

Юрий Иванович Данилин

ПОЭТЫ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Москва: Художественная литература. 1933
Коммунистическая Академия при ЦИК СССР
Институт Литературы и Искусства

Веб-публикация: библиотека [Vive Liberta](http://www.diary.ru/~vive-liberta) и [Век Просвещения](http://www.diary.ru/~vive-liberta), 2010.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p119138462.htm#421433150>
справки о персонажах этой книги
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p119138462.htm#421084778>
портреты

тематически связанные материалы

Ангран П. Положение художников накануне Июльской революции 1830 г. и непосредственно после нее
Великовский С.И. Поэты французских революций 1789-1848 гг.
Данилин Ю.И. Очерк французской политической поэзии XIX в.
Королев Г.И. Начало исторических документальных публикаций во Франции в период Июльской монархии
Молок А.И. Ордонансы 25 июля 1830 г. и их подготовка
Молок А.И. Политическая обстановка во Франции накануне Июльской революции 1830 г.
Потемкин Ф.В. Июльская монархия во Франции (1830—1848 гг.)
Рудина Н.Г. П.-Ж. Беранже в общественно-политической жизни Франции в 1814—1830 гг.
Рудина Н.Г. Публицистика Рене Теофиля Шатлена
(Из истории французской оппозиционной литературы в период реставрации Бурбонов)

Ссылки на эти и другие работы - в библиотеке [Vive Liberta - ИстМат](http://istmat.info/node/28559)
<http://istmat.info/node/28559>

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА

Часть первая

ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАКАНУНЕ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Буржуазная и мелкобуржуазная демократия. Феодално-католическая реакция 20-х гг. Социально-экономические основы Реставрации Борьба демократии против Реставрации Революционная поэзия 20-х гг. Сатира первых лет Реставрации Бонапартистская сатира Бартеlemi и Мери «Виллелиада» и ее подражания. Социально-политическая песня Реставрации. Бонапартистская песня Дебро и Лепаж. Песня Беранже. Борьба Беранже с Реставрацией Беранже как поэт мелкобуржуазной демократии. Творчество ранних поэтов-рабочих Поэты провинциальной Франции. Парижские кружки песенников-рабочих. Активизация революционной литературы к концу 20-х

гг. Преследования революционной литературы при Карле X. Июльская революция.

ГЛАВА 2. ГИМНЫ И ПЕСНИ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (1830—1831)

Гимны Июльской революции. «Три цвета». Сборник Эмиля Дебро. Гимны поэтов-рабочих Поэма о революции Жюль Мерсье. Массовая песня Июльской революции. Сатирическое изображение Реставрации. Воспевание деталей революционного быта. Патриотические песни. Приветствия Луи-Филиппу и надежды на золотой век. Тема зарубежных революций. Положение мелкой буржуазии и пролетариата после революции. Финансовая аристократия. Меняющееся отношение массовой поэзии к Луи-Филиппу. Разочарование масс в июльской монархии. Завершилась ли революция? Массовая поэзия превращается в республиканскую. Рецидив лирики 1830 г. — явление буржуазной реакции. Сборник Н.Анри. Появление охранительной темы

ГЛАВА 3. САТИРА ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1830—1831 гг. БАРБЬЕ

Подъем сатиры в поэзии Июльской революции. Барбье и революционная литература. «Добыча». Апофеоз революционной «черни» и бичевание финансовой аристократии. Идеология верхушки мелкой буржуазии. «Лев». Барбье и первые восстания 30-х гг. «Известность» и «Восстание». Пессимизм Барбье. Враждебность к пролетариату. Отрицание Июльской революции. Барбье и Данте. Контрреволюционный либерализм Барбье. Критика о «Ямбах». Отношение дворянства к Июльской революции. Контрреволюционная дворянская сатира 1830 г. Суд над министрами Карла X и ода Ламартина. Легитимистское и либеральное крыло дворянства. Сатира Антони Дешана. Близость сатир Барбье и Дешана. Последующий путь Барбье

ГЛАВА 4. САТИРА 1831—1832 гг. «НЕМЕЗИДА»

Бартеlemi и Мери накануне Июльской революции и после нее. «Немезида». Вопрос об авторстве. Предисловие к «Немезиде». Вражда Бартеlemi к правительству и дворянству. Призыв к новой революции. Рабочий класс в изображении «Немезиды». Классовая позиция Бартеlemi. Как менялось отношение Бартеlemi к пролетариату. Бонапартистская демагогия «Немезиды». Апелляция Бартеlemi к мелкобуржуазной демократии. История с подкупом Бартеlemi. Легитимисты о «Немезиде». Причины влияния «Немезиды» на социально-политическую лирику последующих лет. Замолчанность этой сатиры. — Массовая сатира начала 30-х гг. «Крик пролетария». «Пролетарий». Массовая сатира остается мелкобуржуазной, а ее установки — буржуазно-демократическими. Влияние республиканской массовой сатиры на последующую лирику 30-х гг. Сатира Июльской революции стожила под влиянием «Немезиды» и массовой республиканской сатиры. Парижские и провинциальные подражания «Немезиде». Судебные преследования. Поэт-республиканец Бастид

ГЛАВА 5. РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ПЕСНЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 30-х гг.

Расслоение республиканской поэзии. Первый этап лево-республиканской лирики. Петрюс Борель, его сатиры и афоризмы. Песня умеренных республиканцев в начале 30-х гг. Беранже. Ожесточение классовой борьбы и буржуазная реакция. Июньское восстание 1832 г. и его отражение в литературе. Расслоение республиканской партии. Буржуазные и «левые» республиканцы. Значение июньского восстания для творческой перестройки Беранже Песни Беранже против июльской монархии. «Гуманитарные» песни.

