и принципиальных различий, которые разделяли эти партии с партией Геда. И он посвятил свою песню «Вперед, рабочий класс» — «космополитической рабочей партии всех направлений». Тем не менее все существо поэзии Потье в 80-х годах исключает всякую мысль о каких-либо реформистских чаяниях, или анархистском индивидуализме, или, наконец, об эклектизме поэта, и Гед имел полное право назвать его в некрологе «Тиртеем нашей Рабочей партии».

V

Социалистическая печать именовала Эжена Потье «Тиртеем Коммуны», Валлес прозвал его «Ювеналом предместий». Вот почему капиталистическое общество изо всех сил старалось заткнуть рот поэту, лишить его возможности высказываться, окружить его литературным непризнанием.

Мощный, зрелый поэт, достигнувший расцвета своих творческих сил, Эжен Потье не мог добиться воз-

¹ Ленин. Соч., т. XVI, стр. 332.

можности издать сборник своих стихотворений. Всякий буржуазный издатель видел в лице Потье своего классового врага, и все предложения поэта об издании его книг неукоснительно отвергались. Капитализм лишил его права литературного голоса.

Не лишне вспомнить следующее место из одного письма Маркса к Энгельсу. В 1869 году Маркс хотел было издать в Бельгии французский перевод «18-го брюмера Луи Бонапарта», считая политический момент вполне подходящим¹. Но вот к какому результату привели все его хлопоты: «Де Пап напрасно искал в Брюсселе французского издателя для «Луи Бонапарта». Для таких операций господя эти требуют денег от автора»².

Потье боролся и тут. Боролись и за него. Одно из свидетельств этой борьбы — перед нами. Трогательное свидетельство! В ИМЭЛ есть редчайшая брошюра Потье «Революционно-социалистические песни и стихотворения»³. Пять страничек, на обложке которых приведена статья Валлеса о поэте из «Крика народа» за 29 ноября 1883 года.

В брошюре пять песен: «Безработица», «Больше не надо», «Восемь часов утра», «Жан-Бедняк», «Дочь Термидора». Все эти песни напечатаны в два столбца, на одной стороне листа. Печатались они в тулузской типографии. Чему была обязана рождением на свет эта брошюра? Настояниям ли Потье? Дружескому ли вниманию его товарищей по борьбе?

Этой брошюрой Потье или его друзья пытались бороться с безвестностью, окружающей старого поэта. И на обложке они перепечатали статью Валлеса.

Страстная, сочувственная, полная товарищеского участия, эта статья заканчивалась следующими словами:

«Потье, мой старый друг, ты Тиртей той не озаренной блестящей битвы, которая происходит в почерневших и обожженных стенах мастерской или между заборами грязных домов, где свинец мусорных ящиков уносит столько же жертв, сколько и свинец ружейной пули.

Оставайся поэтом этого мира, который не умеет говорить

¹ Не шла ли речь об издании перевода Шарля Келлера?

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 178.

³ Eugène Pottier. Chants et poésies socialistes-révolutions без пагинации, без указания места и года (1883 или 1884 год).

красно, одевается всего лишь в лохмотья, и ты откроешь замураванной нищете горизонт, а народной поэзии — новое поприще.

Она там, эта поэзия, под фуражкой бродяги, который кончит на каторге, или под честным чепчиком матери, у которой больше нет молока для своего малыша: преступление и отчаяние всегда идут бок о бок в роковом ходе общества. Кричи об этом счастливым и бросай свои безутешные стихи, как патроны, в блузы тех, кто, устав от несправедливости и мучений, готовы восстать, потому что они нуждаются в ободрении и заслуживают привета, пока они борются и прежде чем умрут!¹

Но буржуазная критика и буржуазная печать организовали заговор молчания вокруг имени Потье. Имя его не упоминалось нигде, никто не писал о его стихах. Широкая читательская масса и не подозревала о существовании такого крупного мастера социально-политической поэзии.

Песенник Гюстав Надо, познакомившийся с Потье в дни Февральской революции и пораженный его талантом, признавался, что нигде и никогда с тех пор ему не удавалось услышать его имя.

«В течение тридцати пяти лет, — пишет Надо, — я тщетно старался вызвать эхо имени Потье среди литераторов шансонье, спрашивая: «Знаете ли вы Потье?» Ни разу эхо не ответило мне: «Потье». Я уже готов был думать, что он умер».

А Дюпон еще говорил, что Потье всех превзойдет!..

Если Потье смог, наконец, издаться, этому помогла лишь счастливая случайность.

Песенное общество «Ристалище песни», стоявшее вдалеке от всяких политических и революционных интересов, организовало в 1883 году конкурс на лучшую песню. В конкурсе приняло участие около трехсот шансонье.

«Меня не было тогда в Париже, — пишет Гюстав Надо. — По приезде я узнал, что один из наших друзей получил вторую премию.

— А первую?

— Какой-то неизвестный.

— Как же имя этого неизвестного?

¹ Это была уже не первая статья Валлеса, тщетно старавшегося преодолеть несправедливое непризнание, которым было окружено имя Потье. Была еще статья Валлеса в „Le Citoyen“, 1 mars 1881.

После некоторых поисков мне прислали это столь желанное имя: Потье. Победитель назывался Потье¹.

Их не могло быть двое. Это был мой, наш!

Я пожелал увидеться с ним.

— Это очень просто, — сказал мне Шебру (председатель общества. — Ю. Д.). — Мы приглашаем его на наш ближайший банкет.

И он действительно пришел, но во что он превратился!

Старый, седой, полупарализованный и бедный-бедный!

Мы попросили его спеть песню, которая произвела на меня такое сильное впечатление тридцать пять лет тому назад.

Он спел ее с остатком бывшего жара. Жизни у него оставалось только на то, чтобы петь».

Будь члены общества «Ристалище песни» хоть сколько-нибудь причастными в массе к революционным интересам, — какой бы взрыв преклонения вызвал в их среде цельный и величественный образ этого старца-поэта, всего себя отдавшего революции и еще теперь угасающим голосом пропевшего славу политическим песням!

Но члены «Ристалища песни» видели перед собой только дряхлого, параличного, нищего старика-литератора, талантливейшего поэта, не признанного в силу какой-то роковой случайности и безусловно достойного признания. Элементарные человеческие чувства — жалость, справедливость, сострадание, — вызванные этим тяжелым зрелищем, требовали от них помощи Эжену Потье.

Гюстав Надо рассказывает, что вскоре члены общества собрались снова, чтобы решить, что же они могут сделать для Потье. Было решено провести подписку в его пользу или же издать книгу его стихов. Выбирать должен был сам поэт.

Потье не колебался ни минуты.

— Пусть опубликуют мои произведения, хоть я бы и умер с голоду! — воскликнул он.

Так, в силу случайно полученной премии на конкурсе, в силу того, что влиятельный Гюстав Надо не забыл имени Потье, и в силу сострадания к нищему старику, поэт-коммунар получил возможность — спустя пятьдесят три года после издания первой книжки — издать в 1884 году свой сборник «Кто же безумен?» В том же году ему посчастливилось выпустить брошюру с

¹ Была премирована песня «Каждый живет своим ремеслом».

«эпатирующим» заглавием «Социально-экономическая поэзия». Брошюра демонстрировала версификаторское искусство Потье в качестве мастера сонета и способность социально-политической поэзии разрабатывать самые сложные свои темы во всех поэтических жанрах.

О сборнике «Кто же безумен?» Потье отозвался так: «Ристалище песни»¹ издает теперь стихи победенного. Предисловие Надо в очаровательной манере повествует о том, как он познакомился со мной в 1848 году и как в 1882-м² он вновь обрел останки своего песенника, который, как я констатирую, не превзошел никого» (курсив Потье.— Ю. Д.).

Выход книги Потье пробудил некоторый, но быстро заглохший интерес критики к ее автору. Известный критик Франсэ, бешеный враг коммунаров и заядлый консерватор, вынужден был признать, что на свете происходит много странного. Например, во Франции имеются замечательные поэты, о которых их современникам ровно ничего неизвестно. «Целую неделю, если не декаду, — пишет Сарсэй, — я... опрашиваю всех своих знакомых: «Читали ли вы Эжена Потье? Знаете ли вы хоть имя его?» И я не нахожу никого, кто знал бы Эжена Потье, никого, кто когда-нибудь прочел хотя бы одну строчку Эжена Потье».

Сарсэй рассказывает, что, готовясь к лекции о песне, он перелистывал различные новые сборники поэтов-шансонье, и ему подвернулась книжка какого-то Эжена Потье «Кто же безумен?», выпущенная издателем Орилем. С первых же песен Сарсэй был поражен и понял, что имеет дело с настоящим поэтом:

«Какой пылкий темперамент! Какое мрачное воображение! Какая глубокая и горькая сила чувства! Этот Потье — коммунар, о чем я говорю с сожалением, и, несомненно, один из самых отчаянных. Но это искренний человек и прирожденный поэт. Да, нечего и

¹ Повидимому, этим обстоятельством объясняется посвящение Эженом Потье ряда песен членам «Ристалища»: Гюставу Надо, Эжену Байе, Пти-Пьеру, Эдуарду Ашону, Полю Авенелю, Эрнесту Шебру, Эмилю Каэну, Эжену Имберу, Ландражену и др. Некоторые из этих шансонье могли быть, впрочем, близки Эжену Потье, как поэты из народа и современники 48 года (Ландражен, Байе).

² Описка Потье. Конкурс «Ристалища песен» состоялся 22 августа 1883 года.

сомневаться, он прирожденный поэт. В его томе имеются три-четыре образца той народной песни, какую только и способно любить наше смятенное и бурное поколение; это шедевры. Шедевры — я не откажусь от этого слова».

Красноречивое признание восхищенного врага. Но мы задаем себе вопрос: такова ли была бы оценка Сарсэя, если бы книга Потье избежала внутренней цензуры «Ристалища песни»?

Дело вот в чем. Занимая аполитичную, проще говоря — консервативно-обывательскую позицию, могло ли «Ристалище песни» пойти на такой «скандал», как издание непримиримой революционной лирики Потье? Нет, оно вынудило поэта составить сборник из таких песен, которые были бы как можно более аполитичными. Повторилась история с Эжезиппом Моро, от которого издатель потребовал, чтобы из его стихов была удалена всякая «политика».

Сборник «Кто же безумен?» составил, в основном, из песен поры Февральской революции и затем 50—60-х годов. Вещей 70—80-х годов очень немного. Значительная часть произведений не датирована, и датировка 80-х годов стоит лишь под двумя песнями: «Охота за крысами» (1880) и «Каждый живет своим ремеслом» (1883). Социальная тема является, конечно, основной в сборнике — может ли быть иначе у Потье? — но, как нарочно, сборник включает в себя наиболее слабые вещи поэта («Выставка» и др.), и политическое острие книги направлено не против Третьей республики, а лишь против минувшей империи. Получился ретроспективный обзор плодотворной и многолетней поэтической деятельности интересного, очень одаренного, но, может быть, уже творчески угасшего шансонье.

Ждать пятьдесят три года — и дожидаться книги, где тебя заживо хоронят, где не могут быть напечатаны твои лучшие, зрелые, заветнейшие песни, отвечающие окончательно сложившемуся мировоззрению поэта, подытоживающие весь его жизненный и политический опыт! Как горька оказалась писательская радость Потье! Не потому ли он и назвал себя «побежденным»?

Но настоящих товарищей поэта возмутило это обстоятельство. Как ни скромны были достатки возвратившихся на родину коммунаров, они все же в 1887 году собрали

средства для издания второго большого сборника Потье «Революционные песни», куда вошла вся его лучшая лирика, в частности весь цикл о Парижской Коммуне, и где был впервые напечатан «Интернационал». Потье мог, наконец, почувствовать себя удовлетворенным. Но это случилось всего за несколько месяцев до его смерти. Книга стала его завещанием.

Автор предисловия к этому сборнику, Анри Рошфор, снова должен был, подобно Гюставу Надо, представлять Эжена Потье публике как незнакомца. Впрочем, незнакомцем поэт был и для самого Рошфора.

«Когда человек талантлив, самое трудное для него остаться неизвестным». Этим афоризмом Рошфор начинает свое предисловие, указывая, что всегда держался такого убеждения. Поэтому, когда старые товарищи по изгнанию твердили ему о существовании замечательного поэта по имени Эжен Потье, Рошфор отказывался им верить: он никогда и не слышал этого имени. И, лишь прочитав стихи Потье, он испытал, по его словам, радость исследователя, кирка которого извлекла из земли давным-давно скрытую в ней прекрасную мраморную статую.

«Теперь я узнал Потье и чувствую себя обязанным принести публичное покаяние и перед ним и перед публикой, которой мы обязаны говорить, увидев прирожденного писателя „Ессе homo!“ А сколько он должен был вынести разочарований и горестей — ведь сейчас 1887 год, а его первые песни написаны еще до 1848 года!

...Вся жизнь его прошла в ожидании того признания, которым мы все ему обязаны и которое я, со своей стороны, будучи столь же виновен, как и другие, искренне воздаю ему здесь

...Чаша несправедливости переполнилась, и настало время, чтобы этот поэт занял свое место рядом с теми, кого читают, перечитывают и цитируют»¹.

Газета «Социалист», орган Геда и Лафарга, откликнулась горячей статьей (без подписи) на выход «Революционных песен»:

«Характерной особенностью этого пролетарского Тиртея и печатно его деяния является то, что стих у него — лишь средство образно передать идею.

Он лирик, конечно, и великий лирик. Но и мыслитель.

¹ E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1887, p. VIII—IX.

Он знает, куда идет и чего желает, и, увлекая за собою, он просвещает.

Из страданий пролетариата, из буржуазных несправедливостей он извлекает социальную науку.

Это подлинный древний vates, провидец, указывающий человечеству дорогу через экспроприацию капиталистов к той обетованной и надежной стране, в которой общая собственность и общее производство.

Бедняк, как те бедняки, которым он отдал себя всецело, он обязан лишь солидарности своих старых товарищей по Коммуне тем, что может — наконец-то! — опубликовать свои «Революционные песни».

Читайте их, труженики. Они написаны для вас, здесь Искусство пригвождает класс палачей к вечному позорному столбу»¹.

На выход книги не могли не откликнуться и POSSIBILITY-листы. Чрезвычайно выразительна в данном случае оценка, которую революционные стихи Потье получили со стороны Бенуа Малона.

Справедливо видя причину безвестности Потье в том, что «успех не приходит к тем, которые страдают и борются на стороне униженных, притесненных и голодных», высказывая предположение, что Потье, создавший «свыше пятидесяти шедевров», может быть, когда-нибудь будет назван «Лафонтеном плебейской песни»², Бенуа Малон пишет дальше:

«Его творчество составит двести или триста песен, обнимающих все человеческие страдания и надежды. Порой при виде горестей настоящего и преходящих триумфов угнетения и несправедливости у Потье вырываются песни возбуждения и гнева; но гнев его всегда тот же, что и у Дидро, восклицającego в своих «Философских размышлениях» «О смертные! Как сумели вы сделать себя такими несчастными, какими вы являетесь! Как я жалею вас, как я вас люблю!» Такова же была и философия Потье в те моменты, когда он, новый Ювенал, создавал стихи под диктовку негодования»³.

Пытаясь истолковать революционные стихи Потье за проявление отдельных «порывов негодования», а поэта

¹ „Le Socialiste“, 18 juin 1887. Сличение этой статьи с последующим некрологом указывает на авторство Геда.

² Определение это заимствовано Бенуа Малонем из статьи гедиста Аржириадеса, посвященной сборнику «Кто же безумен?» «Среди стихотворений Потье встречаются подлинные шедевры, — писал Аржириадес, — и в отношении их я осмеливаюсь утверждать, что он, по мысли своей, выше Беранже и равен Лафонтену» („La Question sociale“, 1885, № 8, p. 262).

³ „Revue socialiste“, 1887, № 36, p. 628, 629.

изобразить в виде философического отшельника, склонного любить всех смертных одинаково, Бенуа Малон вел себя, как предатель интересов рабочего класса. Особенность Потье, в его последний, зрелый, период творчества, в том, что он поэт с яснейшим классовым, революционно-пролетарским сознанием. Реформист Бенуа Малон как раз и стремился стереть эту классовую непримиримость поэзии Потье.

Незадолго до смерти Потье вступил... в масонскую организацию. Причины этого его шага неизвестны и непонятны, но, как читатель убедится, они не объяснялись каким-либо отказом поэта от своих заветных убеждений.

Вступление Потье в масонскую ложу произошло при посредстве Тирифока, бывшего участника масонской манифестации в дни Коммуны. По выходе «Революционных песен» Потье послал экземпляр книги Тирифоку — в память об этом эпизоде Коммуны.

«Немного позже, — рассказывает Тирифок, — он попросил меня представить его к посвящению в моей ложе «Свобода совести»... Я не сомневался, что в ложах, куда входили правительственные элементы, его положение, как бывшего члена Коммуны, могло подать повод к некоторым политическим вопросам, особенно об его участии в народном движении, стоившем ему изгнания. Но я имел счастье убедиться, что твердость его ответов и искренность, которую он в них вкладывал, содействовали тому, что испытание полностью прошло в его пользу».

Странно читать об этом шаге Потье, но нельзя не восхищаться его стойкостью, верностью своим взглядам и свободным изложением их даже в буржуазной масонской организации. И прав Тирифок, указывая, что «побежденный физически, Потье был духовно полон силы».

Поэту был задан вопрос:

— Принимая избрание в члены Коммуны, надеялись ли вы на ее успех?

— На непосредственный — нет, — сказал Потье. — Но дело было справедливым, и я не имел права колебаться.

Новый вопрос, полный недоброжелательства:

— Сударь, вы коллективист?

— Да, я желаю коллективности для блага всех вместо той, которая существует ныне для блага незначи-

тельного меньшинства, — мужественно отвечал поэт. — Слепы те, которые не видят, что злоупотребления частной собственности будут иметь своим конечным следствием собственность коллективную. Впрочем, пример коллективизма подан капиталистами, которые коллективно владеют всеми большими предприятиями и коллективно юбогащаются к ущербу тружеников. Последние же, все более и более лишаемые капитала своих рук, по мере того, как ручной труд заменяется механическим, по необходимости желают, чтобы достигнутые наукой результаты перестали быть монополией немногих.

— А средства для этого?

— Они очень просты: правящие и их большие предприятия отняли у народа все; никто не может поэтому осуждать народ, если он захватит все большие предприятия и управление общественными делами, которые, в сущности, являются его собственными¹.

Верный защитник рабочего класса, Потье и тут, в среде масонов, остался верен своим взглядам. Он даже создал себе трибуну для пропаганды исторической оправданности и неизбежного прихода коммунистического строя!

Несколько дней спустя, 6 ноября 1887 года, Эжен Потье скончался². Группа коммунаров выпустила воззвание, призывая парижский рабочий класс принять участие в похоронах человека, «чья жизнь была посвящена социальной борьбе и кто был одновременно солдатом и поэтом Революции».

Похороны Потье состоялись 8 ноября. На гроб была возложена красная перевязь с золотой бахромой — шарф члена Коммуны. Около шести тысяч человек приняло участие в похоронном шествии. Развевались красные знамена. Желая вырвать одно из них, полиция устроила яростное побоище, завершившееся многочисленными арестами. На кладбище Пер-Лашез над могилой Потье были произнесены последние речи. С покойным поэтом прощались боевые друзья: Эжен Фурньер, Эмиль Эд, Шарль Лонге, Эдуард Вайян, Луиза Мишель и другие.

12 ноября, на заседании Палаты депутатов, член Палаты поэт-социалист Кловис Гюг сделал запрос министру

¹ E. M u s e u x, p. 116 — 118. Курсив Мюзё.

² Некролог написанный Гедом, см. в „Le Socialiste“, 10 novembre 1887.

внутренних дел Фальеру по поводу возмутительного поведения полиции. Кловис Гюг назвал имена ряда арестованных и избитых муниципальных советников, указал, наконец, что били его самого. Но протесты депутата-социалиста не вызвали сочувствия Палаты, и она ограничилась переходом к очередным делам¹.

Вскоре после смерти Потье образовался комитет по увековечению его памяти, намеревавшийся поставить поэту памятник. О, не на какой-нибудь из парижских улиц или площадей, а всего только над могилой. Но и эта скромная цель была достигнута не без большой борьбы. Муниципальный совет Парижа и генеральный совет Сены вотировали каждый по пятьсот франков на эту надобность, но министерство внутренних дел аннулировало их решение. Средства пришлось собирать иными путями и постановка памятника Потье осуществилась единственно благодаря энергии одного из его друзей, доктора Гупиля, — на выручку от предпринятого им в 1908 году второго издания «Революционных песен». Третье издание этой книги (всего третье!) вышло в 1937 году с предисловием Люсьена Декава.

VI

Каково же место творчества Потье в истории французской революционно-демократической поэзии XIX века?

Поэтическое наследие Потье весьма разнообразно в жанровом отношении, но по основному своему жанру он — шансонье, мастер песни, главным образом социально-политической.

Потье не внес каких-либо формально-технических новшеств в песню, какую ее оставил Беранже, а потому в этом отношении он является учеником Беранже — наиболее выдающимся и одним из самых талантливых его учеников.

Но Потье ученик не одного Беранже. Корни его поэзии восходят к народной песне, и не случайно, как указывает Ал. Дробинский, что в одной из наиболее сильных своих песен он «превратил старинный образ Горе-

¹ Отчет об этом заседании Палаты см. в „Le Socialiste“, 19 novembre 1887.

мыки французской лубочно-ремесленной литературы в чеканный профиль рабочего-коммунара»¹.

Вместе с тем, являясь учеником Беранже, Эжен Потье сохраняет вполне самобытное художественное лицо. По сравнению с ним Беранже кажется благодушным и сентиментальным созерцателем, добрейшим юмористом; лишь небольшое, в общем, число песен Беранже заряжено той едкой, непримиримой и беспощадной сатирической силой, которая так характерна для Потье. И недаром некоторые критики находили в Потье что-то дантовское и шекспировское: он, несомненно, обладает своим стилем, он поэт-мыслитель, мужественно-оптимистичный, суровый, даже иной раз угрюмый, памфлетно-страстный в ненависти к классовому врагу; все эти черты поэта дополняются его гуманизмом, горячей любовью к бедноте, нежностью к детям, любовным и тонким пониманием природы.

В одном существенном отношении Потье является продолжателем дела Беранже. В творчестве Беранже после Июльской революции отчетливо намечается новая, социальная тема, запечатленная влиянием утопического социализма. Потье унаследовал эту тему своего учителя, развил ее до логического конца, и она зазвучала уже не как голос благородных мечтателей прошлого, а как реалистический и жизнерадостный голос революционного пролетариата, с оружием в руках борющегося за построение коммунистического общества.

Поэзия Потье является классическим художественным документом не только французской революционно-демократической поэзии, но и мировой литературы.

Песни Эжена Потье, обязанные первым своим появлением на свет Июльской революции, запечатлевают собою весь путь французской революционно-демократической поэзии XIX века. Сначала его песни следуют республиканскому символу веры, увлечению утопическим социализмом, и они полны буржуазно-демократических иллюзий еще в 1848 году. Однако с годами в поэзии Потье все более нарастает разочарование в буржуазно-демократической революционности, пока, наконец, его последние иллюзии не гибнут в разгроме Коммуны и в обстановке 80-х годов.

¹ «Литературная энциклопедия», т. IX, стр. 194.

Этот процесс был типичен для всей французской революционно-демократической поэзии XIX века, и уже в одном этом отношении поэзия Потье является классическим ее памятником. Но, порывая со старой буржуазно-демократической революционностью, Потье не остановился в позе одного отрицания, а пошел дальше, прорывая путь дальнейшему развитию революционно-демократической поэзии. Под влиянием опыта Парижской Коммуны его поэзия обогатилась новым содержанием: утопические социальные теории уступили место воззрениям научного социализма, пропаганда социального мира — идее непримиримой классовой борьбы и диктатуры пролетариата, стремление реформистски починить буржуазный строй — воле к полному его уничтожению и к построению коммунистического строя. Этими мировоззренческими установками и обусловленным ими кругом тем в первую очередь определяется народность творчества Потье.

Таким образом, творчество Потье является художественным документом перестройки старой революционно-демократической поэзии в реалистическую поэзию нового времени, XX века, эпохи пролетарских революций.

Помимо этого Потье — крупнейший поэт Парижской Коммуны, с особенной силой, широтой и глубиной откликнувшийся на ее тему.

Это произошло потому, что тема Коммуны была у Потье не только криком боли и негодования под кошмарным впечатлением «кровавой недели», но потому, что она отвечала всему мировоззрению и мироощущению поэта. И то обстоятельство, что этот поэт, обогащенный великим опытом первой пролетарской диктатуры, смог создать «Интернационал» и что его поэзия до конца осталась верной лучшим заветам Коммуны, — все это сделало Потье первым настоящим поэтом революционно-пролетариата.

Потье писал не для рафинированных читателей. Его поэзия была оружием революции, активнейшим средством революционной пропаганды. В этом ее главное и основное значение.

Особенность творчества Потье — в доминировании социально-политической темы. Читатель не встретит у него эпикурейских, любовных или гривуазно-эротических песен, столь популярных для французских шансонье. Песни

вакхические, шуточные, элегические, интимные, по сравнению с Беранже, у Эжена Потье в совершенно ничтожном проценте.

Господствующее место социально-политической темы у Потье объясняется тем, что он смотрел на свои стихи как на средство революционной пропаганды. Гедисты высоко оценивали эту его особенность. «Он знает, куда идет и чего желает, и увлекая за собою, он просвещает»¹. «В то же время, когда его стихи, подобно золотым стрелам, пригвождают истязателей рабочего люда к позорному столбу, Потье — и в этом особенность его гения — излагает в роскошных рифмах данные социальной науки. Этот мститель — воспитатель»². Одна из статей в дооктябрьской «Правде», подписанная инициалами Н. Л. и посвященная Потье, со своей стороны констатирует: «Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»³.

Но свои пропагандистские задачи Потье понимал — вернее, так заставляла его понимать их эпоха — иначе, чем Беранже. Он, например, почти никогда не пользовался только юмором и редко тем сочетанием сатиры и юмора, которое придает песням Беранже их сочную и острую веселость. Юмора у Потье было сколько угодно в потенции, но он заставлял себя быть суровым и строгим, ибо считал юмор слишком недостаточным оружием, не соответствующим такой эпической задаче, как борьба пролетариата с капитализмом. Тут Потье пользовался преимущественно средствами высокой, гневной сатиры и презиртал свою песню в интонациях презрительного обличительства, саркастической насмешки, горькой иронии; он был суров и трагичен. А говоря о победах пролетариата, о его пути вперед, о рождении рабочей партии, Потье слагал дифирамбы.

Беранже, как пропагандист, нередко строил свою песню сюжетно: на основе анекдотического происшествия с участием двух-трех персонажей («Смерть дьявола» и т. п.). Этого рода построение песни встречается у Потье лишь в единичных случаях. Потье строит свою песню как публицистическую, и она нередко звучит у него как

¹ „Le Socialiste“, 18 juni 1887.

² „Le Socialiste“, 10 novembre 1887.

³ «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», М 1937, стр. 194.

лозунговая передовица. В тех же случаях, когда Потье, несколько приближаясь к сюжетному построению песни, рассказывает о каком-либо жизненном происшествии, — это нередко крупное социальное событие (стачка, кризис, безработица и т. п.); поэт разворачивает именно социальную трагедию, вскрывая все ее политические и социально-экономические причинности и последствия, а персонажем у него является масса. Некоторые песни Потье построены в виде характеристики социального типа, показанного в плане его социальных связей, а другие — как пропагандистское обобщение законов классово-борьбы, условий труда при капитализме и т. п.

Все это позволяет видеть, что Потье не похож на Беранже, а представляет собою совершенно самостоятельное литературное явление. Эпоха ставила перед Потье те задачи, которых не было у Беранже, и поэтому создателя «Интернационала» нужно изучать в связи со всем своеобразием его времени.

Грандиозность задач, которые стояли перед Потье, заставляла его искать новых путей, помимо работы в жанре песни. Песня иногда не давала ему нужного размаха и широты. Вот почему у него после Коммуны, в 70 — 80-х годах, начинают появляться крупные социальные фрески («Рабочий Америки — рабочему Франции», «Триумфальный марш республики», «Вперед, рабочий класс!»), фрагменты какого-то большого эпического стиля, торжественного, сосредоточенного и оптимистического. Но смерть не дала поэту развернуть эту линию своего творчества.

* * *

Поэт-революционер, баррикадный боец, непримиримейший враг капитализма, поэт-пропагандист грядущего коммунистического строя, который надо достигнуть в боях, поэт, верный своему делу, несмотря на старость, болезни и нужду, — таков светлый облик великого proletарского поэта Эжена Потье.

Советская историко-литературная мысль не сумела еще воздвигнуть Эжену Потье тот памятник, которого давно заслуживает этот большой мастер социально-политической поэзии. Советские поэты мало популяризировали Потье, потому что до сих пор плохо знают его.

Когда Валлес сравнивал Эжена Потье с Виктором

Гюго, это не было ни фразой, ни пошлым комплиментом, неуместным в отношениях двух старых товарищей-революционеров. Это была искренняя оценка таланта и значения Потье для революционно-демократической поэзии. И трудно было бы думать, что советских поэтов не способен взволновать такой богатый, страстный, напряженный сатирик, поэт с колоритными, сочными, свежими пластичными образами, мобилизованными для служения передовым стремлениям человечества, для борьбы с капитализмом.

Кое-какие переводы из Потье уже имеются в распоряжении советских читателей, но, отдавая должное стараниям переводчиков, следует все же признать, что создателя «Интернационала» нужно переводить больше и лучше. Эжену Потье еще не выпало счастье найти такого конгениального себе переводчика, каким был Курочкин для Беранже.

Советским поэтам пора взять на себя почетную задачу полного и высококачественного перевода Потье на русский язык и на языки братских республик. Советские историки литературы обязаны написать книги о поэте-коммунаре. Советские издательства должны выпустить максимально полные собрания стихотворений Потье в русских переводах и на французском языке.

Этот одаренный ученик и законный преемник Беранже, это благороднейшее сердце человечества, этот суровый, мужественный и жизнерадостный певец социальных битв XIX и XX веков, этот верный друг всех обездоленных и угнетенных, поднимающихся в последний, решительный бой, достойн любви и уважения советского читателя.



I

Двадцать восьмого марта 1871 года, в день торжественного провозглашения Парижской Коммуны, парижские пролетарии, собравшись на площади перед ратушей, называли друг другу новых народных представителей, только что избранных членов Коммуны.

— ...А вон тот, с длинными отвислыми усами, это — Жан-Батист Клеман, — знаешь, тот самый, что сочинил «Дни созревания вишен».

И, любовно описывая сгорбленную спину Клемана, его блузу с косматым ворсом, его мягкую серую шляпу, кизилевую палку, очевидец добавлял:

— Своей деревенской наружностью и этим костюмом он напоминал дунайского крестьянина, пришедшего за советом в римский сенат. И удивительно было, что не видишь возле него — для полноты впечатления — овчарки с оскаленными клыками¹.

Спина Клемана сгорбилась слишком рано: поэту в дни Коммуны было всего тридцать пять лет. Но жизнь далась ему нелегко. Детство, юность, молодость Клемана прошли в угрюмой семейной среде, в условиях суровой борьбы за существование, в обстановке цензурных и полицейских преследований.

¹ „Hommes et choses du temps de la Commune“, t. I, Paris—Genève—Bruxelles—Londres, 1871, p. 109 (работа М. Вильома).

Биографии Жана-Батиста Клемана на Западе еще не имеется. Жалкая брошюрка Луи Парассоля с пышным заглавием «Апостол», вышедшая после смерти поэта, слишком не полна и вдобавок изобилует грубыми фактическими ошибками. На примере Клемана снова и снова подтверждается то печальное правило, что огромный пласт французской революционно-демократической культуры XIX века до сих пор не поднят, не изучен и не введен туда, где он должен занимать почетное место, — в историю мировой культуры.

Самая дата рождения Клемана указывается противоречиво: то 1836 год¹, то 1837², то 1838³, то даже 1839. Минувший столетний юбилей Клемана праздновался во Франции в 1936 году. Таким образом, дату рождения поэта, указываемую Луи Парассолем — 31 мая 1836 года — можно считать официально принятой.

Жан-Батист Клеман родился недалеко от Парижа, в городке Булонь-на-Сене, где его родители владели мельницей. О детстве поэта неизвестно ничего, кроме его собственного признания, что он был очень счастлив, когда мать позволяла ему погостить два-три дня у бабушки.

В отличие от хмурого родительского дома, где ребенок не встречал ласки ни у вялого, бездеятельного отца, ни у властной, не любившей сына матери, пребывание у бабушки было настоящим праздником. Бабушка Клемана держала на острове Сент-Уэн, на одном из островков Сены, нечто вроде деревенского кабачка — для парижан, выбравшихся летом на лоно природы. В кабачке тетки Шарлотты постоянно стоял дым коромыслом: там царило оживление, там толкались и шумели студенты, гребцы, богема. Да и сама бабушка обладала характером веселым и жизнерадостным. Она обожала внука и любила петь ему песенки, которые он запомнил на всю жизнь.

«Вечером, рассказав мне несколько сказок, чтобы я поскорей заснул, — вспоминал Клеман, — она позволяла мне попрыгать у нее на коленях, напевая «Капуцинку».

¹ Louis Parassols. Un apôtre. J. B. Clément, P., s. a., p. 6.

² Ch. Chincholle, p. 16.

³ Etienne Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, P. 1898, p. 38; Les chansonniers socialistes, P. 1901, p. 19.

Кажется, я смеялся в полном восторге и как сумасшедший кричал: «Еще!»

Взрослым я часто напевал песню бабушки Шарлотты и с тех пор не раз слышал, как дети бедноты, полунагие и полуголодные, тоже распевали ее и тоже смеялись, ведя хоровод.

Так, на острове Сент-Уэн, у доброй бабушки Шарлотты, будущий поэт приобщался к сокровищнице народных песен, которые потом с такой силой отозвались в его творчестве и оплодотворили его собственную песню.

Получив начальное образование, поэт был четырнадцати лет отдан в ученье ремеслу. Сначала, кажется, отец пытался обучить его своему делу, но из этого ничего не вышло. Последовал даже разрыв поэта с семьей: Жан-Батист Клеман ушел из родительского дома, где он был всем обеспечен.

Он стал учиться ремеслу медника, которое обычно указывается как его основная рабочая специальность. Но уже вскоре его привлекла другая профессия.

«Он попал в обучение к архитектору, — рассказывает Луи Парассоль, — и имел кое-какой скудный заработок. Но однажды сын его хозяина при виде несчастного случая, жертвой которого только что стал один из работников, пренебрежительно обронил такое замечание: «Это всего-навсего рабочий». Жан-Батист так и подпрыгнул от этого оскорбления. Презрительные слова по адресу бедняка задела сына зажиточного мельника Булони как личное оскорбление. Он не замедлил ответить и отпечатал свой ответ на физиономии обидчика»¹.

На этом обучение у архитектора оборвалось. Далее мы встречаем Клемана чернорабочим Отейльского виадука. Он зарабатывает гроши и мучительно страдает от безрадостности своего существования. Тонкий, остро чувствующий, чрезвычайно эмоциональный, не успев еще отупеть под бременем тяжелого труда, он столько же страдает от сознания неодолимой капиталистической эксплуатации, жертвой которой являются рабочие, сколько и от своего одиночества, от своей никому ненужности, от отсутствия того тепла, которое дают любовь и дружба. Его одолевает мысль о самоубийстве. И в один весенний солнечный день юноша засыпает на крутом берегу Марны, над самым обрывом. У него нехватает

¹ L. Parassols, p. 10—11.

сил покончить с собой, но он надеется упасть в реку, повернувшись во сне...

Смерть пощадила его. Он проснулся над тем же обрывом и уже не захотел засыпать снова. Он вернулся на Отейльский виадук и вновь впрягся в свою тяжелую работу.

Инженер, заинтересовавшись Клеманом, предложил ему перейти на более легкую работу: стать надсмотрщиком за рабочими. Поэт отказывается. Он не захотел быть хозяйчиком, владельцем мельницы и почтительным сыном. Не примет он участия и в эксплуатации своих товарищей.

С большими трудами и усилиями Клеману удалось скопить сто франков. Это было его давней заветной целью. Желанные сто франков открывали поэту путь хотя бы ко временной независимости.

«Выйдя из школы, — пишет он, — ничего не зная, поступив в учение с четырнадцати лет и освободясь от него лишь после пяти долгих лет рабства, невзгод и безропотной покорности, плохо зная то ремесло, которому хозяин не очень-то и стремился меня обучить, не питая никакого интереса к этому ремеслу, ничтожнейшему из всех, — я решил, как только стал взрослым, завоевать себе независимость и зажить по-новому, на свой страх и риск... Я занял место в рядах бунтарей, я восстал против материнского авторитета и заодно против хозяйской тираннии и эксплуатации. Я должен был перепробовать тридцать шесть ремесл и испытать еще больше бедствий, стараясь сделаться образованным, стараясь узнать все то, чему я не имел времени научиться, читая, комментируя, раздумывая, мечтая, потев до полного изнеможения над Ноэлем и Шапсалем¹ и вновь обретая бодрость над Мюссе, Флобером, Бальзаком, Эжезиппом Моро, Беранже, Пьером Дюпоном...»

Перепробовав тридцать шесть ремесл, Жан-Батист Клеман так и не нашел среди них такого, где от него не требовали бы «безропотной покорности» и где он не видел бы «хозяйской тираннии и эксплуатации». Вот почему он решил «создать себе независимость» в другой отрасли человеческого труда — в литературе, в поэзии.

¹ Ноэль и Шапсаль — французские лексикографы начала XIX века, авторы популярной грамматики.

Накопив сотню франков, он отправился в Париж, поселился на Монмартре и отдался творчеству со всем жаром девятнадцатилетнего энтузиазма.

Он старательно изучает версификацию, просодию. Работает днем и ночью. Экономит на пище, чтобы купить лишнюю свечу. Первые его стихи угловаты, неуклюжи, недостаточно гармоничны. Но один его знакомый литератор, Макс Ревель, почувствовав в этих вещах печать зреющего таланта, горячо ободряет молодого поэта. И Клеман, до тех пор встречавший только пренебрежительное отношение к себе и своим стихам, обретает радостную веру в свои силы. Вскоре ему удастся продать издателю Вьейо за пятнадцать франков одну из первых своих песен «Когда б я богом был».

«Не стану рассказывать, — пишет поэт, — о всех более или менее тягостных и более или менее счастливых этапах, которые мне пришлось пройти, прежде чем я научился зарабатывать несколько су своими песнями; но все же не могу умолчать о необыкновенном чувстве, которое я испытал в тот день, когда продал свою первую песню. У меня все еще стоит в ушах мелодичный звон трех пятифранковых монет, которые издатель вложил мне в руку и которые я стиснул так лихорадочно, словно только что совершил кражу со взломом!»

Вьейо стал издателем и последующих песен Клемана, а музыку к ним писал известный композитор-демократ и певец Дарсье¹, который — будем надеяться — привлечет когда-нибудь к себе интерес советских историков музыки.

II

Родившись в зажиточной мелкобуржуазной среде, но порвав с нею, чтобы жить собственным трудом, испытал на своем опыте жизнь рабочего, приобщившись к бедствиям и страданиям поработенных народных масс, Жан-Багист Клеман, ученик Беранже, Эжезиппа Моро и Пьера Дюпона, последователь политической поэзии 1848 — 1851 годов, мог стать только тем, кем он и стал, — поэтом революционной демократии.

¹ Некролог о Дарсье встретился нам в газете „La Bataille“, 24. XII 1883, № 593.

Молодой поэт писал о тяжелой доле народа, разоблачал его притеснителей и врагов, попов, вельмож и богачей, призывал его к возмущению против хозяйской эксплуатации, к восстанию с оружием в руках против Второй империи — во имя социальной революции и республики. Мрачная реакционная пора 50-х годов давала богатый материал Клеману для его сатирических песен, которым в восторге аплодировали его друзья.

Цензура Второй империи весьма быстро распознала в лице Клемана крамольного и опасного литератора. Весь творческий путь Клемана в 50 — 60-х годах превратился в нескончаемую дуэль поэта-демократа с цензурным ведомством, неизменно запрещавшим каждую новую его социально-политическую песню. Надо, впрочем, признать, что Клеман вовсе не желал учиться эзопову языку. Свою тему он развертывал смело и задорно, акцентируя все ее острые положения. Каждая новая его песня становилась новым вызовом цензурному комитету.

В песне «Восемьдесят девятый год» (1866), описывая революцию XVIII века, поэт, например, говорил: «Как и в восемьдесят девятом году, народ попрежнему 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. Дарсье, положивший эту песню на музыку, смог спеть ее только после падения Второй империи. Впоследствии она исполнялась на концертах Парижской Коммуны.

Песни, в которых Клеман разоблачал и высмеивал религию и служителей церкви, также запрещались. Издавая впоследствии свой первый сборник, Клеман сделал следующее примечание к песне «Воздержание»:

«Этой песне, как и многим другим, нелегко было пройти через цензуру.

Пуритане империи не позволяли, чтобы на сцену был выведен кюре, чересчур лакомый до благ земных.

Между тем в таких кюре недостатка не имеется.

После многих отказов издатель добился разрешения для этой песни; но для этого пришлось изменить заглавие «Воздержание» на «Мой дедушка и его служанка».

Религия была спасена!»

В конце концов Клеману надоели вечные запрещения, но так как делать было нечего и победить цензуру он не

мог, песенник решил, по крайней мере, высмеять ее, дать ей бой на потеху себе и друзьям.

Однажды он явился в Цензурный комитет и, играя в наивность, спросил, за что запрещают его песни¹. Какой-то начальствующий персонаж, с полнейшим безразличием выслушав протесты Клемана, ответил, что поэт должен пенять только на себя самого.

— Почему, — прибавил цензор, — вы касаетесь таких сюжетов, которые и т. д. и т. д.? А между тем вам было бы так легко сочинять прелестные вещицы, воспевая цветы, птиц, да мало ли что? Вам не придется жаловаться на цензуру, если вы останетесь в указанных мною рамках.

— Хорошо, — отвечал Клеман. — Последую вашему совету. Может быть, я буду более счастлив.

Спустя несколько дней поэт отослал в цензуру песню «О муза, воспоем дубравы и цветы», а неделю спустя отправился узнать о ее судьбе.

Но в цензуре никак не рассчитывали, что дубравы и цветы будут воспеты таким образом, и новая песня Клемана опять удостоилась красной пометки «нет», еще более крупной и сердитой, чем обычно.

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 угрозы 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!²

¹ Цензура не разрешила и издание первого сборника Клемана, названного им «Песни куска хлеба».

² Из неизданного перевода В. Левика, любезно предоставленного нам переводчиком.

В этой обстановке цензурного гнета могла развиваться только интимно-любовная и пейзажно-идиллическая лирика Клемана — единственное, что у него не подвергалось запрещению. Поэту, мечтавшему стать политическим шансонье, конечно, нелегко было примириться с писанием одних любовных романсов. Но они оставались единственным источником его существования, и вдобавок на этом пути его ждала неожиданная и шумная удача, крупнейший его литературный успех. Этот успех выпал на долю песни «Дни созревания вишен» (1866).

Поэт говорил здесь о летней поре, о созревших вишнях, подобных кораллам, каплям крови, алым пулям страсти, и в этой гамме красных тонов развертывал свою любовную тему:

ДНИ СОЗРЕВАНИЯ ВИШЕН

Когда придут дни созревания вишен,
Насмешник дрозд и соловей в ветвях
Проснутся радостно и шумно.
Мечты красавиц станут вновь безумны,
И солнце страсти вспыхнет в их сердцах.
Когда придут дни созревания вишен,
Засвищут дрозд и соловей в ветвях.

Но коротки дни созревания вишен,
Когда влюбленные идут вдвоем
Срывать вишневые сережки,
Которые над гравием дорожки
Свисают алым кровавым дождем.
Да, коротки дни созревания вишен
Срывающим кораллы их вдвоем.

Когда придут дни созревания вишен,
Друзья, страшась любовного огня,
От алых пуль бегите спешно.
Я не боюсь печали безутешной —
Но без страданий не живу и дня.
Когда придут дни созревания вишен,
Вам не спастись от этого огня.

Мне не забыть дней созревания вишен!
Мне сердце жжет мучительным огнем
Незаживающая рана.
И хоть фортуны сила неустанна,
Ей не помочь в страдании моем.
Мне не забыть дней созревания вишен
И прошлого, горящего огнем¹.

¹ Перевод Евгения Сокол.

Подкупающая искренность, нежность, страстная взволнованность этой короткой и сильной песни, проникающее ее поэтическое чувство быстро снискали ей любовь слушателей.

В 1866 году Клеман бежал в Бельгию, спасаясь от возбужденного против него судебного преследования (кажется, из-за «Восемьдесят девятого года»). Он очутился в Брюсселе без всяких знакомств и, конечно, без всяких средств. Случайная встреча с популярным певцом оперы, тенором Ренаром, которого он немного знал, спасла Клемана. Ренар оказал ему много услуг, вплоть до того, что отдал поэту свой плащ: наступила зима, а у Клемана не было теплой одежды.

Чтобы как-нибудь отблагодарить Ренара, Клеман подарил ему «Дни созревания вишен». Ренар написал к этой песне музыку и, введя ее в свой концертный репертуар, создал ей исключительный успех.

«Дни созревания вишен» вызвали вереницу откликов, подражаний, пародий и стали французской народной песней, которую поет каждый, хотя мало кому известно, кем она написана. Критики реакционного лагеря, упоминая о Клемане и стараясь стусевать значение его революционной лирики, выдвигают эту песню на первое место в виде доказательства того, что Клеман был, «в сущности», только автором романсов и мастером любовной поэзии. Но впоследствии Клеман совершенно отошел от любовной лирики, и создание им признанного шедевра в этой области говорит лишь об общей талантливости поэта.

Хотя любовно-пейзажная лирика получила и вынужденное развитие в поэзии Клемана 60-х годов, развитие это все же должно было отвечать некоторым сторонам мировоззрения поэта. «Он пейзажист и способен уже в нескольких стихах очертить прелестные картинки природы, не дикие, но спокойные, веселые — вполне галльские: уголки небес или вод, оживляемые крестьянами и мельниками, тополями и вишневыми деревьями», — писал один критик¹. И он добавлял, говоря о любви Клемана к изображению природы: «Эта поэзия, рассеянная в нем повсюду, оживляет его книгу песен лучом безмятежной ясности и добродушия; их недостает

Потье, у которого больше дантовского, больше шекспировского»¹.

Цензурные придирки и преследования вынудили Клемана в конце 60-х годов совершенно отказаться от социально-политической лирики. С 1867 года он начинает сотрудничать в прессе демократической оппозиции. Он энергично борется со Второй империей пером публициста и приобретает известность в качестве одного из самых последовательных и непримиримых врагов Наполеона III.

Сначала он сотрудничал в листке «Бумажный колпак», затем в газетах «Мостовая» и «Парижские картинки». Он с успехом выпускает серию брошюр «Народный фонарь» — одно из демократических подражаний памфлету Рошфора.

В 1868 году он основывает сатирический еженедельник «Дубинка», задачей которого было без устали бить по Второй империи. Вместе с Верморелем он сотрудничает в радикальной газете «Реформа». Статьи Клемана вызывают против него восемь судебных преследований — в том числе за «оскорбление в печати главы государства», то есть Наполеона III, и в результате в январе 1870 года поэт приговорен к трем годам тюрьмы². Революция 4 сентября 1870 года освобождает Клемана.

Включившись в 60-х годах в революционное движение, примыкая к прудонистам, но не разделяя их «миролюбия», Клеман ставил себе целью не только политическую борьбу со Второю империей за республиканский строй, но и борьбу за социальную революцию, за эмансипацию поработенных народных масс. Ему нетрудно было увидеть, что правительство Национальной обороны никоим образом не служит интересам народа. Боец 189-го батальона национальной гвардии, он видел также, что это правительство нарочно истребляет активнейшие кадры парижской революционной демократии, бросая их в вылазки, заканчивающиеся вечной неудачей.

Вот почему он стал врагом правительства буржуазных республиканцев. Он вел против него борьбу и во «Французском курьере» Вермореля, и в «Крике народа» Валлеса. Он, конечно, был участником восстаний париж-

¹ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p. 32.

¹ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p. 23

² Ibid p. 19—20.

ской демократии 8 и 31 октября 1870 года и 22 января 1871 года, провозгласивших лозунги Коммуны. И он, по его словам, «вполне естественно должен был взяться за оружие 18 марта и занять место в рядах бойцов Коммуны».

III

Член комитета бдительности XVIII округа (Монмартра), Клеман принял живое участие в событиях 18 марта вместе с другими членами комитета — Ферре, Жоффреном, Луизой Мишель. Затем он был избран в члены Парижской Коммуны от того же XVIII округа, получив свыше 14 тысяч голосов.

Песенник отлично справился со своими обязанностями народного представителя и вполне оправдал доверие своих избирателей. Он оказался одним из наиболее энергичных, наиболее последовательных и дельных членов Коммуны. Писал он в эту пору, кажется, немного: мы знаем только его песенку «Ну и девочки в баре Дюваль». Речь в ней идет о дешевых столовых кухмистра Дюваля, популярных среди парижан, о женских батальонах Коммуны, о смерти генералов Коммуны — Флуранса и Дюваля, поднявшей к мести пролетарский Париж. Песня эта тотчас же стала исполняться в кафе-концертах Парижа:

Белый фартук с оборочкой мелкой,
Белый чепчик с изящной отделкой.
Как аптекарь, быстра и точна,
Вам бульон наливает она.
А прелестней не сыщешь девчонки!
И горят и сверкают глазенки,
Все прожгут — и железо и сталь!
Ну и девочки в баре Дюваль!

Так изящны, и столько в них склада,
Что любая годна для парада,
Это лучший во Франции полк
Для людей, понимающих толк.
Как уютно в их домике старом!
Видно, свадьбы тут часты недаром,
Да и, право, полмира не жаль
За красоту из бара Дюваль!

Но и храбры же эти девчонки,
Носят все, как одна, амазонки,

А версальцев, сплотясь батальоном,
Обливают кипящим бульоном,
И пока Бонвале дует пиво,
Маршируют с ружьем горделиво —
Мстить за вас, о Флуранс и Дюваль!
Ну и девочки в баре Дюваль!¹

Бесчисленные обязанности Клемана как члена Коммуны вряд ли оставляли ему много времени для творчества. Может быть, он и не жалел об этом. Поэт, он не мог не чувствовать, что в эти дни на улицах Парижа, в истории Франции и всего человечества создавалась величайшая социальная поэма. И он был счастлив, что принимает участие в ее создании, хотя бы работая в какой-нибудь комиссии.

А в этой работе недостатка не было. Он член комиссии общественных служб, комиссии по просвещению, комиссии по введению «светского» обучения, провиантской комиссии. Он наблюдает за производством военного снаряжения, он поглощен муниципальной работой по XVIII округу и при этом еще находит время участвовать во всех заседаниях Коммуны и печатать в ее газетах пропагандистские статьи по общеполитическим вопросам. Особенно на шумела его статья «Красные и бледные», напечатанная им 3 апреля в «Официальной газете»².

На заседаниях в ратуше Клеман проявил себя стойким, непримиримым революционером, противником «слишком большой терпимости»³ в мероприятиях Коммуны — и он резко выступал против некоторых своих колеблющихся и склонных к компромиссу коллег. Кроме того, ему было явно не по себе в той болтливой и бездеятельной атмосфере, которой характеризовались эти

¹ Перевод В. Левика.

² Это была превосходная пропагандистская статья, убеждавшая массы, что их напрасно запугивают и настраивают против «красных», революционеров, что «красные» вовсе не рубят голов и не пьют кровь, закусывая ее свежим человеческим мясом. Напротив, «бледные» — это доподлинные враги человечества, сторонники всякой косности, реакции и тирании, организаторы Варфоломеевской ночи. «Бедняки, труженики, честные люди — это красные; таковы вы сами, такова природа, таковы были Ламеннэ и Прудон, и если бы существовал бог, он был бы вместе с нами!» — заканчивал свою статью Ж.-Б. Клеман.

³ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 262.

заседания. Вполне прав Гастон да Коста, когда он указывает: «Вот человек, который не был создан для глупой парламентской болтовни, столь же смешной, как и бесполезной, когда она раздается под гром пушек. В Собрании Коммуны не раз слышался его пустольский голос, звучавший в разрез со всем, что тут происходило»¹. Слова Гастона да Коста не противоречат оценке Энгельса: «Пока ЦК национальной гвардии руководил делами, они шли хорошо, но после выборов там было больше болтовни, чем дела»².

На первых порах Клеман выступал, главным образом, по вопросу военного характера. На заседании 2 апреля он указывает, что некоторые военные части отлынивают от всякой регулярной службы³. На заседании 3 апреля он, как член комиссии по наблюдению за развитием военных операций, делает соответствующий доклад⁴. На заседании 5 апреля он запрашивает о причинах ареста начальника 129-го батальона, чтобы дать об этом ответ батальону⁵. На заседании 8 апреля он одобряет арест генерала Бержере, виновника неудачной вылазки, повлекшей за собою смерть Флуранса и Дювала⁶. Наряду с этим он подвергает резкой критике военное ведомство, заявляя на закрытом заседании 16 апреля, что оно «не делает всего того, что можно было бы сделать»⁷. На заседании 26 апреля, где обсуждался вопрос о необходимости ответных репрессий в связи с расстрелом версальцами пленных коммунаров и где некоторые члены внесли предложение расстрелять дюжину жандармов, Клеман высказался против этого, но отнюдь не из каких-либо соображений «жалости», — нет, он опасался, что Коммуна может этим дать повод Версалю к ответным жестокостям⁸.

В других выступлениях Клемана резко звучал его революционный демократизм. Когда на заседании 3 апреля Паскаль Груссе, делегат внешних сношений, поднял

вопрос о необходимости заявить иностранным державам об образовании в Париже нового правительства, Клеман, видимо, удивился этому от всего сердца. Удивился и вскипел. Краткая запись в протоколе заседания гласит: «Гражданин Ж.-Б. Клеман полагает, что Коммуна не нуждается в признании королей»¹. Предложение Паскаля Груссе провалилось. Впрочем, в другой раз Клеман солидаризировался с Груссе: моряки и национальные гвардейцы 248-го батальона захватили в Париже помещение бельгийского консульства, произвели там какие-то реквизиции и... организовали танцульку; по предложению Груссе и Клемана, Коммуна постановила, что делегация внешних сношений произведет следствие по поводу этого факта нарушения дипломатической неприкосновенности и выразит виновникам строгое порицание².

Когда на втором заседании 15 апреля Коммуна принимала декрет о секвестре имущества членов версальского правительства и дезертиров национальной гвардии, Клеман голосовал против этого декрета по соображениям чрезвычайно характерным: он «против, потому что не считает декрет достаточно радикальным»³, и потому, что члены Коммуны, потребовав поименного голосования для этого именно декрета, *подают надежду, что и они не дадут надлежащего удовлетворения справедливым требованиям народа»*⁴.

При обсуждении вопроса о ломбарде и о безвозмездном возвращении заложенных вещей бедноты на сумму 50 франков, была сделана попытка придать этому проекту более распространенный характер и предоставить «нуждающимся семьям» право выкупа... заложенных драгоценностей. Клеман, естественно, выступил против

— *Мы производим своего рода социальную ликвидацию. Мы должны облагать рантье в пользу неимущих. Поверьте, только меньшинство населения вас останавливает. Будем голосовать за этот проект в интересах*

¹ G. da Costa, t. III, p. 55.

² Маркс и Энгельс. Парижская Коммуна, стр. 205

³ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 46.

⁴ Там же, стр. 49.

⁵ Там же, стр. 57.

⁶ Там же, стр. 67.

⁷ Там же, стр. 111.

⁸ Там же, стр. 273.

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 50

² Там же, стр. 108

³ Недостаточно суровым по отношению к богатым и к трусам Точка зрения Клемана была поддержана рядом других коммунаров, и декрет был принят всего 19 голосами против 13 и при 2 воздержавшихся.

⁴ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 106. (Курсив наш)

большинства; именно большинство мы и должны удовлетворить»¹.

Под «большинством» Клеман разумел пролетариев и городскую бедноту, закладывающих в ломбард не драгоценности, а тюфяки, одежду и рабочие инструменты.

Резко осуждая нерешительность и полумеры в социальной политике Парижской Коммуны, Клеман требовал в то же время, чтобы члены Коммуны были достойны своего звания избранников рабочего класса. Недисциплинированность и расхлябанность членов Коммуны вызывают его возмущение; он предлагает вычитать суточный заработок за каждое немотивированное отсутствие на заседаниях в ратуше². Он требует, чтобы избранники трудящегося люда отказались от «пользования парадными экипажами» ратуши³. Он не раз настойчиво добивается удешевления «Официальной газеты», чтобы она, как газета социалистическая, «была доступна нашим солдатам»⁴. В качестве члена комиссии просвещения он ратует за снос реакционного памятника, так называемой «часовни генерала Бреа», и стоит за полное уничтожение Вандомской колонны⁵ (в отличие от Курбе, предлагавшего сохранить нижнюю часть памятника, барельефы которого имели исторический интерес). Наконец в борьбе за централизацию власти он требует упразднения организуемых ЦК национальной гвардии подкомитетов, как являющихся рассадниками двоевластия и центрами злоупотреблений⁶. В борьбе с другими злоупотреблениями он требует, чтобы члены Коммуны приняли на себя обязанность инспектировать лавареты⁷.

Голос Клемана становится особенно резок, тверд и непримирим, когда поэт-коммунар обрушивается на мягкотелость и половинчатость колеблющихся членов Коммуны. Так, например, на заседании 22 апреля, возражая против пожелания члена Коммуны Клеманса о том, чтобы военные тайны Коммуны были известны

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 259 (Курсив наш)

² Там же, стр. 70

³ Там же, стр. 73.

⁴ Там же, стр. 291, 316

⁵ Там же, стр. 316, 285.

⁶ Там же, стр. 73.

⁷ Там же, стр. 89.

«публике», Ж.-Б. Клеман дал своим коллегам настоящий урок пролетарской революционности.

— Я не держу мнения Клеманса. Я предлагаю, чтобы версальцы не знали наших способов обороны, потому что иначе они начнут употреблять их против нас. Кроме того, когда я слышу, что Андриё говорит о гуманности в отношении версальцев, я не согласен и с ним. Как! нас окружают со всех сторон, чтобы лишить пищи, нас бомбардируют, а здесь начинают говорить о гуманности! Я хочу, чтобы были применены все средства, указываемые наукой, и если греческий огонь не является выдумкой, то чтобы его тоже применили... В отношении версальских разбойников надо употреблять все средства! (Возгласы. *браво!*)¹.

С еще большей энергией обрушивался Клеман на двурушничество иных случайных членов Коммуны. Особенно ярко его выступление на заседании 22 апреля против авантюристической и предательской тактики Феликса Пиа. На одном из предыдущих заседаний Ф. Пиа подал голос за закрытие ряда контрреволюционных газет, а когда Коммуна осуществила это необходимое мероприятие, он свысока и многоречиво осудил ее на страницах своей газеты «Мститель» — во имя защиты свободы печати.

— Вот мое мнение об этом инциденте, — заявил Клеман. — Гражданин Феликс Пиа всегда стоял — и тут я его не осуждаю — за энергичные меры. Вот почему я нахожу странным, что сегодня он нас обвиняет, и не только по поводу прессы; в его газете есть еще упреки по адресу комиссий. Поэтому я считаю, что недостойно гражданина Пиа дезертировать таким образом. Вы арестовывали людей за гораздо меньшее. Я определенно требую ареста Феликса Пиа².

Политические взгляды Клемана не изучены, но все же можно сказать, что его прудонизм в дни Коммуны проявился очень мало. В отличие от Прудона, отвергавшего центральную власть и авторитарность, поэт требовал от Коммуны твердой власти, дисциплинированности войск и членов Коммуны, упразднения подкомитетов ЦК национальной гвардии. В отличие от Прудона он

¹ «Протоколы Парижской Коммуны», стр. 187

² Там же, стр. 179.

стоит не за примирение пролетариата с буржуазией, но за беспощадную борьбу с Версалем и за удовлетворение нужд «большинства» населения. Таким образом, основных требований прудонизма он в дни Коммуны не разделял. Голосование за учреждение Комитета Общественного Спасения, расколовшее Коммуну, тоже показало, что Клеман не с прудонистским «меньшинством». Идеям Бланки об авторитарности революционной власти, «диктатуры Парижа», о красном терроре, о беспощадной военной борьбе с врагами народа, о разрушении буржуазного государства и о чрезвычайно большой роли просвещения Клеман в дни Коммуны следовал гораздо больше, чем заветам прудонизма.

Избиратели Клемана, без сомнения, аплодировали его энергичной борьбе против колеблющихся и двурушничавших элементов. Но справедливость требует отметить, что в некоторых весьма важных вопросах Клеман делал существенные ошибки.

В одной своей статье, напечатанной в «Крике народа» 3 мая, Клеман выступил с обвинением крестьянства, «отсталых землекопателей», в мелкособственнической психологии. «Вы источник наших бедствий¹, и вы даже не краснеете! — восклицал он. — Вы только и думаете о своих виноградниках, нивах, своем скоте и пр.».

Так рассуждала и часть членов Коммуны, обвинявшая крестьянскую массу в том, что она является слепым орудием реакции и виновником минувшего плебисцита, упрочившего восемнадцатилетнее иго Второй империи. Недовольство это объяснялось обманутыми надеждами коммунаров на сочувствие и на поддержку со стороны крестьянства. Товарищ Сталин пишет: «Парижская Коммуна пала потому, между прочим, что наткнулась на противодействие средних слоев, и прежде всего крестьянства»².

Несмотря на обоснованность недовольства Клемана, его выступление в печати было неправильным. Коммуне самой надлежало наладить прочную связь с крестьянством. Но у нее опять-таки не хватило времени.

Как указывает Ленин, она «пробивала себе дорогу»

¹ То есть бедствий Франции.

² И. Сталин Марксизм и национально-колониальный вопрос, 1937, стр. 140

к свободному союзу «беднейших крестьян с пролетариями», но не успела достигнуть этой цели «в силу ряда причин внутреннего и внешнего характера»¹. Известная статья Андре Лео в газете «Коммуна» от 10 апреля, призывавшая крестьян к союзу с рабочими, была издана, по распоряжению Коммуны, листовкой стотысячным тиражом для разбрасывания с воздушных шаров — иного средства связи с крестьянством не было...

Во время дискуссии о труде пекарей Клеман занял в общем компромиссную точку зрения. Рабочие-пекаря ходатайствовали об отмене ночной работы; комиссия труда и обмена обещала им, что будет издан соответствующий декрет и что он вступит в силу с 27 апреля. Но хозяйва булочных объявили, что к новым формам работы невозможно перейти раньше 15 мая. Паскаль Груссе, а вслед за ним и Клеман, стали на точку зрения хозяев: на заседании 28 апреля Клеман предложил Коммуне отсрочить введение декрета до 15 мая. Позиция Клемана вызвала ряд возражений, само по себе, может быть, и не очень важных, но приобретающих особенно обостренный смысл в обстановке кратковременности существования Коммуны и ее близкого конца. Верморель подчеркнул, что Клеманом упущена политическая сторона дела, что хозяйва будут протестовать всякий раз, как Коммуна затронет их интересы, и что «откладывать до 15 мая, значит, жертвовать интересами рабочих во имя интересов хозяев». Верморель был прав, и его поддержал темпераментный Франкель. В результате Коммуна решила отсрочить декрет до 3 мая, а не до 15-го.

Но к чести Клемана следует отметить, что если он и испытывал противоречия, то не увязал в них окончательно и бесповоротно в отличие от многих других своих коллег.

Социальная революция развязывала инициативу Клемана, помогала ему изживать свои иллюзии, колебания и ошибки, заставляла его в большинстве случаев действовать вполне правильно, руководясь «чутьем гениально проснувшихся масс»². Достаточно указать, что Клеман, первый и единственный из членов Коммуны,

¹ В. И. Ленин, Соч., т. XXI, стр. 396

² Там же, т. XXII, стр. 352.

осуществил у себя в XVIII округе ее декрет о передаче бедноте, пострадавшей от бомбардировки, квартир бежавшей буржуазии. Декрет этот был издан еще 25 апреля, а Клеман провел его в жизнь лишь 19 мая, с опозданием почти на месяц. Но все же декрет был реализован, и когда вспомнишь, как Клеман полтора месяца назад стоял в полной нерешительности перед запертой кассой мэрии XVIII округа¹, поймешь, какой значительный внутренний путь прошел поэт-коммунар, отдав беднякам квартиры бежавших богачей!

Таким же Жан-Батист Клеман, член Парижской Коммуны.

IV

Заседания в ратуше и работа в комиссиях не поглощали всего Клемана. Но была еще одна обязанность, которая действительно уже не оставляла ему времени ни на что, даже на сон.

Речь идет о работе Клемана в мэрии XVIII округа, где он исполнял обязанности мэра. Это была работа, на которой жизнь проверяла и делегата Коммуны, и ее декреты, и диктовала необходимость новых и новых декретов. Здесь делегата Коммуны осаждали просьбы и жалобы бедняков, голодных вдов, сирот павших бойцов, происки попов, торговцев и спекулянтов, козни саботажников, шпионов и контрреволюционеров. Нужно было помогать первым, разоблачать вторых, обезвреживать третьих. Нужно было иметь отзывчивое сердце, зоркий глаз, напряженную бдительность и готовность покарать железным ударом.

В течение всего времени Коммуны Жан-Батист Клеман оставался на своем посту в мэрии и, если верить его биографу, не провел ни одной ночи в постели, а только дремал, облокотясь на стол, когда выдавался краткий миг досуга².

«Он думал лишь о величии дела, которое защищает, лишь о тех, которые сражаются за него, лишь о тех, ко-

торые страдают. Он знал только свой долг. У него была лишь одна задача — способствовать успеху революции, и для этого он не пренебрегал ничем, не считался ни с кем, шел все прямо, все вперед, не беспокоясь о препятствиях¹.

Однажды вечером, когда Клеман был в мэрии, его известили, что какой-то человек желает с ним поговорить. Им оказался дядя поэта, Антуан Клеман. Дядя пришел к племяннику за протекцией, уповая на его «положение у власти». Антуан Клеман привез в Париж воз муки, мечтая продать ее по спекулятивной цене. Агенты Коммуны реквизируют муку. Дядя проникновенно убеждал, что муку ему должны вернуть.

Жан-Батист Клеман холодно выслушал дядюшкины резоны и не проявил никаких родственных чувств.

— Благодарите судьбу, — сказал он, — что вас принимаю я; другой приказал бы, конечно, вас расстрелять. Уходите, вы свободны, но мука ваша останется у нас!

Клеман жил только интересами революции. Вот почему он был так популярен в кругах революционной демократии и вот почему так ненавидели его различные явные и тайные враги Коммуны и различные ее очевидцы и комментаторы из версальского лагеря. Суть их отзывов о нем сводилась к тому, что до Коммуны он-де был милый и простой человек, а революция вскрыла некие «зловещие» стороны его характера, его «жестокое сердце»².

Обыватели выдавали за жестокость прямоту и непреклонность Клемана в исполнении им своего революционного долга. Его объявляли «жестоким сердцем» за то, что он требовал не щадить версальцев. Обывателям не нравилось, наконец, что он был мужественный, отважный, бесстрашный человек, не кланявшийся версальским пулям в форте Исси, отчаянно дравшийся с версальцами на последних баррикадах Коммуны.

Когда Коммуна послала однажды Клемана и Дерера для наблюдения за ходом военных действий в форт Исси, оба члена Коммуны появились там в присвоенных их званию красных с золотом перевязях.

¹ L. Parassols, p. 18—19

² См., например, П и В Маргерит Коммуна, СПб. 1906, стр. 124

¹ Кассир-саботажник бежал, захватив с собою ключ от кассы Клеман, не решаясь лично открыть кассу, счел своим долгом довести об этом инциденте до сведения Совета Коммуны, и последний поручил вскрыть кассу делегату юстиции Прото

² L. Parassols, p. 18.

Версальцы сразу заметили их. Ружейная и артиллерийская пальба резко усилилась. Вокруг членов Коммуны, двигавшихся по открытому месту, и сопровождавшей их группы федератов рвались гранаты. Положение стало необычайно опасным. Раздался крик:

— Ложись!

Инстинктивно повинувшись, Дерер бухнулся прямо в грязь. Клеман остался на ногах.

Один из офицеров упрекнул поэта за то, что он не последовал примеру Дерера и бравировал опасностью с риском для жизни.

— Я боялся испачкаться, — ответил Клеман¹.

Такое же мужество проявил Клеман и в дни гибели Коммуны.

Сохранился рассказ самого поэта об его участии в баррикадной борьбе последнего дня. По скромности своей Клеман почти не упоминает здесь о себе самом, но достаточно вдуматься в его слова, войти в атмосферу его рассказа, чтобы стал ясен мужественный облик поэта-коммунара.

Вот этот рассказ:

«Следующий факт — один из тех, которые не забываются никогда.

В воскресенье 28 мая 1871 года, в то время когда уже весь Париж находился во власти победившей реакции, несколько человек еще сражалось на улице Фонтэн-о-Руа.

Там было около двадцати бойцов; баррикада плохо защищала их. Там находились оба брата Ферре, гражданин Гамбон, молодые люди лет восемнадцати—двадцати и седые бороды, уцелевшие от расстрелов 48 года и декабрьской резни.

Между одиннадцатью часами и полуднем мы увидели, что к нам приближается девушка, лет двадцати или двадцати двух, с корзинкой в руках.

Мы спросили ее, откуда она идет, что собирается делать и почему подвергает себя такой опасности.

Девушка отвечала с величайшей простотой, что она санитарка и после захвата баррикады улицы Сен-Мор пришла узнать, не нуждаемся ли мы в ее услугах.

Один из стариков 48 года, не переживший 71-го, сбнял ее и поцеловал.

Действительно, в этой самоотверженности было нечто прекрасное.

Мы отказались оставить ее с нами, и наш отказ был вполне обоснован; несмотря на это, она упрямылась и не желала покинуть нас.

¹ L. Parassols, p. 20.

Впрочем, пять минут спустя ее помощь была уже нам необходима.

Двое из наших товарищей пали: один, пораженный пулей в плечо, другой — прямо в лоб.

Миную это!!

Когда мы решили отступить — если только это еще было возможно, — пришлось умолять храбрую девушку, чтобы она тоже согласилась уйти.

Мы узнали лишь, что ее зовут Луизой и что она работница. Вполне естественно, что она должна была быть с мятежниками, с теми, кому жизнь не мила.

Что случилось с нею?

Была ли она, как столько другие, расстреляна версальцами? И не должен ли был я посвятить этой безвестной героине самую известную из всех моих песен?»¹.

Так писал Клеман в послесловии к «Дням созревания вишен», издавая в 1885 году первый сборник песен. И он действительно посвятил эту песню «доблестной гражданке Луизе, санитарке с улицы Фонтэн-о-Руа». Так поэт революционной демократии сумел связать с Коммуной и свою любовную лирику, мобилизовав и ее на служение делу революции.

Жена поэта, Тереза Клеман, сообщает несколько дополнительных подробностей об этом эпизоде баррикадной борьбы: из ее слов можно, например, заключить, что Луиза была не только санитаркой, но и защитницей баррикады.

«В последние дни Коммуны, — пишет Тереза Клеман, — когда все погибало, одна отважная гражданка сражалась рядом с Клеманом на баррикаде улицы Фонтэн-о-Руа. Видя, что силы наши все более и более уменьшаются, что трупы наших усеивают землю, обеспокоенный Клеман подошел к самоотверженной гражданке, убеждая ее уйти, и спросил, как ее зовут. «Луиза», — ответила она.

— Я надеюсь снова увидеться с вами, мне очень хотелось бы этого. Где вы живете?

Она сообщила свой адрес, и, обменявшись рукопожатием, они расстались.

В этот момент на баррикаде оставались только трое мужчин: Клеман, Гамбон и один кузнец, имя которого осталось неизвестным, хотя это был герой.

По настоянию Клемана, Гамбон уходит. Но кузнец отказывается уйти. «Пойдем, друг, — говорит ему Клеман, — не нужно бесполезных жертв, уйдем». Но тот упорно не соглашается.

¹ J.-B. Clément. Chansons, P. 1885, p. 245—246.

Не прошло и получаса, как он умирал на баррикаде, раненный версальскими пулями»¹.

В газете «Маленькая республика» Ж.-Б. Клеман поместил 24 мая 1897 года подробный рассказ о баррикаде Фонтэн-о-Руа. Этот рассказ, озаглавленный «Последний выстрел Коммуны», известен нам, к сожалению, только в отрывках, не позволяющих восстановить общую картину.

Вначале Клеман рассказывает об отступлении отряда своих товарищей, обстреливаемого версальцами. Коммунары остановились в улице Фонтэн-о-Руа и организовали энергичное сопротивление. Но поскольку неприятель не принимал открытого боя, весь их героизм оказывался бесцельным.

«Бесстрашный Ферре, с пронизывающим взглядом сквозь пенсне, требовал, чтобы мы шли вперед. Гамбон и Жерем были в отчаянии при мысли, что переживут республику, а Лаккор кричал, настаивая, чтобы построили другую баррикаду, которая защищала бы нас со стороны улицы Сен-Мор.

Наконец было решено, чтобы каждый уходил и попытался ускользнуть от версальцев, если еще возможно. Так мы и сделали после того, как сложили в порядке ружья в подворотне и хорошенько спрятали наше большое знамя.

На мостовой, за баррикадами оставался только знаменосец, которого я не мог уговорить уйти, он повторял мне угасающим голосом:

— Нет, я останусь, уж лучше получить дюжину пуль, чем молоть перец в Каенне».

Свой очерк Ж.-Б. Клеман заканчивает эпизодом, в котором — так и чувствуешь — вскипает весь дух поэта-коммунара. Да, Коммуна побеждена, но все-таки ее последний выстрел сразил версальца и отомстил за поруганное красное знамя!

Клеман рассказывает, что какой-то сержант версальских войск нашел знамя, оставленное прежними бойцами баррикады, и с торжеством принял его развешивать.

«Сержант шел по улице, гордо держа знамя и, конечно, собирался прихвастнуть, что отбил его у неприятеля. Но вдруг окошко одной мансарды напротив меня отворилось, и там показался седобородый старик, еще в форме федерата и с ружьем в руке.

Он прицелился в сержанта, выстрелил, воскликнул: «Да здравствует Коммуна!» — и не торопясь закрыл окно.

Старый ионьский боец 1848 года, умерший несколько месяцев назад в больнице на чужбине, прицелился хорошо: сержант сделал несколько прыжков, выронил знамя и свалился мертвый.

То был последний выстрел Коммуны!»¹

V

Борьба завершилась... Коммуна перестала существовать. На улицах гремели залпы версальцев, расстреливавших свои жертвы. Надо было искать убежища, спасать жизнь.

На первых порах Клемана приютил старый республиканец Пиконель, с которым поэт вместе сидел в тюрьме Сент-Пелажи при Второй империи. Клеман проспал у него двадцать четыре часа подряд — до того он был измучен и обессилен.

На следующий день Пиконель, опасаясь обыска, посоветовал Клеману поискать себе убежища у одного торговца дровами в улице Рапэ. Попав туда в тот самый момент, когда там происходил обыск, поэт не растерялся и объявил себя родственником из провинции. Девушка, которой он представился, сразу поняла, что перед нею скрывающийся коммунар, и так удачно разыграла теплую родственную встречу, что у версальцев не возникло никаких подозрений.

В этом доме Клеман пробыл свыше двух месяцев, прячась в мансарде. Его не искали, так как версальские газеты объявили, что он убит во время уличных боев².

Вынужденное бездействие Клемана способствовало пробуждению его музыки. Но питали ее однообразные и страшные впечатления.

«Из того места, где меня приютили и где я оставался с 29 мая по 10 августа, — пишет поэт, — я каждую ночь слышал выстрелы, аресты, вопли женщин и детей. Торжествующая реакция выполняла свое истребительное дело. Я испытал здесь неизмеримо больше гнева и скор-

¹ L. Parassols, p. 20—21.

¹ L. Parassols, p. 21—22.

² P. Delion, p. 57.

би, чем мне пришлось их вынести за долгие дни борьбы»¹.

Одною из песен, созданных Клеманом в это время, является его «Кровавая неделя». С величайшей силой гнева и возмущения клеймит поэт версальских победителей.

Проплеванные журналисты,
Коты, бандитская шпана,
Трактирные авантюристы,
Напялившие ордена;
Отребье бирж, клоак зловонных,
Кому сродни разбой и блуд —
Толпой на трупы побежденных,
Как черви жадные, ползут.
Пусть так...
Но мы как можно раньше
Воспрянем, горю вопреки.
Так думайте же о реванше,
К нему готовьтесь, бедняки!
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, выползла из нор.
Пусть так... и т. д.
.....
На обгаренных тротуарах,
Где убивают бедноту,
Полиция в камзолах старых
Чвадливо станет на посту.
Для безработного готова
У ней лишь пуля в кобуре...
Да, мы в жестоком рабстве снова
У полицейских и кюре.
Пусть так... и т. д.
Так ты и будешь неизменно
В ярме, народ, едва живой?!
Доколе сволочи военной
Тебя топтать на мостовой?
Доколе под поповской кличкой
Влачить нам скотский жребий свой?
Когда ж мы будет с ней — с великой
Республикою трудовой?

Пусть так...
Но мы как можно раньше
Воспрянем — дни боев близки!
Так думайте же о реванше,
К нему готовьтесь, бедняки!¹.

В 1871 году была издана² листовкой «Коммунарда» Клемана, в эпиграфе которой стояли последний куплет и рефрен «Кровавой недели». «Коммунарда» — вторая из известных пока песен Клемана, написанная непосредственно после Коммуны; о ней — дальше.

В начале августа в Париже распространился слух, что Клеман жив и скрывается в квартале Берси. Обыски в квартале возобновились, и поэт, не желая подводить приютивших его людей, рисковавших очень многим, решил бежать в Бельгию, хотя у него и не было нужного паспорта.

В поезде, в одном купе с ним, едет какая-то старушка. Часы летят. Клеман полон тревоги. Поезд останавливается. Приехали. Вокзал полон полицейских и офицеров, проверяющих паспорта у приезжих.

Старушка просит своего спутника помочь ей выйти из вагона и дать ей руку, чтобы пройти через вокзал. Клеман спешит оказать ей помощь, направляется с нею под руку к контролю и на вопрос: «Ваш паспорт?» — отвечает, кивая головой на спутницу:

— Вот мой паспорт.

Ему необыкновенно повезло: полицейские пропустили его. И по выходе с вокзала, в ответ на благодарности старушки, поэт сказал:

— Не благодарите; вы и не подозреваете, какую услугу только что мне оказали.

Пробыв в Бельгии всего несколько дней, Клеман поспешил отплыть в Англию. Он был заочно приговорен к смертной казни и считал, что Бельгия не является надежным убежищем.

¹ Перевод Александра Гатова.

² Обстоятельства ее издания представляются довольно загадочными. На титуле листовки указано: Rue de Grenét: à Paris. Тут же изображены треугольники и отвесы, заставляющие думать, что листовка выпущена масонским издательством. Чтобы в Париже в 1871 году, в разгар беспощаднейшего белого террора, могла быть выпущена такая листовка, в это очень трудно поверить. Или это нелегальное издание?

¹ В таком же положении находился и Потье. Но Потье сохранил под этими впечатлениями «Интернационал», а поэтическая мысль Клемана пошла по другому пути.

Клеман приехал в Лондон, не зная английского языка и не имея там знакомых. Едва обосновавшись, он начал искать заработка. Заработок нашелся сначала поэт делал рамы для картин, окантовывал рисунки, продавал гравюры, потом стал преподавать французский язык и читать лекции. Хороший товарищ, он неизменно помогал из своего заработка новым изгнанникам Коммуны, ежедневно прибывавшим в Англию без всяких средств

Сведений о деятельности поэта в английской эмиграции, где он оставался до 1880 года, почти не сохранилось. Принимал ли он какое-либо участие в борьбе эмигрантских группировок — неизвестно. Имя «Жан Клеман» встречается в составе бланкистской группы «Революционная коммуна», но был ли это наш поэт?

В годы эмиграции Клеман приступил к изданию серии пропагандистских брошюр «Социальные вопросы в доступном для всех изложении». Брошюры эти печатались в Брюсселе, и тираж их постепенно повышался, дойдя до десяти тысяч. Но они возбудили против себя преследование во Франции и в Германии, были конфискованы, и Клеману пришлось прекратить издание, так как он был совершенно разорен.

Объясняя замысел этого издания, поэт впоследствии писал «События 1871 года, героическая борьба бойцов Коммуны против версальских армий, бойня «кровавой недели», неумолимая месть победителей сумели лучше, чем все трактаты по социальным вопросам и политической экономии, лучше, чем все философские теории, утвердить меня в следующей мысли: больше невозможно было никакое примирение между победителями и побежденными, а потому надо было всеми средствами, с помощью газет, книг, брошюр, с помощью устного слова, с помощью песен, заставить народ увидеть свою нужду, отдалиться своим естественным интересам и ускорить таким образом час разрешения великой социальной проблемы».

Мысль о невозможности примирения «между победителями и побежденными» была, следовательно, тем плодотворным выводом, который поэт сделал из событий Коммуны. Однако выводу этому он вовсе не был верен.

В своих брошюрах он неутомимо говорил о социальных противоречиях капиталистического строя, та же тема легла и в основу его последующей лирики, определив ее публицистический, пропагандистский характер. Но эта сильная сторона творчества Клемана постоянно вступала в конфликт с неопределенностью и противоречивостью его социально-политических пожеланий. Подобно бланкистам, он был революционером, главным образом, по своему чувству, по сердцу, по инстинкту; что же касается его общих социальных идеалов, то, недостаточно глубоко понимая законы общественной жизни, он, с одной стороны, поддавался иллюзиям прудонистской справедливости, а с другой, считал (подобно Бланки), что от всех бед человечество исцелится с помощью правильного воспитания и образования. Вот почему его слова о непримиримом антагонизме буржуазии и пролетариата носили больше декларативный характер. Чуждый научному социализму, Клеман в 80-х годах договаривался уже до признания принципа частной собственности, до заверений, что он не собирается разжигать классовую борьбу. Потому не удивительно, что он стал не гедистом, а последователем possibilities, сторонником реформизма.

В эмиграции он написал ряд песен о Коммуне, главным образом на тему о ее трагическом финале. Эти песни — выдающиеся образцы поэзии Парижской Коммуны.

Остановимся на «Коммунарде», о которой уже упоминалось выше.

Она проникнута скорбью при виде разгромленной, обманом побежденной Коммуны, при виде наглого торжества пьяных и кровожадных победителей, проигравших войну с пруссаками и желающих смыть теперь свой позор в потоках крови. Их возглавляет Мак-Магон, ставший «почти что императором французов, великим герцогом «аторги и королем Сатори» Мак-Магон и его присные, «грабители и мошенники, хорошо известные со времен Мексиканской кампании», при сочувствии и поддержке всей буржуазии расстреливали коммунаров, и для скорости — из митралез; «рабочий для них годен только на то, чтобы его убить». Все тюрьмы, все понтоны и форты переполнены нагими и голодными коммунарами; от версальских солдат пах-

нет кровью. Но поэт верит, что наступят и справедливая оценка истории, и час расплаты. «С буржуазией у нас теперь кончено все».

«Коммунарда» написана Клеманом на мотив карманьолы, и художественная задача поэта, без сомнения, заключалась в замене устаревшего текста новыми революционными словами. Однако новый текст совсем иначе — в миноре — заставил звучать эту бодрую, оптимистическую, насмешливую и задорную песню. Стремясь вернуть ей прежнюю веселость, Клеман в последнем куплете призывает своих читателей... рожать детей, «молодцов и честных коммунаров», которые отомстят за поражение Коммуны.

Песня «Мой муж», носящая подзаголовок «Воспоминание о мае 71 года», представляет собою монолог жены коммунара, разыскивающей своего мужа по имени Мартен. Она ищет его на улицах, среди развалин домов. Она описывает его высокий рост, смуглый цвет лица, рыжие усы, широкие плечи. Описывает его одежду, его трудолюбивый характер. Она имеет от него уже шестерых детей и носит под сердцем седьмого; что она скажет им, если не найдет мужа? И каждый куплет заканчивается тоскливыми словами: «Солдат, его зовут Мартен. Ты не видал его? Это мой муж»¹.

Полно безутешной и нарастающей печали это прекрасное стихотворение. Кажется, что бедной женщине так и не удастся найти своего молодца-мужа. Но песня посвящена «гражданину Мартену». Значит, Клеман, видевший убитую горем жену коммунара, встретился затем и с ним в эмиграции. Какая это была радость — посвятить песню тому товарищу, который считался погибшим!

В круг стихов о Коммуне входит песня «Бедный ребенок». В этой песне оживает перед нами образ одного из юных бойцов Коммуны, которых у нее было так много. Здесь описывается один из детей-беспризорников, которые в изобилии появились в Париже со времени войны 1870 года и вызванного ею беженства, — мальчик, одетый в рваную одежку и тщетно пытающийся согреть руки в дырявых карманах. У него нет

ни крова, ни хлеба, ни денег, и он жадным взором разглядывает съестное за витриной магазина. Он ночует где-нибудь в канаве, куда не сунется треуголка жан-дарма, и «ужинает скудным лунным светом». Это воплощение всех лишений, какие только могут выпасть на долю ребенка бедноты.

«А теперь пусть благовоспитанные люди догадываются, почему в тот день, когда голод заставляет восстать мостовую, ребенок с диким выражением лица идет выстрелить в свой черед, распевая песню нищих!»

«Дни созревания вишен» Клеман посвятил коммунарку Луизе¹. Песня же «Бедный ребенок» посвящена им гражданину Альфонсу Фурнье, осужденному на восемь лет каторжных работ. Этот двадцатилетний рабочий во время забастовки ткачей в Роанне в 1882 году, будучи отовсюду уволен, выстрелил в некоего Брешара, главу коалиции хозяев, не принимавших его на работу. Фурнье выстрелил и промахнулся, «но буржуазная юстиция не промахнулась по Фурнье!» Посвятить эту песню осужденному Фурнье значило ходатайствовать за пересмотр приговора.

Наиболее сильной из вещей Клемана о Коммуне является песня «Капитан «К стене»». Название это — прозвище версальского офицера, который, расстреливая всех, кто подвергивался ему под руку, будь то коммунары, или версальские шпионы, или случайные прохожие, озверелый от убийств, пьяный, с набитым ртом, успевал только задать вопрос и скомандовать: «К стене».

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне. —
— К стене!

— А вы что делали? — Вот списки
Тут сотня этих дикарей.
Все коммунисты, коммунистки..
Кончайте с ними поскорей!
— А вы? — Вдова я офицера.

¹ Песня эта с приложением нот была перепечатана в Almanach de la «Question sociale», illustre pour 1899, P., s. a., p. 42.

¹ Так и песню «Восемьдесят девятый год» Клеман вводит в круг поэзии Коммуны, посвящая ее памяти расстрелянного Теофиля Ферре.

В Бурже убит он... Года нет.
Моей печали есть ли мера?
Взгляните в портрет!
— Я помогал Версалю.
Повязку вы признали?

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне
— К стене!

— Вы кто такой? — Четыре раны,
Два отпуска и три креста!
Запомнят немцы ветерана!
Ведь я — эльзасец неспроста..
— А вы? — Больничная сиделка,
Я перевязывала их,
Когда стихала перестрелка —
И наших, и чужих...
— Огюст я. Вышел драться,
Хоть мне всего тринадцать!