«Социалистические» песни. «Республиканские стихотворения» (1834) — массовая республиканская песня. Песня умеренных республиканцев и круг ее тем. Разочарование в июльской монархии. Насмешки над Луи-Филиппом. Осуждение правительственной политики. Привет зарубежным революциям. Мечты о золотом веке демократии. Массовая песня левых республиканцев. Тема социальных противоречий и тяжелого положения пролетариата. Песни Альтароша. Тема восстания. Песни к армии. Песни левых республиканцев, отражающие влияние пролетариата. Буржуазная реакция и революционная песня. Жанровое перестроение песни после Июльской революции. «Демократизация» жанра песни. Рост песенных обществ в 30-х гг.

Часть вторая

ГЛАВА 6. ЖАН ПЬЕР ВЕЙРА

Новый этап пути мелкобуржуазной демократии. Детство и юность Вейра. Влияния реакционно-аристократического романтизма. Мечты о свободе. Савойя начала 30-х гг. Вейра и Ламартин. «Отшельник Сен-Сатурнена». Влияния «Немезиды». Реакция в Савоие. Путешествие отца Гюйона. Инцидент в соборе. Эмиграция Вейра. Париж. Переписка с Бартелеми. Вейра и Шатобриан. Разочарование в Ламартине. «Итальянские стихотворения» и круг их тем. Подавленность Вейра. Переезд в Лион

ГЛАВА 7. ЛУИ АГАТ БЕРТО

Замолчанный поэт. Отзыв Ларданше. Рождение и детство Берто. Обстоятельства первого лионского восстания. Письмо Марселины Деборд-Вальморо. Берто в Лионе. Сатира «Асмодеи». Суд над Берто. Литературные оды 30-х гг., суд над Ноэлем Парфэ. Знакомство с Вейра. «Собирательница колосьев» Берто и Вейра

ГЛАВА 8. «КРАСНЫЙ ЧЕЛОВЕК» (1833)

«Красный человек» как документ поэзии лионских восстаний. «Пролетарская песня» Корреара. Пролог «Красного человека». Миссия поэтов — социальная месть. Сент-Бёв и Бертье о «Красном человеке». Влияния «Немезиды». «Красный человек» — романтическая сатира. Тема итальянского освободительного движения. Нападение на правительство июльской монархии. Угрозы королю. Предстоящее гильотинирование Луи Филиппа. Прославление республики. Призывы к революции. Социальные мечтания. Нападение на Сардинскую монархию. Тайный приезд Вейра в Савою. Смертные приговоры в Савоие за распространение революционной литературы. Плач по казненным савойским революционерам. Призыв к казни Шарля Альбера. Причины прекращения «Красного человека». Последние стихотворения. Доля авторства Берто и Вейра. Республиканско-демократическая идеология «Красного человека». Берто и Вейра — идеологи мелкобуржуазной интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения. Путь этой группы в классовой борьбе 30-х гг. «Красный человек» как документ разочарования масс в буржуазно-демократических иллюзиях. Причины слабости мелкобуржуазной демократии. Стилистические особенности «Красного человека»

ГЛАВА 9. ЭЖЕЗИПП МОРО (1810-1838)

Отзыв Бодлэра. Детство Моро. Духовная семинария. Наборщик в типографии. Первые песни. Знакомство с Лебреном. Свободолюбивые мечты. Отъезд Моро

в Париж. Типография Дидо. Участие Моро в Июльской революции. Отношение буржуазных биографов к этому эпизоду. Моро об Июльской революции. Безработица Моро. Письмо к «сестре». Безработица парижского пролетариата зимой 1830—31 гг. В «дурной компании». Анакреонтические песни Моро. Эротические мотивы. Любовь и революция. Попытка Моро стать учителем. Новая безработица. Разочарование в Париже. Страшный 1832 год. Жажда смерти. Участие Моро в июньском восстании. Песня «5 и 6 июня 1832». Больница. Мысли о Жильбере. Дни счастья: «Ферма и фермерша» Возвращение в Провен. Моро о Беранже и о Бартелеми

ГЛАВА 10. «ДИОГЕН» (1833)

«Диоген». Моро о своей литературной миссии. Сознание связи с массами. Моро о деятелях Конвента. Оправдание революционного террора. Борьба с феодализмом. Насмешка над легитимистами. Моро о Шатобриане. Отношение Моро к Наполеону. Моро против бонапартистов. Анализ социальной сатиры «Диогена». Противоречия нищеты и богатства. Призывы к богачам. Революционное кипение «Зимы». Смутные стремления к коммунизму. Вражда к духовенству. Реакция в Провене. «Поэт в провинции». Причины прекращения «Диогена». Дуэль. Моро, как представитель интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения. Промежуточная позиция Моро между романтизмом и классицизмом. Сент-Бёв о Моро — живом и мертвом

Часть третья

ГЛАВА 11. БУРЖУАЗНАЯ РЕАКЦИЯ 30-х гг. И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЛИТЕРАТУРУ

Нарастание общественного недовольства к середине 30-х гг. Легитимистская литература. Романы Арленкура. Позиция Виньи. Республиканские романы Сулье. Радикальная драматургия: Феликс Пиа. Легитимистские и республиканские памфлетисты. Попытки легитимистов объединиться с республиканцами. Борьба за образ «мальчика на баррикаде». Нарастание буржуазной реакции к середине 30-х гг. Ее поход против исторического романа и драматургии. Эстетические требования буржуазной реакции. Покушения на Луи-Филиппа. «Сентябрьские законы». Удушение оппозиционной печати. Расслоение лагеря оппозиции. Примирение части дворянства с Луи-Филиппом. Мюссе. Соглашение либеральной мелкой буржуазии с июльской монархией; новая эволюция Гюго. Блок буржуазных республиканцев с буржуазной реакцией, «манифест» Д.Низара. Реакция в «низах» общества. Расслоение революционного лагеря. Легальная оппозиция. Новые песни Альтароша. Борьба реакции с революционной лирикой. Контрреспубликанская сатира Конфискации, суды, тюрьмы. Уход революционной поэзии в подполье. Буржуазная реакция и дело Ласенэра. Попытка дискредитировать революционную поэзию. Отношение Моро к Ласенэру