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне.
— К стене!

— А вы? — Вчера штыком солдата
Убит — как горе опишу? —
Родной отец мой.. Виновата
Лишь в том, что траур я ношу!
— Вы кто такой? — Я? Ах ты, падаль!
Дырявь мне кожу, супостат!
Меня допрашивать вам надо ль?
С оружием я взят!
Н-на! Получай по морде!
Ура Коммуне гордой!

— К стене! —
Роняет капитан,
Как стелька пьян,
Встав в стороне.
— К стене!¹.

Рассмотренные песни Клемана посвящены главным образом зрелищу разгрома Коммуны. Рисуя страшные картины «кровавой недели», поэт стремится вы-

звать у читателей гнев, ужас, возмущение и жалость. Его рисунок ярок, слово сильно, интонации верны. Песни доходят до сердца, волнуют, вызывают ненависть к врагам Коммуны. Но это скорее антиверсальская лирика. И здесь существенное отличие Клемана от Потье.

Творец «Интернационала» не ограничивается эмоциональным воздействием на читателей. Один из критиков правильно отметил, что песни Потье заставляют думать.

В отличие от Потье, Клеман в цикле своих песен о Коммуне воздействует, главным образом, на чувства читателя.

Представления Клемана о задачах Коммуны отличаются значительной расплывчатостью. «Чего мы хотели? — спрашивает поэт в «Коммунарде». — Свободы и блага для человечества». В «Кровавой неделе» он также ожидает «справедливой и трудовой республики». Даже в примечаниях к своим стихотворениям о Коммуне он не говорит большего. Так, в «Капитане «К стене» он пишет о «трудолюбивых рабочих, которые сражались за спасение республики, за дело права и справедливости». Причиной Коммуны был голод, говорится в «Бедном ребенке»; в «Кровавой неделе» эти причины формулируются в виде нищеты народа, его угнетения военщиной, презрения к нему попов...

Клеман не понимал значения Коммуны как первого опыта пролетарской диктатуры. И он никогда не понял этого, что явствует из его последних песен о Коммуне конца 90-х годов. В песне «Мелин и Коммуна» говорится, правда: «коммунары желали, чтобы все изменилось, чтобы каждый жил и был сыт», — но тут речь идет не о захвате власти рабочим классом, а только о том, чтобы рабочие стали сыты. Посибиллисты, к которым в 80-х годах примкнул Клеман, мечтали добиться сытости рабочих реформистским путем...

Колебания Клемана после Коммуны, когда его уже не «выпрямляло» больше участие в пролетарской революции, когда в обстановке эмигрантских лет в нем начали возрождаться, несмотря на его декларации («с буржуазией у нас теперь все кончено»), прежние прудонистские шатания, типичны для очень многих комму-

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

наров, не понимавших значения Коммуны ни в дни ее, ни после. Ее значение было ведь понято в ту пору лишь Марксом и Энгельсом, лишь великими учителями научного социализма, и небольшим еще числом их учеников.

Клеман не понимал Коммуны и не сумел показать ее исторического величия. Но он, такой же поэт-пропагандист, как Потье, с большой агитационной силой показал зрелище расправы капитализма с пролетарской революцией. Здесь его антиверсальская лирика становится лирикой подлинно антикапиталистической. Эта лирика, венчающая всю поэзию Клемана, учит тому, что ждет пролетарскую революцию, если она будет так же слаба и «великодушна», как Коммуна. Эта лирика учит бей первый, или ты будешь бит. Эхо мрачных, скорбных песен Клемана о гибели Коммуны будет звучать в дни всякой пролетарской диктатуры, побуждая ее наливаться мощью, непримиримо ненавидеть капитализм и биться с ним, напрягая все силы.

VI

Клеман вернулся во Францию в 1880 году, после амнистии. Он стал членом Рабочей партии, но после ее раскола примкнул к POSSИБИЛИСТАМ. Отличный пропагандист, он явился для них чрезвычайно ценным приобретением и даже занял одно из руководящих мест в их группировке.

В качестве POSSИБИЛИСТА он не раз выступал против гедистов — например, на выборах Жоффрена, в декабре 1881 года. Парассоль ошибается, указывая, что Клеман вел тут борьбу только против бывшего тьериста Клемансо (второго кандидата): дело было сложнее¹.

Но Клеман далеко не во всем сходилась и с Полем Бруссом, главою POSSИБИЛИЗМА, и после раскола POSSИБИЛИСТОВ в 1890 году присоединился к их левому крылу, руководимому Жаном Аллеманом. «Масса идет с Аллеманом против Брусса», — писал Энгельс о пос-

сибилистах 9 августа 1891 года¹. С аллеманистами Клеман и остался, хотя к концу 90-х годов значение их как особой группировки во французском социализме этой поры сошло почти на-нет.

В 1885 году поэту удается выпустить по подписке, проведенной среди друзей, свой первый сборник «Песни»². Здесь, несомненно, собрано все лучшее из написанного им.

В отличие от Потье, тема Коммуны получила в поэзии Клемана сравнительно небольшое развитие и исчерпывается кругом рассмотренных песен. Но все же песенное творчество Клемана запечатлено сильным влиянием Коммуны.

Проявился ли реформизм Клемана в его поэзии? В некоторой мере. Подобно всем POSSИБИЛИСТАМ и аллеманистам, Клеман не выделяет рабочий класс из общей массы бедняков и не верит в его революционно-творческую роль. Поэтому не верит он и в диктатуру пролетариата. Социалистическая критика видела, что Клеман при всей его революционности не умеет сказать последнего слова, но она объясняла это особенностями его личного характера, признавая, правда, что они типичны для многих коммунаров. «Упрек, который я мог бы сделать Клеману, — писал критик-социалист Сильвэн де Ризетта, — скорее о том, что он слишком мечтатель, слишком созерцатель, а это ведь и убило Коммуну; где нужны были Мараты, оказывались только Шенье»³.

Дело, конечно, не в особенностях характера Клемана, а в том упорном сопротивлении, которое оказывали наступлению марксизма различные умирившие формы домарксовского социализма. Все это объяснялось известной отсталостью французского рабочего класса 80—90 годов, связанной с отсталостью французской индустрии. «Отсталые или отстающие в своем развитии экономические отношения, — указывает Ленин, — постоянно ведут к появлению таких сторонников рабочего дви-

¹ Письма Беккера, Дицгена, Энгельса, Маркса и др. к Ф. А. Зорге, СПб, 1907, стр. 408

² J.-B. Clément (chansons). P. 1885. См. заметку о его выходе в газете *L'ami du peuple* от 8 II 1885, № 3 и в журнале *„Revue socialiste“*, 1885, t. I.

³ „La Revue européenne“, 1891, № 22, p. 522

¹ См. Mermeix. La France socialiste, P. 1886, p. 123—124.

жения, которые усваивают себе лишь некоторые стороны марксизма, лишь отдельные части нового мирозерцания или отдельные лозунги, требования, не будучи в состоянии решительно порвать со всеми традициями буржуазного мирозерцания вообще и буржуазно-демократического мирозерцания в частности»¹. В этой перспективе и надо рассматривать лирику Клемана. Поэт несомненно усваивал некоторые положения марксизма, но все же он находился в плену старых учений, выродившихся в реформизм, и, борясь с одними из них, оставался под влиянием других.

Но если Клеман не мог стать марксистом, то представляет ли все же его поэзия в целом какой-либо шаг вперед сравнительно с предшествующей французской социально-политической поэзией? Ведь Ленин указывал: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего не делали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового, сравнительно со своими предшественниками»².

Да, поэзия Клемана, безусловно, представляет собою шаг вперед. Критик Этьен Белло писал по этому поводу: «Поэт демократии, Ж.-Б. Клеман должен был принадлежать к социализму, основанному уже не на одной чувствительности, как обстояло с поэтами 1848 года, которые слишком часто подмешивали в свои стихи смешные христианские чувства и фальшивую сентиментальность, но к социализму, целиком запечатленному научностью, каким он предстает в наши дни в революционном движении»³.

Поэзия Клемана 50—60-х годов является чрезвычайно ярким документом того нового этапа в развитии французской революционно-демократической поэзии, который характеризовался ее разрывом с предшествующими сентиментально-утопическими иллюзиями, но вместе с тем ее подвластностью новым «научнообразным» иллюзиям, определяющимся широким влиянием позитивизма и прудонизма. А в 70—80-х годах поэзия Клемана также идет вперед под благотворным влиянием Парижской Коммуны. Влияние это сказалось в том, что его возродившаяся социально-политическая поэзия стала

¹ В И Ленин Соч, т XV, стр 6

² Там же, т II, стр 51, изд. 4-е.

³ E. Bellot. Les chansonniers socialistes, p 24

поэзией боевой, отрешившись от многих старых богов и авторитетов, борющейся за более углубленный реализм в разработке социальной темы.

«Программным» стихотворением Клемана в данном отношении является его песня 1884 года «Нищие». Она имеет эпиграфом четверостишие из популярнейшей песни Беранже того же названия: «Нищие, нищие — это счастливые люди: они любят друг друга, да здравствуют нищие!» Клеман строит свою песню на последовательном возражении всем высказываниям Беранже. Так уже его рефрен: «Нищие, нищие — это несчастливцы; если бы они любили друг друга, все шло бы куда лучше». Беранже воспевал радость независимой бедности; Клеман говорит об ее проклятии, об ее иге «Для всех этих бедняков со впалыми животами недоступна и сама любовь: ведь когда приходит нужда, любовь убегает из дому». Тяжела, полна горя жизнь бедняков, «а чтобы они как подобает завершали свою карьеру, когда становятся стары и немощны,— для них остается река да веревка висельника».

В прозаическом послесловии к этой песне (обычный у Клемана литературно-пропагандистский и популяризаторский прием) высказан протест против поэтов, которые «позлащают страдания народа». Возражая против песен Беранже «Нищие» и «На чердаке так сладко в двадцать лет», он заявляет: «Нет, любовь и веселость не являются, как он (Беранже. — Ю. Д.) утверждает, привычными гостями мансард и чердаков, а если правда, что можно отлично есть без скатерти и можно спать на соломе, — я думаю, что не хуже можно есть на салфетке и гораздо лучше спать в хорошей постели».

К этой песне Клемана непосредственно примыкает ироническая песня «Не будем больше жалеть нищих» (1874). Буржуа, изображаемые Клеманом, считают, что им нечего жалеть нищих, потому что нищие, при всех невзгодах своего существования, чрезвычайно ярко и сильно описанных поэтом, всегда продолжают «петь, как счастливы». Воспевая в этой песне (и в других) неиссякаемую силу народного мужественного оптимизма, как залог грядущей народной победы, Клеман в большинстве своих песен говорит о страданиях народа, бедноты. В песне «Мой бедный Антуан» (1874) он

Печально рассказывает о бедном труженике, который жил, работал не покладая рук, умер в нищете и которому на смену приходят дети; а их ждет та же участь. Он описывает голодных каменщиков на дороге, изнемогающих у машины работниц, покрытых черной пылью углекопов, кормилиц, у которых больше нет молока, бездомных бродяг, нищих и дрогнувших от холода детей... Но это уже не сентиментальные и жалостливые песни прошлого, стремящиеся растрогать читателя: нет, они протестуют каждым своим словом, они требуют отпора, они призывают к отмщению. Они организуют народную массу, готовя ее к приходу грядущей революции.

Другим примером того шага вперед, который делает поэзия Клемана сравнительно с предшествующей Коммуне социальной поэзией, является его замечательная песня «Свобода, равенство, братство» (1885), где поэт резко и окончательно порывает с буржуазно-демократическими иллюзиями и разоблачает их полную нежизненность в условиях капиталистического строя. Песню свою поэт посвящает памяти Бланки, в котором он видел «величайшую жертву этих трех слов»:

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.

Слова эти гордые встали
Над входами темных больниц,
Над моргом, и на арсенале,
И на изваяньях гробниц.
Но что монументы и крыши
Для этих сверкающих слов?
Их буржуазия напишет
На животах мертвецов!

Свобода,
Равенство,
Братство.

Свобода — все наше богатство,
И равенство — счастья залог,
Нам нужно, нам радостно братство,
Не нужны хозяин и бог.
Реторика бесит пустая!
Пролетариату подстать
Республика — только такая,
Чтобы с голода не умирать¹.

Антирелигиозные песни Клемана «Дьявол», «Настоящее рождество» и др. свидетельствуют, что его поэзия уже совершенно свободна от тех религиозно-мистических влияний, которые, проникая собою различные учения утопического социализма, долго держали в плену французскую революционную демократию XIX века. И если антирелигиозные песни появлялись у Клемана и раньше, то Коммуна придала большую силу и определенность его борьбе с обманами религии и церкви. «Бедняк надеется уже девятнадцать веков, но ничто, дети мои, не меняется: на земле одно лишь горе, и если вы не покажете зубов, то долго еще прождете», — читаем мы в одной песне.

Наконец в большом цикле песен Клеман настойчиво призывает народные массы к политической активности (и в данном случае он как поэт существенно расходился с POSSИБИЛИСТАМИ и аллеманистами, которые отрицали необходимость политической борьбы для рабочего класса и выдвигали на первый план экономическую деятельность). В «Песне сеятеля» (1876) он описывает грустные мысли крестьянина-бедняка, который сеет зерно, спрашивая себя, кто соберет урожай: склюют ли его прожорливые вороны или элегантные праздные господа «с большими клювами и без перьев», или он попадет голодным труженикам рудников и заводов, или, наконец, «армиям всех деспотов Севера»? И сеятель мечтает, чтобы его зерна дали плодородный всход для трудового народа, но «превратились в картечь в животах деспотов Севера». Послесловие к этой песне свидетельствует об отталкивании Клемана от мечтаний предше-

¹ Перевод Александра Жарова

ствовавшей социальной поэзии: «Для того, чтобы народы стали для нас братьями, как пел Пьер Дюпон, нужно, чтобы они перестали быть рабами королей и императоров и отказались принимать участие в их завоевательных и истребительных войнах». В ряде песен Клеман выражает свое резко отрицательное отношение к Третьей республике и к ее правителям, республиканцам-оппортунистам, грабящим страну и глухим к голосу народа. Вот что пишет он в «Банде плутов»:

У нас республика, известно,
Но есть в ней прошлого черта.
Скажи, кто правит повсеместно,
Кто занял теплые места?
Кто хоть и кутит — богатеет,
Когда народ от бед лютееет?
Не я, не ты,
Одни лишь подлые плуты!¹

В песне «На волков» (1884) Клеман рассказывает о всех опасностях, угнетениях и невзгодах, которые, подобно волчьей пасти, со всех сторон окружают народ.

У нас республика, не так ли?
Где ж перемены? Их не жди.
Дают политики спектакли,
А люд голодный — пост блюда!
Судьба бесчеловечна.
Народ ворчит, конечно...
Эй, эй, народ! Вставай скорей!
Бей волка, бей!
.....
За все мы платим чистоганом:
За воздух и за солнца свет.
Житья рабочим и крестьянам,
Как при империи, все нет.
Свинцом, коль хлеба мало,
Накормят доотвала...

Положение народа безотраднo, и надеяться ему остается только на восстание:

Теперь, вконец народ измаяв,
Готовит клика подлецов
Уже других ему хозяев,
Чтоб воротился век рабов...

Вы слышите тревогу?
Не бунт ли, слава богу?
Эй, эй, народ! Вставай скорей!
Бей волка, бей!¹

Та же мысль о том, что после падения Второй империи ничто не изменилось в общественных отношениях и что единственным разрешением вопроса является социальная революция (или «социальная республика»), с большой энергией выражена и в других песнях Клемана.

Песни Клемана в большинстве случаев строятся на развертывании какого-нибудь социального образа — сеятеля, жены коммунара, волчьей пасти и т. п. Их слово метко, ярко, сильно, проникающее их настроение легко передается читателю.

По силе своего таланта, по пропагандистской установке своей поэзии Клеман почти не уступает Эжену Потье. Но идеология поэзии Клемана — это идеология не пролетарского авангарда, следовавшего марксизму, а тех слоев рабочего класса, которые, с надеждой ожидая социальную революцию, еще не имели должной политической зрелости и правильного представления о ее движущих силах. Ленин указал, что существо международного рабочего движения за период 1872 — 1904 годов заключалось в «подбирании и собирании сил пролетариата, подготовке его к грядущим битвам»². Песни Клемана как раз эту роль и выполняют. Своими песнями он воодушевлял народные массы, призывал и готовил их к тем будущим боям, которые объективно могли быть только пролетарской революцией и завершиться пролетарской диктатурой. И так как реформизм Клемана проявлялся в его поэзии довольно неотчетливо (художник в Клемане, как это нередко бывает, оказывался шире, пронизательней и мудрей теоретика) и не принимал формы определенных призывов к классовому миру, то язык образов поэта здоров и могуч. Вот почему его реалистическая лирика, чуждая прежних иллюзий и «позлащения» народных невзгод, чуждая всякой поповщины, проникнутая глубочайшей сыновьей любовью к народным массам, является одним из замечательнейших памятников французской революционно-демократической поэзии.

¹ Перевод Валентина Дмитриева.

² В. И. Ленин. Соч., т. XVI, стр. 332.

Подобно Эжену Потье, Клеман сотрудничал во многочисленных социалистических газетах и журналах, а также в анархистских. Одна анархистская газета писала о нем: «Такому искреннему революционеру, каким мы его считаем, остается только освободиться от нескольких государственных предубеждений, которые у него еще остаются, чтобы тесно примкнуть к нам и занять место в рядах анархистов»¹. Но анархистом Клеман не стал.

VII

Хотя Клеман работал много, нужда не оставляла его. «Не имея огня, он все-таки постоянно работает,— пишет его биограф,— и очень часто по утрам холод будит его, не давая ему несколько часов отдохнуть»². Помимо газетной работы, Клеман выпускает в 1886 году первый том (остальные не вышли или остались ненаписанными) своего труда о Коммуне «Реванш коммунаров», а в 1887 году возобновляет издание пропагандистской серии брошюр «Социальные вопросы».

Партия направляет Клемана в 1885 году на пропагандистскую работу в Арденны. Ему поручено организовать синдикаты, которые в глазах possibilistов и аллеманистов являлись ведущей формой рабочей организации. На этой работе Клеман провел девять лет, «исходив вдоль и поперек холодную и дикую область Арденн, питаясь хлебными корками и утоляя жажду в ручьях, журчащих вдоль тропинок»³.

Успешная пропагандистская деятельность Клемана в Арденнах вызвала против него страшное озлобление среди местных реакционеров. Дошло до того, что в 1891 году Клеман был арестован в городке Сен-Кентэн.

В город возвращалось тысяча двести рабочих, участников первомайского шествия. У заставы их встретил жандармский офицер, объявивший, что не пропустит их, если они не разобьются на группы в пять-шесть человек. Желая избежать полицейской провокации, Клеман уговорил товарищей разбиться на мелкие группы.

¹ „L. Audace“, 14—21 mars 1885, № 2. Статья без подписи.

² L. Parassols, p. 26

³ Ibid., p. 27.

— Кто вы такой, что так хорошо командуете?— спросил офицер.

— Клеман,— ответил поэт.

— Ах, вы Клеман? Арестую вас!

На следующий день состоялся суд, и поэт был приговорен к двум годам тюрьмы, к запрещению проживать в этой местности в течение пяти лет и к пятилетнему поражению в правах. За что же все это, если, как видит читатель, Клеман вел себя самым лойальным образом?

Приговор был мотивирован «оскорблением суда». Суд до такой степени стремился осудить ненавистного Клемана, что поспешил придаться к следующей его фразе:

— Не манифестанта хотите вы осудить,— сказал поэт,— а человека, который организовал здесь федерацию из сорока пяти синдикальных палат.

Клеман апеллировал, дело его было пересмотрено и приговор изменен: поэт получил два месяца тюрьмы. Дело Клемана своей явной несправедливостью всколыхнуло всю французскую демократию, и известная рисовальщица Виллет посвятила поэту специальный рисунок, где его музу вели под руки жандармы. «Когда дни созревания вишен вернутся, громко засвистут мстительные шаспо!» — гласила стихотворная подпись.

Поэт-коммунар Эжен Шатлэн, перечисляя всех своих выдающихся современников, посвятил Клеману такие строки:

Слагатель песен сильных, юных,
С Дарсье делил он ряд побед.
Он был избранником Коммуны
И эмигрантом в тридцать лет.
Он строг и бледен,
Он прост и беден,
Он не боится боя, ран;
Он избран снова
Толпой суровой:

«Тот, в шляпе, наш — то Жан Клеман!»¹

Мы не знаем, о каком «избрании снова» говорил Шатлэн в 1891 году. Но в 1893 году кандидатура Клемана была выдвинута на законодательных выборах в

¹ E. Chatelain. Mes dernières nees, P. 1891.

округе Мезьер. Поэт сам расклеивал избирательные афиши с помощью нескольких товарищей, которые его охраняли.

Легитимисты, оппортунисты, радикалы — все они объединились против Клемана, поддерживая официального кандидата, маркиза де Виньякура. Один из партизанов маркиза заявил во всеуслышание, увидев, как Клеман выходит с одного предвыборного собрания:

— Я дал бы тысячу франков тому, кто сбросит в Мезу человека в большой шляпе.

Предложение, может быть, и не лишено было солида, потому что Клеману ежедневно приходилось вечером и совершенно одному проходить пешком по мосту через Мезу. Но, несмотря на тысячу франков, не нашлось любителя, который попытался бы схватиться на мосту с храбрым коммунарком.

Клемана все же провалили. Он собрал 6480 голосов, маркизу удалось получить несколько больше.

В 1895 году, по окончании своей работы в Арденах, поэт возвращается в Париж. Он поселяется снова на Монмартре и снова не имеет никаких средств к существованию. Друзья устраивают его на работу в Парижскую ратушу. Но когда в 1896 году реакция усиливается, Клеман оставляет свое место:

— Я не могу находиться на службе у врагов моей партии.

Последние годы жизни поэта представляли собой тягостную картину полунищеты и отчаянной борьбы за кусок хлеба. В 1897 году он начал сотрудничать в газете «Маленькая республика» и в течение целого года регулярно печатал там политические песни, нападая на Мелина, председателя совета министров, реакционера, преследовавшего социалистов и проводившего протекционистскую политику. Народные массы ненавидели Мелина и прозвали его «Голодом» (Famine).

Из этих газетных стихов Клемана составилась его второй сборник «Сто новых песен», вышедший в 1899 году. Здесь имеется много сильных вещей, посвященных бедствиям народа, интернациональной теме, борьбе с религией и клерикалами. Городская тематика тут доминирует над деревенской, сравнительно с первым сборником.

В 1900 году поэту удалось выпустить брошюру сво-

их избранных песен¹, составившуюся из вещей, вошедших в два первых его сборника. Особенно интересно в этой брошюре ее предисловие, где Клеман развертывает свою теорию пропагандистской песни.

Он правильно обрисовывает задачи песенника-пропагандиста и правильно отмечает общий процесс демократизации французской песни к концу XIX века. Ему следовало бы только прибавить, что этой демократизацией песня конца XIX века в сильнейшей степени обязана влиянию поэзии Парижской Коммуны

Вот что писал Клеман:

«...Да будет нам теперь позволено объясниться и сообщить, что мы подразумеваем под народной песней, которую не следует смешивать с вымученными порождениями кафе-штанов, такими любезными сердцу всех тех, кто не желает, чтобы песня переступила пределы, намеченные для нее веселыми песенниками, создавшими славу «Альманаху Муз» и Вечерам в Погребке. Принимая во внимание совершившийся прогресс, страшные битвы, данные во имя распространения идей справедливости и независимости, все предпринятые усилия для внедрения их в сознание тех, кто страдает, — и отметим добровольно страдает, — от социальной несправедливости, мы считаем, что не должны ничем пренебрегать для пропагандирования и разъяснения этих идей. И тут песня представляется нам наиболее действенным и наиболее простым средством пропаганды для проникновения идей в умы и сердца.

Те самые люди, которые упрекают нас в подобном образе мыслей, те, которые желают, чтобы песня осталась в пределах песенки «Женни-работница»², где

Сердце немногим довольно —

остерегаются признать, что именно пропагандистская песня содействовала эмансипации их класса. Мы имеем в виду «Марсельезу», гремевшую в устах волонтеров 1792 года под картечью врага, которого они опрокинули, одержав победу, послужившую к спасению новой Франции и обеспечившую возможность продолжать начатое в 1789 году дело, что пока пошло на пользу одному буржуазному классу. А теперь последнему режет ухо «Интернационал» Эжена Потье.

...Под наплывом новых идей сам роман видоизменился и модернизировался. Наши авторы уж не удовлетворяются галантными и глупо-сентиментальными приключениями той или иной маркизы, — этот вид романа так же устарел, как и путешествия в дилижансах или пост-шезе, — и их произведения, следуя против воли за общим движением, как бы они ни назывались — психологическими, реалистическими или натуралистическими, — в общем,

¹ J.-В. Clement. La chanson populaire, P. 1900.

² Сентиментальная песня 40-х годов.

имеют все же социальное значение, лишь очень редко говорящее в пользу так называемого высшего класса.

Не естественно ли, что песня также последовала за общим движением и что после того, как ее таскали по полям сражения в виде маркитантки или на буксире у королей и императоров, после того как ее музами были Вакх, Марс, Беллона и прочие боги и богини, такие же выдуманные, как бог и девственницы католицизма, мы хотели бы, чтобы песня заняла боевое место в борьбе, предпринятой против капиталистической эксплуатации и против всех тех, кто притесняет нас морально и материально.

В то же время мы далеки от желания, чтобы народная песня выражала только чувство мщения, но мы хотим, чтобы ею не пользовались больше для проповеди чувств, заблуждений, надежд и покорности, уже не соответствующих нашему времени.

И мы заканчиваем указанием, что если народ до сего дня не перестал петь песни, написанные для всех, то настало, наконец, время, когда он будет петь только песни, сложенные для него самого».

В 1901 году Клеману удалось получить небольшие средства от одного лица, сочувствовавшего социализму, и он с помощью жены организовал «Издательство социалистической пропаганды». Новая форма пропагандистской работы увлекла поэта, и он отдавал ей все свои силы. Смерть застигла его на боевом посту: он умер за работой в издательстве в феврале 1903 года. К сожалению, Парассоль не смог указать точной даты смерти поэта-коммунара.

Перелистывая сборники Клемана, замечаешь, что творчество поэта развивалось как-то неравномерно, циклически. Имеются группы песен середины 60-х годов (примерно 1864—1866 годы), затем 1871—1874, затем 1884—1885 и 1897—1898 годы. В промежутках между этими датами встречаются лишь единичные песни, а иногда на целых несколько лет не приходится ни одной.

Объяснялось ли это какими-либо особенностями творческой психологии Клемана? Или занятость пропагандистской работой мешала его творчеству? Но ведь поэт видел в своих песнях активных помощников именно в своей пропагандистской деятельности! Между тем на девятилетие работы Клемана в Арденнах как будто не приходится ни одной песни.

Когда видишь, что в 1897—1898 годах Клеман способен был каждые четыре-пять дней создавать боевую песню, когда видишь такое творческое изобилие, рождается мысль, что, *вероятно, мы просто не знаем всего*

написанного поэтом. Если в сборнике 1885 года Клеман подытожил свой 25-летний литературный путь всего сотней песен, не ясно ли, что он отобрал все лучшее? Чрезмерная строгость в этом отборе не позволила ему даже включить в этот сборник песенку «Ну и девочки в баре Дюваль» и «Коммунарду». Нет ничего невозможного в том, что «за бортом» первого сборника, как и второго, осталось и множество других песен.

С изданием литературного наследия Клемана обстоит еще хуже, чем у Потье. Книги его не переиздавались, посмертных сборников издано не было. Задача будущего исследователя Клемана будет в первую очередь заключаться в изучении всех тех периодических изданий, в которых печатался Клеман с 60-х годов (в частности, организованной им в Арденнах газеты «Эмансипация»). Нет никакого сомнения, что эта работа будет богата результатами и что из найденных стихов поэта-коммунара удастся, вероятно, составить новый, а может быть, и не один сборник.

То будет достойный памятник благородному сердцу Жана-Батиста Клемана.



I

Творчество Эжена Шатлэна совершенно неизвестно советским читателям. Неизвестным оно осталось и во Франции, несмотря на свыше чем полувековую творческую деятельность поэта.

«Подобно Эжену Потье, подобно Ж.-Б. Клеману, подобно Ашилю Ле Руа и стольким другим, Эжен Шатлэн, несмотря на свои сильные и оригинальные произведения, был неизвестен народу, для которого он всегда писал,— указывает Этьен Белло.— Всякий раз, когда рождается мощное произведение, говорящее о страданиях пролетариата и о необходимых сильных лекарствах; когда эти лекарства, устраняя существующие ошибки и заблуждения, утверждают свою правоту тонкой, независимой и суровой беспристрастностью; когда поэт щедро расходует свое сердце, чтобы волновать толпу искренней логикой и возвышенными чувствами; словом, когда этого рода произведение появляется на свет, возникает холодный заговор молчания, вокруг создается пустота и все это делается в строго рассчитанных целях»¹.

Так критик-социалист объяснял безвестность Шатлэна и других поэтов Коммуны заговором молчания

¹ E. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, p. 57—52.

буржуазной критики. Надо ли доказывать, что он не ошибался?

Амабль-Пьер-Эжен Шатлэн родился в Париже 6 декабря 1829 года. Шести лет он потерял отца. Мать решила принести себя в жертву ребенку и не выходить замуж вновь, чтобы избавить его, как единственного сына, от военной службы. Желая сделать сына ремесленником, она отдала его в ученье к чеканщику. Юный Эжен вполне овладел этим ремеслом, но гораздо больше полюбил он писать стихи. «Потому ли это, что перо было для него легче молоточка, хотя последний тоже не был тяжел?—спрашивает биограф поэта.— Нет, это было потому, что он обладал даром писать и пропагандировать идеи, зревшие в его мозгу»¹.

Юноша-рабочий с увлечением бросился в революцию 1848 года и был одним из бойцов июньских дней. Ему удалось спастись от репрессий. Революция отразилась в его творчестве песнями. «Славные дни еще придут», «Июньский осужденный», «Куда ты идешь?». В 1848 году он начал печататься в газете «Республика», помещая политическую лирику. К концу 1851 года у него уже составилась сборник стихотворений, но изданию книги помешал декабрьский переворот.

В дни бонапартистского переворота Эжен Шатлэн сражался на баррикадах. И на этот раз ему удалось избежать ареста и ссылки. Но положение его как политического поэта стало невыносимым. Ему пришлось замолчать на долгое время, так как печататься в пору реакции 50-х годов для поэта-рабочего было совершенно невозможно. Лишь в 1863 году, когда оппозиция во Франции стала несколько оживать, он основал газету «Запад Парижа», выходившую в Нейи и вскоре прекратившуюся из-за судебного преследования. Затем он сотрудничал в «Свободной мысли», в «Гавроше», а в 1867—1868 годах принимал активное участие во «Французском курьере» Вермореля. В 1869 году Шатлэну удалось возродить свою газету под названием «Franc parleur de Paris»; в ней сотрудничали Поль Алексис, Адель Эскирос и Луиза Мишель.

¹ E. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, p. 58.

Стихотворение Шатлэна «Вчера, сегодня, завтра» (недатированное) свидетельствует о преклонении поэта перед Бабёфом. Он пишет: «...И когда идет борьба, Дантон, Марат, Эбер умирают, умерщвленные. О, печальная повесть прошлого! Когда же Франция торжествует благодаря победам своих войск, Бабёф падает в свой черед на окровавленную плаху гильотины за то, что требовал равенства для всех... Париж потихоньку оплакивал этого энергичного мыслителя, который — был он мечтателем или нет — всегда оставался логичным. Его убили. Голос его смолкнул вместе с ним. Имя его теперь твердит вся Европа».

Коммунист Бабёф требовал всеобщего равенства. А что *всеобщего* в настоящем? — спрашивает поэт. Одна религия, которую забывают во все головы («бог должен быть для всех!»), чтобы держать человечество в узде и под вечным гнетом. Поэтому люди неустанно мечтают о лучшем будущем, стремятся к праву, к справедливости, к миру.

Шатлэн рисует это будущее пространно и самыми лучезарными красками: «Завтра умрет хозяин и исчезнет слуга. Завтра Равенство принесет людям Независимость, а работа даст им радость и изобилие. Леса и поля станут принадлежать всем, плоды станут общими и народы объединятся».

Коммунизм Бабёфа был утопичен и носил примитивный, уравнилельный и по преимуществу аграрный характер. Все это сказывается и в мечте Шатлэна. Он совсем не выделяет рабочий класс из общей массы эксплуатируемых и не представляет себе его преобразующей исторической роли. И по сравнению с подробным описанием блаженного будущего поэт почти не останавливается на методах достижения этого будущего. Он кратко говорит: «Но завтра эксплуатируемые, ринувшись всей толпой, убьют своего эксплуататора».

Поклоняясь Бабёфу, Шатлэн был также поклонником учения Кабе и воспевал его учеников, тоже последователей утопического коммунизма. Остановимся на его песне «Моя Коммуна», посвященной «коммунистам-икарийцам».

«Вопреки евангелию, среди нас нет ни одного бедняка, — говорит счастливый персонаж песни. — Старец, лишившийся подвижности, баюкает ребенка у себя на

коленях. Все мы имеем собственность¹, каждый трудится, счастлив, весел: лень изгнана из нашего края, и молодежь содержит стариков». Следует жизнерадостный припев: «Так в старину не бывало. Одна вода была тогда общим достоянием. Если и существовал когда-нибудь рай, то это моя Коммуна!»

В этой коммуне все равны, а поля и леса — общее достояние. Нет ни воров, ни сумасшедших, ни жандармов. Правосудие отправляется бесплатно, без излишней болтовни, и когда дело рассмотрено, целуются — и все кончено. Здесь нет ни военных, ни префектов, ни королей, ни культов, ни министров. Это независимый Эдем.

— Но где же ваша коммуна? — спрашивают персонажа песни. — Не с луны ли вы свалились? К чему вы так нас обманываете?

— Моя страна вовсе не химера, — отвечает он. — Она на земном шаре, и туда можно добраться американским пароходом. Я житель Айовы.

Когда написана эта песня, нам неизвестно. Икарийская коммуна, созданная Кабе в Техасе в 1848 году, несмотря на все переживавшиеся ею раздоры и расколы, дотянула до 1884 года. Айова, о которой говорится в песне, — название одного из штатов Северной Америки, где после 1856 года возникла икарийская колония; приезд в Айову эмигрантов Парижской Коммуны повел к образованию молодой «прогрессивной партии», вступившей в борьбу со старыми икарийцами; в 1877 году дело дошло до раскола колонии на две новые коммуны. одна из них, руководимая молодежью, просуществовала до 1887 года, другая, состоявшая из старых икарийцев, окончательно распалась в 1895 году. Недатированная песня Шатлэна появилась в его первом сборнике 1886 года.

Роман-утопия Кабе «Путешествие в Икарию» (1840) был, по выражению Энгельса, «священной книгой» для многих французских рабочих и ремесленников той поры. Популярность этой книги отвечала положению рабочего класса начала XIX века. «Пролетариат, еще не выделившийся из общей массы неимущих людей, составлял в то время лишь зародыш будущего класса и

¹ Непонятное место. Частной собственности в этой коммуне не было. Может быть, Шатлэн хочет сказать, что жители Айовы купили себе землю, а не арендовали ее, как другие икарийские коммуны?

не был способен к самостоятельному политическому действию. Он являлся лишь угнетенной, страдающей массой, способной в своей беспомощности ждать избавления только от какой-нибудь внешней, высшей силы», — писал Энгельс¹.

«Религия, как культ, не играет роли в утопических построениях Кабе, — указывает советский исследователь, — тем не менее его учение, несмотря на видимый реализм и практичность в деталях, глубоко мистично, только роль бога у него играет, с одной стороны, наделенная сознанием природа, а с другой — братская любовь. У Кабе нет ясного сознания роли пролетариата, который сливается у него с другими страдающими классами. Поэтому учение Кабе по сути своей мелкобуржуазно»². Те же черты наблюдаем мы и у Шатлэна он атеист, развивающий антирелигиозную тему в ряде стихотворений, у него превратное предствление о пролетариате (см. ниже) и он верует, что основой «будущего счастливого и братского строя» является вечная человеческая любовь, противопоставляемая им божеству («Любовь»).

Таким образом, Эжен Шатлэн является во французской поэзии второй половины XIX века запоздалым представителем утопического коммунизма. «Движение пролетариата неизбежно проходит через различные ступени развития: на каждой ступени застревает часть людей, которая дальше не идет», — писал Энгельс³. Не что подобное случилось и с Шатлэном, хотя нельзя сказать, чтобы он ни в чем не пошел вперед.

II

Шатлэн веровал в любовь как в основу будущего счастья и братства людей, но эта вера не превращала его в аполитичного созерцателя. Шатлэн видел, что в настоящем существуют резкие социальные противоречия, что капитализм уродует и подавляет людей, и он

¹ Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке, М. — Л. 1931, стр. 40.

² Н. Мещеряков. Предисловие к «Путешествию в Икарию» Э. Кабе, М. — Л. 1935, стр. XXV.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 344.

стал борцом против капитализма как в своих стихах, так и в общественно-политической деятельности.

Враждебным отношением Шатлэна ко Второй империи обусловилось его активное участие в революции 4 сентября 1870 года. В этот день он был в числе первых революционеров, захвативших Законодательное собрание. Далее он участвует во взятии ратуши, где, повстречавшись с Верморелем, кричит ему: «Оснужаем Парижскую Коммуну!»

Верморель соглашается, но желает найти Рошфора, чтобы привлечь к делу его популярное имя. Однако Рошфор неуловим — им уже завладели депутаты Сены, — и Шатлэн ограничивается тем, что водружает над ратушей, под аплодисменты восставшего народа, широкий красный пояс одного зуава. Это красное знамя осталось висеть весь день 5 сентября¹.

Шатлэн сразу же стал в резкую оппозицию к правительству Национальной обороны и, будучи избран секретарем ЦК двадцати округов Парижа, сделался одним из самых заклятых и ожесточенных врагов Тьера и Трошю. В результате во время осады Парижа он три раза подвергался арестам.

Первый арест Шатлэна произошел 8 октября 1870 года. Ему инкриминировалась агитация за участие парижан в антиправительственной демонстрации. Префект полиции де Кератри объявил поэту:

— Если раздастся хоть один ружейный выстрел, мне дан приказ судить вас военным судом и приговорить к смертной казни².

К счастью для Шатлэна, манифестация обошлась без стрельбы.

Несколько дней спустя Эжен Шатлэн, выпущенный на свободу, основал газету «Парижская Коммуна», посвященную пропаганде того политического лозунга, который все больше внедрялся в сознание масс. С этого времени поэт еще активней бросается в борьбу с правительством Национальной обороны: он участник всех манифестаций, проходящих под лозунгом «Да здравствует Коммуна!», основатель революционных клубов, в частности «Центрального клуба Редут», который был

¹ E. Chatelain. Mes dernières nées, p. 22

² E. Bellot, op. cit., p. 59.

местом рождения ЦК национальной гвардии. Кроме того, в качестве патриота-демократа, оскорбленного зрелищем поражения французской армии, осады Парижа и преступного бездействия правительства Национальной обороны, он основывает «Лигу защиты до последней крайности».

Седьмого января 1871 года Шатлэн был привлечен к суду по делу о так называемом «красном воззвании» — прокламации, выпущенной в связи с восстанием 6 января¹. Шатлэну удалось, сказавшись больным, уклониться от немедленного ареста. Тем не менее у него произведен был обыск, причем полиция нашла список членов комитета двадцати округов со всеми адресами. Обнаружение этого списка грозило многочисленными арестами, но Шатлэну удалось почти на глазах полицейских выкрасть и уничтожить этот важный документ. По суду Шатлэн был оправдан, так как прямого отношения к составлению «красного воззвания» он не имел.

После всей этой революционной активности Шатлэна накануне Парижской Коммуны невольно ожидаешь, что его участие в ней было столь же деятельным и оживленным. Однако Шатлэн не занимал при Коммуне никакого руководящего поста.

Биограф поэта сообщает следующее: «Шатлэн категорически отказался от внесения его имени в списки избираемых от округа, где он выдвинулся бы, может быть, на одно из первых мест, потому что его деятельность во время осады отличалась активностью и не прошла незамеченной; вдобавок он пользовался симпатией со стороны всех своих политических единомышленников (см. газеты того времени и официальную анкету о 18 марта; в свидетельских показаниях имя его упоминается в семидесяти двух различных случаях). Он был для правительства Национальной обороны таким же пугалом, как Рошфор для империи»².

Упорные отказы Шатлэна от всякого рода должностей и мест удивляли и раздражали коммунаров. Они

¹ У Валлеса имеется рассказ о составлении «красного воззвания» и о суде над его составителями («Инсургент», М 1940, стр. 179—184).

² E. Bellot, op. p. 61—62

начинали именовать его «неверным другом» И вот что отвечал им Шатлэн.

— Граждане, я не вижу, чтобы 18 марта победило, как это видите вы. Армии позволили уйти из Парижа; не арестовали предателей Национальной обороны, тогда как это необходимо было сделать; Французский банк охраняется реакционными батальонами; я не желаю брать на себя ответственность ни за один из этих непоправимых поступков¹. В политике всякая ошибка — преступление. Борьба, которую нам предстоит выдерживать, будет ужасной, и, не желая никого оскорблять, я говорю тем, кому вынужден ответить: многие из вас уже найдут себе приют от пуль, когда я еще буду стоять лицом к лицу против неприятеля!².

В другом источнике ответ Шатлэна сильно сокращен и перефразирован:

«Вы еще будете почивать или уже скроетесь в то время, когда я буду на улице. Вы заползете на брюхе в какую-нибудь щель, в какой-нибудь матрац в то время, когда я еще буду подставлять грудь пулям!»³.

Таким образом, не желая играть никакой руководящей или видной роли в Коммуне, Шатлэн обещал идти с нею до конца и быть ее верным рядовым бойцом. Данных о его деятельности в дни Коммуны нам найти не удалось, исключая разве его подписи под некоторыми воззваниями ЦК 20 округов⁴, а также следующей заметки из «Мстителя», где (если здесь идет речь именно о поэте, а не о каком-либо его однофамильце) можно почерпнуть ряд неизвестных подробностей его био-

¹ Нельзя отрицать того, что суждения Шатлэна о Коммуне, в частности о допущенных ею непоправимых ошибках, отличаются большой трезвостью. Неоспоримы также личная храбрость и революционная стойкость Шатлэна. Но эти его суждения известны лишь из материалов, опубликованных двадцать лет спустя (когда вопрос об ошибках Коммуны был уже для всех бесспорен), именно из предисловия ко второму сборнику Шатлэна (на этих данных основывается и Белло) Предисловие это, подписанное инициалами А. С. и принадлежащее, вероятно, перу кого-либо из молодых литераторов кружка Шатлэна, смотревших на него как на революционное божество, носит преувеличенно хвалебный характер

² „Mes dernières nees“, p. 23

³ E. Bellot, op. cit., p. 62

⁴ Например, в „Le Vengeur“, 20 avril 1871, № 22 и др.

графии, относящихся к предшествующему Коммуне времени

«Красная афиша, расклеенная на стенах Парижа, объявляет об образовании батальона «Мстители Парижа». Среди офицеров, подписавших воззвание, мы заметили гражданина Шатлэна, младшего лейтенанта, бывшего сержанта пеших стрелков. Гражданин Шатлэн является одним из наших закадычных друзей, храбрецом, доблестным солдатом. Во время кампании в Эре и Нижней Сене он получил четыре раны»¹.

Шатлэн сдержал свое слово и принял участие в последних баррикадных боях Коммуны, причем был ранен.

Едва оправившись от раны, он бежал в Англию и поселился на острове Джерсей, где жил Гюго во время своего изгнания в пору Второй империи. Началась тяжелая, полуголодная эмигрантская жизнь. Нужда заставила Шатлэна сделаться врачом. Он не имел медицинского диплома, но был страстным последователем Распайля и изучил его систему.

Во время изгнания Шатлэн не прекращал своей литературной деятельности. Он сотрудничал в льежском «Друге народа» и в газете Вербьера «Мирабо». С 1876 по 1879 год он вел обозрение парижской жизни в «Джерсейском конституционалисте» и писал в «Газете Гернсея».

В эмиграции он выпустил также ряд брошюр, иной раз имевших успех, как случилось, например, с брошюрой «Республика или монархия». Но не одни политические темы привлекали Шатлэна: он написал небольшую критическую работу об одном местном поэте («Жорж Метивье, национальный поэт Гернсея») и опубликовал том новелл «Мужчина, дитя, старик», обративший на себя некоторое внимание. Он продолжал писать и стихи, собранные в книгу лишь впоследствии.

III

Тема Коммуны нашла чрезвычайно обильный отклик в поэзии Шатлэна: ей посвящен ряд песен, сатир, элгий, посланий, рассказов в стихах и в п.

¹ „Le Vengeur“, 30 mars 1871, № 1

Лучшим произведением здесь, бесспорно, является песня «Да здравствует Коммуна!» Изыщная, грациозная, она посвящена поэтом его сыну и знакомит детей тем, что такое была Коммуна и чем она будет вновь. Приводим эту песню полностью:

Душою чист и ясен я,
Горжусь собою, право,
И знамя ярко-красное
Пришлось мне по праву
Оно, как кровь моя, цветет,
Что в сердце у меня течет

Да здравствует Коммуна!
Ребята!
Да здравствует Коммуна!

Мне алый стяг мой, огневой,
Милей всех флагов прочих
Он служит самой боевой
Эмблемою рабочих
О, знамя алое труда,
Ты будешь нашим навсегда!

Я ненавижу злых людей,
Кто бьет ребят и мучит,
И я всегда для всех детей
Товарищ самый лучший
Мы дружно, весело живем
И песни радостно поем.

Коммуна! Слушайте, друзья,
Вот, что она такое
Хочу сказать об этом я
Всем маленьким героям.
Коммуна — значит братски жить
А вырастем — тиранов бить.

Чтоб нам республики своей
Крепить Закон и Право,
Нам нужно свергнуть королей
С их подлою оравой.
Не нужно больше нам богов,
Ни Иисусов, ни попов!

Придет пора для всех семей,
Когда, где ни проидеги,
Босых, оборванных детей
Нигде вы не найдете

И будут кров и хлеб у всех,
Работа и веселый смех.

Да здравствует Коммуна!
Ребята!
Да здравствует Коммуна!¹

Неоспоримо наивное очарование этой песни, сделавшейся в конце XIX века хороводной песней детей из народа в Бельгии и в Швейцарии². Так же проста и хороша «Песня ребенка-коммунара»: «Распевая песни, я хочу быть всегда свободным; я не желаю ни хозяина, ни дворцов, ни тюрем. Я хочу стать смелым, чтобы сражаться и в свой черед. Победенные рабочие станут когда-нибудь победителями».

Успех этих песен, очень простых, искренних, задушевных, объясняется тем, что поэт слагал их для своих собственных детей и проверял на детской аудитории их доходчивость. В первый свой сборник он, по его словам, «включил те самые стихи, которые читал и пел своим детям и которые они сами столько раз читали и распевали в детстве»³.

Так как часть лирики Шатлэна не датирована, нельзя с точностью судить, к Коммуне ли относится его песня «Жанна», или она еще связана с памятью об июньской резне 1848 года. Эту песню, превосходно построенную, одно из прекраснейших стихотворений Шатлэна, особенно высоко ценил Эжен Потье.

Рассказ ведется здесь от имени рабочего, баррикадного бойца. Он возвратился домой после боя, раненный. Жена его проклинает революцию и тщетно надеется, что дома ее мужа не тронут. Но его арестовывают.

Враг победил — и после боя
Я схвачен был, когда с трудом,
В крови, с раздробленной рукою,
Вернулся к Жанне я, в свой дом
Жена, как водится, бранила,
Кляла весь свет с его войной,
Но ей и в ум не приходило,
Что вот сейчас придет за мной.

¹ Перевод Григория Коц.

² „Mes d'enfances“ пес., р. 16.

³ Ibid., р. 37

Нам суп варила Жанна,
Я забавлялся с малышом,
Как вдруг отряд неожиданно
Ворвался в дом.

Солдаты убивают Жанну, жену инсургента, ранят или убивают его трехлетнего сына. И герой песни, сидя в тюрьме, куда его с яростью швырнули, и не зная, жив ли его сын, оплакивает жену и ребенка:

Великим преданный идеям,
Я против грубых был властей,
Кто вверил армии злодеям
На гибель родины моей.
Когда застигло нас грозою,
Я гражданином жил простым
С женой, работницей простою, —
И любо было нам двоим.

Я был угрозами и силой
С любимым сыном разлучен.
Скажите, где он, сын мой милый,
Что стало с ним и жив ли он?
В тюрьме одно меня тревожит:
Увижу ль снова малыша?
Я говорю с тоской: «Быть может!»
И все твердит моя душа:

Нам суп варила Жанна,
Я забавлялся с малышом,
Как вдруг отряд неожиданно
Ворвался в дом.¹

Обобщенной формой отклика на «кровавую неделю» является песня Шатлэна «Победители и побежденные», где поэт говорит, что победа народа всякий раз была ликованием, радостью, звоном песен, братаньем с войсками, праздником. Но победа врагов народа всегда превращалась в ужас, в свирепую резню, в великую братскую могилу, в безысходный мрак. И, обращаясь к солдатам, убивавшим матерей и детей, поэт клеймит их как преступников, как палачей.

О тех же ужасах майской бойни речь идет и в стихотворном рассказе «Воспоминание о 25 мая 1871 года» с подзаголовком «Исторический факт». Это нечто вроде поэтического репортажа. Здесь описывается борьба на

¹ Перевод Аркадия Коц.

улицах, в районе Центрального рынка, убийства пьяными солдатами женщин и детей, повальные домовые обыски. Тема рассказа — описание случая, происшедшего в районе Лувра. Солдаты в сопровождении полицейского врываются в один дом, спрашивая у старухи-матери, где ее сын, коммунар. Она не знает. Сыщик грубо толкает ее. Служанка заступается за старуху. Разъяренный агент полиции приказывает расстрелять обеих женщин. Появляется внучка. Она также отказывается сказать, где ее отец. Велено расстрелять и ее. Всех трех женщин тащат на улицу. Служанка в ужасе отбивается. Ведь они ни в чем неповинны! Сержант начинает колебаться, нужно ли расстреливать. Сыщик грозит расстрелом ему самому. Является капитан, начальник сержанта, и велит ему подчиняться приказам сыщика. Женщины — служанка и внучка — настаивают на своей невиновности. Сыщик попрежнему требует их смерти. Но капитан, выслушав женщин, поворачивается к нему спиной и приказывает отпустить их.

Этот финал стихотворения настолько случаен, жест капитана настолько неподготовлен и так не вяжется со всей обстановкой и атмосферой действия, в тоне которых была бы уместна только трагическая развязка, что у читателя не возникает иного чувства, кроме недоумения. Поэт нарушил свойственные искусству законы обобщения, попытавшись репортерски рассказать простой «исторический факт». Отсюда естественная художественная неудача.

В сноске к стихотворению Шатлэн указывает, что подлинное имя полицейского — Перрену. Значит, стихотворение носит характер разоблачительного памфлета, направленного против определенного лица. Но в таком случае оно просто плохо построено. Объектом читательского интереса в нем являются три женщины. Финальный жест капитана важен не столько тем, что посрамляет сыщика, сколько тем, что спасает женщин от расстрела и разрешает напряженную ситуацию. Сыщик оказывается где-то в стороне и сбоку, а политический язык стихотворения говорит лишь о том, что не все версальские палачи были жестоки; так создается невольная переключка с либеральным стихотворением Гюго «За баррикадою, на мостовой старинной».

Понятно, что хотел сказать Шатлэн: в бойне «крова-

той недели» он желал оттенить несочувствие отдельных версальских офицеров полицейским. Но он ни слова не сказал о других офицерах, не противопоставил им своего капитана — и последний стал представителем версальского офицерства *вообще*. А последнее вовсе не миловало коммунаров и их семью¹.

В песне «Изгнанник 1871 года» Эжен Шатлэн рассказывает, как он сражался за Коммуну.

За Справедливость и за Право
Я неустанно воевал
С толпой, корыстной и лукавой,
Которой правит капитал.
Боролся я с преступным клиром,
Который славил старый строй
И, сделав собственность кумиром,
Безвинных убивал порой.

В этой борьбе он был ранен и, очнувшись ночью на улице среди трупов, побрел искать убежища. Его приютили в какой-то лачуге; неизвестные ему люди, рискуя своей жизнью, приняли его, как родного, и помогли ему оправиться от раны. С тех пор он живет в Англии.

И вскоре Англии туманной
Я воздух сумрачный вдыхал.
С одною мыслью неустанной
Теперь брожу средь хмурых скал.
О новом братстве нерушимом,
О мире, светлом навсегда,
Но знаю: прежде тусклым дымом
Мои рассеются года...

И пусть не рабство нам — изгнание,
И пусть изгнание — не тюрьма,
Все ж неизбежно одичание
Опустошенного ума.
Покой изгнаннику неведом..
Нет, с диким скрежетом зубов,
С проклятьем, с бешенством и бредом
Я и на смерть восстать готов!²

В стихотворении «Звезда изгнанника» Шатлэн рассказывает, как его герой (стихотворение, может быть, и

¹ В сущности, оправдание этого стихотворения — только в той ненависти, которую питали коммунары к доносчику Перрену, оклеветавшему Теофиля Ферре с помощью фальшивок.

² Перевод Александра Кочеткова.

автобиографично) добрался до морского берега и, выбившись из сил, упал на скалу. «Волны говорили мне «Дальше ты не пойдешь». А за спиной был Париж, где шла бойня — на улицах, в тюрьмах, в судах. Подъезжает какая-то лодка, но у беглеца нет сил просить, чтобы его перевезли через Ламанш. Он лишается чувств. Сострадательные рыбаки, поняв, что перед ними беглец Коммуны, перевозят его в Англию, и когда он открывает глаза, — «он вдали от врагов».

Несколько стихотворений Шатлэна посвящены жизни коммунаров на чужбине. В «Воспоминании» описывается встреча двух эмигрантов в дождливый английский день, их неизменный разговор о прошлом, о Франции, о Париже, их интимные признания под тоскливый шум дождя, их вера в то, что изгнание когда-нибудь кончится, что еще настанут лучшие дни... А в «Прощании с жителями Джерсея» Шатлэн растроганно благодарил их за радушный прием, за то, что нашел в их среде новую семью.

В поэме «Воспоминания — для народного просвещения», рассказывая историю Франции со времени Июльской революции, Шатлэн видит значение Коммуны прежде всего в упрочении республиканского строя: «Ни один король уже не будет царствовать в Тюильрийском дворце, уничтоженном пламенем». Но поэт видит также, что «этот первый успех, достигнутый борьбою, приведет к падению преступных буржуа», что «попы, солдаты, генералы тоже исчезнут с лица земли». Он видит, что в гибели Коммуны рождается воля к отмщению ее палачам, начало новой борьбы с угнетателями народа, новая революционная эра. Преступление найдет свою кару. «Долой буржуазию! — будет главенствующим криком. — Да, смерть эксплуататорам! — воскликнут пролетарии. — Не нужно больше собственности! Долой собственников! Да здравствует революция!» А народы, объединившись и уничтожая своих тиранов, будут восклицать «Да здравствует Коммуна и Федерация!»

Таким образом, Парижская Коммуна являлась для Шатлэна не только воплощением республиканской идеи, но социальной революцией, республикой рабочих, боровшихся против королей, попов, бога и женщины, против эксплуататоров и собственников, против буржуазии и капитала. Они боролись за раскрепощение народ-

ых масс от рабского подчинения хозяину, боролись за право, справедливость и равенство, за то, чтобы иметь теплую одежду, хлеб, труд и доброе вино. И они боролись за федерацию.

Несмотря на то, что Шатлэн видел в Парижской Коммуне республику рабочих, поднимающуюся для революционной борьбы с капитализмом, представление поэта о рабочем, пролетарии, было все же весьма своеобразным.

В стихотворении «Космополит» Шатлэн воспевает «ребенка Природы, простого рабочего», который родился сыном батраков и кровь которого «не развращена»: «Под великим небом я родился свободным, я всегда свободно думаю; для сохранения своего равновесия я поворачиваюсь спиной к Прошлому; в борьбе с ложью мой голос присоединяется к другим голосам; я ребенок Природы и жажду братских законов». Ненавидя войну и казарму, он не желает терпеть также иго домовладельца, работодателя и закона. «Я гражданин Вселенной, моя нация — весь мир... Я не знаю ни богов, ни королей».

Все, что говорит Шатлэн в этой песне, является, конечно, протестом против капиталистического мира и налагаемых им на человека тягот. Но рабочий Шатлэна — полнейший одиночка, не имеющий никаких классовых связей и эмансипированный от всяких общественных обязанностей.

Как могли бы такие одиночки объединиться для борьбы против капитализма? И разве такими были подлинными рабочие Коммуны? Перед нами не портрет рабочего, а автопортрет самого Шатлэна, уже не поклонника Бабефа и Кабе, а последователя анархистского учения Прудона. Вот почему среди задач Коммуны Шатлэн сентиментально акцентирует — и столько раз — борьбу за право и справедливость. Вот почему говорит он о федерации, лозунг которой анархисты противопоставляли государству. Так здоровое зерно социально-политической лирики Шатлэна — его протест против капитализма, призыв к борьбе с ним, понимание Парижской Коммуны как боевой республики рабочих — обрастает различными наслоениями мелкобуржуазной идеологии.

Тему Парижской Коммуны Шатлэн продолжал разрабатывать и в 80 — 90-х годах. Остановимся на нескольких стихотворениях, входящих в его второй сборник.

Стихотворение «К Пиккио» содержит оценку известной картины этого художника «Триумф порядка», которую Шатлэн называет шедевром и «дантовским произведением». В «Новом круге современников» (дополнение к «Кругу современников», собранию хвалебных или насмешливо-отрицательных характеристик, напечатанному в первом сборнике стихов Шатлэна) поэт патетически говорит о целом ряде бывших бойцов Коммуны: о Луизе Мишель, Полине Менк, Бенуа Малоне, Ж.-Б. Клемане, Элизе Реклю, скульпторе-коммунаре Далу, Чиприани, Пиккио. Здесь же ряд резких выпадов по адресу врагов Коммуны вроде Сарсэя, Ж. Клареси, Ф. Коппе, генерала Галифе и др. Как жаль, что все это до сих пор неизвестно советским читателям! В обоих «Кругах современников» Шатлэна в сжатой, яркой, афористической форме запечатлелась та оценка явлений французской культурной и политической жизни, которую последние получали в социалистическом лагере того времени. Ведь у Шатлэна имеются высказывания о Золя, А. Додэ, Гонкуре, Мопассане, Онэ, Л. Кладеле, Мирбо, Ришпене, Сюлли Прюдоме, Т. де Банвиле и о множестве поэтов революционно-демократического лагеря вроде Жоржа Прото, Ландражена, Кловиса Гюга, Жюля Жуи, Доминика Флаша и др.

Среди других стихотворений второго сборника выделяется песня «Черные глотки». Шатлэн пытался создать здесь нечто вроде революционно-пролетарского гимна: «Мы, рабочие, численное большинство, предпочитаем безрадостному настоящему залитое светом будущее. Поля будут у Коммуны, фабрики — у рабочих, и Разум, общая Сила, упразднит милитаристов». На рефрене этого стихотворения сказались влияние песни Потье «Вперед, рабочий класс».

Замечательна также песня «Крики и шопоты», сильная картина нищеты, бедствий и безрадостного труда рабочих, эксплуатируемых «денежными королями», где поэт напоминает о революционном примере Коммуны и воспекает тех, которые пойдут ее путями и, «храбрые, как их отцы, будут сражаться, подобно им».

Анархистские тенденции Шатлэна в обеих этих песнях не проявились да и вообще не накладывают на его социально-политическую лирику решающего отпечатка.

Эжен Шатлэн вернулся во Францию после общей амнистии в 1880 году.

Он пользовался большой популярностью в социалистических кругах. Современники характеризуют его как вечно настороженного, воинственного, страстного спорщика, выходившего из себя во время дискуссий, постоянно окруженного молодежью. В поисках заработка он сделался после амнистии юрисконсультom (тоже без диплома) и основал в 1885 году литературно-художественный и политический (склонявшийся к анархизму) журнал «Выстрел», устроив его редакцию в своей конторе. Журнал был связан с его конторой и в том немаловажном отношении, что существовал только на приносимый ею доход. В 1889 году «Выстрел» уступил место новому журналу «Европейское обозрение», просуществовавшему четыре года.

В 1886 году Эжен Шатлэн выпустил свою первую и лучшую книгу стихов «Изгнанницы 1871 года», составившуюся из его политической лирики 40—80-х годов. Выход сборника Шатлэна, разумеется, замолчанного буржуазной прессой, был широко приветствуем социалистической печатью и поэтами-социалистами. Так, Эжен Потье посвятил Шатлэну песню «Изгнанницы 1871 года», а Доминик Флаша — один сонет¹. «Вежа, поставленная на пути революционного авангарда, книга Шатлэна завоеует симпатию всех, кто мыслит, кто любит, кто борется», — писал в предисловии к ней Ашиль Ле Руа².

Некоторые критики невысоко ставили сборник Шатлэна, с чем мы согласиться не можем. Не отрицая отдельных неровностей и неудач, имевшихся у Шатлэна³, следует все же признать, что это был талантливый, темпераментный поэт, в стихах которого имеется и движение, и страсть, и колоритность, и немало свежих образов, и выразительный реалистический язык. Что он противо-

¹ Mes dernières nées., p. 14.

² E. Chatelain. Les exilées de 1871, P. 1886, p. 22.

³ Много насмешек над Шатлэном вызвало его стихотворение «Нет, бога не существует!», где в числе различных доводов против бытия господня Шатлэн запальчиво приводил и такой аргумент: «Если бог есть, зачем же он создал негров? К чему так чернить целую человеческую расу?»

речив, с этим ничего не поделаешь, бесспорны и его многочисленные идеологические ошибки, но основное в его лирике — здоровый и сильный протест против капиталистического гнета и призыв к борьбе с ним. Главное свое внимание Шатлэн уделяет положению народных масс и, в частности, рабочего класса, изображая последний как жертву беспощадной капиталистической эксплуатации, но готовым к отпору и твердо веруя, что новая Коммуна сметет власть эксплуататорских классов. Поэтому в творчестве Шатлэна можно найти немало превосходных стихотворений; таков особенно его цикл о Коммуне. И поэтому в истории французской революционно-демократической лирики XIX века поэзия Шатлэна занимает свое историческое место, — не столь почетное, как у Эжена Потье, но все же несомненное.

Политической лирике Шатлэна, в отличие от лирики Потье и Клемана, в значительной степени присущ повествовательный характер. У Шатлэна имеются и пропагандистские стихи («Коммуна» и др.), но в ряде других произведений он трактует исторические события сквозь призму автобиографии или ограничивается простым рассказыванием этих событий. Эта особенность наблюдается и у некоторых других поэтов Коммуны (Кловис Гюг и др.). Во втором сборнике Шатлэна повествовательная сторона его поэзии звучит особенно ясно, да и круг тем значительно меняется вплоть до появления эротической лирики, правда, немногочисленной.

В конце жизни Шатлэн избрал своею платформой эклектизм. В издаваемых им журналах он всегда объявлял, что они являются органами беспартийной социалистической мысли. Старомодность некоторых воззрений Шатлэна — идеалистических пережитков 1848 года — и этот его эклектизм вызывали, разумеется, много насмешек в 80 — 90-х годах.

Свой эклектизм Эжен Шатлэн не без пышности называл «революционной концентрацией». Он писал в «Выстреле» и неустанно повторял: «У партии поссибилистов имеется только один экономист; у гедистской партии много экономистов, которыми не следует пренебрегать; среди независимых также имеется несколько значительных людей; наконец и искренние анархисты насчитывают у себя много талантливых имен». Он пред-

полагал объединить их всех в ежедневной газете с тем, что один день ее будут редактировать гедисты, на следующий — анархисты, на другой день — независимые; планкисты и поссибилисты также имели бы свои номера.

«По своей философии, — пишет Энгельс, говоря о взглядах П. Лаврова, — друг Петр является эклектиком, который старается из всех различных систем и теорий выбрать наилучшее: испытайте все и сохраните наилучшее! Он знает, что во всем есть своя хорошая и своя дурная сторона и что хорошую сторону следует усвоить, а дурную отбросить. А так как каждая вещь, каждая личность, каждая теория имеет обе эти стороны, хорошую и дурную, то каждая вещь, каждая личность, каждая теория в этом отношении примерно так же хороша и так же дурна, как и всякая другая, и, следовательно, было бы глупо с этой точки зрения горячиться, отстаивая или отрицая ту или иную. С этой точки зрения, вся борьба и все споры революционеров и социалистов между собою должны показаться чистыми пустяками, служащими лишь для того, чтобы радовать их врагов. И вполне понятно, что человек, который держится таких взглядов, пытается примирить всех этих взаимно борющихся людей и серьезно убеждает их не доставлять больше реакции этого скандального зрелища, а нападать исключительно на общего врага»¹.

Но как у Лаврова не вышло ровно ничего из его попытки создать эклектическое «единство» революционного фронта, так не имел успеха в своих замыслах и «папаша Шатлэн». Ни гедисты, ни анархисты не согласились на совместное сотрудничество, и задуманная Шатлэном газета не родилась.

Шатлэну в качестве редактора журналов и одного из патриархов социально-политической поэзии удалось в 80 — 90-х годах сплотить вокруг себя группу талантливой писательской молодежи, высоко уважавшей его за политическую честность, за нежелание приспособляться к режиму Третьей республики.

«Он имеет право повышать голос, так как он остался верен социальным реформам, которых требовали некогда эти политические проходимцы, — писал Александр Бутик, противопоставляя Шатлэна бывшим социалистам,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 231.

примазавшимся к «кормилу» Третьей республики. — Он видел, как эти Тартюфы свободы, равенства и братства сделались гнуснейшими представителями власти, набивавшими свои карманы, преследовавшими социалистов. По большей части они были его политическими друзьями в конце Второй империи. Он мог бы последовать за ними и, подобно им, устраивать свои делишки под предлогом управления делами страны. Он мог бы, по крайней мере, попросить у них одолжений. Но он честный человек»¹.

Во главе созданной Шатлэном группы стоял его современник, поэт-сапожник Жозеф Ландражен (Landragin, 1819 — 1891), один из плеяды поэтов-рабочих 40-х годов, которых реакционеры прозвали тогда «хвостом Беранже». Им был издан сборник «Песни свободного человека», по случаю выхода которого поэт-рабочий получил следующее письмо от Гюго: «Труженик из народа, соединяющий свой труд с песней, которую он поет и сам слагает, облегчая, таким образом, с помощью идеального тяжести реальности, — какое это прекрасное и благородное зрелище! Вы принадлежите к тем, кто доставляет это зрелище, и растроганный философ жмет вам руку»².

Помимо Оливье Суэтра, также принадлежавшего к этой группе, здесь имелось множество других писателей, ныне неизвестных: поэт Андрэ Вейдокс (Veidaux), романист Александр Бутик (Boutique), поэт-социалист Габриэль де ла Салль (de la Salle), шансонье Эжен Лемерсье (Lemercier), шансонье Пьер Тримуйа (Trimoillat), литераторы Альбер Гулле, Огюст Ширак, Амилькар Чиприани и др. Группа эта продолжала сотрудничать и в «беспартийном», но близком к анархизму «Социальном искусстве» (1891 — 1893), редактором которого, после Шатлэна, стал Габриэль де ла Салль. Этот жур-

¹ „Mes dernières nées“, p. 7.

² Некрологи о Ландражене: „L'Art social“, novembre 1891, № 1; „La Revue eugénienne“, 1891, № 26. В последнем некрологе, написанном, вероятно, самим Шатлэном, указывается, что за гробом Ландражена шла какая-нибудь сотня литераторов и шансонье, в то время как он был одним из самых популярных поэтов революционной демократии в дни Коммуны: «Если бы версальцы не убили в 1871 году ста тысяч парижан, четыре пятых из которых пели песни Ландражена, на похоронах оплакиваемого нами народного песельника присутствовало бы десять тысяч рабочих».

нал менее интересовался политическими вопросами и больше внимания стал отдавать вопросам литературы, эстетики и искусства. Здесь, в частности, Телемское аббатство Рабле истолковали в виде идеала анархии. Из писателей революционной демократии журнал пропагандировал Эжена Потье, Жана Ломбара и Леона Кладеля. Иногда появлялись статьи о Золя. Было много статей о театре, в частности о «Свободном театре» Антуана.

В 1891 году вышел второй сборник стихов Шатлэна «Мои новорожденные».

Мы не знаем, как умер Эжен Шатлэн и было ли выполнено то его завещание, которое этот враг поповства и церкви предал публичной огласке, напечатав его в первом сборнике своих песен. Завещание это, может быть, усиливало взгляд на Шатлэна как на чудака, но забота поэта о том, чтобы над его трупом не учинили поповской комедии, все же трогательна. Не забудем, что в 1885 году, когда умирал Гюго, парижское духовенство во главе с архиепископом Парижа из кожи лезло вон, чтобы пробраться к умирающему и «обратить» его. Вот завещание Шатлэна:

«Я, нижеподписавшийся Амабль-Пьер-Эжен Шатлэн, родившийся в Париже 6 декабря 1829 года, писатель, проживающий на набережной Турнель, № 45, не верю ни в бога, ни в чорта, ни в бессмертные души, объявляю, что нижеследующее является категорическим выражением моей последней воли.

Во-первых Я желаю, чтобы труп мой, когда я умру, не был осквернен приближением какого-либо попа; чтобы последний не смел разыгрывать религиозного ритуала вокруг моего смертного ложа; главное же — чтобы никто не бодрствовал у моего тела, чтобы ни одна свеча не горела у моего изголовья и чтобы похороны мои были чисто гражданскими.

Во-вторых. Если в пору моих похорон будет существовать какое-нибудь общество анатомии, френологии или рассечения трупов, то если будет возможно предложить ему мою голову и если это общество примет ее, я желаю, чтобы она была отдана ему и послужила для необходимых науке изысканий.

В-третьих. Если кремация или какая-либо другая система сжигания тел в обычае в том городе, где я умру, я желаю, чтобы тело мое было сожжено. В случае невозможности сжечь тело я желаю, чтобы мои останки были отвезены на дрогах для бедных для погребения в общей могиле.



В четвертых. Дабы эти мои пожелания, выраженные добровольно, так как я здоров телом и духом, были выполнены неукоснительно и категорически, я обязываю моих товарищей и друзей выполнить их вопреки воле всех членов моей семьи, которые попытались бы этому воспротивиться.

Составлено и писано моей рукой в Париже, в пятницу 15 октября 1880 года и возобновлено 15 июля 1886.

Эжен Шатлен.

В одном из последних своих литературных выступлений, в предисловии к сборнику поэта-демократа Эжена Корсена «Молния», Эжен Шатлен писал 18 мая 1892 года, обращаясь к автору:

«Будет ли это заглавие предвестником будущих событий? Мне хочется этого; я нетерпеливее вас. Я хотел бы видеть день — зарю его я видел 18 марта 1871 года — день закладки фундамента той социальной эры, к которой миллионы граждан стремятся, как вы и я. Увы, я умру раньше этого...»¹.

Эжен Шатлен умер в 1902 году.

¹ Eugène Corsin. L'éclair avant la foudre, P. 1892, p. 5.

I

В круг поэзии Парижской Коммуны входили и некоторые произведения, более или менее легально появлявшиеся на свет во Франции 70-х годов. Обычный круг их тем — память о Коммуне и коммунарах, борьба с реакцией, амнистия. Обстановка версальской победы и всех ее политических последствий сказывалась на малочисленности этих памятников (количество их увеличивается лишь в конце 70-х годов).

После падения Второй империи Тьер объявил, что провозглашаемая республика «будет консервативной или ее не будет вовсе». Но после Коммуны Франция превратилась в «республику без республиканцев», где пользовались весом только три монархических партии; сатирикам и карикатуристам запрещалось их высмеивать¹. Смеяться можно было только над республиканцами. Республиканские газеты переставали выходить или

¹ В лондонской эмигрантской газете «Кто идет?» появилась в октябре 1871 года следующая заметка:

«По поводу ареста журнала «Погремущка» приводим следующий диалог, гарантируя полную его достоверность.

Начальник одного из крупных отделов министерства внутренних дел сказал типографу арестованного журнала:

— Впредь мы не разрешаем больше рисунков против бонапартистов, легитимистов или орлеанистов...

Типограф — он был не лишен остроумия — лукаво улыбнулся:

теряли свою аудиторию Восемнадцатого августа 1871 года на улицах Парижа появилось такое объявление «Политические деятели! Литераторы! Продается, почти за бесценок, большая, ежедневная, умеренно-республиканская газета»¹. Кучка буржуазных республиканцев, членов Национального собрания, представляла собою людей, донельзя робких и консервативных, даже готовых заигрывать с иным претендентом на престол. Но эти прожженные политиканы все-таки находили выгоднее числиться республиканцами, потому что лучше монархистов разбирались в настроениях массы французского населения, для которой слово «республика» перестало быть таким однозначным, как в 1848 году. Частичные выборы 1872 года уже показали, например, что почти во всех департаментах побеждали республиканцы.

Монархисты не понимали этого и вели оживленную кампанию за своих претендентов легитимисты — за графа Шамбора, именовавшегося Генрихом V; орлеанисты — за графа Парижского, внука Луи-Филиппа; бонапартисты — за экс-императора Наполеона III, а после его смерти — за его сына. Все они весьма энергично нападали на правительство, возглавляемое Тьером, который казался им чересчур левым. Двадцать третьего мая 1873 года лидер монархического блока, герцог де Броли, выступил с резкой критикой действий правительства, объявляя, что оно слишком нерешительно борется «против радикальных учений», что «недостаточно было обеспечить материальный порядок, что *моральный порядок* в значительной степени зависит от правительства» и т. д. Тьер выступил с изложением своей политической программы, но не получил одобрения и сложил свои полномочия. Новым президентом республики был избран маршал Мак-Магон, известный монархист.

С этого времени во Франции установилась эра так называемого «морального порядка». Она характеризовалась в первую очередь резчайшим усилением католической реакции. Господь бог признавался единственным

— А против республиканцев?

— Республиканцы, — отвечал, не колеблясь, начальник отдела, — это совсем особая статья. Можете заниматься ими!

Удивительная республика, где священные все партии, исключая республиканской!»

¹ L. Halevy, p. 194.

лицом, способным исцелить Францию от власти гибельных заблуждений. Повсюду возникали новые монашеские ордена и разрастались старые. Множились рассказы о чудесах, о появлениях богоматери и ангелов, причем дева Мария с редкой неутомимостью возвещала каждый раз о предстоящем возвращении Генриха V. Открывалось множество новых мощей и новых святых. Культ реликвий принял неслыханные размеры. В провинции происходили многочисленные религиозные манифестации и массовые паломничества к местам святых или чудес. Не отставал и Париж. в 1873 году Национальное собрание постановило построить «искупительную церковь» на Монмартрском холме (где началось движение 18 марта); лостройка была объявлена «делом общественной пользы».

Герцог де Броли, новый председатель кабинета министров, конфиденциально писал в это время «При нынешнем нашем положении в парламенте и в стране было бы непроситительно для нас не попытаться восстановить монархию». И борьба за ее восстановление приняла самый энергичный характер. После смерти Наполеона III произошло (в 1875 году) слияние между орлеанистами и легитимистами граф Парижский приветствовал и признал в лице Генриха V главу династии. Роялисты ликовали. Уже были закуплены лошади и кареты для въезда короля во Францию, уже изготовлялись мундиры и роялистские кокарды. Государственный переворот не произошел лишь из-за тупой надменности графа Шамбора. Архиконсерватор, он был возмущен тем, что ему осмеливаются ставить какие-то условия для возвращения, и не пожелал отказаться от белого знамени Бурбонов ради трехцветного¹.

Но момент для реставрации монархии был безвозвратно упущен. Выборы в феврале и марте 1876 года привели к полной победе республиканцев. И если 30 января 1875 года существование республиканского строя во Франции было признано Палатой большинством

¹ Анатолий Франс высмеял этот эпизод, преобразив белое знамя в зеленую лошадь, на которой принц-претендент только и согласен въехать в Пингвинию, основной сатирический замысел «Острова пингинов» — именно параллель между средневековой и современной Францией — естественно родился у современника «морального порядка», в ту пору когда в современности так просто и грубо возрождались самые отсталые черты средневековья.

только одного голоса (353 голоса против 352), то в ноябре 1877 года парламентское большинство оказывается уже республиканским, что приводит к падению кабинета Броули. Мак-Магон, угрожавший было недавно распустить Палату в случае перевеса республиканцев, вынужден пойти на уступки, но в 1879 году его сменяет на посту президента республиканец Гриви, а председателем Палаты депутатов становится Гамбетта.

Победа республики, ставшая безоговорочной в 1879 году, была обусловлена не только тем, что республиканская идея все более упрочивалась в сознании широких кругов французского населения, но также и тем, что французский рабочий класс, оправившись к концу 70-х годов от страшных потерь «кровавой недели» и пополняя свои ряды начинавшими возвращаться из ссылки коммунарами¹, стал попрежнему оказывать свое могучее революционизирующее влияние на деятельность демократической оппозиции.

Политическая поэзия этой поры, связанная с лагерем республиканцев (к сожалению, она совсем не изучена), более или менее резко выступала против буржуазной реакции. Укажем, например, на сатирическую песню «Стоило ль возиться?» Лео Таксиля (Taxil, 1854 — 1907), будущего известного литератора-антиклерикала и пропагандиста атеизма. Песня написана в конце 70-х годов (еще при Мак-Магоне) и весьма энергично бичует «моральный порядок». «Нет, право, не стоило менять правительство», — разочарованно твердит она, доказывая на многочисленных примерах, что республиканский строй 70-х годов, по сути дела, решительно ничем не отличается от строя Второй империи.

II

Версальские победители, помимо истребления кадров Парижской Коммуны, вели ожесточенную борьбу с ее идеями.

Совершенно неисчислима, необозрима та агитацион-

¹ Имеется любопытное указание одного мемуариста, что коммунары сыграли свою роль в провале последней пьесы Александра Дюма-сына «Жозеф Бальзамо» (1878); см. F. Duquesnel. Souvenirs littéraires, P. 1922, p. 183.

ная версальская литература, которая с фанатической свирепостью стремилась всячески извратить, оклеветать и оболгать Коммуну. Едва закончилась майская бойня, как Франция и весь мир были затоплены целой книжной лавиной. Тут были озлобленные пасквили и памфлеты, тенденциозные дневники «свидетелей» и «очевидцев», всевозможные сборники всяких сплетен, наговоров, выдумок, доносов, клеветнические «биографии» членов Коммуны и ЦК национальной гвардии с приложением их портретов (незаменимое пособие для шпионов), наспех состряпанные истории Коммуны, мемуары «заложников», порнографические повествования под видом разоблачения «ужасов» Коммуны и т. д. и т. д. Для назидания читателей недоверчивых было издано множество иллюстрированных альбомов, где наряду с фальшивками (специальными инсценировками расстрела заложников или факсимиле безграмотных приказов, приписываемых членам Коммуны) были помещены многочисленные фото парижских руин. Агитационный язык фотографий (к ним присоединялись и рисунки некоторых фодожников) был весьма силен, а потому, помимо альбомов, в массе выпускались открытки с теми же видами «сожженного Парижа». Все эти агитационные материалы (не говоря уже о прессе) издавались годами и в таком множестве, что свою политическую задачу они вполне выполнили, надолго и накрепко привив французскому мещанству отрицательное отношение к Коммуне (оно ясно чувствуется и до наших дней).

На дрожжах этой версальской ненависти немедленно же развили бурную деятельность и версальские литераторы.

«Вся эта шайка литераторов всякого разбора, — пишет Лиссаргэ, — обрела в Коммуне очень прибыльный вклад, который она ловко эксплуатировала. Не было такого литературного шалопа, который не фабриковал бы брошюр, книг, историй; самый ничтожный из пленников писал свои излияния. Образовалась целая груда из таких сочинений, как «Сожженный Париж», «Париж в огне», «Красная книга», «Черная книга», «Воспоминания заложников», «Красный карнавал», «История 18 марта», «Коммуна», «Восемь дней»; романисты каторги — Пьер Цакконе, Ксавье де Монтпен — издали «Тайны Интернационала» в виде иллюстрированных выпусков; издатели требовали чего-либо о Коммуне; спрос был так велик, что бельгийцы тоже принялись за дело. Все эти писания, часто непристойные, шекотали буржуазные нервы. Для более деликатных душ деликатный Дюма-сын готовил свою «зоо-

логию этих революционеров»; поэты как Поль де Сен-Виктор, Теофиль Готье, Альфонс Додэ, разные писатели более или менее известные — Абу, Сарду, Клареси, Мендес, Эрнест Додэ и другие — вымышляли всякие пикантные эпитеты для этих «варваров», чьи трупы издавали такой отвратительный запах»¹.

Люсьен Декав составил список писателей, выступавших на стороне Версаля, и в этом списке (он, впрочем, еще не полон) почти вся тогдашняя литература: Максимилиан Кан, Луи Блан, Теофиль Готье, Леконт де Лиль, Жюль Симон, Альфонс и Эрнест Додэ, Луи Вейльо, Ф. Сарсэй, де Прессансэ, Дюма-сын, Анри Мартен, Поль де Сен-Виктор, Катюль Мендес, Ренан, Гонкур, Шанфлери, Каро, Абу, Жорж Санд, Ж. Клареси, Барбэ д'Оревилюи, Т. Бержера, Тэн, Литтрэ, Поль Бурже, Мельхиор де Вогиюэ².

Писатели, так или иначе участвовавшие в Коммуне, были почтены особенной ненавистью белого террора. Еще в майские дни версальские газеты с упоением повествовали о том, что Вермерш и Жюль Валлес расстреляны, причем умирая проявили крайнюю степень трусости. После прекращения боев газеты наполнились прямой руганью по адресу писателей-коммунаров. «Голова черного бульдога, лающего в кафе и на галерке Одеона», — так позволил себе выразиться о Валлесе ничтожнейший Максим Рюд. В таком же духе, а то и более резко, говорили и о других писателях Коммуны.

Но ругани было еще мало. Когда Верморель умирал в версальской тюрьме от ран, полученных в майскую неделю, графоман Эрнест Додэ потребовал, чтобы его имя было вычеркнуто из списка членов Общества писателей; когда же впоследствии, на заседании этого Общества, докладчик Лео Леспес с уважением упомянул имя только что скончавшегося Вермореля, его слова были встречены резким протестом двадцати членов³. В июле 1871 года бульварный романист Ксавье де Монтепен потребовал исключения Феликса Пиа из Общества драматических писателей; предложение его было отклонено 55 голосами против 37. В 1874 году ренегат Эмиль Блаве (бывший сотрудник валлесовской «Улицы»

в 60-х годах) ожесточенно добивался, чтобы Феликс Пиа, Паскаль Груссе, Жюль Валлес и Эжен Радуа были исключены из Общества писателей. «Если бы меня и захотели обвинить в доноситељстве, — восклицал Блаве, — я не колеблюсь донести на них, и если мне не будет дано удовлетворения, я обращусь к судам!» Блаве получил «удовлетворение» частичное: Общество писателей исключило Валлеса и Радуа. Но если Феликса Пиа и Паскаля Груссе исключить оказалось неудобным, то ничто не охраняло их, вместе с Вермершем, от разнообразных клеветнических обвинений, то и дело появлявшихся на страницах газет.

Шестого июля 1872 года умер известный поэт Пьер Лашамбоди, автор социальных песен и баснописец, широко известный еще с 40-х годов. Французская печать отнеслась к его смерти с враждебным молчанием¹ — ведь это был писатель-демократ, и вдобавок имя его оказалось под манифестом франк-масонов, ставших на сторону Коммуны.

В 1877 году умер шансонье Гюстав Матьё, известный политический поэт; его «Песню Коммуны», если помнит читатель, анонсировала, но так и не напечатала одна из газет Парижской Коммуны. Смерть его также не вызвала откликов печати. Но спустя уже несколько лет в бонапартистской газете «Родина» о нем вспомнили: некий журналист Альбер Рога выразил недовольство тем, что Шарль Монселе «цитирует в «Эвенман» несколько скверных стихов одного умершего и давным-давно похороненного пьяницы». Под «пьяницей» подразумевался Матьё, а под «скверными стихами» — его песня «Охота г-на де Годерю» (напечатанная лет двадцать пять назад), в которой Альбер Рога усмотрел нападки на Наполеона III².

Это один из типичных примеров той ненависти, с какой реакция 70-х годов набрасывалась на писателей,

¹ Нам встретился только один малоинтересный некролог в газете „Le Peuple souverain“, 19 juillet 1872.

² Монселе отвечал с негодованием:

«Г-н Альбер Рога спрашивает, не является ли этот г-н де Годерю Наполеоном III? Я не более его осведомлен на этот счет: это Наполеон III, это Карл X, это всякий, кого вам захочется узнать; но прежде всего — это карикатура.

...Человек, которого г-н Альбер Рога неведомо почему

¹ Лиссагарэ, стр. 468 — 469.

² L. Descaves, p. 100.

³ Ibid, p. 240.

хоть в малейшей мере причастных к Парижской Коммуне. Столь же злобно враждебным было ее отношение ко всяким попыткам не то чтобы прямо защищать память и дело Коммуны (на это во Франции 70-х годов никто и не отваживался, исключая речей некоторых коммунаров на военном суде), но заговорить о ней в тоне примирения, вызвать сострадание к семьям казненных или сосланных или, наконец, затронуть вопрос об амнистии.

В перечне своих материалов Ф. Майяр приводит под № 281 анонимное стихотворение «Мир умершим!», изданное листовкой в 1871 году и являющееся пацифистским откликом на «кровавую неделю». «Надо было потерять голову или очень хотеть ее потерять, — пишет Майяр, — чтобы на другой день после майской недели произносить такого рода фразы: уважение тем, кто, поддерживая правильную или ложную идею, не поколебался пожертвовать для нее жизнью»¹. Принадлежало ли это стихотворение к поэзии коммунаров или было только документом буржуазно-либерального пацифизма, мы не знаем, но испуганные комментарии Майяра поучительны: он знал, что такое белый террор. И не удивительно, что других вещей подобного рода ему в 1871 году уже не попадалось.

Но в народной среде память о Коммуне и ее героях была, конечно, неистребима. Примером ее является хотя бы та анонимная песня, которая так поразила русского путешественника П. Петрова, находившегося в Париже в 1873 году.

«Мне удалось, — пишет он, — услышать на *Butte aux Cailles* (парижская окраина «Горка Перепелов») поэтический отклик того времени (Коммуны. — Ю. Д.): песню, сложенную по подруге, расстрелянной версальскими войсками при взятии Парижа. Я записал это непереводаемое произведение дикой поэзии».

называет «пьяницей», является, по мнению всех его собратьев, одним из лучших поэтов XIX века, соперником Пьера Дюпона.

...Нетрудно понять, что я не мог противиться обязанности защитить этого достойного человека и первоклассного поэта от оскорбления...» (*Charles Monselet. De. A à Z. P. 1888, p. 21, — 218.*)

¹ F. Maillard. Les publications etc.