ГЛАВА 12. НИЩАЯ БОГЕМА 30-х гг. СМЕРТЬ МОРО

Вейра и Берто в Париже, «Жискетеида». Возобновление «Красного человека» и окончательная его смерть. Приезд Моро в Париж. «Визит» Моро к префекту полиции. Сближение авторов «Красного человека» с Моро. Богема 30-х гг. и ее группировки. Золотая богема. Нищая богема. Элиза Меркёр. Нищая богема — убежище политических поэтов. Алоизиус Бертран. Самоубийство Ле Бра и Эскусса. Самоубийство Жюля Мерсье. Самоубийство Буайе. Богема улицы

Искусств. Зеленый сюртук. Премьера «Чаттертона». Безвременье. Попытки Моро к самоубийству. Колебания Моро и его покаяние. Моро в дворянских салонах. Рецидивы революционной лирики. Неустойчивость Моро и люмпен-пролетарские влияния. Издание «Незабудки». Смерть Моро. Отношение к Моро писателей-рабочих. Место Моро во французской литературе

ГЛАВА 13. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ВЕЙРА

Вейра и его бедствия. Разочарованные настроения. «XIII ноября, или Невеста карбонария». Перелом Вейра. Колебания Прощание с землей Распад богемы улицы Искусств. Кающийся Вейра. Возвращение в Савойю. Ренегатская «Чаша изгнания». Последние годы и смерть Вейра

ГЛАВА 14. КОНЕЦ БЕРТО

«Молеида». Работа Берто в журналистике. Мысли о самоубийстве. «Поэма «Нищие». Пессимистические настроения. «Нищие» как новый этап в развитии сознания мелкобуржуазной демократии. Ликвидаторский смысл поэмы в отношении революционного движения. Последние годы Берто. Смерть поэта. Отызв Сент-Бёва.

ГЛАВА 15. СЕН-СИМОНИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ 30-х ГОДОВ

Сен-симонизм и его распространение среди ремесленников. Раскол сен-симонистской общины в 1831 г. Отношение промышленной буржуазии к сен-симонизму. Взгляды сен-симонистов на искусство. Сен-симонистская поэзия как отрицание поэзии Июльской революции. Два крыла сен-симонистской поэзии. Консервативное крыло и его оптимизм. Отрицание революционного пути. Тематика и формальные особенности консервативного крыла сен-симонистской поэзии. Замазывание социальных противоречий и лакировка буржуазной действительности. Пессимизм «радикального» крыла сен-симонистской поэзии Тема социальных противоречий. Разочарование в буржуазно-демократических иллюзиях. Поэтика радикального крыла сен-симонистской поэзии. Элиза Флери и крестьяне-эмигранты. Связь сен-симонистской лирики с поэзией Июльской революции. Значение темы будущего. Противоречивость сен-симонистской поэзии. Причины краха сен-симонистской поэзии. Ее вырождение в культ голого индустриализма. Социализм и коммунизм. Песни Лашамбоди

ОТ АВТОРА

Условным термином «поэзия Июльской революции» обозначен в настоящей работе круг явлений, типичных для французской социально-политической лирики 30-х гг. XIX века.

Революционная поэзия 30-х гг. остается до сих пор неизвестной и неизученной на Западе. Это происходит по той же причине, по которой литературоведение Запада ничего или почти ничего не знает о поэзии восставших рабов в античности, о поэзии жакерии, о поэзии английской революции XVII века и т.д. Не обследована даже поэзия Великой французской буржуазной революции. Буржуазное литературоведение традиционно замалчивает революционную литературу, стараясь создать убеждение, что революционные эпохи не имели ни своей литературы ни вообще своего искусства, что искусство и революция — понятия несовместимые, что в революцию льется кровь и музы молчат.

Пролетарский читатель, на глазах которого разворачивается громадная и богатая дарованиями советская революционная литература, будет в праве усомниться в бесспорности этих утверждений. Революционная литература, конечно, существовала в течение ряда веков, особенно расцветая в эпохи обострения социально-классовых конфликтов, и одной из важных задач марксистско-ленинского литературоведения будет открыть ее, раскопать в архивных потемках все то, что могло из этой литературы сохраниться, ускользнув от истребляющей ярости реакции, развернуть ее взволнованные страницы, кипящие благородным огнем борьбы за обездоленные массы, вылепить образы ее творцов, отдававших свои — блестящие порою — дарования бескорыстному, самоотверженному, преданному служению передовым стремлениям своей эпохи, борьбе счастье широчайших масс человечества. Задача эта крайне трудна, потому что все эпохи после 1793, 1830, 1848 и 1871 гг. были прежде всего эпохами реакции, — и реакционные литературоведы естественно стремились замалчивать революционную литературу и творчество отдельных революционных писателей, а в тех случаях, когда им все же приходилось об этой литературе и об этих писателях говорить, старались их «развенчать», «обезвредить», обуржуазить и приспособить к нуждам господствующих классов. Практику эту продолжает и современная буржуазная история литературы.

Введение условного названия «поэзия Июльской революции», как указано, необходимо для характеристики процессов, типичных для французской поэзии 30-х гг., особенно в период 1830—1835 гг., процессов, которые были порождены Июльской революцией и всем кругом ее последствий. Для этих литературных процессов, носивших характер массовый, свойственно было наличие общих стилистических особенностей, общих жанрово-тематических тяготений, пользования общими или близкими приемами изображения, — причем все эти особенности были непосредственно и органически связаны с ходом явлений социальной действительности, классовой борьбы. Представляя собою на начальном своем этапе еще только завершение той борьбы, которую революционная литература 20-х гг. вела с Реставрацией, поэзия Июльской революции неминуемо должна была затем обособиться, приобрести собственное лицо и ряд специфических качеств, обусловленных изменившимися задачами революционного движения на новом этапе развития буржуазно-капиталистических отношений. Если рассматриваемая революционная поэзия оказывалась поэзией мелкобуржуазной, то чрезвычайно характерным является участие в ней большого числа поэтов, вышедших из рабочего класса. Отвечая процессу подъема пролетариата, свойственного этой эпохе, а вместе с тем — и незрелому еще самосознанию пролетариата, эти поэты-рабочие должны были итти на поводу у мелкой буржуазии, но наличие их свидетельствует о первом вступлении рабочего класса в литературу.