Нет сомнения в том, что песня эта родилась в низах парижского общества, но вряд ли в рабочей среде, скорее в люмпен-пролетарской. «Коммюнар, подругу коего, тоже коммюнардку, расстреляли версальские войска, оплакивает ее по-своему, заливая обязательно тризну абсентом», — так излагает П. Петров «общий сюжет» песни.

Песня написана языком грубым, площадным, близким к арго, образы ее тоже грубы, циничны, автор с босяцкой лихостью коверкает на все лады слово «Монмартр», но в сочетании всей этой лихой грубости с унылой интонацией и тайным восхищением — художественный эффект песни.

Пять четверостиший. Рассказчик повествует, что в последние дни Коммуны, когда

Коммуне был капут и стон стоял кругом,
В Париже мертвецы валились как при ветре,
На Монмертре —

он познакомился с героиней песни, так же, как и он, сражавшейся в рядах федератов. «Я приглянулся враз: ...физия моя пришлась по вкусу ей». Симпатия была взаимная, хотя «она была собой не больно как мила». Песня развивается с напряженной быстротой:

Версальцы хватъ ее — и к стенке отвели...
Но что ж? Она сама скомандовала «пли!»
Эх братцы! Рюмочку абсента здесь охмурьте,
На Монмурте.

И в последнем куплете сквозь его меланхолические интонации вновь звучит восхищение героиней Коммуны:

С тех пор, как сердце вдрызг расквасили ей тут,
К могиле, то и знай, несут цветы, несут —
Ведь холмик этот ей насыпали, поверьте,
На Монмерте¹.

Называя эту песню «характерным и замечательно талантливym произведением анархистской музыки», П. Петров с чувством добавляет: «Но надо это слышать, спетое туземцем, хриплым, надтреснутым голосом, то исполненным ядовитой иронии, то цинизма, то этого непередавае-

¹ Перевод Льва Остроумова. Не можем не выразить благодарности переводчику за преодоление исключительных трудностей оригинала, который П. Петров признал «совершенно непереводаемым».

мого air capaille, присущего парижскому подкаретному люду. И вдруг, как луч солнечный, мелькнувший среди мрака, раздается теплая душевная нотка, и голос глухо-болезненно вибрирует при словах:

Эх, братцы! Рюмочку абсента здесь охмурьте...»¹

Конечно, по-разному можно отнестись к этому стихотворению. Читатель-пурист, может быть, даже возмутится такою люмпен-пролетарской лирикой, словно сложенной каким-нибудь Жареным Биби или Золотым Хайлом, персонажами «Западни» Золя. Но как бы ни относиться к этой песне, нельзя не видеть в ней своеобразного отражения Коммуны, нельзя отрицать производимого ею впечатления. Недаром впоследствии ее заимствовал известный шансонье Аристид Брюан, но в его переделке (песня «A Montmerte») анонимная песня 70-х годов утратила всякое упоминание о Коммуне, а потому лишилась своей остроты, социального пафоса, опошлилась и превратилась только в босяцкую экзотику.

Рассмотренная анонимная песня существовала лишь в устной передаче, и сфера ее пропагандистского воздействия была ограниченной. Рождались и другие произведения, посвященные Коммуне (например, «Идиллия» Андре Жилля), но еще не имевшие цензурной возможности быть опубликованными. Однако с течением времени сочувственные Коммуне голоса начали раздаваться и в печати.

Весьма ярок здесь пример с Леоном Кладелем (Cladel, 1835 — 1892), забытом ныне, но хорошо известном в ту пору писателе, первая книга рассказов которого была переведена на русский язык с рекомендательным предисловием И. С. Тургенева. Горячий идейный сторонник Коммуны, Кладель оставил Париж после ее падения и два года должен был молчать. В 1873 году выходит из печати сборник его рассказов «Les Va-nu-pieds», где автор, полный любви к народу, обличает его угнетателей и грозит им расплатой. Понятно, что версальская пресса встретила выход книги крайне неприязненно. Но прямых упоминаний о Коммуне здесь не было, и это спасло писателя от неприятностей.

¹ «Очерки прошлого», т. I. П. Петров, Париж. Место и год издания не указаны, стр. 32 — 33.

Но вот 1 апреля 1876 года (около этого времени, после новых выборов, в Палате был поднят вопрос об амнистии) Кладель напечатал в газете «Эвенман» крошечную новеллу «Проклятая», написанную годом раньше. Героиня новеллы, работница, жена сосланного коммунара, имея двух маленьких детей, вынуждена стать проституткой, после того как фабричная машина изуродовала ей руку. Суровый героизм этой несчастной матери постепенно раскрывается перед «гостем», и он, охваченный ужасом и стыдом, убегает, бросив ей кошелек... Задачей Кладеля было вызвать сострадание к своей героине; в этой форме он включался в борьбу за амнистию. Результат опубликования «Проклятой» был тот, что Кладель и редактор «Эвенман» были привлечены к суду и приговорены каждый к месяцу тюрьмы и к штрафу в пятьсот франков¹.

Создание «Проклятой» не явилось случайностью для Леона Кладеля. Художник был полон образами Коммуны, его непобедимо тянуло высказаться, а реакция только обостряла это чувство. Тема Коммуны проходит в ряде его рассказов 70-х годов. Кроме того, уже с 1872 года он приступает к работе над посвященным ей романом «INRI»². Не имея надежды напечатать эту вещь в условиях «морального порядка», Кладель вынужден был часто прерывать работу; роман был окончен только в 1887 году². Но и тогда Кладель не нашел издателя для «INRI», который был опубликован лишь много лет после смерти писателя его дочерью, в 1931 году.

III

К концу 70-х годов борьба за амнистию коммунарам все более усиливалась. Виктор Гюго высказался за нее как публицист и поэт уже в конце 1871 года и в тече-

¹ Новелла Кладеля под измененным заглавием „Trois fois Maudite“ появилась впоследствии в его сборнике „Raca“ (1884).

² Несмотря на ряд существенных идеологических ошибок, свидетельствующих о недостаточном понимании Кладелем движущих сил революции 18 марта, роман представляет собою замечательный памятник революционно-демократической литературы, созданный первоклассным мастером. Русский перевод «INRI» — изд. «Время», Л. 1933.

ние всех 70-х годов не уставал отстаивать в Палате депутатов и в Сенате проект частичной амнистии. Немало¹ было и других пропагандистов амнистии (ведь под давлением народных масс вопрос о ней к середине 70-х годов стоял в программах всех демократических партий и нередко входил в наказания избирателей), но за полную амнистию ходатайствовал — впервые в 1876 году — лишь знаменитый революционер и ученый Распайль. Тем не менее, несмотря на все эти парламентские выступления, подкреплявшиеся многочисленными петициями, реакционеры, в пору президентства Мак-Магона, неукоснительно проваливали предложения о полной амнистии, а иногда и о частичной.

Передовая французская поэзия не осталась безучастной к вопросу об амнистии. Великая честь выступить глашатаем амнистии выпала здесь на долю одного из представителей парнасской школы, Альбера Глатиньи (Glatigny, 1839 — 1873). Человечество не должно забывать этого подвига, потому что выступление Глатиньи было, конечно, подвигом, проявлением огромного личного мужества, актом благороднейшей справедливости.

Альбер Глатиньи, один из учеников Виктора Гюго, принадлежал к левому крылу парнасской школы и связал свое имя с политической поэзией, издав сборник республиканских сатир против Второй империи «Раскаленное железо», — свой поэтический дневник с 5 сентября по 12 октября 1870 года.

Во время Коммуны поэт находился в Париже. По свидетельству его первого биографа, впечатление Глатиньи было отрицательное. Но приписываемая ему соответствующая реплика носит настолько общий характер («Я имел счастье находиться в Париже во все время Коммуны, вот уж невесело-то было! Брр! У меня и сейчас пробегает дрожь по коже, как я только об этом подумаю»), что создается впечатление, не была ли она просто сказана в тон этому биографу, ожесточенному ненавистнику Коммуны². Все сотрудничество Глатиньи

в газете «Призыв» (органе Виктора Гюго) после Коммуны и его стихотворение «Амнистия» говорят о том, что отношение поэта к Коммуне было более сложным, чем пытается изобразить первый биограф. Кроме того, в дни Коммуны «Официальной газетой» в вечернем издании была перепечатана¹ сатира Глатиньи «К крестьянам» (из «Раскаленного железа»), что, конечно, могло быть сделано только с согласия автора.

Стихотворение Глатиньи «Амнистия» появилось в «Призыве» 6 ноября 1871 года, и этот день является началом борьбы за амнистию во французской легальной поэзии 70-х годов.

Глатиньи обращается к республике, напоминая, с какой радостью и надеждами был встречен ее приход, какой кроткой и милосердной оказалась она, имевшая право сосчитаться со своими врагами, и как эти старые ее недруги и истязатели (бонапартисты. — Ю. Д.) бежали прочь из Парижа, боясь страшного слова «возмездие» и удивляясь, что их еще не казнят. А ныне эти бывшие враги республики, вернувшись под шумок в Париж, успокоенные ее кротостью, требуют от нее: «Ударь! зарежь! будь неумолима!» Так говорят они для того, чтобы республика, запятнавшись сама, не могла уже ни в чем их упрекнуть и чтобы во всех осиротевших домах проклинали ее имя.

«Будь же предупреждена об их намерениях! — восклицает поэт. — Лишь те, которые хотели бы видеть тебя низкой, говорят тебе: «Ударь». Нет, амнистируй! Республика, не слушай этой клики иступленных, которая бесстыдно всплыла вновь, требуя для других той кары, которой заслуживает она одна!»²

Республиканизм и антибонапартизм Глатиньи не подлежат сомнению. Вот почему он поднимает голос за амнистию. Ясно, о ком речь, кого нужно амнистировать. Мы не знаем конкретных откликов на выступление Глатиньи, но не сомневаемся в том приеме, который оно встретило у версальцев.

Вскоре в «Призыве» появляется новое стихотворение Глатиньи, сатира «Госпожа Цензура», где поэт резко выступает против введения версальцами предваритель-

¹ В Сенате, помимо Гюго, за амнистию ратовали: Шельхер, Лоран-Пиша, Ферруйя, Шерер-Кестнер, Эскирос; в Палате депутатов: Распайль, Аллен-Тарже, Клемансо, Локруа, Флоке и многие другие.

² Job Lazare. Albert Glatigny, sa vie, son oeuvre, P. 1878, p. 124.

¹ „Journal Officiel de la R. F.“, éd du soir, 21 avril 1871, № 110.

² „Le Rappel“, 6 novembre 1871, № 715.

ной цензуры. «Ничто не будет отныне действительно без предварительной визы, детям будут метить ею лбы», — насмехается он, советуя вспомнить о временах Второй империи, прославленных именно такою цензурой¹. В сатире «Новая гильотина», тоже появившейся в «Призыве», Глатиньи иронически поздравлял своих сограждан с новым введением гильотины (читатель знает, что коммунары торжественно ее сожгли), где под нависшим ножом уже корчится и вопит какой-то бедняга².

Сотрудничество Глатиньи в «Призыве» быстро прекратилось. Враждебный тон его политической сатиры по отношению к версальской реакции определился уже с полной ясностью; в эпоху белого террора такому поэту не только невозможно было печататься, но и нечем было дышать. Он умер в 1873 году. Тема о Глатиньи давно ждет серьезного исследователя.

В ноябре 1871 года тема амнистии прозвучала и в поэтическом творчестве Виктора Гюго — в его стихотворении «Тем, кого попирают ногами»³. Вопросу об отношении Виктора Гюго к Парижской Коммуне посвящена следующая глава.

Выступление Глатиньи, поддержанное затем Виктором Гюго, ценно более как жест личного благородства поэта-парнасца: в обстановке 1871 года оно не могло иметь положительных практических результатов. Глатиньи рисковал попасть в такое же положение, как Луи Ратисбонн, пытавшийся защитить пленных коммунаров.

В начале 70-х годов прямо ратовать за амнистию было еще невозможно. Как видел читатель, революционно-демократическая литература поднимала другие темы: поминала расстрелянную «на Монмурте» участницу Коммуны, стремилась вызвать сочувствие к жене ссыльного, вынужденной торговать своим телом. Она старалась о том, чтобы слово «коммунар» перестало быть пугающим и ненавистным, каким его сделала в представлении обывателей стоустая версальская агитация.

Но годы шли, обстановка менялась. Одинокие и, казалось бы, заглушенные голоса Глатиньи и Гюго были в конце 70-х годов подхвачены во Франции множеством

поэтов демократического лагеря, как сейчас увидит читатель.

Но тема амнистии разрабатывалась не только во Франции. Поэзия эмигрантов Коммуны не могла не сказать здесь своего пропагандистского слова. В 70-х годах Эжен Потье написал песню «Ни праздника без амнистии». Заглавие ее говорило о том, что в каждый праздничный день нужно помнить о ссыльных коммунарах и бороться за амнистию для них. Песня проникла во Францию, была положена на музыку и получила широкую популярность в пролетарских кругах.

В день праздника Богиня свободы требует амнистии — от имени свергнутой Бастилии, от имени умерших, от имени семей ссыльных, от имени всех бедняков:

О узники! Как вы несчастны!
Нужда ваш растерзала дом,
Там горе водворилось властно...
Что ж! «Марсельезу» мы поем!
Но сквозь могучее звучанье
Чей голос прозвенел тоской?
То горестных семей рыданье!
Амнистию — на праздник мой!⁴

Лафарг пишет о Франции 70-х годов: «Социализм не мог развиваться во Франции, пока не была проведена амнистия борцов Коммуны. Рабочая масса как в Париже, так и в провинции жила только мыслью об амнистии. «Ни праздника без амнистии», — гласил припев популярной песенки, которую распевали повсюду и по всяким поводам»².

IV

К концу 70-х годов, с упрочением положения Третьей республики, требование амнистии становится актуальнейшей и широко распространенной темой французской поэзии.

В 1879 году в провинциальном городе Эврё состоялся организованный местным литературным объединением «Республиканская муза» поэтический конкурс на тему об амнистии. Со всех концов Франции было прислано

¹ „Le Rappel“, 8 novembre 1871, № 717.

² Ibid, 23 novembre 1871, № 732.

³ Ibid, 21 novembre 1871, № 729.

¹ Перевод И. Грушецкой.

² Поль Лафарг, Соч., т. I, М.—Л. 1925, стр. 73.

множество стихотворений. Из этих материалов (они датированы, главным образом, 1879 годом, но имеются и вещи предшествующих лет) составился пятый выпуск альманаха «Республиканская муза», ежегодно издававшегося в Эврё писателем и шансонье Л. Буэ де Вилье. Сборник составился только из тех стихотворений (всего их 47), которым были присуждены премии или похвальные отзывы.

Замыслом конкурса, как указано в предисловии к сборнику, было «защищать священное дело человечества и справедливости», дабы способствовать «политическому и социальному умиротворению в полном смысле этого слова». Коммунаров следовало простить, ибо это были «французы, заблуждавшиеся от избытка патриотизма»¹.

Эти либерально-пацифистские разговоры и фальсификаторское истолкование деятельности Коммуны не представляют собою, однако, программы сборника. Напротив, это лишь попытка кое-как связать официальными республиканскими формулировками его весьма противоречивое содержание. Ведь если большая часть поэтов действительно желала, чтобы правительство человеколюбиво простило грешников (и даже «преступников») Коммуны для достижения всеобщей гармонии, то другая часть, выражая пожелание о той же полной амнистии, не могла забыть существующих общественных противоречий, исключая надежду на абсолютное «умиротворение».

Леон Вуатюрё (Voiturier), поэт из Лилля, получивший вторую премию на этом конкурсе за стихотворение «Амнистия» (дата: 31 января 1879), может быть назван одним из лучших представителей первой группы поэтов. Значения Коммуны он, правда, не понимает, а причину ее видит в том, что Тьер оскорбил парижан. Полный ярости, Париж восстает «в лихорадочный день, который мы вечно будем оплакивать». Начинается братоубийственная резня на глазах у пруссаков, забыто величие Франции, испускает дух ее слава. Париж горит... «Накинем покров на эти ужасы. Наступил час умиротворения. Пусть заблещет, наконец, звезда милосердия. Довольно крови, слез! Довольно возмездия!»

¹ „La Muse républicaine“, cinquième année, P.—Evreux. 1879, p. 6.

Обращаясь мыслью к ссыльным коммунарам, поэт отказывается судить, виновны они или нет (в эту пору речь идет только о всеобщей амнистии, и уже мало кто из поэтов солидаризируется с Виктором Гюго, заявлявшим в 1871 году, что часть коммунаров все же преступники): «Заблуждались ли они? Были ли виновны? Не знаю, но ведь это женщины, дети!» Следует горячая мольба о милосердии, о прощении. «Из мрачных глубин поглощающей их пропасти осужденные протягивают к вам руки. Не отталкивайте их. Прощать — прекрасно! Будьте человечны с братьями!» Стихотворение заканчивается такой «посылкой»: «Крылатые строфы! Прежде чем кануть в забвенье, отнесите туда, на безутешные берега, надежду сердцам, которые полны лишь скорби!»

Стихотворение Вуатюрё, несколько риторичное вначале, становится взволнованным и теплым там, где автор говорит о страданиях ссыльных, о правах великодушия, братства, человечности.

В стихотворении Ипполита Дагэ (Daguet) «Амнистия» речь идет о двух братьях: старший был рабочим, младший — сержантом (до войны 1870 — 1871 годов). Война, осада, голод. Старший в дни Коммуны становится федератом, чтобы продолжать «борьбу за Францию», то есть с пруссаками. Соседи донесли, что он якобы грабил («увы, — вздыхает автор, — не один делал это, чтобы прокормить свою семью»), и его сослали, хотя его брат, к этому времени уже капитан, был членом военного суда и пытался его спасти. Стихотворение заканчивается горячим призывом к прощению «всех этих осужденных, которые столько страдали, столько плакали». «Что бы ни заставило их бреститься в восстание, помилование всем без исключения!»

Стихотворения Вуатюрё и Дагэ типичны для очень большого числа вещей сборника. Типичны и своим непониманием Коммуны, и требованием полной амнистии, и горячей аргументацией от милосердия, сострадания, человечности, братства и т. п. Но если Вуатюрё отказывается ставить вопрос о виновности коммунаров, то у Дагэ все же проскальзывает убеждение в их «преступности», и он не забывает упомянуть, что старший брат «широко искупил свою вину». Словом, в произведениях этой группы поэтов правильное понимание Коммуны отсутствует и заменяется обывательскими представле-

ниями, тема общественных противоречий совершенно не затронута, да и некоторые поэты убеждены, что коммунары имели отношение к грабегам...

Из поэтов второй группы остановимся сначала на Викторе Эвраре (Evgard), авторе любопытного стихотворения «Амнистия, челобитная гг. депутатам и сенаторам, представленная молодым человеком двадцати лет в январе 1879 года». Автор заявляет здесь, что он сын коммунара, что таких, как он, сыновей осужденных, много и что они одиноки и лишены отцовской поддержки «в том возрасте, когда начинаешь думать».

Угрюмо звучат эти строки, рождая в воображении читателя целый ряд сумрачных, юношеских лиц. Какая-то глухая, невысказанная угроза шевелится здесь...

«Их много, — повторяет поэт. — О, если бы, занимая свое место в рядах граждан, они не знали ненависти! Средство оберечь их от нее называется: амнистия».

Эврар не уходит в отвлеченности или в дебри истории, совсем не говорит о Коммуне, не подымает он и вопроса о виновности и невиновности коммунара. Он не риторичен, нет! В поэзию амнистии он с большой искренностью вводит тему детей коммунаров и осторожно намекает на их законную неприязнь к обездолившей их Третьей республике. Тема эта тронута чуть-чуть, но и сдержанный намек этого рода звучит с большой силой. Мысль Эврара проста: перестаньте озлоблять озлобленных или ждите беды. Он был прав: некоторые анархисты 90-х годов, бросавшие бомбы в Париже, были сиротами коммунаров.

Если Эврар просит, почти что угрожая, намекая на острые общественные противоречия, ясно, что голос его доносится из другой общественной среды, чем среда Вуатюрье и Дагэ, из среды более близкой к народным массам, и что силу свою он почерпает в настроениях этой среды.

Но самым интересным поэтом сборника является Оливье Суэтр (Souëtre, ? — 1897), стихотворение которого «Вопрос об амнистии, послание Палате депутатов и Сенату» (дата: Париж, 18 декабря 1878) получило на конкурсе первую премию. На биографии и творчестве этого поэта мы остановимся во втором томе.

В поэзии, связанной с борьбой за амнистию, Суэтру принадлежит самое сильное стихотворение. Объяснение

причин Коммуны здесь чисто социальное. Об общественных противоречиях и об отношениях классовой борьбы автор вообще не забывает ни на минуту, и он, подобно Эврару, но в еще более ясной и яркой форме, просит, угрожая.

Париж, пишет Суэтр, восстал 18 марта на защиту республики, борясь с реакционерами и капитулянтами. Послание Суэтра — прежде всего политическая сатира, бичующая этих реакционеров, организаторов «кровавой недели». Жертв майской бойни Суэтр оплакивает с волнением, подъемом, и здесь его сатира превращается в настоящий реквием. Но далее политическая сатира снова входит в свои права, бичуя буржуазию, общественные верхи —

Род себялюбивый,
Хранящий лютую, смертельную вражду
К свободе пламенной, к прогрессу и труду.

В дом этого тупого, холодного и сытого рода должна стучаться муза поэта... И если бы поэта захотели здесь выслушать, он сказал бы следующее:

Забудь, чтоб и они забыли!
Коль медь вновь грянет с высоты,
Амнистия, что дашь им ты,
Как дождь смывает кучи пыли,
Навеки смоем с мостовой
Те пятна крови роковой.

Далее поэт обращается к «прославленным молвою либералам, к умам возвышенным, правителям страны». Политической сатире Суэтра тут тоже нашлось бы что сказать, но поэт явно смиряет себя. Он только указывает теперешним правителям Третьей республики, что республиканский строй спасен именно коммунарами. Пора правительству расплатиться по этому счету:

Должны вы оплатить амнистией скорее
Их испытания. Иначе, гневом рдея,
История всем вам — в грядущих лет дали —
Отмщенье вечное воздаст за федератов
И возвестит о вас, на бронзе отпечатав
«Остались малыми — быть велики могли!»¹

¹ Перевод Д. Бродского. Сатира Суэтра до ее появления в этом альманахе была напечатана в 1879 году (из пропагандистских целей) в газете «Марсельеза», руководимой Леоном Кладделем.

Так и в финале стихотворения звучат нотки политической сатиры.

Стихотворение Суэтра имеет очень мало общего с вещами Вуатюрье или Дагэ Оно отличается, прежде всего, своим уверенным, независимым и полным достоинством тоном, и тут опять-таки чувствуется твердый голос народной, пролетарской среды. Суэтр открыто оплакивает жертвы «кровавой недели» и открыто указывает пальцем на их палачей, добавляя, что от них трудно ждать милосердия, что их не разжалобишь, что их интересует только выгода. И он доказывает им, что амнистия — выгодное для них дело. Иначе они только приведут к усилению классового антагонизма, к новому социальному конфликту.

Оливье Суэтр был горячим почитателем Эжезиппа Моро и, в сущности, повторяет строки его «Сожженного села», где поэт Июльской революции призывал богачей поделиться с бедняками:

Подай затем, чтоб чернь склонилась пред тобою,
Против тебе, что ты попрал ее пятою,
Чтоб золото твое, в котором нищих пот,
Низринувшись дождем, утешило народ¹.

И если Суэтр требует амнистии от буржуазии и понимает, что главное — в ее согласии, то, обращаясь к «прославленным молвою либералам», он не менее твердо указывает на их долг — расплатиться по счету Коммуны. И вследствие полной беспорности этого положения он требует и от них того же акта справедливости (а не милости, не сострадания, не прощения), каким является амнистия.

Литературно-общественная заслуга пятого альманаха «Республиканской музыки» в том, что он энергично и настойчиво ратовал за полную амнистию для коммунаров, когда вопрос о ней еще не был решен. Хотя к книге приложен портрет Гамбетты — организаторы конкурса хотели поставить себя под его политическое покровительство, наивно веруя в полную его идейную солидарность с ними, — но Гамбетта противился амнистии до последнего момента. Еще в начале 1880 года, когда Луи Блан выступил в палате с требованием полной амни-

стии, Палата провалила это требование, и Гамбетта не возражал (хотя некоторые его политические друзья и голосовали за амнистию). Однако народные массы уже отдавали себе отчет в этой позиции вождя оппортунистов, и последовавшее вскоре избрание ссыльного Тренке в депутаты (вопреки официальному депутату оппортунистов) было борьбой парижского пролетариата за амнистию и против Гамбетты. Избрание Тренке заставило Гамбетту мгновенно переменить фронт: он сам выступил теперь перед Палатой с требованием полной амнистии, хотя и тут — вечный двурушник — не забыл упомянуть о «преступлениях» Коммуны. После его речи Палата вотировала полную амнистию (большинством 312 голосов против 116), и закон о ней был обнародован 11 июля 1880 года.

Если, следовательно, вождь французских буржуазных республиканцев до конца противился амнистии, то она была вырвана у него требованием народных масс и их пролетарского авангарда. И наиболее яркими, последовательными и уверенными поэтическими выразителями этого народного требования, чьи голоса в борьбе за амнистию прозвучали сильнее и мужественнее всего, были, несомненно, Эжен Потье с его песней, распевавшейся повсюду, и впервые входивший в литературу Оливье Суэтр.

¹ Э. Моро. Незабудка, М. 1937, стр. 72. Перевод В. Левика.



I

С тех пор, как изгнанник Гюго вернулся в Париж на другой день после падения Второй империи и ликующая толпа несла его на руках от вокзала, поэт увлеченно отдался тем тревогам и заботам, которые волновали столицу Франции.

В течение всего периода осады он неустанно воспевал французскую армию, борющийся против прусских армий Париж, его форты, пушки, вылазки. Он не выступал против правительства Национальной обороны, но неприязнь к монархистам и настороженное беспокойство по отношению к их интригам сближали его с нарастающим революционным движением.

Днем 18 марта Гюго хоронил своего любимого сына Шарля. Похоронная процессия двигалась по восставшему Парижу, где улицы были наводнены вооруженными отрядами повстанцев, где строились баррикады. Но инсургенты узнавали старого, любимого поэта. Отряды расступались, клонились знамена. Разбирали часть баррикады для проезда дрог. И поэт, видя этот первый день пролетарской революции, был тронут ее вниманием к своему горю.

...Повсюду зреет

Гнев революции. Мой город! Весь дрожа,
Глядя то в зарево, то в сумрак мятежа,
Ты видишь пред собой разверзшиеся бездны,

Что на пути племен вскрывает рок железный.
И старец, шествуя за гробом дорогим,
Тобой любитесь ты разбросал пред ним
Богатства нежности, что скрыта в сердце львином!¹

Спустя три дня Виктор Гюго уехал в Брюссель для устройства дел наследников Шарля. В газетах Коммуны указывалось, что поэт обещал скоро вернуться, но подавленное состояние Гюго и безутешная скорбь о любимом сыне заслонили от него Париж. Тем временем Коммуна снова засвидетельствовала свое уважение к поэту, переименовав бульвар Осман в бульвар Виктора Гюго.

В апрельских стихотворениях «Страшного года» появляются первые отклики Гюго на Коммуну. В стихотворении «Мать, защищающая младенца» Гюго ласково говорит о Париже, вскармливающем «небесного ребенка — Будущее». Баюкая младенца, Париж кротко, нежно, матерински улыбается ему, но, чуть заметив на горизонте черную тучу, хищного зверя, ползущую змею, малейшую угрозу для ребенка, «он становится диким, выпрямляется, издает страшные крики, превращается в Париж неистовый» и, «перестав чаровать вселенную, приводит ее в ужас».

Коммунары предстают борцами за лучшее будущее человечества; в стихотворении «Вопль»² поэт выражал сочувствие их борьбе и недоумевал, за что же собираются «карать» Париж?

.. Париж свободы ждет.

Есть мир, и есть Париж, они равны, и вот —
Париж в себе таит грядущий день, как бездна,
Париж наказывать — как море — бесполезно:
Европа целая в глуби его зыбей,
И служит Франция прекрасным сердцем ей.

Однако гражданская война, начавшаяся между Парижем и Версалем, приводила поэта в ужас, и особенно потому, что она развертывалась перед лицом внешнего врага, только что поставившего Францию на колени: прусские войска еще стояли под Парижем.

¹ Здесь и дальше переводы Георгия Шенгели.

² Напечатано в «Le Rappel» (№ 674, 18/IV 1871) в сокращенном виде: пятьдесят четыре строки из семидесяти.

Вы видите в выси тот черно-белый флаг,
С кем схожи саваны и схож могильный мрак?
Ваш собственный позор — взгляните! — перед вами:
То — знамя Пруссии, то — униженья знамя!
Надменный сей доскут вас зорко сторожит,
Вам не видать его, а он на вас глядит.

— Опомнитесь! — кричал поэт коммунарам и версальцам. — Остановите братоубийственную бойню! Пожалейте Париж! Одна власть сносит в нем Вандомскую колонну, другая — бомбардирует арку Звезды! Своими собственными руками мы приканчиваем Францию!

Но это была позиция «над схваткой», и обычная безуспешность ее подтвердилась и в настоящем случае. Поэт должен был убедиться, что примирить борющихся невозможно:

Смерть! Смерть! Кому? Ответ, о Каин озверелый!
Что это за бойцы, сжав меч рукою смелой,
Идут на Францию, пред Пруссией склонясь?
Поберегите кровь, чтобы она лилась
В великий час борьбы за родину!.. Куда там!
Всем по сердцу позор, все, все в бреду проклятом!

Мобилизуя всю мощь своего пацифистского гуманизма, Гюго настойчиво, страстно старался убедить, до чего дико, до чего чудовищно то, что братья, соплеменники, французы, режут друг друга, да еще на глазах у насмехающегося врага. С самого начала гражданской войны Гюго только и стремился к тому, чтобы примирить Париж с Версалем во имя гуманистической идеи.

Однако совсем еще недавно Гюго спокойно отказывался от этой дорогой для него идеи. В дни осады Парижа он объявил, что отрекается от идеи братства людей ради победы Франции. Обращаясь к пушке, носившей его имя и отлитой на пожертвованные им деньги, поэт призывал ее нести смерть в прусские ряды:

И так как я всегда, поскольку было сил,
Прощал, и снисходил, и кротостью лечил,—
.....
Ты, страшный тезка мой, лей беспощадно кровь!
Ведь перед ликом зла любовь должна стать злобой,
Ведь дух не может пасть во мрак перед утробой,
Не может Франция стать варварству рабой;
Величье родины — вот идеал святой!

«Не убий!» — говорил Гюго в дни Коммуны. «Убивай!» — говорил он полгода назад. Он разрешал убивать во имя защиты родины от внешнего врага. Но в дни гражданской войны он запрещал убивать и требовал, чтобы борющиеся примирились.

Однако не признавал ли сам поэт, что если на стороне Версаля «закон», то на стороне Коммуны «право»? А в такой коллизии он всегда был защитником «права». Ни сторонником Версаля, ни партизаном Тьера он не являлся. Больше того: Версаль был для него центром монархической реакции. Почему же перед ликом этого зла любовь не должна была стать злобой? Почему же Гюго требовал, чтобы Коммуна прекратила борьбу и не отстаивала себя с оружием в руках в войне, начатой Тьером?

На первых порах Гюго приветствовал Коммуну как безусловно республиканскую власть. Цели ее борьбы для него не были ясны, и он ограничивался неопределенным, но благожелательным указанием на рождающееся в Париже «Будущее» человечества.

Пытаясь в дальнейшем понять Коммуну, он составил себе представление о ней как о муниципальной революции, обеспечивающей городским массам независимость от центральной власти. «Как, Лондон имеет Коммуну, а в Париже ее не было ни разу! — восклицал он в письме от 28 апреля к Мёрису и Вакери, редакторам «Призыва». — Город Лондон обладает такими правами, что останавливает у своих ворот самого короля Англии. В Темпль-Бар кончается король и начинается народ. Дверь закрывается, и король входит, уплачивая штраф. Монархия уважает Лондон, а республика насилует Париж»¹.

Но поэт все же видел, что Парижская Коммуна совершенно не отвечает его представлению о ней. И в этом же письме он добавляет: «Как и вы, я в принципе за Коммуну, но я против Коммуны в ее настоящем применении».

Руководимая Мёрисом и Вакери газета «Призыв» (орган самого В. Гюго), выходившая в Париже и сна-

¹ Мысль о «вольном городе» Париже, которую высказывал Гюго, мелькала и в статьях некоторых журналистов Коммуны, неправильно, на прудонистский лад, понимавших идею федерации (см. П. М. Керженцев, стр. 361—363).

чала расположенная к Коммуне, в апреле начинает все больше и больше писать об арестах, обысках, репрессиях и погранной «свободе печати». В силу этой «либеральной» и «объективной» позиции газета все больше превращалась в рупор реакционных сил. Но Коммуна, запретив ряд реакционных газет, щадила «Призыв», — несомненно, из-за уважения к Виктору Гюго¹.

«То, о чем вы пишете в Париже, об этом же самом я думаю в Брюсселе», — сообщал поэт в письме к Мёриси и Вакери, констатируя свое охлаждение к Коммуне. И в стихотворении «Без репрессий!», напечатанном в «Призыве»², он упрекал Коммуну в арестах и насилиях (по поводу ее декрета о заложниках).

Гюго всегда отрицал прямое влияние на себя версальской печати, но оно добиралось к нему обходными путями — через бельгийскую прессу — и содействовало его перелому в отношении к Коммуне. Этот перелом выразился у поэта в его отрицании террора Коммуны (которого она, в сущности, не умела применять до самого расстрела заложников в дни «кровавой недели»), в протесте против ее «вандализма» и против «жестокостей». Странник утопического социализма, эволюционности, пацифист, пленник буржуазно-демократических иллюзий, Гюго не сочувствовал революционно-социалистическим целям Коммуны, а грандиозная ломка ею буржуазной государственной машины казалась ему анархией, слепым и диким буйством пьяной черни. Узнав же, что Коммуна расстреляла шестьдесят четыре заложника — попов, жандармов, монахов и полицейских, — о чем реакционная печать поспешила раструбить по всему миру, поэт не замедлил обвинить Коммуну в этих убийствах, якобы обусловивших ответные версальские репрессии (стихотворение «День или ночь сейчас»).

Ложная мысль о том, что Коммуна сама вызвала бойню «кровавой недели», была, конечно, следствием влияния на Виктора Гюго реакционных газет, но она отвечала либерально-объективистским тенденциям поэта, видевшего перед собою два борющихся лагеря, равно, по его мнению, попирающих «право и закон».

¹ Однако Гюго имел достаточные основания беспокоиться за газету и в письме от 28 апреля писал «Бельгийские газеты извещают, что «Призыв» будет запрещен Коммуной».

² „Le Rappel“, 21 avril 1871, № 677.

Когда весть о начавшейся «кровавой неделе» и о пожаре Парижа дошла до Гюго, поэт был охвачен ужасом. И он со всей мощью своего трубногласого, гремящего пафоса, с пламенной страстностью осудил праящую клику и генералитет, вдохновлявших массовые расстрелы:

. Невежество здесь режет темноту,
Убийцы кажутся героями, им рады;
Приводит в ужас тот, кто говорит: «Пощады!»

Ему были омерзительны, тошнотворны вдохновители версальского террора, благовоспитанные светские господа, озверело жаждущие крови:

Убийцы кроткие, кутилы, что в столице
Кареты гонят вслед позорной колеснице,
Танцоры лишь вчера и палачи сейчас,
Что пьют шампанское и кровь без лишних фраз
И элегантностью дикарство прикрывают..

Но, верный своей либерально-объективистской позиции, Гюго продолжал в других стихотворениях регистрировать «преступления» коммунаров.

В стихотворении «Чья вина?» Гюго рассказывает о коммунаре, который поджег библиотеку. Почему он сделал это? Потому что он темный, невежественный, неграмотный человек, даже не понимавший, для чего существуют библиотеки.

Если во время уличных боев последних дней Коммуны и была подожжена та или иная библиотека, разобратся в том, кто ее поджег — коммунары или версальцы, — более чем трудно. «На войне огонь — вполне законное оружие», — писал Маркс¹. Но, подпав под влияние буржуазной реакционной печати, Гюго обвинял в поджогах одних коммунаров. Он верил даже тому, что они собирались сжечь самый Лувр...

В стихотворении «Вот пленницу ведут», описывая взятую в плен участницу Коммуны, Гюго задает себе вопрос, каким образом эта женщина могла принять уча-

¹ К. Маркс. Гражданская война во Франции, М. 1931, стр. 68.

стие в революции. А принять участие в Коммуне — значит, для Гюго, быть поджигательницей... И в героине этого стихотворения, в рядовой участнице Коммуны, Гюго видел лишь человека, который «сам не знает», что его привело в революцию, голодное, «темное существо», подвластное власти «диких инстинктов» и нащептыванию зловещих агитаторов...

Однако, осуждая темную петролейщицу, Гюго становится на ее защиту, с негодованием описывая остервенелую злобу нарядных версальских буржуазных дам, яростно накидывающихся на пленницу:

Вдруг из аллея бегут, решительны и прямы,
В цветах и кружевах разряженные дамы;
Сняв ручки белые с любовничьих локтей,
Сверкая перстнями, бегут навстречу ей:
«Попалась, гадина? Ведут? Ну, хорошо же!»
И, полон радостной и возбужденной дрожи,
Клонясь к чудовищу, строй нежных палачей
Концы своих зонтов втыкает в рану ей.

Но так как коммунары оставались в глазах Гюго либо зловредными смутьянами-вожаками, либо слепую, темной, честно заблуждавшейся массой, творцу бессмертного Гавроша не суждено было создать патетический образ коммунара-героя.

Гаврош!.. Человечество никогда не устанет восхищаться этим образом «мальчика на баррикаде», светлым духом революции, олицетворенной поэзией ее мужества и удали!

Но образ Гавроша не случайно родился под пером Гюго в связи с изображением республиканского восстания 1832 года. В лице Гавроша поэтизирована буржуазно-демократическая революционность, борьба за дорогу Виктору Гюго демократическую республику.

Ко времени Коммуны буржуазно-демократические революции завершили во Франции свой круг. Лозунги же Коммуны казались поэту анархией. Поэтому в его знаменитом стихотворении «За баррикадою, на мостовой старинной» старый образ «мальчика на баррикаде» теряет свою революционную патетику и свой реализм. Перед нами не новый Гаврош, но выросший его потомок.

Описываемое в стихотворении происшествие имело место в действительности. Но та развязка, которую мы

встречаем у Гюго, несомненно, родилась в версальских источниках. Некоторые историки¹ пытались подтвердить достоверность именно такой развязки, но в данном случае заслуживают доверия лишь показания революционеров. А тут как раз не только не встречается подтверждений, но, наоборот, существует авторитетное указание на то, что развязка была диаметрально противоположной. Так утверждает Кропоткин² со слов члена Коммуны Бенуа Малона.

«Губы Малона дрожали, когда он говорил про героизм парижских мальчуганов, — пишет Кропоткин, — и слезы капали у него из глаз, когда он рассказывал мне про одного мальчика, которого версальцы собирались расстрелять. Перед смертью мальчик обратился к офицеру с просьбой позволить ему снести серебряные часы матери, жившей неподалеку. Тогда офицер из жалости дал разрешение, надеясь, вероятно, что мальчик не возвратится. Но через четверть часа маленький герой прибежал и, став у стены среди трупов, крикнул: Я готов!»

До сих пор рассказ Кропоткина ни в чем не расходится со стихотворением Гюго. Что же дальше?

Гюго:

Смерть устыдилась тут. Был мальчик пощажен.

Кропоткин: «Двенадцать пуль пресекали его молодую жизнь»...

Мы не сомневаемся, что случай произошел именно так, как его излагает Бенуа Малон, и что Гюго снова оказался в плену у реакционных источников. Но, откровенно говоря, как все это произошло, не столь уж важно. Ведь мы имеем дело только с художественной, обобщающей трактовкой жизненного происшествия. А обобщающий язык этой трактовки содержит утверждение, что версальские офицеры щадили и миловали детей Коммуны, схваченных на ее баррикадах... Общие утверждения такого рода для «кровавой недели» являются абсолютно неверными.

Гаврош был показан в обстановке самой революционной борьбы, и он умирал с возгласом «Да здравствует

¹ См. предисловие Пьера де Лано к „Journal d'un vaincu“, р. 21 — 24.

² П. А. Кропоткин. Записки революционера, ч. I, Петербург, § 8.

республика!» Мальчик-коммунар существенно отличается от Гавроша: он не обрисован в своей революционной активности, а то его мужество, которое превозносит Гюго —

В тебе великая и гордая душа —

это лишь мужество самоубийцы. Но, по существу, мальчику-коммунару у Гюго больше и делать нечего. С каким бы возгласом мог он умереть? Разве мог он стать воплощением и поэзией пролетарской революционности? Самое последовательное, что мог сделать у Гюго этот юный представитель «темноты» и «анархии», — это с геройским непротивленчеством стать к стенке¹. И Гюго сентиментально превозносит его пассивный героизм². Только шаг отделяет здесь поэта от тех современных ему буржуазных писателей, которые с уважением отзывались лишь об убитых коммунарах...

Гюго оставил своего мальчика в живых, потому что, осудив Коммуну и осудив версальский террор, он пытался противопоставить им простую человечность. Люди остаются людьми, их естественная мораль не меняется, думал поэт. В поступке офицера, пощадившего мальчика, поэт увидел дорогую ему победу света над тьмой, добра над злом, любви над ненавистью. А это — в те дни ужаса — оставалось заветною верой Виктора Гюго.

Гюго настаивал на тезисе о «народной темноте» в доказательство того, что масса коммунаров не ответственна за свои «преступления», что она виновна, но заслуживает снисхождения, что она заблуждалась в силу своей необразованности и некультурности. Спрашивая, кто повинен в сожжении Парижа, поэт отвечал: «Нет, это не ты, народ. Это сделал не ты. Нет, вы, заблуждавшиеся, не виновны». Кто же виноват? Нищета и Прошлое. «Я обвиняю Нищету и влеку на скамью

¹ Излишне говорить, что совсем не так вели себя дети Коммуны; недаром многие из них были осуждены военными судами. Вспомните также «игру в Коммуну» (см. стр. 60).

² Во второй части стихотворения Гюго говорил о том, какую высокую оценку получило бы мужество этого мальчика-героя в древней Элладе. Этот переход является реминисценцией соответствующего пассажа из контрреволюционного стихотворения Андре Шенье, посвященного Шарлотте Кордэ. Занятное совпадение!

подсудимых этого слепца, глухого разбойника, варвара — Прошлое». Монархическое Прошлое и его неправые законы.

В страстном стихотворении «Тем, кого попирают ногами» поэт говорит: «Я защищаю заблудившегося, слабого и ту толпу, которая, никогда не имея ни малейшей поддержки, падает и валится, очертя голову, в бездну мрачных происшествий». И поэт старается доказать, что главным виновником всего случившегося является сам общественный строй, лишивший массы образования. «Зло, которое они вам сделали, сделано им вами сами», — говорит поэт, обращаясь к буржуа, поносящим павшую Коммуну. — Вы не вели их, взяв за руку, не указывали им во тьме верную дорогу; вы бросили их в добычу лабиринту».

В том же стихотворении Гюго в первый раз высказался за амнистию коммунарам, — правда, еще не упоминая опасного слова «амнистия». Он волновал и трогал читателей, рассказывая о муках заключенных, ожидающих над собою суда:

«Сколько человеческих существ дрожат в этот час на рыдающем море, под плачущим небом, у отвратительного откоса неизвестности! Быть сброшенным туда, печальным, одиноким, дрогнувшим, нагим, лишь номером в мертвенно-бледной толпе, в туман, в грозу, на волнах, в пустоте, рядом с другими и в одиночестве, не имея ни надежды, ни помощи и чувствуя, что сердце разрывается от тоски по всему любимому!.. Чувствовать себя навсегда забытым в ночи! Стать для самого себя каким-то подобием сна! О, сколько невиновных, не успевших опомниться от изумления, жертв низкой лжи и жестокого наказания!»

Так Гюго ратовал за гуманное прощение для коммунаров, за простое человеческое сострадание к этим «заблуждавшимся» и уже наказанным лишениями людям. «Я прихожу, одинокий и суровый, не к вашему знамени, но к вашему савану, — говорил он им в том же стихотворении. — Пусть хоть один друг останется с вами, отверженные! Пусть хоть один голос будет за вас!»

Можно было бы высказать много страстных, резких и справедливых упреков Виктору Гюго. В силу всех своих сложившихся воззрений Гюго не разделял рево-

люционно-социалистических целей Коммуны, осуждал в ней многое, очень многое и, по существу, занимал место в лагере ее противников. Но в пору ужаснейшего белого террора он, поэт-гуманист, бесконечно отзывчивый к любому человеческому страданию, имел мужество выступить против врагов Коммуны, против версальских победителей и стать на защиту побежденных. Снова можно было бы сказать, что его высказывания, что его обращения к буржуазной совестливости и состраданию, что его призывы пощадить и простить коммунаров как «темных» людей, были защитой очень слабой и по доводам, и по реальным результатам. Но ведь из людей, стоявших вне лагеря Коммуны, из прославленных представителей официального общественного мнения и официальной культуры Франции, и на такую защиту в 1871 году не осмелился никто!

Стихотворения Гюго, вошедшие в его сборник «Страшный год» (изданный в апреле 1872 года), были одним из первых откликов «большой» французской поэзии на Парижскую Коммуну. Либерально-объективистская позиция, занятая Гюго, ставила его и вне лагеря торжествующих версальских палачей и вне народного лагеря. Но лирика «Страшного года» оказалась на левом фланге *легальной* французской литературы 1871—1872 годов, и одно это свидетельствует, какова же была последняя.

Стихи Гюго с их требованием прощения для «заблуждавшегося народа» прозвучали в эти годы как протест против каннибальских выходов Сарсэя, Дюма-сына, Арсена Уссэй, Ксавье де Монтепена и прочих апологетов «искупления», а также против версальских виршплетов, воспевавших бойню «кровавой недели» и наказанных за свою подлую и тупую кровожадность художественным бессилием. Не удивительно, что стихи «Страшного года» встретили злобу и ярость со стороны литературных лакеев тьеровского террора.

Но еще раньше, чем был издан «Страшный год», в те самые дни, когда в Париже длилась «кровавая неделя», произошло одно событие, в котором ярко выразилось отношение европейской реакции к Виктору Гюго. Событие это едва не стоило жизни автору «Отверженных» и «Страшного года».

В дни «кровавой недели» Гюго находился в Брюсселе, где проживал с семьей своего покойного сына в доме № 4 по улице Баррикад.

Еще до падения Коммуны правительство Тьера объявило ее участников уголовными преступниками и обратилось к другим державам с требованием отказать им в праве убежища. А так как во всех европейских странах буржуазное общественное мнение было уж достаточно подготовлено писаниями версальской прессы, бельгийское правительство поспешило ответить согласием на ноту Жюля Фавра.

Услужливая готовность бельгийского правительства возмутила Виктора Гюго, и он напечатал 26 мая в газете «Бельгийская независимость» следующее письмо:

«Я протестую против решения бельгийского правительства по поводу парижских побежденных.

Что бы ни говорилось и что бы ни предпринималось в данном случае, эти побежденные являются политическими деятелями.

Их насилия возмущали меня столько же, сколько возмущают теперь насилия их противников.

Свержение Колонны — акт преступного оскорбления нации. Уничтожение Лувра явилось бы оскорбительным преступлением против цивилизации.

Но в силу своей несознательности подобные дикие поступки не могут рассматриваться как злодеяния.

Обрушенная Колонна на час опечалила Францию, разрушенный же Лувр был бы великим трауром для всех народов.

Но Колонну восстановят, а Лувр спасен.

Париж отвоеван. Национальное собрание победило Коммуну. Кто создал 18 марта? Кто здесь настоящий виновный — Национальное собрание или Коммуна? Это скажет история.

Я никогда не понимал Бильорэ, а Риго изумлял меня до возмущения, но расстрел Бильорэ¹ — преступление, расстрел Риго — преступление».

Далее Гюго возвращался к бельгийскому правительству:

¹ Слух о расстреле члена Коммуны художника Бильорэ был ошибочен.

«Оно неправильно поступает, отказывая в убежище.

Право убежища — старинное право. Это священное право всех угнетенных.

Что касается меня, я заявляю:

Убежище, в котором бельгийское правительство отказывает побежденным, предлагаю им я сам.

Где? — в Бельгии.

Эту честь я оказываю Бельгии.

Я предлагаю убежище в Брюсселе.

Предлагаю его на улице Баррикад, № 4.

Всякий побежденный парижанин, всякий из участников Коммуны, которая отвергнута Парижем и которую я, со своей стороны, никогда не одобрял, может постучать у моей двери, и, будь он моим личным врагом, я ему открою. В моем доме он неприкосновенен.

Но не случайный ли я иностранец в Бельгии? Не думаю. Я чувствую себя братом всех людей и гостем каждого народа.

Во всяком случае, беглец Коммуны у меня — это побежденный у изгнанника, сегодняшний побежденный у вчерашнего изгнанника.

...Если ко мне придут за беглецом Коммуны, придется взять и меня. Если он будет выдан, я последую за ним. Я разделю с ним скандал подсудимых, и рядом с человеком Коммуны, побежденным Национальным собранием, в защиту правосудия встанет человек республики; изгнанник Бонапарта.

Я исполню свой долг. Принципы — прежде всего».

Последствия этого письма были самые неожиданные. В ночь с 26 на 27 мая Гюго подвергнулся ожесточенному нападению со стороны банды реакционеров. Вот что писал по этому поводу сын поэта, Франсуа Гюго, в той же «Бельгийской независимости» 30 мая:

«Было без четверти двенадцать, когда г-н Виктор Гюго задул свечу и стал засыпать. Вдруг раздался звонок. Г-н Гюго, полуразбуженный, прислушивается, решает, что это ошибка какого-нибудь прохожего, и ложится вновь. Опять раздается звонок, более сильный, чем первый раз. Г-н Гюго встает, надевает халат, подходит к окну и спрашивает:

— Кто там?

Голос отвечает:

— Домбровский.

Почти еще не проснувшись, не различая ничего в потемках, но помня о своем предложении убежища беглецам, сделанном сегодня утром, и думая также, что Домбровский, может быть, и не убит, а действительно явился просить приюта, г-н Виктор Гюго повертывается, чтобы спуститься вниз и открыть входную дверь. В эту минуту большой камень, неловко брошенный, ударяется об стену рядом с окном. Догадываясь, в чем дело, г-н Виктор Гюго высо-

валяется в окно и видит толпу, по крайней мере, человек в сорок мужчин, собравшихся у дома и прислонившихся к решетке сквера.

— Негодяи! — произносит он.

Затем он закрывает окно. В ту же минуту бульжник, который и по сию пору находится в комнате, пробивает на вершок от его головы стекло, оставляя в нем широкое отверстие, катится к ногам г-на Виктора Гюго, обдавая их осколками и не ранив его лишь по счастливой случайности. В то же время в шайке, собравшейся у окна, раздаются крики:

— Смерть Виктору Гюго! Долой Виктора Гюго! Долой Жана Вальжана! Долой лорда Кленчерли! Долой разбойника!»

Погромщики всполошили весь дом. Проснулись перепуганные женщины. Няня подошла к окну взглянуть, что происходит на улице, и в нее полетел новый камень. Вслед за этим град камней обрушился на окна и на фасад дома. Слышались крики: «Смерть Виктору Гюго! На виселицу! На фонарь его, бандита!» Раздавались и другие крики: «В Кайенну его! В Мазас! Ломай дверь!»

Осада дома поэта продолжалась два с лишком часа. Разбуженные шумом, дети проснулись и плакали. Бежать из дому было невозможно: у него имелся только один выход — на площадь. Женщины взобрались на стеклянную крышу оранжереи, проваливавшуюся под их ногами, и кричали: «Помогите!» Но никто из живущих на площади не услышал или не захотел услышать их крики. Между тем погромщики уже старались сорвать ставни с окон, уже несли к дому бревно, чтобы выбить им дверь, как тараном...

Наступление рассвета — было четверть третьего — спасло Гюго. Погромщикам пришлось удалиться, после чего с приличным опозданием явилась полиция, обычного обхода которой вблизи дома поэта по знаменательной случайности в эту ночь не было. Утром явился полицейский комиссар, как будто началось и следствие. Но власти не торопились с ним.

В день появления письма Франсуа Гюго бельгийское правительство издало следующий декрет об изгнании поэта:

Мы, Леопольд II, король бельгийцев,
Приветствуем всех присутствующих и прибывающих.
В соответствии с законами от 7 июля 1865 и 30 мая
1868 года,
По заключению совета министров
И по предложению нашего министра юстиции,

Мы постановили и постановляем:

Статья первая Предписывается съезду Виктору Гюго, писателю, шестидесяти девяти лет, родившемуся в Безансоне и проживающему в Брюсселе, немедленно покинуть королевство с запрещением возвращаться в будущем под страхом мер, содержащихся в статье шестой закона от 7 июля 1865 года.

Нашему министру юстиции привести в исполнение настоящее постановление

Дано в Брюсселе, 30 мая 1871 г.

Леопольд.

По повелению короля, министр юстиции

Проспер Корнесс.

Тридцать первого мая республиканская фракция бельгийского парламента обратилась к правительству с запросом, известно ли ему о происшедшем погроме и о покушении на жизнь Виктора Гюго. Министр внутренних дел Анетан зачитал в ответ какой-то протокол, якобы подписанный Виктором Гюго, хотя поэт отказался подписать этот документ, извращавший фактическую сторону происшествия. Начались прения. Выступил представитель правой и, посвятив свою речь анализу этого протокола, в конце концов пришел к благополучному выводу, что никакого нападения на дом Виктора Гюго не происходило.

Однако оптимистические заверения реакционного депутата слишком очевидно опровергались выбитыми стеклами в доме Гюго и другими явными следами погрома. Представители правой поэтому всячески старались изобрести дополнительные аргументы. Мэр Брюсселя насмешливо объявил, что письмо Франсуа Гюго представляет собою «настоящий роман». В итоге многочасовой дискуссии, полной бешеных выпадов по адресу Коммуны, в парламенте возобладало два мнения: во-первых, что Виктор Гюго своим письмом оскорбил бельгийское правительство, а потому решение о высылке было одобрено восемьюдесятью одним голосом против пяти; во-вторых, что никакого нападения на дом Гюго произведено не было, а если в доме и оказались выбиты стекла, то, по всем признакам, выбил их сам поэт в целях литературной рекламы.

«Бельгийское правительство будет против меня, но бельгийский народ со мною», — писал Гюго в своем

цитированном письме Насчет правительства он не ошибся. Но был ли с ним бельгийский народ? Коммунар Гастон да Коста свидетельствует в своих мемуарах: «Виктор Гюго был прав — бельгийский народ был заодно с ним в этом протесте; швырять камнями в его дом приходили вовсе не бельгийские граждане. И если в это время против Виктора Гюго был издан декрет об изгнании, то потому, что правительство опасалось, как бы в ответ на смешную демонстрацию, которую оно организовало против национального поэта, народ, настоящий народ не отозвался бы грандиозной демонстрацией симпатии»¹.

Узнав о своем изгнании, Гюго прислал новсе письмо в редакцию «Бельгийской независимости», протестуя против зачитанного в Палате министром внутренних дел протокола-фальшивки и против заявлений мэра о том, что письмо Франсуа Гюго является «романом». Поэт снова рассказывал здесь о ночном инциденте и добавлял, что правосудие отнюдь не спешит в нем разобраться: «Ни следователя, ни установленного законом осмотра поврежденных, ни одного допроса. Завтра следы почти исчезнут, свидетели разойдутся. Желание ничего не видеть слишком очевидно. Глухую полицию дополняет слепое правосудие. Ни одного юридически действительного показания не было снято, а главный свидетель, которого надлежало бы опросить в первую очередь, изгоняется»².

Свои настроения этого времени он выразил в следующем стихотворении:

Концерт кошачий был за кротость мне наградой,
Призыв «Казнить его!» звучал мне серенадой.
Поповские листки подняли страшный гам —
«Он просит милости к поверженным врагам!»

¹ G. da Costa, t III, p 190. На похоронах Гюго был венок от бельгийцев: «Виктору Гюго — бельгийцы, протестующие против королевского декрета 1871 года».

² Озлобленность, которую В. Гюго вызвал против себя у бельгийских реакционеров, излилась на его сына, Франсуа Гюго. В спальне последнего висело несколько старинных, давно приобретенных им картин. Бельгийские реакционеры объявили, что эти картины украдены из Лувра Коммуной в лице самого Франсуа Гюго. Было начато следствие, тянувшееся шесть месяцев, пока, наконец, бельгийское правительство не отказалось от этой глупой затеи.

Вот наглость! Честными он нас считал, презренный!»
 Раз гарин в ярости — лакей исходит пеной.
 Пономари в бреду и ктигоры в огне;
 Кадиллом выбито стекло в моем окне;
 Со всех кропил летит в меня вода святая,
 Дождем булыжников мне крышу обдавая;
 Они убьют меня, чтоб изгнан был мой бес!
 Пока же изгнан я по благости небес.
 «Прочь!» — все булыжники гремят, жужжат все стили
 Их столько, что меня едва не ослепили.
 Над головой моей сплошной набат гремит:
 «Убийца! Сжег Париж! Бандит! Злодей! Бандит!»

Считая своим врагом духовенство, Гюго, конечно, ошибался. Письмом от 26 мая он возбудил против себя не только бельгийских клерикалов, но и всеевропейскую реакцию. Особенно бесновались версальцы. «Пресса расстрельщиков, — пишет Лиссагарэ, — объявила Гюго помешанным. Франсис Сарсэй назвал его старым фокусником, меланхолической цаплей, красным хвостом, выжившим из ума скоморохом, жалким человеком, распухшим от фраз, невероятным глупцом»¹. В Обществе писателей Ксавье де Монтепен потребовал исключения Гюго из членов Общества...

Кампания, поднятая против Виктора Гюго в версальской прессе, лишила его возможности приехать во Францию, где затем на июльских выборах 1871 года его кандидатура была провалена. Поэт уехал из Бельгии в Вианден (Люксембург), где местное рабочее песенное общество почтило его концертом. В Париж он вернулся лишь в октябре 1871 года.

Первого ноября возобновилось издание газеты «Призыв», прекратившей свое существование в «кровавую неделю». В первом же номере, в обширном письме к редакторам газеты, Гюго мужественно выступил с требованием амнистии.

Вот что говорил он о задачах газеты:

«К вопросам постоянным присоединяются вопросы временные; первые настоятельны, вторые неотложны. Роспуск собрания, анкета о мартовских событиях, а также о событиях в мае и июне, амнистия. Какой труд для писателя — и какая ответственность! Рядом с вопросами, которые грозят, — вопросы, которые умоляют. Тюрьмы, понтоны, молитвенно сложенные руки, женщины, дети. Здесь мать, здесь сыновья и дочери, отец же — там! Семьи разре-

¹ Лиссагарэ, стр. 435.

заны надвое: один на чердаке, другой — в каземате. О, друзья мои, за амнистией! За амнистией! Наступает зима. За амнистией!

Станем просить ее, вымаливать, требовать!

... Амнистию тотчас же! Амнистию прежде всего!»¹

Это публицистическое выступление Виктора Гюго произошло в такую мрачную пору, когда никто еще не осмелился его поддержать² — в разгар версальского террора — и когда реакционные газеты до такой степени были поглощены доносами и смакованием «искупления», что они ограничились лишь краткими ругательными репликами.

На страницах «Призыва» вслед за стихотворением Глатиньи об амнистии в том же ноябре 1871 года было напечатано стихотворение Гюго «Тем, кого попирают ногами». Так Глатиньи и Гюго начали в поэзии борьбу за амнистию, борьбу, в которой затем приняли участие многие другие поэты.

На январских выборах 1872 года реакция отомстила Виктору Гюго новым провалом, и поэт уехал из Франции на остров Гернсей, где он жил в эмиграции при Второй империи. Здесь он пробыл до середины 1873 года.

IV

В одном из стихотворений «Страшного года», говоря о бесплодности своих попыток примирить борющиеся стороны, Гюго писал:

Я думал, саваном огромным уstraшен,
 Что каре подлежит лишь тот, кто уличен,
 И что не следует слагать рукой железной
 Грех одного на всех, карая адской бездной
 Париж, народ, весь мир — с размаху, напролом;
 Я говорил: судить, но и прощать притом!
 Все на меня тогда рванулись без изъятья.
 Послала церковь мне библейское проклятье,
 Изгнанье — короли, булыжники — толпа;
 Я у позорного был выставлен столпа;
 Псы лаяли мне вслед; мне публика свистала.
 Как императору, что сброшен с пьедестала,
 Казала кулаки; и не один вокруг
 Со мной не кланяться решил пугливый друг.

¹ „Le Rappel“, 1 novembre 1871, № 710.

² Лишь 1 декабря 1871 года послышался новый голос за амнистию — голос журналиста Эдуарда Эрве в «Журналь де Пари»

Гюго вполне искренне огорчился тем, что его никто не понимает. Но все шло своим естественным путем, как и должно было идти. Если Гюго осуждал и коммунаров, и версальцев, то его половинчатая позиция вызвала не только бешеную злобу реакции, но и резкие протесты со стороны коммунаров и даже со стороны общеевропейского революционно-социалистического лагеря. Было, например, соответствующее выступление итальянского социалиста Дженнаро Бовио, вызвавшее одобрение Генсовета. «Мы с большим удовольствием прочли ваши статьи в «Liberta» в защиту Парижской Коммуны против В. Гюго и других», — писал ему Энгельс¹.

Здесь начиналась трагедия Гюго, трагедия рыцаря либерального прекрасного духа, жаждавшего сделать доброе дело, но занявшего позицию над схваткой, а потому отвергнутого буржуазным лагерем и осужденного коммунарами...

Остановимся на стихотворном послании к Гюго поэта-коммунара Троэля (Trohel).

Мы не располагаем данными об этом авторе, даже датами его жизни; известно только, что он принадлежал к бланкистам, много раз сидел в тюрьмах еще до Коммуны, а в ее дни часто выступал в церквях, ставших клубами, и призывал к решительным мерам, требуя «прикончить буржуазию с одного удара» или захватить банк. Троэль был одним из низовых инициаторов создания Комитета Общественного Спасения. Как жаль, что энергичная фигура этого коммунара до сих пор остается в полнейшей тени!

Стихотворение Троэля называется «Мученики и палачи». Оно посвящено «Моим дорогим товарищам и любимейшим друзьям по тюрьмам Каледонии и Франции» и имеет два эпиграфа из Гюго. Первый указан как выдержка из письма Гюго от 26 мая и гласит: «Я предоставлю приют коммунарам, даже Ла Сесилиа, Жоаннару, Серизье и Риго, которые меня ужасают». Эта фраза или неверно цитируется Троэлем, или же она исчезла из того текста письма Гюго от 26 мая 1871 года, которое напечатано в «Actes et paroles» за 1872 год и печатается в собрании его сочинений².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 233.

² Газеты «L'Independance Belge» за 1871 год с первоначальным

Такая же недоумение вызывает второй эпиграф. Цитировались следующие строки из стихотворения «Тем, которых попирают ногами»: «Когда я думаю, что убивали беременных женщин, когда поутру видны были руки, высывающиеся из ям... а между тем солдаты вовсе не злы». Последней строки:

Les soldats cependant ils ne sont pas méchants,

мы не нашли в тексте этого стихотворения, опубликованном в газете «Призыв»¹. Троэль ее, конечно, не выдумал, а, вероятно, ему неправильно ее передали.

Стихотворение Троэля начинается с образа волков, ворвавшихся во мрак в Париж. Отвратительные звери, версальские чудовища, опьянели от крови, которая неделю лилась на улицах Парижа. Но хотя битва кончилась, пьянящая потребность новой крови побуждала их снова убивать — уже ради самого убийства.

Следует страстный рассказ об уличной резне, об убийствах версальцами детей, женщин, стариков...

«Вот они, эти bravo, эти сеиды, дисциплинированные палачи, братоубийцы, о которых один поэт сказал: «Они не злы». Не злы! Распарывать животы женщинам, детям, впережку бросать в ледяную землю мертвых с живыми, расстреливать, резать с утра до ночи, — это ничего, это значит выполнять свой долг! Они не злы, эти бандиты, сопутствуемые ужасом! О поэт, да ты ли так говоришь? Ах, Риго пугает тебя, и ты дрожишь от страха при имени этого мученика? Поэт, да ты ли это? Да знал ли ты его? Известно ли тебе, что на очаге своей души он возжег пламень античных доблестей? Что его любовь, полная пылкого чувства братства, обнимала весь человеческий род?»

Троэль приглашает Гюго вспомнить то время, когда он, думая, что бичует Марата, бичевал республику.

Чальным текстом письма Гюго найти в Москве не удалось. Текст этот, правда, перепечатан в брошюре Georges d'Hervey V. Hugo et la Commune. P. 1871, но о степени его аутентичности мы судить не можем; цитаты, приводимой Троэлем, здесь нет.

¹ «Le Rappel», 20 novembre 1871, № 729. Троэль указывает источник своего стихотворного эпиграфа: «Rappel» du 15 decembre 1871. В номере этой газеты от 15 декабря ни стихов, ни иных материалов Гюго не имеется.

С тех пор Марат предстал поэту как «народный символ», как воплощение «общих горестей целого особого мира, замкнутого в крови и слезах». Пусть же Гюго сделает и для других то же, что он сделал для Марата. «Освяти этих современных апостолов: Риго, Ферре, Флуранса, Буржуа и Кремье, совсем еще юных, создавших ослепительную мечту о мире, где человек, уставший от противобожественного социального порядка, дает, наконец, расцвести цветку Справедливости».

Дальше Троэль призывает Гюго воспеть «благородного покойника, по которому мы носим траур», — Делеклюза. «Воспой этого гражданина, воспой этого честного человека, это воплощение Справедливости, с которым не сравнятся римские Гракхи, этого трибуна, которого империя превратила в каторжника и который умер в последнем и великом бою, завещая будущему свой героический пример и все еще восклицая: «Да здравствует республика!»

Троэль очерчивает перед глазами Гюго героическую фигуру Луизы Мишель, «эту новую Жанну д'Арк», и советует Гюго вспомнить также о вечном мученике, вечном заключенном — Бланки. «Пусть стрелы твои пронзят ожесточенных коршунов, без конца терзающих его прикованные члены, и пусть в глубине темницы, где этот новый Прометей протестует величием своей неукротимой души, он услышит, наконец, как бьет час, возвещающий приход Свободы-Геркулеса!» Троэль призывает Виктора Гюго «спеть осанну побежденным», поднять в защиту побежденных свой голос, порождающий громовое эхо, и начертать огненные слова угрозы на стенах версальского Содома.

Послание Троэля, датированное 1871 годом, изобилует купюрами. О них свидетельствуют строки точек, чувствующиеся разрывы в плавности изложения, некоторая его бессвязность и ощущаемое отсутствие какой-то дополнительной аргументации со стороны автора.

Повидимому, страстный и непримиримый Троэль не позволял себе излиться, как ему хотелось. Он был готов бичевать, разносить, громить Гюго, но вынуждал себя писать мягко, уговаривать, убеждать: ведь на Гюго можно было подействовать только убеждением, а не криком.

Послал ли Троэль свои стихи Виктору Гюго? Если и послал, то Гюго, во всяком случае, не сделался бардом ни Делеклюза, ни Риго, ни Бланки.

V

Троэль напечатал свое послание к Гюго в 1882 году¹. В брошюре этому стихотворению предшествует ряд связанных с ним писем к Троэлю и одна из речей последнего.

Первым идет письмо Кловиса Гюга: «Я только что прочел ваши стихи и шлю вам искреннее поздравление. Вы правы, желая внести в стихи веяние народной справедливости. Поэзия будет социалистической к концу XIX века или ее не будет вовсе».

Следует письмо Жана Аллемана: «Самая большая похвала, которую я могу сделать вашим стихам, — это то, что они вдохновлены одним только благородным негодованием, характерным для тех справедливых и человеческих чувств, которыми вы постоянно руководились во всех своих частных и публичных поступках».

Луиза Мишель пишет Троэлю: «Ваши стихи пришли мне по сердцу и показались очень хорошими».

Один корреспондент полагает, что стихи «будут оценены на общественных собраниях и стяжают себе успех». Другой задает вопрос (деликатная попытка отказать должное соавтору Троэля), не участвовала ли в сочинении этих стихов дочь Троэля? «Если тут что-нибудь и принадлежит ей, это некоторая умеренность, контрастирующая с бурностью вашего характера, когда вы взволнованы гневом и негодованием».

Рауль де Лафажетт пишет: «Ваши стихи, полные благородного демократического порыва, идут из сердца и сохранили всю пылкость ваших убеждений. Однако вы просите у В. Гюго больше, чем он может сказать и сделать; он посылает побежденным евангельское прощение, но не перестает видеть в них преступников. Песню, которую вы ждете от мэтра, споют ученики, большие революционеры, чем он».

¹ J. Trohel *Martyrs et bourreaux*, Vincennes, s. a. (1882).

Вряд ли Троэлю нужны были эти похвалы его стихам. Да и считал ли он себя поэтом? Не затем ли он взялся за стихотворную форму, чтобы ему, революционеру-пропагандисту, заговорить с Гюго на привычном для последнего языке Аполлона?

Нет, весь этот плебисцит коммунаров был нужен Троэлю для его общественного выступления против Гюго. Все эти письма должны были придать значительность не только стихам поэта-бланкиста, но и той его речи, произнесенной 18 марта 1882 года, где Троэль говорил о Викторе Гюго в гораздо более резкой форме. Надо полагать, что в этой речи прорвались как раз те самые настроения Троэля, которые он подавлял в своем стихотворении.

Вот отрывок, относящийся к Гюго:

«Этот прославленный жрец, достойный соперник Вольтера, этот чистой воды эгоист, создатель шедевров, принесших ему миллионы, этот великий бичеватель не находит ни одного слова, чтобы заклеить своих дорогих друзей и коллег по Академии, преступления которых затмевают даже преступления бичуемого им Бонапарта¹. Задаешь себе вопрос: не являются ли тогда его произведения только памфлетом? У него нет ни храбрости, ни доблести иных членов Коммуны и ее защитников. Он имел низость доносить на них военным судам, всей Вселенной и Истории, как о кровавых чудовищах. Он осмелился даже стать в позу мученика, потерпевшего от бельгийского правительства за то, что он предложил — на бумаге — убежище коммунарам. Не слишком ли по верхам глядит он, чтобы заметить свое собственное убожество?»

Не все коммунары, даже не все бланкисты разделяли возмущение Троэля: пример — слова Гастона да Коста, приведенные выше. Автор настоящей книги, имевший счастье встречаться с Гюставом Инаром, помнит, с каким высоким уважением этот ветеран Парижской Коммуны отзывался об авторе «Отверженных».

Однако напечатанные Троэлем письма свидетельствовали, что с его оценкой отношения Гюго к Парижской Коммуне солидаризировалось немало бывших коммуна-

¹ Может быть, Троэль имеет в виду выступления ряда академи-ков (Максима дю Кана и др.) против Коммуны.

ров, позиция которых в данном случае удостоверяется и из других источников¹.

Отрицательное отношение многих коммунаров к Гюго с большой отчетливостью проявилось три года спустя, в дни похорон Гюго, когда часть французской социалистической печати выступила против поэта с обвинениями еще более резкими и суровыми.

Мы имеем в виду в первую очередь высказывания «революционно-маратистской» газеты «Друг народа», редактором которой был популярный Максим Лисбон. «Друг народа» носил следующий подзаголовок: «Единственная газета, осмеливающаяся говорить правду».

Статья постоянного сотрудника газеты, некоего Филлипа, напечатанная 23 мая 1885 года, на другой день после смерти Гюго, начиналась выразительной фразой: «Гюго — это покойник, которого мы не оплакиваем». Филлип утверждал, что Гюго всю жизнь стремился «единственно к тому, чтобы достигнуть совершенства в литературе», что он «остался глухим к отчаявшемуся призыву толпы», что он «всегда находился в лагере, враждебном нашему», что он не принял участия в Июльской революции, а в июне 1848 г. выступил против «отчаявшихся, поднятых на восстание голодом»².

Но самое главное из обвинений Филлипа связано опять-таки с Парижской Коммуной. Вот это место:

«Гюго вовсе не нашел нужным почтить в тех строфах, которые он так мастерски умел чеканить, сорок тысяч трупов «кровавой недели».

Гюго считал даже своим долгом плюнуть в двух прекрасных бойцов — в Ферре и Рауля Риго¹,

¹ См. у L. Descaves. p. 196, 277. 300.

² Действительно, в июне 1848 года Гюго был послан Учредительным собранием, в числе шестидесяти других депутатов, руководить действиями войск, подавлявших июньское восстание.

³ Если в письме от 26 мая Гюго с осуждением отозвался о Риго, то нам неизвестны никакие его выступления против Ферре. Единственное упоминание имени Ферре, встреченное нами у Гюго, указывает, что Гюго старался спасти жизнь этому активнейшему участнику Коммуны. Гюго писал защитнику коммунара Марото 5 ноября 1872 года: «Я прошу жизни для Марото, прошу жизни для Росселя, для Ферре, для Люлье, для Кремье» («Actes et paroles», P. 1872, p. 183). Но, может быть, существовали какие-нибудь устные высказывания Гюго против Ферре, подписавшего приказ о расстреле заложников?

В двух храбрых, честных граждан, которые предпочли культу Литературы культ Справедливости,

В двух павших, в двух побежденных.

Оскорбление вырвалось у него в час гнева, но это был и час всеобщего изумления, час, когда развзрзлась, зияя, та пропасть, которая навсегда отделила народ от последнего «великого поэта» буржуазного класса».

И Филлип заканчивал свою статью обращением к поклонникам Гюго:

— Господа, мы не станем плевать в ваших. Но не будем смешивать наши трупы!¹

Обращение это подчеркивает полемический тон статьи; над гробом Гюго социалистическая газета давала бой лагерю либералов, которые вместе с правительством и радикальной прессой желали превратить смерть поэта в сентиментальное зрелище объединения всех республиканских и демократических партий.

Точка зрения, высказанная в статье Филлипа и в других материалах, напечатанных в «Друге народа»², приближается к высказываниям известного памфлета Поля Лафарга «Легенда о Викторе Гюго», написанного в июне 1885 года («по заметкам, собранным в 1869 году»).

Лафарг указывает, что «революционные и социалистические организации Франции и других стран, представляющие собою сознательную часть пролетариата, не послали своих представителей на похороны Виктора Гюго»³ и что в «карнавальной шествии 1 июня» участвовали одни анархисты. В общем это, вероятно, так, но все же на похоронах Гюго присутствовали и некоторые бывшие коммунары, может быть, и не из числа анархистов.

Лафарг называет «крайне недобросовестными людьми, если не невеждами, окончательно потерявшими память» — всех тех, которые утверждали, «что этот человек защищал восстание 18 марта».

¹ „L'Ami du peuple“ 23 mai 1885.

² Например, в стихотворении Ашиля Ле Руа «Поклонникам Гюго», где поэт-коммунар высмеивал даже последнюю волю «скупого» Гюго — быть отвезенным на кладбище на «дрогах для бедных».

³ Поль Лафарг Литературно-критические статьи, М. 1936, стр. 156.

«И все это только потому,— восклицает Лафарг,— что он дал приют беженцам Коммуны в своем брюссельском доме. Но в своем нашумевшем письме — ибо все у Виктора Гюго реклама — и позднее, в своей книге «Страшный год», разве не протестовал он с негодованием против военных действий Коммуны? Разве не поносил он коммунаров с такой же яростью, как в свое время бонапартистов, клеймя их эпитетами воров, убийц, поджигателей, палачей пятнадцатилетних детей?»¹.

Как видим, по вопросу о Гюго и Коммуне Лафарг выражал то же мнение, которое было до него выражено Троэлем и газетой Лисбонна. Это было совершенно отчетливое мнение значительной части революционно-социалистического лагеря, и памфлет Лафарга, следовательно, родился не изолированно, а в атмосфере родственных настроений. И все же человек с именем Поля Лафарга долго не мог добиться напечатания «Легенды о Викторе Гюго». Она впервые появилась в 1888 году в немецком журнале и лишь в 1891 году смогла быть напечатана в поссибилистском «Социалистическом обозрении», органе Бенуа Малона, где, как указывает В. Гоффеншефер, в редакционном примечании было оговорено, что оценка, данная Виктору Гюго, принадлежит исключительно Полю Лафаргу².

Оценка Лафарга действительно сильно расходилась с точкой зрения «Социалистического обозрения», какую мы находим в статье о Гюго, напечатанной в этом журнале в 1885 году и подписанной псевдонимом «Альмавива».

«Конечно, в «Страшном годе» имеется немало достойных сожаления строк о Коммуне, которую великий поэт осуждал, следуя за кровавыми Тиртеями версальской резни», — пишет Альмавива. Но критик тотчас же старается извинить поэта за то, что он имел неосторожность доверять рассказам реакционной прессы, и утешается тем, что Гюго «по крайней мере, всегда оставался апостолом амнистии».

Стремление извинить Гюго — вообще на каждом шагу в этой статье. Если в стихотворении «Тем, кого

¹ Поль Лафарг, указ соч, стр. 187.

² Там же, стр. 275.

Вряд ли Троэлю нужны были эти похвалы его стихам. Да и считал ли он себя поэтом? Не затем ли он взялся за стихотворную форму, чтобы ему, революционеру-пропагандисту, заговорить с Гюго на привычном для последнего языке Аполлона?

Нет, весь этот плебисцит коммунаров был нужен Троэлю для его общественного выступления против Гюго. Все эти письма должны были придать значительность не только стихам поэта-бланкиста, но и той его речи, произнесенной 18 марта 1882 года, где Троэль говорил о Викторе Гюго в гораздо более резкой форме. Надо полагать, что в этой речи прорвались как раз те самые настроения Троэля, которые он подавлял в своем стихотворении.

Вот отрывок, относящийся к Гюго:

«Этот прославленный жрец, достойный соперник Вольтера, этот чистой воды эгоист, создатель шедевров, принесших ему миллионы, этот великий бичеватель не находит ни одного слова, чтобы заклеить своих дорогих друзей и коллег по Академии, преступления которых затмевают даже преступления бичуемого им Бонапарта¹. Задаешь себе вопрос: не являются ли тогда его произведения только памфлетом? У него нет ни храбрости, ни доблести иных членов Коммуны и ее защитников. Он имел низость доносить на них военным судам, всей Вселенной и Истории, как о кровавых чудовищах. Он осмелился даже стать в позу мученика, потерпевшего от бельгийского правительства за то, что он предложил — на бумаге — убежище коммунарам. Не слишком ли по верхам глядит он, чтобы заметить свое собственное убожество?»

Не все коммунары, даже не все бланкисты разделяли возмущение Троэля: пример — слова Гастона да Коста, приведенные выше. Автор настоящей книги, имевший счастье встречаться с Гюставом Инаром, помнит, с каким высоким уважением этот ветеран Парижской Коммуны отзывался об авторе «Отверженных».

Однако напечатанные Троэлем письма свидетельствовали, что с его оценкой отношения Гюго к Парижской Коммуне солидаризировалось немало бывших коммуна-

¹ Может быть, Троэль имеет в виду выступления ряда академик (Максима дю Кана и др.) против Коммуны.

ров, позиция которых в данном случае удостоверяется и из других источников¹.

Отрицательное отношение многих коммунаров к Гюго с большой отчетливостью проявилось три года спустя, в дни похорон Гюго, когда часть французской социалистической печати выступила против поэта с обвинениями еще более резкими и суровыми.

Мы имеем в виду в первую очередь высказывания «революционно-маратистской» газеты «Друг народа», редактором которой был популярный Максим Лисбонн. «Друг народа» носил следующий подзаголовок: «Единственная газета, осмеливающаяся говорить правду».

Статья постоянного сотрудника газеты, некоего Филлипа, напечатанная 23 мая 1885 года, на другой день после смерти Гюго, начиналась выразительной фразой: «Гюго — это покойник, которого мы не оплакиваем». Филлип утверждал, что Гюго всю жизнь стремился «единственно к тому, чтобы достигнуть совершенства в литературе», что он «остался глухим к отчаявшемуся призыву толпы», что он «всегда находился в лагере, враждебном нашему», что он не принял участия в Июльской революции, а в июне 1848 г. выступил против «отчаявшихся, поднятых на восстание голодом»².

Но самое главное из обвинений Филлипа связано опять-таки с Парижской Коммуной. Вот это место:

«Гюго вовсе не нашел нужным почтить в тех строфах, которые он так мастерски умел чеканить, сорок тысяч трупов «кровавой недели».

Гюго счел даже своим долгом плюнуть в двух прекрасных бойцов — в Ферре и Рауля Риго³,

¹ См. у L. Descaves p. 196, 277, 300

² Действительно, в июне 1848 года Гюго был послан Учредительным собранием, в числе шестидесяти других депутатов, руководить действиями войск, подавлявших июньское восстание

³ Если в письме от 26 мая Гюго с осуждением отзывался о Риго, то нам неизвестны никакие его выступления против Ферре. Единственное упоминание имени Ферре, встреченное нами у Гюго, указывает, что Гюго старался спасти жизнь этому активнейшему участнику Коммуны. Гюго писал защитнику коммунара Марото 5 ноября 1872 года: «Я прошу жизни для Марото, прошу жизни для Росселя, для Ферре, для Люлье, для Кремье» («Actes et paroles», P. 1872, p. 183). Но, может быть, существовали какие-нибудь устные высказывания Гюго против Ферре, подписавшего приказ о расстреле заложников?

В двух храбрых, честных граждан, которые предпочли культу Литературы культ Справедливости,

В двух павших, в двух побежденных.

Оскорбление вырвалось у него в час гнева, но это был и час всеобщего изумления, час, когда разверзлась, зияя, та пропасть, которая навсегда отделила народ от последнего «великого поэта» буржуазного класса».

И Филипп заканчивал свою статью обращением к поклонникам Гюго:

— Господа, мы не станем плевать в ваших. Но не будем смешивать наши трупы¹.

Обращение это подчеркивает полемический тон статьи; над гробом Гюго социалистическая газета давала бой лагерю либералов, которые вместе с правительством и радикальной прессой желали превратить смерть поэта в сентиментальное зрелище объединения всех республиканских и демократических партий.

Точка зрения, высказанная в статье Филиппа и в других материалах, напечатанных в «Друге народа»², приближается к высказываниям известного памфлета Поля Лафарга «Легенда о Викторе Гюго», написанного в июне 1885 года («по заметкам, собранным в 1869 году»).

Лафарг указывает, что «революционные и социалистические организации Франции и других стран, представляющие собою сознательную часть пролетариата, не послали своих представителей на похороны Виктора Гюго»³ и что в «карнавальной шествии 1 июня» участвовали одни анархисты. В общем это, вероятно, так, но все же на похоронах Гюго присутствовали и некоторые бывшие коммунары, может быть, и не из числа анархистов.

Лафарг называет «крайне недобросовестными людьми, если не невеждами, окончательно потерявшими память» — всех тех, которые утверждали, «что этот человек защищал восстание 18 марта».

¹ „L'Ami du peuple“ 23 mai 1885.

² Например, в стихотворении Ашиля Ле Руа «Поклонникам Гюго», где поэт-коммунар высмеивал даже последнюю волю «скупого» Гюго — быть отвезенным на кладбище на «дрогах для бедных».

³ Поль Лафарг. Литературно-критические статьи, М. 1936, стр. 156.

«И все это только потому,— восклицает Лафарг,— что он дал приют беженцам Коммуны в своем брюссельском доме. Но в своем нашумевшем письме — ибо все у Виктора Гюго реклама — и позднее, в своей книге «Страшный год», разве не протестовал он с негодованием против военных действий Коммуны? Разве не поносил он коммунаров с такой же яростью, как в свое время бонапартистов, клеймя их эпитетами воров, убийц, поджигателей, палачей пятнадцатилетних детей?»¹.

Как видим, по вопросу о Гюго и Коммуне Лафарг выражал то же мнение, которое было до него выражено Троэлем и газетой Лисбонна. Это было совершенно отчетливое мнение значительной части революционно-социалистического лагеря, и памфлет Лафарга, следовательно, родился не изолированно, а в атмосфере родственных настроений. И все же человек с именем Поля Лафарга долго не мог добиться напечатания «Легенды о Викторе Гюго». Она впервые появилась в 1888 году в немецком журнале и лишь в 1891 году смогла быть напечатана в POSSИБИЛИСТСКОМ «Социалистическом обозрении», органе Бенуа Малона, где, как указывает В. Гоффеншефер, в редакционном примечании было оговорено, что оценка, данная Виктору Гюго, принадлежит исключительно Полю Лафаргу².

Оценка Лафарга действительно сильно расходилась с точкой зрения «Социалистического обозрения», какую мы находим в статье о Гюго, напечатанной в этом журнале в 1885 году и подписанной псевдонимом «Альмавива».

«Конечно, в «Страшном годе» имеется немало достойных сожаления строк о Коммуне, которую великий поэт осуждал, следуя за кровавыми Тиртеями версальской резни», — пишет Альмавива. Но критик тотчас же старается извинить поэта за то, что он имел неосторожность доверять рассказам реакционной прессы, и утешается тем, что Гюго «по крайней мере, всегда оставался апостолом амнистии».

Стремление извинить Гюго — вообще на каждом шагу в этой статье. Если в стихотворении «Тем, кого

¹ Поль Лафарг, указ соч, стр 187.

² Там же, стр. 275.

попирают ногами» Гюго «объявил себя противником идей Коммуны», то, оказывается, от этого его «жалоба во имя человечества только выигрывает в силе»... И так далее. За что же столько снисхождения к поэту, который, осуждая Коммуну, осуждал ведь и Бенуа Малона? Почему такая ласковость?

«Кроме того,— умиляется Альмавива,— как подлинный пророк новых времен, растроганный Гомер «Страшного года» поднимается порою до высочайших социалистических представлений. Он понимает, что мир (раix) человечества — это дело справедливости и реформы, а не репрессий и не угнетения»¹.

Вот в чем разгадка! Реформистский журнал Бенуа Малона приветствует реформистские идеи Виктора Гюго. За них все прощается автору «Страшного года» — и его осуждение Коммуны, и высокомерное отношение к народу, и фальшиво-сентиментальные легенды о сострадательных версальских палачах. И Виктор Гюго даже назван Гомером.

После этого приходится только удивляться, как вообще «Социалистическое обозрение» согласилось напечатать памфлет Лафарга, хотя бы и снимая с себя ответственность за его высказывания.

Сотоварищем Лафарга по редактированию в 1885 году журнала «Социальный вопрос» был Гед, принимавший тогда же активное и руководящее участие в газете Валлеса «Крик народа». Гед не разделял отрицательного отношения Лафарга к Гюго, о чем свидетельствует тот факт, что и в «Крике народа» и в «Социальном вопросе» некрологи о Гюго были написаны в спокойном и не враждебном тоне. В «Крике народа» высказывания носили даже несколько апологетический характер².

¹ La Revue socialiste, 1885, № 6, p. 493—499.

² Весь номер газеты от 24 мая 1885 года был посвящен Гюго. Здесь были и описание его последних минут, и правительственные отклики на его смерть, и пространная биография поэта, и ряд мелких хроникерских заметок. Одна из них говорила о предстоящем неминуемом скандале в связи с тем, что Академия поручила произнести речь на могиле Максиму дю Кану, автору известной клеветнической книги о Парижской Коммуне. «Человек, оскорбивший изгнанников, не имеет права возвышать голос на могиле того человека, который двадцать лет пробыв изгнанником и на другой день после Коммуны предложил гостеприимство побежденным!» —

«Социальный вопрос» посвятил памяти Гюго короткую статью Броуна, сдержанно и спокойно отмечавшую как достижения, так и ошибки Гюго.