В данной книге мною в Основном обследована забытая и замолчанная социально-политическая лирика 30-х гг., представленная

преимущественно жанрами сатиры и песни. Это не значит, что данным жанрам отдается какое-либо предпочтение в смысле их «революционности» перед всеми прочими литературными жанрами. Дело объясняется здесь прежде всего необходимостью самоограничения, так как и в этом случае книга достигает большого объема; вместе с тем, в результате «раскопок», разыскания в области социально-политической лирики оказались наиболее успешными и многочисленными. В некоторых главах дана попытка связать лирику Июльской революций с прочей революционной литературой 30-х гг., а также противопоставить ее литературе контрреволюционной. Кое-где приходилось бегло коснуться и общего литературного процесса этих лет, хотя, конечно, не может быть и речи о том, чтобы вся французская литература 30-х гг. фигурировала в данной книге.

Книга делится на три части. В первой из них, помимо беглого обзора политической лирики Реставрации, очерчен начальный этап поэзии Июльской революции и процесс дальнейшего развертывания этой поэзии к середине 30-х гг. Поэзия Июльской революции на своем начальном этапе представляет восторженный гимн в честь победы над Реставрацией и приветливо относится к народившейся буржуазной монархии, полагая, что последняя осуществит все надежды и чаяния масс. В процессе последующего расслоения мелкой буржуазии, обусловленного ростом революционного движения, одни представители начального этапа поэзии Июльской революции (Барбье) отходят вправо, другие же продолжают связывать себя с революционным движением на дальнейших его этапах. В этой связи анализируется сатира Бартеlemi и Мери «Немезида», долгое время громившая июльскую монархию. В книге обрисовано и последовательное развитие республиканской поэзии, начиная от первых выступлений левых республиканцев в начале 30-х гг.; здесь дан анализ тематической перестройки Беранже после Июльской революции и пространная характеристика умеренного и радикального течений массовой республиканской песни середины 30-х гг.

Первая часть книги, посвященная возникновению и процессу подъема поэзии Июльской революции, носит более общий характер. Вторая часть представляет конкретный анализ некоторых отдельных литературных явлений. Здесь дана характеристика поэтов Июльской революции — Берто, Вейра и Моро, представителей особой социальной группы, интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения, принимавшей, наряду с пролетариатом, наиболее активное участие в революционной борьбе 30-х гг. Поэзия Июльской революции, как и поэзия всяких других революционных эпох, настолько обстоятельно замолчана, что в сущности еще нельзя с уверенностью рассматривать творчество трех названных поэтов, — хотя и бесспорных поэтов Июльской революции, — как своего рода кульминацию в развитии этой поэзии; возможно, что имелись и другие не менее одаренные поэты, еще более ярко выразившие весь круг стремлений этой поэзии. На творчестве Берто, Вейра и Моро в этой части работы сделана попытка показать процесс развития поэзии Июльской революции, эпохи возникновения этой

поэзии и её подъема.

Третья часть книги носит также более общий характер и посвящена изображению гибели поэзии Июльской революции под натиском буржуазной реакции. Здесь обрисовано нарастание революционных настроений в литературе оппозиционных общественных слоев в середине 30-х гг., а также путь буржуазной реакции и ее проявлений в литературе. Здесь дана характеристика «нищей» литературной богемы, в которую буржуазная реакция сбрасывала революционных поэтов, и охарактеризовано последующее творчество Вейра, Берто и Моро, безуспешно пытавшихся в тяжелых условиях своего существования оставаться верными революции. Третья часть книги завершается анализом сен-симонистской поэзии ремесленников 30-х гг., являющейся отрицанием поэзии Июльской революции, но сохраняющей в своем радикальном крыле некоторые традиции последней, которые передадутся в поэзию Февральской революции.

Данная книга названа, однако, «Поэты Июльской революции». Объектом ее изучения является не только литературный процесс, но и социально-политическая биография ряда крупнейших поэтов этого периода, духовно родившихся в революцию 1830 г. и отразивших все фазы ее пути не только в своем творчестве, но и в событиях личной жизни. Путь ряда поэтов Июльской революции, сложившихся первоначально под реакционными литературными влияниями, а затем перестроившихся в атмосфере напряженной классовой борьбы и перешедших к революционной поэзии, весьма показателен для вопроса о возможности революционного «перевоспитания» писателей колеблющихся социальных групп, близких пролетариату. Кроме того, поскольку путь подлинного революционного поэта, непримиримо борющегося с буржуазным строем, вскрывает всю сумму разнообразных методов буржуазии, стремящейся к уничтожению таких поэтов, — период Июльской революции, поэты которой, духовно и физически убиваемые реакцией, умирали в 30 лет на больничной койке или кончали самоубийством, представляет слишком выразительную страницу в мартирологе революционной литературы.