Объективный тон Броуна определялся тем, что он брал Гюго в целом и притом как писателя, не вдаваясь в детали его социально-политической деятельности.

Брун отмечает прежде всего заслуги Гюго в области истории французской литературы: «Он первым открыл дорогу, по которой последовало столько других, облегчая, что бы ни говорили, приход той новой литературной школе, которая пользуется методом изучения и беспристрастного непосредственного наблюдения социальных фактов и подготавливает свои выводы в пользу социальной революции, такой, какой ее предвидели мыслители, почитаемые современным социализмом».

С другой стороны, автор статьи указывает, что Гюго, приняв участие в политической жизни, освободился от предрассудков своего раннего возраста и среды, «включился в число бойцов за гуманитарную идею, смог ее понять и сформулировать». Политическую деятельность Гюго автор оценивает в целом положительно: «Мы видим его то представителем народа, то изгнанником, а позднее, после возвращения из изгнания, защитником побежденных гражданской войны».

Но Броун не соглашается уподоблять Гюго Вольтеру, в отличие от критики либерального лагеря. Он указывает, что Вольтер был вдохновителем буржуазной революции, свергнувшей привилегии церкви и дворянства, «тогда как Виктор Гюго смог быть лишь буржуазным писателем, смутно видевшим только безвыходность, к которой привело царство буржуазии, если уж он желал выбирать между прогрессом и косностью. Попытка обрисовать общество эксплуататоров и эксплуатируемых, которую он сделал в «Отверженных», была слишком неудовлетворительна, чтобы убедить

возмущался автор заметки. О предложенном Виктором Гюго гостеприимстве коммунарам говорилось и в приводимой его биографии, где было отмечено также то, что Гюго-сенатор ратовал за амнистию. В номере от 25 мая «Крик народа» с удовлетворением сообщал, что дю Кан не будет говорить речь на могиле Гюго.

хоть одного буржуа в несправедливости и абсурдности этой системы, на которой покоится капиталистическое общество».

Броун отмечает дальше, что Гюго не обладал научными познаниями, необходимыми для понимания экономических отношений. Воспитание, полученное поэтом, также не подготовило его к участию в социальной борьбе, все более обостряющейся. «И все же того примера, который он дал писателям, ищущим удовлетворения своего литературного честолюбия только в формальных достижениях (это звучит как возражение высказываниям Филлипа. — Ю. Д.) и слишком равнодушным для того, чтобы принять участие в битве противоположных интересов собственников и неимущих, этого примера, по нашему мнению, достаточно, чтобы сохранить за Виктором Гюго известную симпатию даже среди социалистов»¹.

Смерть Гюго, как видим, вызвала резкую различность в социалистическом лагере. Образовались две враждующие точки зрения, каждая из которых не лишена была значительных оснований.

Нельзя отрицать, что высказывания Броуна больше отвечают современному взгляду марксистско-ленинского литературоведения на Гюго. Броун указал на прогрессивный, чреватый глубокими последствиями характер литературной реформы Гюго, на воинствующий гуманизм поэта, на его борьбу за амнистию, на его недовольство, хотя бы и смутное, капиталистическими отношениями, на его пример как писателя-общественника. Правда, эта оценка носила еще слишком общий характер и была лишена должной глубины.

Высказывания Гюго относительно Парижской Коммуны являются только эпизодом в долгой жизни поэта и, конечно, должны рассматриваться в перспективе всей жизни и деятельности автора «Отверженных». Но дело в том, что этот биографический эпизод был связан с величайшим историческим событием, с огромными испытаниями, выпавшими на долю французской революционной демократии. Осуждение Виктором Гюго дела Парижской Коммуны, признание им части коммунаров «преступниками» — все это было еще живо в памяти

участников Коммуны и давало им право высказать свою резко отрицательную точку зрения.

Это было естественно и неизбежно. Если Лафарг и преувеличивал, обязательно желая видеть за либеральными шатаниями Гюго сознательное хамелеонство и карьеризм, чего на самом деле не было, если Филлип тоже напрасно превращал Гюго в представителя «искусства для искусства», то все же общее отношение Троэля, Филлипа и Лафарга к Гюго отвечало воззрениям многих коммунаров и, повидимому, было близко к мнению Генсовета, одобрявшего в 1872 году выступления Бовио.

Нужно помнить также, что выступления Троэля, Филлипа и Лафарга были неизбежны и с точки зрения классовой борьбы 1885 года. Значительная часть революционно-социалистического лагеря давала здесь бой и либералам, и буржуазным республиканцам, и радикалам, и оппортунистам — всем тем общественным силам, которые идеализировали Виктора Гюго и старались поднять его на щит. Но, как часто бывает, резко *сти* переходили здесь в запальчивость. Требование бойкотировать похороны Гюго перерастало в общую и несправедливую оценку поэта как врага народа.

Статья Броуна как бы предвосхитила более спокойную оценку потомства, говоря, что Гюго стал «защитником побежденных гражданской войны». Это было спокойное и деловое напоминание о том, что, несмотря на характер своих высказываний о Коммуне, Гюго, рискуя собственной жизнью, ратовал за право убежища для коммунаров. Когда этот вопрос не был еще решен ни одним правительством, он предложил коммунарам убежище в своем доме. Он первый поднял в публицистике голос за амнистию коммунарам и затем боролся за амнистию в течение девяти лет — и в литературе, и в Палате депутатов, и в Сенате, привлекая своим всемирно-известным именем внимание и сочувствие всего передового человечества к этой благородной задаче.

¹ „La Question sociale“, 1885, № 6, p. 184—185.



Общая оценка поэзии Парижской Коммуны и всего ее значения может быть дана лишь после обследования ее памятников 80-х годов, здесь же кратко суммированы итоги наблюдений, относящихся главным образом к развитию ее пролетарской поэзии в 70-х годах.

1. Поэзия Парижской Коммуны развивалась не только в пору семидесяти двух дней существования Коммуны, но и в течение всех 70—80-х годов, причем рождалась она как в тюрьмах, в ссылке и в эмиграции, так и во Франции, где отклики ее носили еще полулегальный характер или сводились к борьбе за амнистию.

2. Поэзия Парижской Коммуны рождалась в творческом содружестве пролетарских поэтов (Потье, Клеман, Шатлэн, Делорм, Суэтр и др.) и их «спутников» из республикански или социалистически настроенной интеллигенции, частью связанных с левым крылом парнасской школы¹. Содружество это нередко было прочным, чему выразительным доказательством служат поэтические голоса ссылки (Аллеман, Бриссак).

3. Главнейшей задачей поэзии Парижской Коммуны была задача пропагандистская — задача правильного

¹ К вопросу о поэзии «спутников» в 70-х и 80-х годах мы еще возвратимся во II томе.

объяснения целей Парижской Коммуны, пропаганды ее бессмертных заветов и обличения ее врагов. Поэты-коммунары желали, чтобы создаваемая ими для народа поэзия, став подлинно народной, «заняла боевое место в борьбе, предпринятой против капиталистической эксплуатации и против всех тех, кто притесняет нас морально или материально» (Клеман).

4. Поэтически интерпретируя тему Коммуны как пролетарской революции, пропагандируя ее стремления и заветы, прославляя ее героев и героинь, указывая в художественной форме на некоторые из ее ошибок, разоблачая ужасы белого террора, провозглашая идею революционного реванша, революционной непримиримости, поэзия Парижской Коммуны представляет собою крупнейший художественный документ первого опыта пролетарской диктатуры.

5. Одной из замечательных особенностей поэзии Парижской Коммуны является создание ею революционно-пролетарского гимна — задача, признававшаяся настолько актуальной, что за нее взялись многие поэты (Потье, Ладмираль, Шатлэн, Делорм, Келлер). В «Интернационале» Потье особенно ярко запечатлелись зрелость и мощь революционного французского пролетариата, ответившего этим своим оптимистическим гимном на кровавый разгром революции 18 марта.

6. В эпоху Парижской Коммуны французская революционно-демократическая поэзия достигает своей зрелости и расцвета. Отсюда большое жанровое богатство поэзии коммунаров. Наиболее употребительны в ней жанры сатиры и песни, но наряду с ними имеются поэмы, сонеты, гимны, элегии, послания, эпиграммы, пьесы в стихах и др.

7. Поэзия Парижской Коммуны в целом запечатлена чертами своеобразной эпичности, что определяется, во-первых, тем, что это поэзия исключительно социально-политического характера, воспроизводящая в искусстве великий, полный всемирно-исторического значения этап в истории человечества, и, во-вторых, тем, что вся интимно-личная поэзия коммунаров неизменно связана с этой огромной темой и почти всегда развивается как нечто производное и зависимое от нее.

8. Поэзия Парижской Коммуны унаследовала традиции и влияния предшествующей французской револю-

ционно-демократической поэзии — Беранже, О. Барбье, Шьера Дюпона, политической сатиры В. Гюго, «Немезиды» Бартелеми и Мери. Особым культом пользовался в ней Эжезипп Моро. Но, любовно храня эти традиции и влияния, она в своем неуклонном развитии уже уходила от некоторых из них, преодолевала их.

9. Поэзия Парижской Коммуны представляет собою завершение предшествующей французской революционно-демократической поэзии XIX века, полной различных буржуазно-демократических иллюзий, влияний утопического социализма, мелкобуржуазных пережитков и т. п., и колыбель новой революционно-демократической поэзии, поэзии эпохи империализма и пролетарских революций.

10. Порывая с верой в обманчивые, не осуществимые при капитализме лозунги буржуазной демократии, порывая с утопической мечтой о возможности мирного переустройства существующего социального строя, поэзия Парижской Коммуны, тем не менее, в некоторой части оставалась не свободной от многих других иллюзий или от заново возрождавшихся прежних. Но все эти неизжитые или возрождавшиеся иллюзии были исторически обречены на гибель.

11. Поэзии Парижской Коммуны свойственен новый комплекс тем, предвещавших поэзию будущего. Воспевая Парижскую Коммуну как вооруженное выступление пролетариата против капитализма, слагая пролетарские гимны, пропагандируя международное объединение пролетариев, провозглашая союз рабочих и крестьян, поэзия Парижской Коммуны вносила в мировую поэзию обновляющий идейно-художественный вклад. В обстановке уныния и бесперспективности, свойственных в ту пору «большой» французской литературе (пессимизм Флобера и крупнейших парнасцев, биологизм молодого Золя), голос поэзии Парижской Коммуны прозвучал как радостное предвестие будущего, качественно иного искусства.

12. Величайшим поэтом Парижской Коммуны стал Эжен Потье, в творчестве которого предшествующая французская революционно-демократическая поэзия, решительно порывая с прежними своими иллюзиями, перестраивается в поэзию научного социализма, в поэзию революционного пролетариата, осознавшего свои классовые и исторические цели и стремящегося к по-

строению коммунистического строя. В творчестве Потье поэзия Парижской Коммуны достигает вершины своего всемирно-исторического значения.

В заключение мы полагаем, что читатель достаточно удостоверился в том, что поэзия Парижской Коммуны, преследуемая, истребляемая, не признаваемая и замалчиваемая во Франции, осталась полностью неизученной на Западе. Читатель, надеемся, убедился и в том, что наша книга представляет собою только первый опыт изучения поэзии Парижской Коммуны, где вопрос о ней полностью далеко еще не освещен. Путь отыскания новых данных об этой поэзии и критической проверки того, что сделано нами — путь дальнейших исследований поэзии Парижской Коммуны.



Десятки тысяч пролетариев были расстреляны версальской реакцией в дни «кровавой недели» на улицах Парижа, в скверах и парках, во дворах казарм и театров, по дороге в версальские тюрьмы... Сколько писателей Коммуны погибло в этой бойне? Мы можем назвать пять имен более или менее известных литераторов, но ничего не знаем о той писательской молодежи 72 дней, которая литературно родилась с революцией 18 марта, воспевала ее в стихах, исчезнувших вместе с их авторами, и принесла свою любовь к Коммуне на ее последние баррикады.

Пять литераторов, погибнувших в дни разгрома Коммуны, пять писателей-революционеров, были: Эдуард Моро, Рауль Риго, Шарль Делеклюз, Жан-Батист Мильер и Тони-Муален.

Эдуард Моро де Бовьер (Moreau de Bauvière, 1838 — 1871) приобрел некоторую литературную известность своей одноактной комедией «Острые иглы», поставленной в театре Россини (в Париже) 26 марта 1867 года. Вильом, упоминающий в своих работах об Эдуарде Моро, не мог разыскать этой комедии и приводит лишь два стихотворения Моро, написанных им до Ком-

муны на интимно-любовные темы¹. Моро был членом Общества драматических писателей. Его перу принадлежал также ряд статей в разных литературных журналах конца 60-х годов. Кроме того, Моро оставил ряд музыкальных композиций.

Из биографии Моро, изложенной Вильомом в очень суммарном виде, явствует, что Моро был обедневший дворянин и работал торговым агентом. В 1868 году он находился в Лондоне, где торговал искусственными цветами. После объявления войны Моро возвратился в Париж и вступил в 183-й батальон национальной гвардии.

Эдуард Моро был искренним и убежденным революционером. Он склонил на сторону Коммуны и своего двоюродного брата, графа Шарля де Бофора, капитана генерального штаба Коммуны, храбреца, подобного Домбровскому, но вместе с тем франта, кутилу и высокомерного начальника, — качества, которые многих коммунаров восстанавливали против Бофора и повели к его трагической смерти: Бофор был расстрелян 24 мая коммунарами, ошибочно обвинившими его в шпионаже. Вильом доказывает несостоятельность этого обвинения².

Революционная деятельность Эдуарда Моро до Коммуны совершенно не освещена. Вильом свидетельствует, что он был «одним из активнейших членов ЦК национальной гвардии» и что «именно ему было поручено редактирование прокламаций к парижскому населению после победы 18 марта»³. «Моро, как говорят, составлял большую часть обращений и документов Коммуны», — добавляет советский историк⁴.

Во время Коммуны Эдуард Моро первое время был послан ЦК национальной гвардии для работы в «Официальную газету» и правительственную типографию; затем он стал главным редактором газеты национальной гвардии «Республиканская федерация национальной гвардии». Моро председательствовал на первом заседании ЦК национальной гвардии в ратуше в ночь с 18 на 19 марта. Он был кандидатом на выборах в Коммуну от VIII округа по списку ЦК двадцати округов.

¹ Maxime Vuillaume. Deux drames, P. 1912, брошюра эта перепечатана в 'Mes cahiers rouges'.

² М. Вильом, стр. 46—51.

³ Там же, стр. 51.

⁴ П. М. Керженцев, стр. 218.

Девятого мая он был назначен гражданским комиссаром при военном делегате Делеклюзе, а с 17 мая — директором интендантства.

Обстоятельства деятельности Эдуарда Моро при Коммуне так же не освещены, как не освещена и деятельность любого коммунара, — все это еще ждет своих исследователей. В некоторых отношениях фигура Моро представляется довольно неопределенной. П. М. Керженцев характеризует его как «человека способного, но честолюбивого, политически не установившегося, игравшего известную роль в первые дни после 18 марта и оказавшегося на втором плане после выборов в Коммуну»¹. Моро принял весьма активное участие в борьбе меньшинства ЦК национальной гвардии против Коммуны, требуя, чтобы ЦК «снова овладел своей революционной ролью» и установил «контроль над Коммуной». Все это было открытой борьбой за двоевластие, от которого Коммуна и так достаточно страдала. Но если Моро и возмущался ошибками Коммуны, в чем, может быть, был вполне искренен, то в той же группе ЦК, от имени которой он выступал и которая пыталась возродить ЦК в противовес Коммуне, имелись и версальские шпионы, стремившиеся всячески усиливать и обострять создавшийся разлад.

Участие Моро в раздорах между ЦК национальной гвардии и Коммуной нашло свое отражение в одной записи из мемуаров Лефрансэ. Дело шло об убийстве Бофора. Моро обратился к одному из членов Коммуны, прося его вмешаться и спасти его родственника. Но остановить разъяренность напуганных изменой людей было уже невозможно, да и борьба ЦК против Коммуны порождала у части федератов не очень благожелательное отношение к членам Коммуны. И член Коммуны сухо ответил Эдуарду Моро, что в происходящем виновен он сам и его друзья по ЦК.

Капитан Бофор был казнен 24 мая, а на следующий день погиб сам Моро. Арестованный версальцами, он был препровожден в превотальный суд, заседавший в театре Шатле. Для большинства коммунаров, приводимых сюда, все было кончено. Допрос длился не дольше четверти минуты: «Вы имели оружие? Служили Коммуне?

Покажите руки!» Кто держался решительно или как-либо внешне не располагал к себе, — был обречен. Не спрашивали ни его имени, ни профессии, его не помечали ни в какой ведомости. Приговоренных к расстрелу отправляли в казарму Лобо. Эдуарда Моро постигла та же участь. «Жена провожала его до ворот казармы Лобо и слышала залп шаспо, убивших ее мужа»¹.

Имеется какое-то указание, что Эдуарду Моро якобы удалось бежать в Англию². Вильом, свидетельство которого является чрезвычайно авторитетным, удостоверяет расстрел Моро.

Днем раньше, 24 мая, погиб Рауль Риго (Rigault, 1846 — 1871), член Коммуны, член комиссии общей безопасности, член исполнительной комиссии и прокурор Коммуны.

В 60-х годах Рауль Риго начал сотрудничать в оппозиционной печати, в газетах «Кандид», «Марсельеза», «Критик» и др. Принадлежа к бланкистам, он в то же время был страстным поклонником французской революции XVIII века, в частности Эбера и его последователей.

Человек в пенсне, с длинным носом, густой бородой, с насмешливым и хриплым голосом — таким в эту пору запомнился он Валлесу, изобразившему его в «Инсургенте». В другом месте Валлес писал: «Из всей толпы только у одного Риго легкомысленный вид, да и он, может быть, казался бы серьезным, если б нарочно не взъерошил волос, не говорил хриплым голосом и если бы для выражения своей точки зрения на духовенство, аристократию, магистратуру, армию и Сорбонну он не усвоил жеста собачонки, которая, подняв заднюю лапку, бесчестит какой-нибудь памятник»³.

Сказано сильно, но верно. Характеру Риго был присущ так называемый «галльский дух», но не в донжуанском варианте, а в виде озорной, мальчишески-бойкой, издевательской, злой насмешливости.

Насмешливость Рауля Риго была органическим проявлением его революционной активности. Известно, как отнеслось парижское духовенство к революции

¹ Лиссагарэ, стр. 414.

² «Протоколы Парижской Коммуны», I, стр. 430.

³ Ж. Валлес. Инсургент, стр. 114.

¹ П. М. Керженцев, стр. 287.

18 марта. И вот как Риго вел допрос архиепископа Дарбуа в дни Коммуны:

— Ваша профессия?

— Служитель бога.

— Секретарь, пишите: «Дарбуа, состоящий на службе у некоего бога».

— Где проживает ваш хозяин?

— Он повсюду.

— Секретарь, запишите, что, по собственному признанию обвиняемого, его хозяин находится в состоянии непрерывного бродяжничества...

Анри Рошфор находил эти шутки «мрачными и даже похоронными»¹. Но ведь и сам он в одну из своих боевых минут написал, что принцесса Ламбаль, обезглавленная революцией XVIII века, «имела отвратительную привычку прогуливаться, держа голову на кончике пика». А то, что у Рошфора было мимолетной шалостью (вдобавок это была реминисценция из Генриха Гейне), составляло основу у Рауля Риго. Последний всегда оставался верен своему жанру, шла ли речь о необходимости сокрушить авторитет архиепископа Дарбуа, который, приведенный в префектуру полиции, апостольски начал было: «Дети мои», шла ли речь об агентах тайной полиции Второй империи, которых Рауль Риго распознавал с непогрешимой точностью и в то время, как его друзья орали: «Бей шпииков!» — угощал их нюхательным табаком, иронически вопрошая:

— Ну? А как поживает начальник?

Тот же Рошфор рассказывает, как весело и насмешливо боролся журналист Рауль Риго с цензурой Второй империи, ухитряясь превращать естественно-научный журнал в политическую сатиру. Как известно, орел был эмблемой империи. И вот что писал Риго в соответствующем «очерке по естественной истории»: «Орел — хищная птица, он грабитель, вор, он подл и жесток... В конце концов естественники, быть может, были правы, дав ему титул «царя», ибо большинство монархов, подобно орлу, обычно питается кровью своих подданных, как, впрочем, и достоинством, с таким трудом добытым ими». Когда темой очерка являлся журавль, Риго невозмутимо сообщал: «Эта птица, лишенная малейшей

крупницы разума, питается рыбами и часто оседает на крышах домов и даже дворцов. Нередко можно видеть журавлей даже на балконах Тюильрийского дворца»¹.

И как он был неукротимо страстен в своих симпатиях и привязанностях! Однажды у него вышел бурный спор с одним из приятелей, чуть не кончившийся потасовкой. Но ведь этот приятель осмелился хвалить Робеспьера, казненного эбертистов!

В дни Коммуны Рауль Риго, кажется, ничего не писал в ее газетах, но ужасно досадовал на Вермерша и его соредкторов, перехвативших у него идею издания «Отца Дюшена», который — в качестве органа эбертистов — был у Риго предметом настоящего культа.

«Своего старого «Отца Дюшена» Риго знал наизусть, — пишет Вильом. — Когда в Национальной библиотеке я беру в руки экземпляр газеты Эбера, я никогда не открываю его, не подумав об этой эбертистской мани Риго. Уж, конечно, эти истрепанные страницы перероцивал по сто раз не кто иной, как Риго»².

И у Риго, еще в 60-х годах, была заветнейшая мечта:

— Я хотел бы когда-нибудь стать прокурором Коммуны, как Эбер.

И он стал прокурором Коммуны. Версальцы буквально заплели его память, возвели на него множество глупых, озлобленнейших клевет якобы за его кровожадность и, в частности, за то, что он был ярым враг попов. Рауль Риго в самом деле не имел оснований симпатизировать врагам Коммуны, и контрреволюционеры трепетали при одном его имени.

В дни последних боев Коммуны Риго находился на ее баррикадах. Когда 24 мая его квартал был взят, Риго даже не попытался переодеться и продолжал оставаться в форме офицера Коммуны. Версальцы заметили его, когда он входил в один дом, и бросились за ним. По ошибке ими был схвачен кто-то посторонний. Тогда Рауль Риго сам вышел к солдатам и крикнул:

— Чего вам надо? Да здравствует Коммуна!

Эти слова были его смертным приговором. По приказанию сержанта, его оттащили к ближайшей стене и

¹ Анри Рошфор, стр. 64.

² М. Вильом, стр. 148.

расстреляли. Труп Рауля Риго остался лежать на улице, где несколько часов спустя его зарисовал художник-коммунар Пилотель.

На следующий день на баррикадах Коммуны был убит Шарль Делеклюз (Delescluze, 1809 — 1871), старый революционер, участвовавший еще в Июльской революции, «республиканский патриарх», как его называл — чаще всего иронически — Маркс¹.

Якобинец по своим политическим воззрениям, Делеклюз стал журналистом еще с начала 40-х годов. Особенного оживления его журналистская деятельность достигла в пору Февральской революции, когда он основал собственную газету. За свою литературную деятельность (и за постоянную принадлежность к тайным обществам) Делеклюз подвергался неоднократным судебным преследованиям и тюремным заключениям.

После Февральской революции Делеклюз эмигрировал в Англию и был заочно приговорен к десяти годам тюрьмы. Возвратившись в 1853 году во Францию, он снова принял деятельное участие в работе тайных обществ, за что был сначала осужден на четыре года тюрьмы, а затем сослан в Кайенну на десять лет. По возвращении во Францию Делеклюз стал издавать в 1868 году газету «Пробуждение», сделавшуюся одним из центров республиканской оппозиции, и в связи с ее изданием подвергнулся ряду новых преследований. Впечатления ссылки Делеклюз воспроизвел в мемуарной книге «От Парижа до Кайенны» (которая, в частности, перепечатывалась в 1871 году фельетонами в газете лондонских изгнанников Коммуны «Qui vive!»).

Делеклюз был членом Коммуны и работал в комиссии внешних сношений и в исполнительной. После ареста Росселя он был назначен военным делегатом Коммуны.

Рауль Риго воплощал собою карающую насмешку Коммуны, Делеклюзу выпало воплотить ее предсмертное отчаяние. В дни гибели Коммуны он понял нежизненность ее руководства и аппарата, не сумевших преодолеть подчиненности старым революционным догмам и предрассудкам. Старый революционер понял, что руководство Коммуны не отвечало положению вещей, и

именно это горькое и справедливое заключение побудило его, военного главу Коммуны, проклясть ее штабы и разукрашенное галунами офицерство и воззвать о защите Парижа к самому народу, к бойцам, сражающимся голыми руками.

Это было первой фазой отчаяния Делеклюза. Но пусть не подумает читатель, что Делеклюз вдруг стал анархистом, отрицающим всякую авторитарность. Якобинцы были достаточно авторитарными людьми: вспомните Робеспьера. И если здоровый революционный инстинкт заставил Делеклюза воззвать к народу, то он, военный делегат Коммуны, не мог затем не увидеть, что неорганизованный героизм народной обороны превращается в самоубийство народа.

Эта мысль побудила Делеклюза и нескольких других членов Коммуны попытаться 25 мая прибегнуть к посредничеству немецких военных властей для установления перемирия между Версалем и Коммуной. Но часовые, охваченные деморализацией, отказались выпустить Делеклюза из Парижа, подумав, что он собирается бежать...

— Вы не пройдетесь! Мы пропали... Вы останетесь вместе с нами!

Караул смыкает штыки и предупреждает, что ружья заряжены... Делеклюз, глубоко оскорбленный тем, что последние бойцы Коммуны могли его заподозрить, принять за труса и дезертира, отзывает свой штаб и удаляется, повторяя:

— Я не могу больше жить!

Это было утром 25 мая. А вечером Делеклюз умирает на площади Шато д'О, которая в этот день была средоточием ожесточеннейших баррикадных боев.

«Солнце садилось за площадью. Делеклюз шел тем же шагом, не обращая внимания на то, идут за ним или нет. Он был единственным живым существом на шоссе бульвара. Дойдя до баррикады, он посмотрел влево и поднялся на насыпь. Его надменное обрамленное седыми волосами лицо в последний раз взглянуло в лицо смерти. И вдруг Делеклюз исчез. Он упал, сраженный пулей на площади Шато д'О»¹.

Смерть на баррикаде — благородный конец для по-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVI, стр. 7.

¹ Лиссагарэ, стр. 391.

длинного революционера... Но смерть Делеклюза была самоубийством. Он нес навстречу версальским пулям отчаяние бессильного руководителя новой, невиданной дотоле революции. То кончала с собой старая революционная школа, могилой которой была Коммуна.

Журналист Жан-Батист Мильер (Millière, 1817 — 1871), сын рабочего и сам рабочий в молодости, самоучка по образованию, добившийся в конце концов степени доктора юридических наук, являлся еще участником Февральской революции: тогда и началось его сотрудничество в ряде парижских и провинциальных газет. При Второй империи Мильер не раз подвергался правительственным преследованиям. В качестве левого прудониста он активно боролся и против правительства Национальной обороны. Участвовал в восстании 31 октября 1870 года, когда был избран в члены временного правительства. После неуспеха этого восстания некоторое время скрывался. Избранный депутатом Национального собрания, он сложил свои полномочия после 18 марта ради участия в Коммуне. При Коммуне он был основателем «Республиканского союза департаментов», членом ЦК двадцати округов и редактором газеты «Коммуна». Быть может, важнейшим из его «преступлений» в глазах Версаля было то, что он опубликовал в газете «Мститель» разоблачительные материалы о Жюле Фавре, министре национальной обороны¹.

В качестве прудониста, хотя бы и левого, Мильер являлся жертвой всяческих заблуждений. Всего более ему хотелось всех и вся примирить: Париж с Версалем, буржуазию с пролетариатом. Во взглядах его было много нечеткого. Заявляя, например, что пролетариат является единственным классом, способным спасти

¹ «Вскоре после заключения перемирия парижский депутат Национального собрания Мильер, теперь уже расстрелянный по специальному приказу Жюль Фавра, опубликовал ряд подлинных юридических документов, доказывавших, что Жюль Фавр, живя с женою одного алжирского проходимца, захватил при помощи подлогов, совершенных им в продолжение нескольких лет сряду от имени своих незаконнорожденных детей, огромное наследство, которое сделало его богатым человеком, и что в процессе, который вели с ним законные наследники, он только потому не был уличен в подлогах, что пользовался особым покровительством бонапартистских судов». (К. Маркс, Гражданская война во Франции в 1871 г., стр. 31.)

Францию, Мильер, однако, подразумевал под пролетариатом трудящийся люд вообще, вплоть до трудовых слоев буржуазии: «Господствующий класс гниет и распадается, и французская цивилизация навеки погибнет, если и дальше останется в руках этой развращенной олигархии. Кто может нас спасти? Пролетариат. Так же, как семьдесят лет назад капиталистический режим пришел на смену режиму феодальному, так теперь труд поглотит капитал. И когда мы говорим о труде, то мы разумеем труд во всех его видах: сельскохозяйственный, промышленный, научный, художественный и коммерческий».

Далее Мильер говорил, что если раньше аристократия и буржуазия слились и образовали буржуазный класс, то и ныне «буржуазия со своей стороны должна будет слиться с пролетариатом и будет представлять только один класс — народ»¹.

Но Мильер был коммунарком. А это значит, что он мог быть и путаником в своих теориях, но знал свое боевое место в борьбе против Версаля, против капиталистического строя. Это место было на баррикаде с ружьем в руке.

Девятнадцатого мая Коммуна закрыла газету Мильера за ее резкие нападки на «большинство», и ничто не мешало бы Мильеру торжественно «обидеться» и даже отбыть из Парижа в сторону расположения пруссаков, подобно Рошфору. Мильер не сделал этого. Говорят даже, что он был на баррикадах последних дней Коммуны; впрочем, Лиссагарэ указывает, что Мильера смешивали с его однофамильцем, начальником 18-го легиона.

Мильер был арестован 26 мая и приведен в штаб одного из палачей Коммуны, генерала Сиссэя. Последний распорядился немедленно покончить с ним.

Казнь Мильера была поручена капитану Гарсену, прославившемуся своими расстрелами коммунаров.

Сиссэй приказал расстрелять Мильера у Пантеона, на коленях, чтобы он как бы просил прощения у общества «за то зло, которое ему сделал». Мильер отказался стать на колени. Его поставили силой. В момент рас-

¹ „La Commune“, 3 avril 1871, № 15

стрела Мильер воскликнул: «Да здравствует человечество!»

«Какой-то военный, — добавляет Лиссагарэ, — поднялся по ступенькам Пантеона, приблизился к трупу и выстрелил из своего шаспо в левый висок. Голова Мильера откатнулась, и, черная от пороха, она, казалась, глядела на фасад здания. «Да здравствует человечество!» В этих словах двойной смысл: «Свобода других народов мне так же дорога, как и свобода Франции», — сказал один федерат какому-то реакционеру. В 1871 году, как и в 1793-м, Париж сражается за всех угнетенных»¹.

Когда пора версальского террора отошла в прошлое, многие «благomyслящие» французы стали с удивлением припоминать, что деятели Коммуны были, в сущности, люди как люди и притом нередко талантливые и выдающиеся, а вовсе не «дикие звери». Так, например, известный критик Жюль Леваллуа, имевший некоторые связи в социалистических кругах конца 60-х годов, следующим образом отзывался о Мильере:

«Это никак не был заурядный человек... Естественно увлекающийся, экальтивированный, он много выстрадал и немало перенес со времени образования смешанных комиссий. Он сохранял поэтому в себе неумолимую ненависть — и не только к имперскому режиму, но и к обществу, которое могло терпеть столь вопиющие несправедливости. Говорил он легко, хорошо, с ясностью, с умом. В парламенте, куда он был призван, он только промелькнул и, тем не менее, обратил на себя внимание... Что бы ни говорилось в прокламации Тьера, но этот республиканец-демократ, расстрелянный на ступенях Пантеона и воскликнувший «Да здравствует республика!» (Леваллуа варьирует возглас Мильера. — Ю. Д.), не был славен своими преступлениями, ибо ни одного из них и не совершил. Это был талантливый человек, честный человек»².

Утром 28 мая, в последний день «кровавой недели», погиб еще один писатель-коммунар — Жюль-Антуан Муален, более известный под именем Тони-Муалена (Топу-Моііп, 1832 — 1871). Он получил медицинское образование в Париже, был учеником и ассистентом известного Клода Бернара, много работал в больницах. Способный и трудолюбивый, он быстро обратил на себя

внимание рядом своих печатных работ, особенно в области глазных болезней. Писал он и по общим вопросам своей специальности. Так, его перу принадлежит книга «Новая система медицины» (1863).

Универсальность научных интересов, гениально приносящая Марксу и Энгельсу, привлекла их внимание и к работам Тони-Муалена. «Какого ты мнения о Муалене?» — спрашивал Маркс своего друга в письме от 1 октября 1866 года¹. Четыре дня спустя Энгельс ответил Марксу следующей пространной характеристикой какой-то работы Тони-Муалена: «Книга Муалена очень заинтересовала меня именно в вопросе о результатах, достигнутых французами при помощи вивисекции; это единственный путь для установления функций определенных нервов и результатов их расстройства; эти молодцы довели свое мучительство животных, повидимому, до высокой степени совершенства, и я отлично могу объяснить себе лицемерную ярость англичан против вивисекции: здешним ночным колпакам эти эксперименты часто очень неприятны, они опрокидывают их спекулятивные построения. Что же касается нового в теории воспаления, то я не могу судить об этом (я хочу дать книгу Гумперту), но, как мне кажется, вся эта новая французская школа носит несколько захватский характер, она очень много утверждает и менее серьезно относится к доказательствам. Что касается лекарства, то в этой теории нет ничего такого, чего не знал бы и с чем не соглашался бы любой разумный немецкий врач; Муален забывает только, что часто необходимо избрать меньшее зло, лекарство, чтобы устранить большее, а именно симптом, который сам по себе создает прямую опасность, подобно тому как хирургическим путем разрушают ткани, если нет другого средства; и что, во-вторых, приходится прибегать к лекарствам, пока нет ничего лучшего. Как только Муален будет в состоянии лечить сифилис при помощи своего электричества, ртуть исчезнет, но вряд ли раньше. Вообще пусть теперь никто не говорит мне, что одни только немцы умеют «конструировать» системы: the French beat them hollow at that (французы основательно побили их в этом)»².

¹ Лиссагарэ, стр. 397—398.

² Jules Levallois, Mémoires d'un critique. P., s a, p. 305—306.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIII, стр. 378.

² Там же, стр. 382—383.

С фотографии доктора Тони-Муалена (если только она не из числа тенденциозных портретов, фабриковавшихся версальцами) смотрит усталое лицо с холодными, почти безжалостными глазами. Пусть так, но за этой неприветливой оболочкой скрывалось столько отзывчивости, доброты и сострадания! Работа Тони-Муалена в больницах поставила его лицом к лицу с нищетой городской бедноты, с ужасными условиями ее жизни, обуславливающими сильное распространение всяческих заболеваний в ее среде¹. Доктор Тони-Муален понял, что одной медицинской помощи тут недостаточно, и он отдался изучению социальных наук.

Так родились его книги, вышедшие в 1869 году: «Социальная ликвидация», «Всеобщее избирательное право» и социальная утопия «Париж в 2000 году». Все эти работы остались недоступными для нас, и с последней из них мы знакомы лишь по изложению версальца Жюля Клареси. Но и немногого достаточно, чтобы убедиться в правоте слов Энгельса о Тони-Муалене как о любителе конструировать системы без реального их обоснования.

В утопии Тони-Муалена (в одном месте нам попалось указание, что это утопический роман) речь идет, в частности, о том, что будущее социалистическое правительство конфискует все дома частных собственников, регулярно выплачивая им за это соответствующую мзду. «Будет высчитан средний доход, приносимый каждым домом за сдачу в наймы квартир в течение последних пятидесяти лет, после чего этот доход будет капитализирован с законными пятью процентами, и получившийся таким образом капитал будет превращен в пожизненную ренту в соответствии с тарифами, принятыми в страховых обществах».

Но если добрый Тони-Муален хотел помочь беднякам, не окончательно «обижая» богатых, то ведь он понимал, что выплата этих пожизненных рент станет немалым бременем для социалистического государства. Он понимал это, но у него имелся в запасе один неотразимый довод: «В первое время пришлось бы выплатить очень большие суммы бывшим собственникам, но так

как они умирали бы каждый день, полагающаяся им рента уменьшалась бы из года в год».

По мнению д-ра Тони-Муалена, задолженность государства частным лицам достигнет в 2000 году восьмидесяти миллиардов франков. Полагая, что благоустроенному социалистическому государству необходимо будет взять на себя уплату этого долга, Тони-Муален вводит в будущем государстве новый подоходный налог, при котором обложению подлежат лишь доходы до двенадцати тысяч франков в год; все же, что превышает сумму в двенадцать тысяч франков, подлежит простой конфискации. Эта деталь, естественно, вызывает особенно злобные замечания со стороны Жюля Клареси.

За разрешением крупных государственных проблем доктор не забывал и об иных, например о болезнях. С этой целью он предлагал создать в Париже улицы-галереи, соединенные в одну сеть при помощи крытых мостов, что позволило бы избежать грязи, тумана, ветра, пыли и т. п. «И тогда, — пророчествовал доктор, — почти полностью исчезнут такие болезни, причиняемые холодом или сыростью, как простуда, ревматизм, невралгия, воспаление легких». Введение крытых мостов будут, правда, противиться фабриканты зонтов, извозчики, шляпочники, модистки и сапожники, но «правительство не будет внимать их жалобам»¹.

Утопические чудачества доктора Тони-Муалена вызывали, разумеется, массу насмешек со всех сторон. «Я хохотал до слез над этим наивным доктором с его неисправимыми претензиями, — писал Энгельс в 1869 году. — Если бы Лафарг и теперь еще принимал его всерьез, то его жена высмеяла бы его»². Но в характере Тони-Муалена были какие-то стороны, вызывавшие и более серьезное осуждение. Энгельс называл его «незуитом» и выражал удовлетворение, что Лафарг «эмансипировался» от него, ибо Тони-Муален «наверное, вовлек бы его в большие неприятности»³. Поль Лафарг, одно время сблизившийся с Тони-Муаленом, писал Марксу (к сожалению, не все ясно в этом письме): «Тридон мне сказал: Муален — дипломат. К тому же у него голова

¹ Во время одной эпидемии холеры самоотверженная работа Тони-Муалена получила всеобщее признание.

¹ J. Claretie, Histoire de la révolution de 1870—1871, P. 1872, p. 720—721.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXIV, стр. 177.

³ Там же, стр. 168.

Фуше. С ним поэтому никогда не следует ссориться; его надо сначала прозондировать, узнать, чего он хочет, чтобы быть постоянно с ним на-чеку»¹.

Социалистическая мечта доктора Тони-Муалена носила явно утопический характер, но в облике его важно и ценно то, что этот мечтатель поднялся до отрицания капитализма и шел дорогой революции.

Эта дорога привела его в 1870 году на скамью подсудимых, где, в числе других участников процесса в Блуа, доктор Тони-Муален был приговорен к пяти годам тюрьмы. Эта дорога привела его затем в Коммуну.

Накануне Коммуны Тони-Муален был врачом 193-го батальона национальной гвардии. В первые дни после революции ЦК национальной гвардии назначил его мэром VI округа, но Тони-Муален водворился там лишь после того, как преодолел с помощью вооруженной силы сопротивление сторонников прежнего мэра². Тринадцатого мая Тони-Муален был назначен членом Комитета XII округа.

Тони-Муален пал жертвой реакционной обывательщины. Первые дни после вступления версальцев в Париж он прятался у знакомых, затем 27 мая явился к себе домой и был арестован по доносу соседей. Он был отведен в Люксембург, бойню в котором так ярко описал Вильом. Превотальный суд, заседавший там, в несколько мгновений приговорил доктора к расстрелу.

За что же? За то ли, что он был социалистом-мечтателем? За то ли, что он подавал медицинскую помощь коммунарам? За другие ли свои «преступления» при Коммуне? За то ли, что он стал вообще объектом доноса? Каждый из этих поводов уже обеспечивал расстрел в «кровавую неделю», но доктор Тони-Муален был осужден военным судом Третьей республики за то, что он был республиканцем...

«Для офицеров, большая часть которых была бонапартистами, — пишет Лиссагарэ, — республиканцы являлись излюбленными жертвами... Таким же образом приговорили к смерти доктора Тони-Муалена, оратора публичных собраний, не его лично, как говорили они, так как он не совершил никакого поступка, которым бы

заслужил это, но его как республиканца, как одного из тех людей, от которых надо отделаться»¹.

На суде, перед лицом своих врагов, доктор Тони-Муален выказал стоическую твердость, достойную истинного коммунара.

— Сударь, — сказал ему председатель суда, — вы приговорены к смертной казни.

Доктор Тони-Муален отвечал:

— Умирая, я оставляю подругу жизни, беременную на седьмом месяце. Не будет ли мне разрешено перед смертью узаконить мои отношения с нею? Я очень бы хотел этого.

Доктор просил разрешения заключить перед смертью брак со своей любовницей, чтобы избавить ее от «позора» быть матерью внебрачного ребенка, а ребенка — от клички «незаконнорожденного».

Поведение Тони-Муалена, не пытавшегося защищаться, мужественно покорившегося своей участи, произвело впечатление даже на отупевших от убийств версальских судей. Просьба коммунара была удовлетворена. Тони-Муалену отсрочили казнь на двенадцать часов. В той же мэрии VI округа, где он работал при Коммуне, он составил завещание, написал прощальное письмо отцу. Тем временем версальцы разыскивали его любовницу. К полуночи она была приведена в мэрию.

В ночной тишине, под неусыпным наблюдением часовых доктор Тони-Муален и его подруга обменялись вполголоса последними словами. Окна полыхали отсветами парижского пожара. Слышались неустанные залпы и крики расстреливаемых.

Явился разбуженный нотариус, а за ним мэр, тот самый Эриссон, которого, по приказанию ЦК национальной гвардии, Тони-Муален заместил в мэрии VI округа в дни Коммуны. Церемония бракосочетания была проведена.

Немного спустя прибыл взвод солдат, назначенный для выполнения казни. Все с тем же стоическим самообладанием доктор в последний раз поцеловал жену и расстался с нею. Ей приказано было не выходить из комнаты. И, подобно жене Эдуарда Моро, она слышала роковой залп...

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс — Соч., т. XXIV, стр. 165, 167.

² Adolphe Aderc. Couloirs et coulisses, P. 1884, p.240—241.

¹ Лиссагарэ, стр. 415.

Несчастливая женщина желала, по крайней мере, увидеть останки своего мужа и получить их для погребения, но и в этой просьбе ей было отказано. Версальская ненависть к коммунарам переходила в садистскую месть их семьям. Какой-то генерал распорядился бросить труп Тони-Муалена в общую яму и принять меры, «чтобы останки его никогда не были найдены»¹.

Везинье сообщает, что последними словами Тони-Муалена было: «Я умираю за всемирную республику и за братство всех народов»². Так или нет — свидетель не особенно достоверен, — но смерть Тони-Муалена запечатлена тем же стилем мужества, твердости и бесстрашия, как смерть Теофиля Ферре, Эжена Варлена, Гастона Кремье и других героев Коммуны.

¹ См. альбом «Paris sous la Commune, par un témoin fidèle», P. s a. (1871).

² P. Vésinier. Comment a péri la Commune, P. 1892. p. 12».