Путь преждевременной духовной и физической гибели поэтов Июльской революции совпадал с гибелью этой поэзии. Но ее поэты умирали не только от личных невзгод, не только от травли реакционной критики, не только от репрессий буржуазной реакции. Они умирали или творчески увядали в эпоху социально-политического безвременья. Они гибли потому, что, будучи поэтами эпохи буржуазно-демократических революций, с одной стороны, видели, что определившийся буржуазно-капиталистический строй, и в частности его новая политическая форма буржуазная июльская монархия, не позволяют осуществиться заманчивым еще для этих поэтов лозунгам и иллюзиям буржуазной демократии, великим лозунгам 1793 г., разбуженным Июльскою революцией, а с другой стороны, уже начинали разочаровываться и в самых этих лозунгах и иллюзиях. Эти лозунги уже не могли вести поэтов Июльской революции вперед, к борьбе с буржуазным строем, не давали им возможности

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАКАНУНЕ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Буржуазная и мелкобуржуазная демократия. — Феодално-католическая реакция 20-х гг. Социально-экономические основы Реставрации — Борьба демократии против Реставрации Революционная поэзия 20-х гг. Сатира первых лет Реставрации Бонапартистская сатира Бартеlemi и Мери «Виллелиада» и ее подражания. — Социально-политическая песня Реставрации. Бонапартистская песня Дебро и Лепаж. Песня Беранже. Борьба Беранже с Реставрацией Беранже как поэт мелкобуржуазной демократии — Творчество ранних поэтов-рабочих Поэты провинциальной Франции. Парижские кружки песенников-рабочих. — Активизация революционной литературы к концу 20-х гг. Преследования революционной литературы при Карле X. Июльская революция.

Эпоха промышленного капитализма, наступившая во Франции с последней трети XVIII века является на значительном своем протяжении вместе с тем и эпохой буржуазно-демократических революций.

Период буржуазно-демократических революций, проходивших этап за этапом, начиная от свержения феодализма и абсолютизма до установления конституционной буржуазной монархии и до замены ее демократической республикой, — завершился лишь в 1871 г. Говоря о «завершении буржуазно-демократической революции», Ленин писал: «Вообще говоря, под этим термином можно разумеать две вещи. Если его употребляют в широком смысле, то под ним разумеют решение объективных исторических задач буржуазной революции, «завершение» ее, т.е. устранение самой почвы, способной родить буржуазную революцию, завершение всего цикла буржуазных ре-

понять капитализм и прогрессивное значение последнего в данную эпоху, а пролетариат, который еще только поднимался, идеология которого еще не сложилась в эту пору, не мог указать им новых путей борьбы Ленин писал о Герцене: «Духовный крах Герцена, его глубокий скептицизм и пессимизм после 1848 г. был крахом буржуазных иллюзий в социализме. Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела». Хотя слова Ленина относятся к 1848 г., когда после июньской резни иллюзиям буржуазной демократии суждено было окончательно погибнуть в сознании масс, — эта цитата в более широком историческом смысле может быть применена и к разочарованиям мелкобуржуазной демократии 30-х гг. после краха иллюзий, принесенных и разбуженных Июльскою революцией. Революционная поэзия 30-х гг. может быть рассматриваема как один из первых документов наступления этой всемирно-исторической эпохи.

Поэзия Июльской революции не представляла собою замкнутого круга. Являясь художественным документом одного из начальных этапов в разложении буржуазно-демократической идеологии, эта поэзия теснейшим образом связана со всею последующей французской и европейской революционной поэзией. И эта книга является для меня первой частью труда о революционной французской поэзии XIX века, где второй и третьей частью явятся исследования поэзии Февральской революции и Парижской Коммуны.

Для издания настоящей книги были специально сделаны (т.т. Д.Бродским, Вас.Лебедевым-Кумачом, Яковом Лебедевым и В.Левиком) стихотворные переводы некоторых отрывков из произведений поэзии Июльской революции. Но, конечно, по всем своим задачам настоящая книга никогда не претендовала быть антологией названной поэзии.

Эта книга написана на основе тех ценнейших материалов, которые собраны в библиотеке Института Маркса-Энгельса-Ленина. Если неполнота этих материалов затрудняла порою выводы, то во всяком случае в книгохранилищах СССР не было лучших возможностей для осуществления данной работы. Выражаю глубокую благодарность администрации Института и ее библиотеки, а также сотрудникам читального зала за их постоянное содействие моим нуждам. Приношу также благодарность следующим учреждениям, к помощи которых мне приходилось прибегать в процессе работы над книгой: администрации и сотрудникам библиотеки Комакадемии, Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, Государственной центральной библиотеки иностранной литературы, Библиотеки имени Ленина, Ленинградской публичной библиотеки. Не могу не выразить горячей благодарности и ряду товарищей, помогавших мне указаниями и согласившихся просмотреть рукопись этой книги.

Москва, 1930-1933

волюций В этом смысле, например, во Франции буржуазно-демократическая революция *завершена* была лишь 1871 годом (а начата в 1789 г.). Если же употребляют слово в узком смысле, то имеют в виду революцию отдельную, одну из буржуазных революций, одну из «волн», если хотите, которая бьет старый режим, но не добивает его, не устраняет почвы для следующих буржуазных революций. В этом смысле революция 1848 г. в Германии была «завершена» в 1850 г. или в 50-х гг., насколько не устранив этим почвы для революционного подъема 60-х гг. Революция 1789 г. во Франции была «завершена», скажем, в 1794 г., насколько не устранив этим почвы для революции 1830, 1848 гг.»¹.

Революционная буржуазия эпохи французской революции XVIII в. нанесла решительный удар как феодальному строю с его сословным неравенством и правами-привилегиями, так и абсолютистскому государству с его идеей о божественном происхождении власти монархов. Буржуазия противопоставила низверженному строю новый строй с идеей народоправства, всеобщего равенства перед законом, уничтожения бывших сословных привилегий. Однако, едва лишь демократия победила, в ее рядах вскрылось издавна назревавшее противоречие — уже не между феодальным строем и буржуазией, но между буржуазией и неимущими массами.