**УКАЗАТЕЛЬ
СОБСТВЕННЫХ ИМЕН
И
БИБЛИОГРАФИЯ**

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

- Абу, Э. 322
Авенель, А. 28
Авенель П. 236
Адере, А. 386
Алеви, Л. 22, 23, 55, 63, 318
Алексис, П. 295
Аллеман, Ж. 63, 121, 122, 123,
126, 127, 128, 129, 130, 133,
134—140, 280, 359, 368
Аллэн-Тарже. 328
Альмавива. 363, 364
Амуру. 102
Андріе. 263
Анетан. 352
Анс, Л. 54
Антуан. 315
Аппер. 84
Аржириадэс. 239
Арно, Антуан. 216
Арну, Артюр. 13
Асси. 13
Ашен, Э. 236
- Бабёф. 296, 309
Бабик. 47
- Баденге. 55, 83
Байе, Э. 28, 236
Бакунин, М. А. 158, 188
Балатье-Бражелони. 25, 179
Бальер. 124, 145
Бальзак. 251
Банвиль, Т. де. 24, 310
Барбюс. 76, 86, 98
Бајбе д'Оревилян. 322
Бајбе, О. 57, 151, 370
Бајрес, Ч. 76
Барруа. 120
Баррон, Луи. 70, 71, 121, 124,
146, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 179
Бартелеми, М. 181, 370
Бейлак. 46
Беккер. 281
Беллагэ. 46
Белло, Э. 249, 256, 257, 282,
294, 295, 299, 301
Белэ. 13
Беранже. 171, 199, 200, 201, 202,
203, 208, 239, 242, 243, 245,
246, 247, 251, 252, 283, 314, 370

- Бержера, Э. 25, 27, 322
 Бержере. 260
 Беркен. 202
 Бернар, К. 382
 Беррийский, герцог. 200
 Биго. 141
 Бизли. 190
 Бильорэ. 14, 349
 Бисмарк. 38, 46, 161
 Блаве, Э. 323
 Блан, Луи. 322, 336
 Бланки. 13, 135, 141, 261, 275, 284, 358, 359
 Бовио, Дж. 356, 367
 Боден. 40, 41
 Бодлер. 80
 Бодуэн. 123
 Боэр, А. 120, 124, 125, 144, 145
 Бойе, Ирма. 98
 Бонапарт (Наполеон I). 58, 228
 Бонапарт (Луи). 189, 233, 350, 360
 Бонвале. 259
 Бонне, Виктор. 174
 Бонне, Шарль. 112, 174 — 178, 181, 185, 186
 Борда. 53.
 Бофор, Шарль, граф де. 373, 374
 Бреа. 54, 262
 Бреотэ. 200
 Брешар. 277
 Бриссак, А. 29, 63, 119, 124, 126, 127—134, 140, 368
 Брисси. 118
 Бриссон, А. 142
 Бродьи. 148, 318, 319, 320
 Броун. 365, 366, 367
 Брусс. 160, 172, 173, 280
 Брюан, Аристид. 326
 Буассьер Ф. 172
 Бурден. 209
 Бурже, П. 322
 Буржуа, Пьер. 63, 84, 176, 179, 180, 358
- Бутик, А. 313, 314
 Буэ де Вилье, Л. 332
 Бюрани, П. 37
 Бюро, А. 209
- Вайнерт, Э. 230
 Вакеги, О. 341, 342
 Вайян, Э. 13, 225, 241
 Валентен. 44
 Валлес. Ж. 8. 31. 32. 33, 34, 40, 57, 141. 168. 172, 231, 232, 233, 234, 246, 257, 300, 322, 323, 364, 375
 Варлен, Э. 13, 15, 188, 195, 216, 224, 388
 Везинье П. 31, 32, 53, 213, 388
 Вейдокс, А. 314
 Вейто, Л. 322
 Вемач. 35, 36, 38, 39
 Венсар, П., старший. 28
 Вергилий. 199
 Верлен, П. 20, 22, 27, 155
 Вермерш, 28, 31, 52, 142, 151, 158, 322, 323, 377
 Верморель. 13, 25, 31, 257, 265, 295, 299, 322
 Верн, Жюль. 145
 Вийар, Нина де. 168
 Вилье де Лиль Адан. 27
 Вильом, М. 30, 31, 60, 140, 142, 168, 171, 172, 192, 249, 372, 373, 375, 377, 386
 Вишо. 139
 Винтер, Ж. 99
 Винуа. 47, 50, 160, 161
 Виньякур де. 290
 Вогюз, М. де. 322
 Вольтер. 111, 360, 365
 Вуатюрье. 332, 333, 334, 336
 Вьейо. 252
- Гайяр, Г. 46, 158, 160, 174, 178 — 184, 185
- Гайяр, Н. 178, 179
 Галле, Л. 47
 Галифе. 47, 50, 53, 62, 310
 Гамбелла. 70, 101, 107, 108, 110, 139, 182, 184, 320, 336, 367
 Гамбон. 14, 225, 268, 269, 270
 Гарибальди. 52, 172
 Гарсен. 381
 Гаюв, А. 199
 Гейне. 376
 Гед. 135, 223, 224, 225, 232, 238, 239, 241, 364
 Генрих V. 56, 318, 319
 Герен. 130, 142
 Гильом, Д. 158, 188, 190, 191, 192, 195
 Гиттон, Ф. 209
 Глатиньи. 328, 329, 330, 353
 Годье. 119, 120
 Гомер. 199, 364
 Гончур, Э. 24, 310, 322
 Гораций. 199
 Готье, Т. 24, 322
 Готье де ла Ришери. 97
 Гоффеншефер, В. 363
 Гракхи, братья. 358
 Грамон, Луи де. 142
 Гревн, Жюль. 97, 320
 Грегуар, А. 108
 Гриппа, А. 99
 Громье, М. 63, 64, 65, 121
 Грондье, А. 148
 Груссэ П. 31, 145, 148, 149, 260, 261, 265, 323
 Гулэ, А. 314
 «Гуляка праздный». 15
 Гумперт. 383
 Гупиль, Э. д-р. 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 138, 142, 225, 242
 Гушин, А. С. 214, 215, 216
 Гюг, Кловис. 66, 71, 72, 73, 74, 75, 108, 111, 112, 139, 172, 241, 242, 310, 312, 359
- Гюго, Виктор. 24, 52, 77, 78, 86, 94, 106, 116, 141, 175, 178, 246, 302, 314, 315, 327, 328, 329, 330, 333, 338 — 367, 370
 Гюго, Франсуа. 350, 351, 352, 353
 Гюго, Шарль. 338, 339
- Даге, Ил. 333, 334, 336
 Далу. 310
 Данте. 111, 137
 Дарбуа. 141, 376
 Дагсье. 252, 253, 289
 Дебок, Ж. 160, 161, 162, 165, 185
 Дебок, Л. 160
 Дегранж, К. 75
 Декав Л. 21, 28, 76, 136, 155, 172, 174, 179, 181, 192, 196, 242, 322, 361
 Делезаль, П. 162
 Делеклюз, Ш. 14, 31, 71, 112, 216, 358, 359, 372, 374, 378 — 380
 Делималь. 128
 Делорм, Эм. 29, 160, 168, 169, 185, 186, 193, 368
 Дельон, П. 210, 211, 212, 213, 271
 Делуа, Э. 75, 76
 Деман—сын. 76
 Дени, П. 31
 Дерер. 213, 267, 268
 Дидро. 16, 239
 Дицген. 281
 Дитриева, Елизавета. 82
 Додэ, Альфонс. 24, 310, 322
 Додэ, Эрнест. 322
 Домбровский. 52, 350, 373
 Д'Омаль. 46
 Домциан. 77
 Доршен, О. 191, 192
 Дюваль, кулуштер. 53, 258, 259
 Дюваль, генерал Коммуны. 49, 50, 258, 259, 260
 Дю Кан, М. 322, 360, 364, 365
 Дюкенель, Ф. 320

- Дюкго, ген. 47
 Дюкро, Александр. 30, 38
 Дюма-сын, А. 25, 63, 320, 322, 348
 Дюпон, г-жа Леонс. 91
 Дюпон, Поль. 22
 Дюпон, Пьер. 19, 136, 137, 203, 207, 208, 234, 251, 252, 286, 323, 370
 Дробинский, Ал. 199, 242, 243
 Дэйи. 85
 Дюран. 212, 216

Евгения, императрица, 31, 83

Ж. Б. 37
 Жаклар. 14, 188
 Жан Гетрэ. 99, 136
 Жанна д'Арк. 111, 358
 Жангиль-Бернар. 151
 Жерезм. 270
 Жилль, А. 28, 326
 Жилль, Ш. 203, 204, 205, 208
 Жинисти, П. 55
 Жирарден, Ж. Б. 75
 Жиро, Э. 75, 76, 81, 84
 Жоаннар. 212, 356
 Жоб-Лазар. 328
 Жоффрен. 258, 280
 Жуи, Жюль. 310
 Жуковский. 188
 Журд. 13, 19, 63, 148
 Журне, Ж. 30

 Золя. 191, 229, 310, 315, 326, 370
 Зорге. 219, 281

 Имбер, Э. 236
 Инар, Гюстав. 35, 360
 Иорик. 104
 Иш-Велл. 37

Кабе. 296, 297, 298, 309
 Кабаррюс, Т. 108
 Каз, Робер. 28
 Камелина. 211, 225
 Кан, С. Б. 190
 Кантагрель. 209
 Каржа, Э. 7, 49, 50
 Каркассон. 172
 Карл X. 323
 Каро. 322
 Казн, Э. 236
 Келлер, Ш. 6, 158, 187 -- 196, 211, 233, 369
 Кератри, де. 299
 Керженцев, П. М. 28, 341, 373, 374
 Кладель, Л. 310, 315, 326, 327, 335
 Клареси, Ж. 310, 322, 384, 385
 Кларис, А. 155
 Клеман, Антуан. 267
 Клеман, Ж. Б. 8, 29, 53, 134, 135, 156, 159, 191, 192, 213, 225, 248 — 293, 294, 310, 312, 368, 369
 Клеман, Тереза. 269
 Клеманс. 262, 263
 Клемансо. 280, 328
 Клерже, Ф. 27
 Клеро, Э. 48
 Клюзеге. 174
 Колло д'Эрбуа. 110
 Комбе, Л. 111
 Кондэ. 32
 Консидеран. 209
 Конье. 101, 102
 Коппе, Ф. 310
 Корде, Ш. 346
 Корнесс, П. 352
 Корсен, Эж. 316
 Коста, Г. да. 105, 135, 143, 259, 260, 353, 360
 Кремьё, Гастон. 29, 65, 66, 71, 75, 100 — 112, 153, 172, 176, 179, 358, 361, 388
 Кремьё, г-жа. 104, 106, 112
 Кропоткин. 98, 345
 Кузен Ж. 32
 Курбе. 55, 214, 215, 262
 Курне, Ф. 225
 Курочкин, В. 247
 Курций. 78

Лавров, П. Л. 313
 Лагард. 119
 Ладмираль. 162, 163, 164, 165, 167, 185, 186, 369
 Лаккор. 270
 Ламартин. 205, 217
 Ламбаль, принцесса. 376
 Ламенне. 76, 217, 259
 Ландек. 102, 103, 104, 110
 Ландражен. Ж. 236, 310, 314
 Лано, Пьер де. 60, 64, 345
 Лансон. 39, 40
 Лапуант, С. 28
 Ларонз, Г. 28, 213
 Ларгье, Л. 24
 Ла Сесилиа. 356
 Лафажетт, Р. де. 359
 Лафарг, П. 135, 199, 223, 224, 225, 238, 331, 362, 363, 364, 367, 385
 Лафонтен. 239
 Лашамбодн. П. 28, 203, 323
 Леваллуа, Ж. 382
 Леконт, ген. 24, 85
 Леконт де Лиль. 24, 322
 Лемель, Луиза. 82, 97
 Лемерр, изд. 28, 151, 195
 Лемерсье, Эжен. 314
 Ле Муссю. 220
 Ленин, В. И. 9, 11, 15, 16, 17, 18, 35, 38, 232, 264, 265, 281, 282, 287
 Лео, Андрэ. 31, 191, 265
 Леопольд II. 351 352

 Лепаж, Шарль. 200, 201, 208
 Лепельтье, Эдм. 7, 54, 55, 145
 Леру, Пьер. 30
 Ле Руа, Ашиль. 29, 134, 225, 294, 311, 362
 Леспес, Лео. 322
 Лефрансэ, Г. 216, 225, 374
 Лисбонн, М. 79, 125, 142, 222, 361, 363
 Лиссагарэ. 26, 31, 43, 54, 55, 103, 124, 142, 148, 153, 155, 321, 322, 354, 375, 379, 381, 382, 386, 387
 Литтрэ. 322
 Локруа. 328
 Ломбар, Ж. 315
 Лонге, Ш. 213, 225, 241
 Лоран-Пиша. 328
 Луи-Наполеон (Наполеон III). 189
 Луи, Антонен. 37
 Луи-Филипп. 32, 45, 318
 Луиза, санитарка. 269
 Людовик XVI. 107
 Люлье. 361
 Люсинна. 142

Майер, Симон. 20, 65, 81, 120, 125, 145
 Маняр, Ф. 22, 36, 37, 38, 45, 47, 48, 324
 Мазад, А. де. 49
 Мак-Магон. 50, 97, 148, 166, 275, 318, 320, 328
 Мало, Гектор. 25
 Малон, Бенуа. 13, 135, 211, 225, 239, 240, 310, 345, 363, 364
 Марат. 281, 296, 357, 358
 Маргерит, П. и В. 267
 Маре, Анри. 31, 55
 Маркс, К. 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 42, 64, 135, 156, 157, 169, 175, 187, 189, 190, 192, 207, 395

220, 223, 232, 233, 260, 280,
281, 298, 313, 343, 356, 378,
380, 383, 385, 386
Марото, Гюстав. 6, 31, 41, 63,
118, 128, 130, 140, 141, 142, 361
Марта. 43
Мартен, Анри. 322
Мартен, Ж. 276
Матьё, Гюстав. 19, 20, 28, 37,
203, 207, 208, 323
Матье, П. Ф. 46
Межи. 6
Мелин. 279, 290
Менар, Луи. 28
Мендес, К. 24, 322
Менк, П. 225, 310
Мери, Ж. 181, 370
Мерио. 144
Мёрис. 341, 342
Мермей. 280
Метньё, Ж. 302
Мешеряков, Н. Л. 298
Мийо, Леон. 48
Мильвуа. 151
Мильер. 13, 31, 222, 372, 380—382
Мио, Жюль. 14, 171, 172
Мирбо, О. 310
Мишель, Луиза. 8, 20, 29, 62,
66, 67, 71, 74—99, 111, 124,
125, 126, 136, 144, 145, 146,
147, 154, 184, 241, 258, 295,
310, 358, 359
Мишель, М. А. 75, 82
Мольер. 115
Моннантейль, А. 115, 116, 117,
121
Монселе, Ш. 323, 324
Монтейль, Э. 65, 68, 70, 115
Монтенен, Кс. де. 321, 322,
348, 354
Монтоггейль. 204
Мопассан. 310
Морен Ж. 30

Мориак, Эд. 41
Моро, Эжезипп. 202, 203, 237
251, 252, 336, 370
Моро (де Бовьер), Эдуард. 6,
372—375, 387
Муален, Тоши. 372, 382—388
Мулен. 214
Мунье, Ж. Б. 221
Муро, Эжен. 149, 150
Муусо. 144
Мюзё, Э. 197, 198, 204, 208,
218, 241
Мюрже. 202, 203, 204
Мюссе, А. де. 115, 251
Мэ. 102

Надо, Гюстав. 207, 234, 235,
236, 238
Наполеон I. 47, 54, 56
Наполеон III. 30, 45, 77, 83, 101,
107, 116, 151, 183, 209, 217,
257, 318, 319, 323
Наполеон (Плонплон). 54
Немо. 151
Норо, Жан. 30, 173
Ноэль. 251
Нюс, Э. 209

Одебран, Ф. 151
Омальский, герцг. 46
Онэ, Ж. 310
Ориоль, изд. 236
Осман. 339
Остин. 174
Оттэн. 228

Пап, де. 233
Парасоль, Л. 249, 250, 266,
267, 268, 270, 280, 288, 292
Парижский, граф. 44, 318, 319
Пелиссье. 108, 150, 152, 153, 172
Пельтан. 60

Пен, де. 66
Пенди. 211
Пердигье, Агриколь. 29
Перрену. 306, 307
Петров, П. 324, 325, 326
Пиа, Ф. 14, 31, 63, 128, 183, 184,
225, 263, 322, 323
Пикар, Э. 48, 55
Пиккино, Э. 40, 310
Пиконель. 271
Пилотель. 378
Пиро, Флорисс. 32
Плас, А. 67
Плеханов, Г. В. 194
Полен. 209
Потье, Э. 8, 28, 36, 38, 72, 118,
132, 134, 136, 156, 159, 160,
193, 194, 196, 197—247, 257,
279, 280, 281, 287, 291, 294,
304, 310, 311, 312, 315, 331,
337, 368, 369, 370
Прессансэ, де. 322
Прото. 14, 55, 266
Прото, Жорж. 112, 225, 310
Прудон. 12, 259, 263, 309
Пти-Пьер. 236
Пэн, Оливье. 54, 145

Раблэ. 315
Разуа, Э. 323
Расни. 115
Распайль. 302, 328
Ратисбонн, Л. 62, 330
Ревель, М. 252
Регамэй, Ф. 155
Рей, Аристид. 188
Реклю, Эли. 188, 190, 191
Реклю, Элизе. 98, 114, 188,
190, 310
Рембо, Артур. 27
Ренан. 322
Ренар, певец. 256
Ренар, Жорж. 155

Ресто. 199
Риго, Р. 13, 25, 53, 79, 143, 149,
216, 349, 356, 357, 358, 359,
361, 372, 375—378
Ризетта, С. де. 281
Рикар, Кс. де. 7, 26, 27, 30
Ришар. 54
Ришпен, Ж. 27, 310
Робеспьер. 107, 108, 109, 110,
111, 217, 377, 379
Робеспьер, Шарлотта. 109
Рога, А. 323
Режар. 136
Роллан, Р. 109
Россель. 63, 84, 176, 178, 180, 361
Россини. 372
Роше. 172
Рошфор, А. 21, 27, 31, 52, 57,
65, 66, 83, 95, 96, 97, 115, 121,
125, 141, 145, 149, 238, 257,
299, 300, 376, 377, 381
Ру. 108
Руже де Лиль. 77
Руляк. 123
Руссель де Мери. 28, 29, 31, 38
Руссо. 111
Рюд. 322
Рюшон, Ю. 57, 168

Салль, Г. де ла. 314
Санд, Жорж. 322
Сарду. 142, 322
Сарсэя, Ф. 50, 51, 236, 310, 322,
348, 354
Сен-Виктор, П. де. 322
Сенешаль (днн Коммуны). 36, 37
Сенешаль (ссылка). 144
Сен-Жюст. 77, 109, 110
Серизье. 356
Серрайнс. 212, 219, 220
Сент-Бёв. 76
Сент-Илар. 166, 167, 186
Симон, Ж. 55, 322

- Сиссэй. 381
Скриб. 202
Совестр. 209
Сократ. 111
Сталин, И. В. 11, 15, 16, 264
Сурно, М. 24, 25
Суэтр, О. 314, 334, 335, 336, 337, 368
Сю, Эжен. 31, 32
Сюлли-Прюдом. 310
- Таксиль, Л. 320
Талей ан. 228
Тальен. 108, 110
Тальяд 78
Тейсс. 211
Тинайр, г-жа. 99, 136
Тинайр, Жюльен. 136
Тинайр, Марсель. 136
Тинайр, Луи. 136
Тирифок. 240
Тиртей. 151, 232, 233, 238, 363
Толстой, Я. 204
Тома, Кл. 24, 85
Тренке. 63, 89, 118, 139, 337
Тридон Г. 14, 31, 385
Тримуйа, П. 314
Тринитюс. 34
Тропман. 51
Трошо. 97, 299
Троэль. 112, 356, 357, 358, 359, 360, 363, 367
Тудуз, Г. 25
Тургенев И. С. 326
Туссенель. 209
Тушату. 78
Тэн, И. 76, 322
Тьер. 23, 25, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 61, 69, 79, 83, 85, 97, 134, 141, 160, 161, 175, 176, 177, 178, 180, 228, 299, 317, 318, 332, 341, 349, 382
Уссэй, А. 25, 348
- Фавр, Ж. 55, 160, 349, 380
Фальер. 242
Фелье, О. 61
Фанелли. 188
Ферре, Мария. 93
Ферре, Теофиль. 13, 30, 63, 70, 79, 84, 85, 89, 92, 93, 176, 177, 179, 180, 216, 253, 268, 270, 277, 358, 361, 368.
Фегри, Ж. 182, 183
Ферруйа. 328
Филлип. 361, 362, 366, 367
Флаша, Д. 310, 311
Флобер. 251, 370
Флоке. 328
Флуганс. 14, 40, 41, 179, 183, 258, 259, 260, 358
Фолле, аббат. 123
Фонталар. 207
Фонтулье. 20
Фор. 172
Франкель, Л. 13, 15, 189, 265
Франс, А. 25, 319
Фремин, Ш. 7, 30, 191, 192
Фриче, В. М. 199
Фурнье А. 277
Фурньер, Э. 241
Фурту. 148
Фуше. 109, 110, 383
- Цакконе. 321
- Чигриани, А. 310, 314
Чичерин, Б. Н. 12
- Шамбор, граф. 45, 46, 318, 319
Шампи. 225
Шанфлери. 322
Шапсаль. 251
Шарпантье, изд. 151
Шатлэн, Эжен. 8, 28, 156, 159, 165, 225, 289, 294—316, 368, 369
Шебру Э. 235, 235
Шельхер. 328
- Шеншолль, Ш. 118, 142, 208, 223, 249
Шенье, А. 346
Шенье, М. Ж. 281
Шерер-Кестнер. 328
Ширак, О. 314
- Эбер. 296, 375, 377
Эврар, Виктор 334, 335
Эд, Э. 13, 225, 241
Эйлли, Ж. д., 357
Эмбер. 31, 54, 130, 142, 225
Энгельс, Ф. 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 64, 156, 157, 158, 175, 189, 207, 219, 220, 223, 233, 260, 280, 281, 297, 298, 313, 356, 378, 383, 384, 385, 386
- Эни, Фр. 32
Эриссон. 387
Эрман, А. 173
Эрве, Э 353
Эскаррос. 107, 328
Эскаррос, Адель. 295
Эспиван де Вильбуане. 103, 104, 153
Этьен-отец. 108
- Ювенал. 232, 239
Юрбен. 89, 225

- Lissagaray. Histoire de la Commune de 1871, Bruxelles 1877.
 Цитируется русский перевод: Э. Лиссагарэ, История Парижской Коммуны, СПб, 1908.
 G. Laronze. Histoire de la Commune de 1871, P. 1928.
 E. Lepelletier. Histoire de la Commune de 1871, tt. I—III, P. 1911—1913.
 П. М. Керженцев. История Парижской Коммуны 1871 г., М. 1940.
 Письма Беккера, Дидгена, Энгельса, Маркса и др. к Зорге, СПб, 1907.
 Письма деятелей Первого Интернационала, М. 1933.
 Первый Интернационал в дни Парижской Коммуны, М. 1941.
 Протоколы Парижской Коммуны, т. I, М. 1933.

БИБЛИОГРАФИЯ

(указывается только цитированная
 в книге литература)

I. КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

- К. Маркс. Гражданская война во Франции в 1871 году М.—Л. 1931.
 К. Маркс. Классовая борьба во Франции. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. VIII.
 Ф. Энгельс. Эмигрантская литература. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XV.
 Ф. Энгельс. Введение к „Гражданской войне во Франции“. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, ч. II.
 Ф. Энгельс. Предисловие к „Классовой борьбе во Франции“. Сочинения К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, ч. II.
 Ф. Энгельс. Развитие социализма от утопии к науке. М. 1931, Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса, Сочинения, тт. XXIII, XXIV.
 К. Маркс и Ф. Энгельс. Письма к разным лицам. Сочинения, тт. XXVI, XXVII.
 К. Маркс и Ф. Энгельс. Парижская Коммуна. Госполитиздат, М. 1938.
 В. И. Ленин. Уроки Коммуны. Сочинения, т. XII.
 В. И. Ленин. Памяти Коммуны. Сочинения, т. XV.
 В. И. Ленин. Сочинения, тт. II, XVI, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV.
 И. В. Сталин. Анархизм или социализм? Сочинения, т. 1, 1946.
 И. В. Сталин. Октябрьская революция и тактика русских коммунистов. В книге „Вопросы ленинизма“, изд. XI, 1939.
 И. В. Сталин. К вопросам ленинизма. В книге „Вопросы ленинизма“, изд. XI, 1939.
 И. В. Сталин. Октябрьская революция и вопрос о средних слоях (1923 г.). В книге „Марксизм и национально-колониальный вопрос“, 1937.
 (Более полный список высказываний классиков марксизма-ленинизма о Парижской Коммуне см. в книге П. М. Керженцева „История Парижской Коммуны“, М. 1940, стр. 543—545.)

III. МЕМУАРНАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА УЧАСТНИКОВ КОММУНЫ

- J. Allemane. Mémoires d'un communard, P. 1906; русский сокращ. перевод: Ж. Аллеман. С баррикад на каторгу, Л. 1933.
 L. Barron. Sous le drapeau rouge, P. 1889.
 H. Bauer. Souvenirs d'un jeune homme, P. 1885.
 H. Brissac. Souvenirs de prison et de baigne, P. 1830.
 G. da Costa. La Commune vécue, tt. I—III, P. 1903—1905.
 P. Grousset et F. Jourde. Les condamnés politiques en Nouvelle-Calédonie Genève 1876.
 Hommes et choses du temps de la Commune, t. I, Paris-Genève-Bruxelles-Londres, 1871 (Работа Максима Вильома, вошедшая в Mes cahiers rouges).
 Journal d'un vaineu, recueilli et publié par P. de Lano. P. 1892 (дневник Громье)
 G. Lefrançais. Souvenirs d'un révolutionnaire, Bruxelles 1903, русский перевод части книги: Г. Лефрансе. Воспоминания коммунара, Л. 1925.
 Symon Mayer. Souvenirs d'un deporté, P. 1880; русский сокращ. перевод: С. Майер. В Новой Каледонии, Л. 1926.
 L. Michel. La Commune, P. 1921; цитируются также русские переводы: Л. Мишель. Коммуна, Тверь, 1923; М.—Л. 1926.
 A. Mollanteuil. Neuf mois de ponton, paroles d'un détenu, P. 1873.
 E. Monteil. Souvenirs sur la Commune. P. 1883.
 P. Vésinier. Comment a péri la Commune, P. 1892.
 M. Vuillaume. Mes cahiers rouges, P. 1910; русский сокращенный перевод: М. Вильом. В дни Коммуны. Л. 1925.
 M. Vuillaume. Deux drames, P. 1912.
 „Бессмертная коммуна“, Воспоминания ветеранов, участников Парижской Коммуны, М. 1928.
 Оливье Пэн. Бегство коммунаров из Парижа, „Слово“ 1880, ноябрь.

IV. ЛИТЕРАТУРА ПО ОТДЕЛЬНЫМ ВОПРОСАМ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

- A. Claris. *La proscription française au Suisse*, Genève 1872.
P. Fontoulieu. *Les églises de Paris pendant la Commune*, P. 1873.
F. Maillard. *Les publications de la rue pendant le siège et la Commune*, P. 1874.
F. Maillard. *Histoire des journaux publiés à Paris*, P. 1871.
Paris sous la Commune par un témoin fidèle, P. s. a. (1871) (альбом)
А. С. Гущин. *Парижская Коммуна и художники*. Л. 1934.
Ю. Данилин. *Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны*. М. 1936.
С. Б. Кан. *Маркс как организатор помощи жертвам версальского террора*. М. 1931.

V. ПРЕССА ЭПОХИ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ (1870—1880-ые гг.)

1. Газеты и журналы Парижской Коммуны:

- Journal Officiel de la République Française, P. 1871 (не смешивать с версальским изданием); Journal Officiel de la République Française, édition du soir, P. 1871.
L'Affranchi, 1871.
La Carmagnole, 1871.
La Commune, 1871.
Le Cri du peuple, 1871.
Le fils du père Duchêne, 1871.
La Montagne, 1871.
Le Mot d'Ordre, 1871.
Le Paris libre, 1871.
Le Reveil du peuple, 1871.
La Sociale, 1871.
Le Salut public, 1871,
Le Vengeur, 1871.

2. Другие газеты дней Коммуны

- Le Caulois, P.-Versailles 1871.
Journal de Genève, Genève 1871.
Le Petit National, P. 1871.
Le Rappel, P. 1871

3. Газеты и альманахи эмигрантов Коммуны

- Qui vive! Londres 1871.
Almanach du peuple pour 1873, Saint-Imier, s. a.
Almanach du peuple pour 1874, Locle, s. a.

4. Газеты и журналы последующих лет

- L' Ami du peuple, P. 1885.
L' Audace, P. 1883.
La Bataille, P. 1883.
Le Citoyen, P. 1881.
Le Cri du peuple, P. 1885.
L' Insurgé, P. 1885.
Le Peuple souverain, P. 1872
Le Socialiste, P. 1887.
La Question sociale., P. 1885.
Almanach de la „Question sociale“ illustré pour 1899, P. s. a; pour 1903, P., s. a.
La Revue socialiste, P. 1885, 1887.
La Revue européenne, P. 1891.
Le Vie ouvrier, P. 1913.

VI. ЛИТЕРАТУРА СОВРЕМЕННОК КОММУНЫ

- A. de Balathier-Bragelonne. *Paris insurgé*, P. 1872.
E. Bergerat. *Souvenirs d'un enfant de Paris*, P. 1911.
Ch. Chincholle. *Les survivants de la Commune*. P. 1885.
J. Claretie. *Histoire de la révolution de 1870—1871*, P. 1872
A. Daudet, *Souvenirs d'un homme des lettres*, P. s. a.
P. Deltion. *Les membres de la Commune et du Comité central*, P. 1871.
Léonce Dupont. *Souvenirs sur Versailles pendant la Commune*, P. 1881.
L. Galliet, *Guerre et la Commune*, P. 1898.
L. Halévy. *Notes et souvenirs*. P. 1889.
L. Hans. *Second siège de Paris*, P. 1871.
V. Hugo. *Actes et paroles*, P. 1872.
Journal des Goncourt, 2-me série, I vol., 1870—1871, P. 1890.
H. Malot. *Le roman de mes romans*, P. 1896.
A. de Mazade. *Lettres et notes intimes*, P. 1892.
C. Mendès. *Les 73 journées de la Commune*, P. 1871.
Ed. Moriac. *Paris sous la Commune*, P. 1872.
C. Morin. *Histoire critique de la Commune*, 1871.
H. Rochefort. *Les aventures de ma vie*, tt. I—V; русский перевод части воспоминаний: А. Рошфор. *Приключения моей жизни*, М.-Л., 1933.
Souvenirs et correspondance par M-me Octave Feuillet, P. 1896.
G. Toudouze. *Pages intimes sur la Commune*, „La Nouvelle Revue“, 1903.
Paul Verlaine. *Oeuvres complètes*, t. V, P. 1922.

VII. КНИГИ ПОЭТОВ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

- E. Pottier. *Quel est le Fou?* P. 1884.
E. Pottier. *Poésie d'économie sociale*, P. 1884.
E. Pottier. *Chants et poésies socialistes-révolutionnaires*. s. a. (1884?).

E. Pottier. Chants révolutionnaires, P. 1887.
 Almanach Eugène Pottier, publié par E. Museux, P. 1912.
 J. B. Clément. La Commune, P. s. a. (1871?).
 J. B. Clément. Chansons, P. 1885.
 J. B. Clément. Cent chansons nouvelles, P. 1899.
 J. B. Clément. La chanson populaire, P. 1900.
 E. Chatelain. Les exilées de 1871, P. 1886.
 E. Chatelain. Mes dernières nées, P. 1891.
 Louise Michel. A travers la vie, P. s. a. (1888).
 Oeuvres posthumes de Louise Michel, v. I, P. 1905.
 Неизданные стихотворения Луизы Мишель (архив ИМЭЛ).
 J. Allemane. Mes chansons. Bergerac 1926.
 Ch. Bonnet. Poésies. Le Pilori, Genève, 1872.
 H. Brissac. Quand j'étais au bagne, P. 1887.
 G. Crémieux. Oeuvres posthumes, P. 1879.
 G. Debock. La Commune, P. s. a.
 G. Gaillard fils. Poésies de l'exil, I, Le Peuple-La Commune—Versailles, 1870—1871—1872, Carouge, s. a. (1872).
 C. Hugues. Les jours de combat, P. 1883.
 C. Hugues. Les invocations, P. 1885.
 E. L'Admiral. Quatre chants démocratiques et sociaux, Bruxelles, s. a.
 „La Muse républicaine“, cinquième année, Paris-Evreux, 1879.
 G. Proteau. Les cent sonnets d'un fumiste, P. 1887.
 H. E. Saint-Hilaire. Les deux croix. Episode historique, Bruxelles 1874.
 „La Sanglante comédie (1870—71)“, souvenirs d'un franc-tireur déporté, Bruxelles, 1873.
 Trohel. Martyrs et bourreaux, Vincennes, s. a. (1882).
 J. Turbin, A l'oreille. P. 1889.
 V. Hugo. L'année terrible, P. 1872.

VIII. ЛИТЕРАТУРА О ПОЭТАХ КОММУНЫ

Et. Bellot. Poètes et chansonniers socialistes, P. 1898.
 Et. Bellot. Les chansonniers socialistes, P. 1901.

I. Литература о Потье:

E. Museux. E. Pottier et son oeuvre, P. s. a. (1898).
 Статьи: Предисловие G. Nadaud к сборнику „Quel est le Fou?“; предисловие H. Rochefort к „Chants révolutionnaires“, изд. 1887; предисловия J. Allemane, J. Jaurès, E. Vaillant, J. Vallès ко второму изд. „Chants révolutionnaires“ (P., 1908); предисловие L. Descaves к третьему изд. (P. 1937); статьи J. Vallès в „Le Citoyen“ от 1. III. 1881 и в „Le Cri du peuple“ от 29. XI. 1883 (последняя перепечатана во втором изд. „Chants révolutionnaires“); статьи J. Guesde в „Le Socialiste“ от 18. VI. 1887 и от 10. XI. 1887; статья P. Arguiriadès в „La Question sociale“ 1887, № 36; статья E. Museux в „Almanach Eugène Pottier“,

P. 1912. На русском языке: ст. Ал. Дробинского в „Литературной энциклопедии“, т. IX, М. 1935, статьи А. Гатова в книгах Э. Потье: Песни, М.-Л., 1932; „Избранные стихотворения“, М. 1938.

2. Литература о Клемане

J. Parassols. Un apôtre. J. B. Clément, P. s. a. Статьи: предисловие C. de Sainte-Croix к „Cent chansons nouvelles“ (P. 1899); статья без подписи в „L' Audace“ от 14—21. III, 1885; статья S. de Rizetta в „Revue européenne“, 1891, № 22; статьи к столетнему юбилею в „Humanité“ 7. VI. 1936, в „Regards“, 21. V. 1936, в „L'Avant garde“ 30. V. 1936. На русском языке: ст. Ал. Дробинского в „Литературной энциклопедии“, т. V, 1931.

3. Литература о Шатлэне

Статьи: предисловие Achille Le Roy к „Les exilées de 1871“ (P. 1886); предисловия А. С. и А. Boutique к „Mes dernières nées“ (P. 1891).

4. Литература о Луизе Мишель

E. Girault, La bonne Louise, P. 1906.
 Irma Boyer. Louise Michel, P. 1927 (с предисловием А. Барбюса).
 Литература о Луизе Мишель очень велика, но почти не уделяет внимания ее стихам; беглая оценка их, например, в предисловии L. Taillade к „Oeuvres posthumes de L. Michel“, v. I (P. 1905).

На русском языке: О. Неустроева, Жизнь Л. Мишель, М.—Л., 1929; очерк А. Барбюса „Красная дева“ в его „Правдивых повестях“, М.—Л. 1929, и др.

5. Литература о Ш. Келлере

Статьи: некролог P. Monatte в „La Vie ouvrière“, 2-me semestre 1913, № 93; статья James Guillaume в „La Vie ouvrière“. 2-me semestre 1913, № 94.

6. Литература о Ж. Валлесе

U. Ruchon. La vie bruyante de J. Vallès, Saint-Etienne, 1935—1937.

На русском языке: статья Б. В. Гимельфарба „Валлес и его время“ в книге Валлеса „Юность“, Academia, 1934; см. также комментарии Б. В. Гимельфарба к книгам Валлеса „Детство“ и „Голод в Бюансэ“, изд. Academia, 1936; статья С. Б. Кана к роману Валлеса „Инсургент“. М. 1939.

IX. РАЗНЫЕ ИЗДАНИЯ

- A. Aderer. Couloirs et coulisses, P. 1884.
 Ph. Audebrand. Un café des journalistes sous Napoléon III, P. 1888.
 H. Avenel. Chansons et chansonniers, P. s. a.
 L. Cladel. Raca, P. 1884.
 L. Cladel. INRI, P. 1931; русский перевод „INRI“, Л. 1934.
 F. Clerget. Villiers de l'Isle-Adam, P. s. a.
 E. Corsin. L'éclair avant la foudre, P. 1892.
 P. Delesalle. Paris sous la Commune, P. 1937.
 L. Descaves. Philémon vieux de la vieille, P. s. a. (1913).
 P. Ginisti. Paris intime en révolution, P. 1904.
 G. d'Heylli. V. Hugo et la Commune, P. 1871.
 A. Houssaye. Le chien perdu et la femme fusillée, tt. I—II, P. 1872.
 Job-Lazare. A. Glatigny, sa vie, son oeuvre, P. 1878.
 L. Larguier. Th. Gautier, P., s. a.
 J. Levallois. Mémoires d'un critique, P., s. a.
 Mermeix. La France socialiste, P. 1886.
 L. Michel. L'Ere nouvelle, P. 1887.
 Ch. Monselet. De A à Z, P. 1888.
 G. Montorgueil. H. Murger, romancier de la Bohème, P. 1928.
 M. Souriau. Histoire du Parnasse, P. 1929.
 Trombinoscope par Touchatout, P. s. a.
 Ю. Данилин. Максим Лисбонн, „Октябрь“, 1941, № 3.
 Ю. Данилин. Гюстав Матьё, „Литературное обозрение“, 1940, № 6.
 Дооктябрьская „Правда“ об искусстве и литературе, М. 1937.
 П. Кропоткин. Записки революционера.
 Поль Лафарг. Соч., т. I, М.—Л. 1925.
 Поль Лафарг. Литературно-критические статьи, М. 1936.
 П. и В. Маргерит. Коммуна. СПб, 1906.
 Н. Л. Мещеряков. Предисловие к „Путешествию в Икарию“ Э. Кабе, М.—Л. 1935.
 Эж. Моро. Незабудка, М. 1937.
 „Очерки прошлого“. П. Петров. Париж. Место и год издания не указаны.
 Письма рабкоров Парижской Коммуны, М. 1933.
 Г. В. Плеханов. Соч., т. XVI, М.—Л. 1927.
 Революция 1848 года во Франции. Донесения Я. Толстого. Л. 1926.
 В. Фриче. Пролетарская поэзия, М. 1919.
 Б. Н. Чичерин. Воспоминания. Путешествие за границу. М. 1932.
 „L'illustration“, 1882.
 „La Nouvelle Revue“, 1909.

ОТЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	1
Глава первая. Поэзия 72 дней Парижской Коммуны	1
Глава вторая. Коллективная поэзия заключенных коммунаров	6
Глава третья. Луиза Мишель	7
Глава четвертая. Гастон Кремьё	10
Глава пятая. Юмор в тюрьме	11
Глава шестая. Поэты острова Ну	12
Глава седьмая. На острове Сосен	14
Глава восьмая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Массовая поэзия	15
Глава девятая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Шарль Келлер	18
Глава десятая. Эжен Потье	19
Глава одиннадцатая. Жан-Батист Клеман	24
Глава двенадцатая. Эжен Шатлэн	29
Глава тринадцатая. Борьба за амнистию во французской поэзии 70-х годов	31
Глава четырнадцатая. Виктор Гюго и Парижская Коммуна	33
Предварительные итоги	36
Приложение. Писатели, жертвы „кровоавой недели“.	37
Указатель собственных имен	39
Библиография	40

IX. РАЗНЫЕ ИЗДАНИЯ

- A. Aderer. Couloirs et coulisses, P. 1884.
 Ph. Audebrand. Un café des journalistes sous Napoléon III, P. 1888.
 H. Avenel. Chansons et chansonniers, P. s. a.
 L. Cladel. Raca, P. 1884.
 L. Cladel. INRI, P. 1931; русский перевод „INRI“, Л. 1934.
 F. Clerget. Villiers de l'Isle-Adam, P. s. a.
 E. Corsin. L'éclair avant la foudre, P. 1892.
 P. Delesalle. Paris sous la Commune, P. 1937.
 L. Descaves. Philémon vieux de la vieille, P. s. a. (1913).
 P. Ginisti. Paris intime en révolution, P. 1904.
 G. d'Heylli. V. Hugo et la Commune, P. 1871.
 A. Houssaye. Le chien perdu et la femme fusillée, tt. I—II, P. 1872.
 Job-Lazare. A. Glatigny, sa vie, son oeuvre, P. 1878.
 L. Larguier. Th. Gautier, P., s. a.
 J. Levallois. Mémoires d'un critique, P., s. a.
 Mermeix. La France socialiste, P. 1886.
 L. Michel. L'Ere nouvelle, P. 1887.
 Ch. Monselet. De A à Z, P. 1888.
 G. Montorgueil. H. Murger, romancier de la Bohème, P. 1928.
 M. Souriau. Histoire du Parnasse, P. 1929.
 Trombinoscope par Touchatout, P. s. a.
 Ю. Данилин. Максим Лисбонн, „Октябрь“, 1941, № 3.
 Ю. Данилин. Гюстав Матьё, „Литературное обозрение“, 1940, № 6.
 Дооктябрьская „Правда“ об искусстве и литературе, М. 1937.
 П. Кропоткин. Записки революционера.
 Поль Лафарг. Соч., т. I, М.—Л. 1925.
 Поль Лафарг. Литературно-критические статьи, М. 1936.
 П. и В. Маргерит. Коммуна. СПб, 1906.
 Н. Л. Мещеряков. Предисловие к „Путешествию в Икарию“ Э. Кабе, М.—Л. 1935.
 Эж. Моро. Незабудка, М. 1937.
 „Очерки прошлого“. П. Петров. Париж. Место и год издания не указаны.
 Письма рабкоров Парижской Коммуны, М. 1933.
 Г. В. Плеханов. Соч., т. XVI, М.—Л. 1927.
 Революция 1848 года во Франции. Донесения Я. Толстого. Л. 1926.
 В. Фриче. Пролетарская поэзия, М. 1919.
 Б. Н. Чичерин. Воспоминания. Путешествие за границу. М. 1932.
 „L'illustration“, 1882.
 „La Nouvelle Revue“, 1909.

ОТЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	1
Глава первая. Поэзия 72 дней Парижской Коммуны	1
Глава вторая. Коллективная поэзия заключенных коммунаров	6
Глава третья. Луиза Мишель	7
Глава четвертая. Гастон Кремьё	10
Глава пятая. Юмор в тюрьме	11
Глава шестая. Поэты острова Ну	12
Глава седьмая. На острове Сосен	14
Глава восьмая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Массовая поэзия	15
Глава девятая. Поэзия эмигрантов Коммуны. Шарль Келлер	18
Глава десятая. Эжен Потье	19
Глава одиннадцатая. Жан-Батист Клеман	24
Глава двенадцатая. Эжен Шатлэн	29
Глава тринадцатая. Борьба за амнистию во французской поэзии 70-х годов	31
Глава четырнадцатая. Виктор Гюго и Парижская Коммуна	33
Предварительные итоги	36
Приложение. Писатели, жертвы „кровоавой недели“.	37
Указатель собственных имен	39
Библиография	40