Если буржуазная демократия, — связанная преимущественно с «низшими», так сказать, слоями крупной буржуазии, а также со средней буржуазией и с более или менее зажиточными группами мелкой буржуазии, — пыталась бороться с новой буржуазно аристократией, с финансово аристократией, то все же буржуазная демократия имела в виду лишь отчасти обуздать аппетиты последней. Это была только борьба двух фракций буржуазного класса, насколько не способная облегчить положение неимущих масс. Так как пролетариат в 20—30-х гг. только поднимался, он не обладал еще ясным классовым сознанием и мало чем отличался по своей идеологии от мелкой буржуазии. Он примыкал и частью входил в мелкобуржуазную демократию, включавшую в себя беднейшие слои мелкой буржуазии и ремесленников. Но если

оба лагеря, если и буржуазная и мелкобуржуазная демократия еще объединялись по линии общей борьбы с феодализмом и абсолютизмом, то в отношении к финансовой аристократии их пути враждебно расходились: где буржуазная демократия ограничивалась парламентской борьбой, там демократия мелкобуржуазная уже ощущала непримиримость своих интересов с интересами финансовой аристократии и по мере времени, при всех своих противоречиях, начинала все решительнее практиковать методы революционной борьбы и вооруженных восстаний.

В первой четверти XIX века крупная промышленность, а вместе с нею и противоречие между буржуазией и пролетариатом развивались еще весьма медленно; лишь в 30—40-х гг. этот процесс пошел несколько более быстрым темпом. Нельзя поэтому ожидать, чтобы мелкобуржуазная демократия уже могла выдвинуть такие, скажем, пожелания, как уничтожение самого буржуазного строя. В силу своей классовой двойственности эта демократия вынуждена была, при всей ожесточенности своего нападения на буржуазный строй, отступить перед ним; основное историческое значение ее борьбы заключается еще только в самом констатировании — правда, достаточно резком — нового социального противоречия, но не в указании правильного пути к его ликвидации. Здесь вскрывалось отличие этой демократии от буржуазной, которая если и ощущала указанное противоречие и иногда даже играла на нем в демагогических целях — все же предпочитала, в основном, замазывать этот вопрос и пережевывала старые антифеодальные и антиабсолютистские лозунги.

Констатированием нового социального противоречия, все более и более обострявшегося по мере развития капитализма и все более побуждавшего мелкобуржуазную демократию к революционной борьбе, определялось и изменение отношения широких трудящихся масс к буржуазно-демократическим лозунгам. «Свобода, равенство и братство», магические слова, с помощью которых Великая французская революция побеждала армии европейских самодержцев и крепостников, оказывались неприемлемыми к области социальных отношений буржуазного строя. Положение широких масс не улучшалось, хотя бы они и склоняли эти лозунги во всех падежах. И на ряду с сознанием нового социального противоречия значение

¹ Ленин, «О «платформе» сторонников и защитников отзовизма», Соч., изд. 1, т. XI, ч. II, стр. 18. Курсив Ленина.

борьбы мелкобуржуазной демократии первой половины XIX века заключается в разочарованном изживании буржуазно-демократических иллюзий, хотя бы эта демократия все еще во многих отношениях находилась под влиянием этих иллюзий, хотя бы она еще пользовалась лозунгами оуржуазной демократии в борьбе с феодально-крепостническим и абсолютистским окружением Франции.

Великая буржуазная революция сбросила феодально-абсолютистские отношения во Франции и открыла дорогу свободному развертыванию капитализма, в ту пору прогрессивному. Первая империя, продолжая борьбу за окончательное утверждение буржуазно-капиталистических отношений во Франции, явилась уже попыткой сокрушить абсолютизм и феодальные отношения Европы, препятствовавшие дальнейшему свободному развертыванию производительных сил буржуазии. Падение Империи и установление Реставрации, с ее тенденциями воскресить во Франции «старый режим», не могло не сплотить снова на некоторое время всю демократию для борьбы за охрану основных завоеваний Великой революции.

Эпоха Реставрации была временем феодально-католической реакции, запечатлевшей собою умонастроения дворянства, духовенства, а также верхушки крупной буржуазии, страшившейся возможности новой якобинской революции. Обнищавшее в эмиграции дворянство возвратилось наконец с помощью интервенции во Францию после 25-летнего отсутствия; так как его земли и родовые поместья были конфискованы Конвентом, обращены в национальную собственность и распроданы по мелким участкам, дворянство испытывало, конечно, самую свирепую ненависть к минувшей якобинской революции, к Империи, к установившейся буржуазной действительности и к новым владельцам национализированных земель. Эти настроения вполне разделялись духовенством, лишившимся во время революции своих огромных земельных угодий и капиталов. Ненависть дворянства и духовенства отливала в форму неистового белого террора; достаточно указать здесь такой факт, что в 1814 г. дикари реакции ворвались в Пантеон, куда по указу Конвента были перенесены останки Вольтера и Руссо, и выбросили прах великих просветителей в яму с известью. В результате бе-

лого террора были объявлены вне закона оставшиеся в живых члены бывшего Конвента, осудившего на казнь Людовика XVI; на ряду с ними подвергались преследованию и расстрелам прочие участники революции, а также активные бонапартисты. В парламентской жизни белый террор выразился в образовании крайнего правого крыла, так называемых «ультрароялистов», которые, составив в 1815 г. большинство, провели в палате ряд законов, позволивших Людовику XVIII назвать палату «бесподобной». Палата учредила особые чрезвычайные военные суды, которые должны были рассматривать политические дела и выносить приговор в течение 24 часов. Палата требовала возвращения национальных имуществ их прежним владельцам, несменяемости судей, отменила развод, предложила упразднить университеты, как рассадники крамолы, и т. д.

Феодально-католическая реакция, опиравшаяся не только на шайки белых бандитов, ловивших и расстреливавших всех лиц, скомпрометированных симпатиями к революции, но также и на целую свиту своих «идеологов», черносотенных философов-эмигрантов, в роде Жозефа де Местра или Бональда, — свирепствовала с тем большей ожесточенностью, что ясно видела неосуществимость, несбыточность своих надежд. Империя крепко вбила свои буржуазного общества, социальные завоевания Великой буржуазной революции широко вошли в жизнь. Под давлением «Священного союза» Людовик XVIII вынужден был скрепя сердце «даровать» французам Хартию, т. е. конституцию, так как Священный союз опасался, что в результате крайней реакции во Франции может снова вспыхнуть революция. Кроме того Людовик XVIII даже вынужден был сдерживать ультрароялистов, признавать права новейших владельцев национализированных земель и руководиться в управлении Францией наполеоновским кодексом. Однако правительство Реставрации только и делало, что нарушало основные принципы конституции; так создавались те самые «исторические условия, когда учреждения, фальсифицирующие конституцию, разжигают борьбу за действительную конституцию и служат этапом в развитии новых революционных кризисов»¹.

¹ Ленин, «Об оценке текущего момента». Соч. изд. 3, т. XII, стр. 379. Курсив Ленина.

Конституционная монархия Реставрации представляла собою политическую форму союза землевладельческого дворянства с верхушкой крупной буржуазии. Как указывает Ленин, она была «шагом на пути превращения в буржуазную монархию»¹. Иначе и быть не могло, потому что, хотя Реставрация поддерживала интересы землевладельческого дворянства, она не могла не считаться с «восходящей линией буржуазии». Если войны конца Империи расшатали французскую промышленность, вперые достигшую расцвета в условиях континентальной блокады, то к концу 20-х гг. крупная промышленность Франции идет вперед гигантскими шагами. В 1812 г. шерстяная промышленность потребляла 35 миллионов килограммов шерсти, в 1825 г. она расходует 50 миллионов; в 1820 г. машин было ввезено во Францию на 357 000 франков, в 1827 г. уже на 1 045 293 франка. Любые цифры, взятые по какой угодно другой отрасли промышленности, свидетельствовали о неуклонно возраставшем промышленном подъеме Франции конца 20-х гг.

Но чем решительнее буржуазия отгесняла разоренное, обнищавшее, падающее дворянство, тем сильнее проявлялись неистовства белого дворянско-поповского террора, объектом преследований которого являлась главным образом мелкобуржуазная демократия. В конце 20-х гг., в обстановке вновь обострившегося разгула реакции, мелкобуржуазная демократия все более и более кипела протестом, который политически оформлялся различными буржуазными партиями и выражался пока еще в борьбе за лозунги буржуазной демократии. На данном историческом этапе содержание этой борьбы сводилось к стремлению низвергнуть Реставрацию как власть, «навязанную чужеземцами» и оскорблявшую «освободительный» национализм и революционно-патриотическое чувство демократии; сюда присоединялась и потребность борьбы за «настоящую» Хартию против той лжеконституционной монархии, тенденции которой к возрождению абсолютизма были очевидны. Июльская революция явилась ответом революционной демократии на попытку правительства Реставрации произвести абсолютистский переворот.

Борьба против Реставрации объединила оба лагеря демократии, и тут снова мощно облеклись плотью все старые лозунги буржуазно-демократической революционности, в частности лозунг революционно-демократического национализма: французская демократия напрягала все усилия, чтобы выпрямиться и сбросить ненавистную феодально-католическую реакцию, унижительно навязанную ей абсолютистско-крепостническим Священным союзом и проводимую бывшими эмигрантами, в которых массы правильно видели врагов демократии, врагов «нации». Этот освободительный национализм расчищал путь дальнейшему развитию производительных сил буржуазного строя и потому был прогрессивен. «В 1793 и в 1848 гг. и во Франции, и в Германии, и во всей Европе объективно стояла на очереди буржуазно-демократическая революция, — писал Ленин. — Этому объективному историческому положению вещей соответствовала «истинно-национальная», т. е. национально-буржуазная программа тогдашней демократии, которую в 1793 г. осуществили наиболее революционные элементы буржуазии и плебейства, а в 1848 г. провозглашал от имени всей передовой демократии Маркс. Феодально-династическим войнам противопоставлялись тогда, объективно, революционно-демократические войны, национально-освободительные войны. Таково было содержание исторических задач эпохи»¹.

Оппозиция против Реставрации возглавлялась либералами, бонапартистами и республиканцами. Либералы, партия крупной буржуазии, стояли за конституционную монархию и были связаны с крупной, средней и частью мелкой буржуазией. На ряду с либералами в рядах объединенной оппозиции большое значение приобрела оппозиция бонапартистов, опиравшихся не только на часть промышленной буржуазии, на мелкую буржуазию и на некоторые слои пролетариата, но, главное, на крестьянство, обеспокоенное за право владения национализированными землями. Широкое распространение бонапартистской идеологии в эту пору вовсе не означало, что массы разделяли полностью программу этой партии, мечтавшей о реставрации наполеоновской династии: мелкобуржуазная

¹ Ленин. «Принципиальные вопросы избирательной кампании», Соч., изд. 1, том XI, часть II, стр. 467.

¹ Ленин. «О брошюре Юниуса», Соч., изд. 1, т. XIII, стр. 445. Курсив Л. Димитроф

демократия, не имевшая собственной политической программы и находившаяся в 20-х гг. под влиянием термидорианских историков, желала — при всем отрицательном отношении к Наполеону, как к узурпатору власти — видеть в бонапартизме традицию Великой французской революции. Что касается республиканской партии, она образовалась лишь к самому концу 20-х гг.; за нею шли еще немногие группы мелкой буржуазии, студенчества, ремесленников и пролетариата.

Что представляла собою социально-политическая мелкобуржуазная лирика, связанная с борьбой объединенной оппозиции против Реставрации? Здесь преобладали два жанра: сатира и песня. Наиболее шумным успехом в начале Реставрации пользовались сатиры Казимира Делавиня, выпустившего в 1816 г. первую из своих «Messénien-pes». В либеральных сатирах Делавиня звучала патриотическая скорбь за Францию, обусловленная тем, что Франция была оккупирована союзниками, войска которых оставались в ней до 1822 г. Воинственные, патриотические, антианглийские сатиры и элегии Делавиня, вызвавшие волну подражаний, оплакивали военное поражение Франции («Ватерлоо»), воспевали национальных героев («Жизнь Жанны д'Арк»), скорбели по поводу того разгрома, который претерпевала униженная Франция («Ограбление музеев»), и слали проклятия ненавистным англичанам («Смерть Жанны д'Арк»); ненависть Делавиня к англичанам отчасти объясняется старыми причинами, восходящими ко времени Великой французской революции, но главное разгромом Империи.

Во второй половине 20-х гг., на ряду с обострением реакции, происходит заметная активизация сатиры, которая от прежнего плача переходит к весьма решительному социально-политическому протесту. Поэт-либерал Вьенне (1777—1868) пишет целый ряд сатир, нападая в них на Реставрацию. Но особого блеска полна социально-политическая сатира поэтов Бартеlemi (1796—1867) и Мери (1797—1866), забытых в настоящее время¹. Сатира Бар-

теlemi и Мери представляет собою художественный документ мелкобуржуазной бонапартистской идеологии.

В 1825 г. Бартеlemi и Мери выпускают сатиру-послание «Sidiennes», нападая в ней на черную деятельность духовенства, особенно иезуитов, захвативших в свои руки дело просвещения: «Покровительствуемые жандармерией, эти комми-вояжеры тартюфства дисконтируют угрызения совести какого-нибудь полудикого грешника; чтобы припугнуть живых, они не стесняются тревожить покой мертвецов; на кафедре, где сам собой у них вспыхивает порох и гремит гром, они осмеливаются пародировать молнию своего бога; трескуче распинаясь, они смело возвещают по тридцати раз в месяц о пришествии страшного суда». В другой своей сатире «Иезуиты» (1827), Бартеlemi и Мери с неменьшим пылом протестовали против клерикальной реакции.

В 1826 г. выходит вторая сатира обоих поэтов «Рим в Париже». Насыщенная антиклерикальными мотивами,

зете либерального направления Мери быстро возбудил против себя судебное преследование и был приговорен к трем месяцам тюрьмы. Он возобновляет свою литературную деятельность в Париже, где вскоре его верным соратником становится Бартеlemi. О первых шагах Бартеlemi известно немного, а так как этот писатель имел множество врагов, то нет возможности особенно доверять и имеющимся данным. Бартеlemi в начале своей литературной деятельности, прибыв в Париж, якобы поместил около 1825 г. в монархическом «Белом знамени» статью против свободы печати, роялистскую поэму «Рождение герцога Бордосского» и оду «Коронавание», где воспевал восторжество на престол Карла X. За последнюю оду Бартеlemi, как утверждали, получил какую-то пенсию из шкапки короля. Говорят также, что Бартеlemi, рассчитывая на дальнейшие блага, вручил свои роялистские поэмы министру Дама, который в ответ выслал ему со швейцаром один луидор. Враги Бартеlemi торжествующе прибавляют, что, потерпев неудачу у министра, «карьерист» Бартеlemi из чувства мести перешел в лагерь оппозиции и обратился к жанру социально-политической сатиры. Разумеется, эта версия о «чувстве мести» — вещь мало обоснованная; в конце 20-х гг. в связи с образованием мелкобуржуазного романтизма, в оппозиционную литературу перешел и Виктор Гюго, которого тоже впоследствии дворянство «обличало» в «ренегатстве». Бартеlemi не повезло и у последующих историков литературы, один из которых, наш современник Жорж Бенуа, утверждает, что все сатиры Бартеlemi и Мери написаны якобы одним последним; об этом ниже. Возможно, что так могло обстоять с первой сатирой «Sidiennes», где Мери мог присоединить к своему имени Бартеlemi, желая облегчить первые шаги друга, переходившего в лагерь оппозиции.

¹ Оба эти поэта, уроженцы Марселя, происходили из кругов марсельской средней буржуазии. Если их отцы проявляли религиозность и роялизм, то оба поэта, разделявшие в юности монархические воззрения, все же были слишком потрясены зверским зрелищем белого террора в Марселе в 1815 г. Первым литературным дебютом Мери было сотрудничество в марсельском «Фокейсе», га-

она в значительной степени направлена и против дворян-эмигрантов. В одном месте этой сатиры изображаются эмигранты, которые вытаскивают по случаю торжественного дня из своих сундуков пышные одежды былой абсолютистской монархии. Поэты с насмешкой описывают эти «широкие камзолы с висящими кружевами; шелковые короткие штаны, враждующие с подтяжками; жилет, отделанный блестками; ренграв с длинными складками; кичливую ленту, с которой свисает цветок лилии». Этим дело не ограничивается: «Накопец, чтобы выставить полностью все свои украшения, они обуваются, по обычаю былых баронов, в сапоги со шпорами, превратившимися от времени в бронзовые, старательно сохраняя на складчатых голенищах пыль сражений, побранную в Кобленце».

Сатира Бартеlemi и Мери уже резко отличалась от французской сатиры XVII—XVIII вв., ограничивавшейся темами, диапазон которых был не широк: литературными спорами, нравоописательными зарисовками (преимущественно высших слоев общества), морализирующими поучениями. Тон этой старой сатиры был язвителен, но вежлив и сдержан, язык изящен; лишь изредка автор разрешал себе просмаковать какое-либо нескромное словечко. Такая сатира отвечала аристократическим тенденциям эстетики абсолютизма и должна была испытать резкое перерождение с наступлением эпохи буржуазно-демократических революций. Это случилось уже во время французской революции XVIII в., когда в творчестве Андре Шенье сатира приобрела широкий социальный пафос, громящую и мстительную силу политического нападения.

Хотя Лансон называет Бартеlemi и Мери «последними классиками», он не совсем прав. Ортодоксальными классиками они уже не были. Если сатира этих поэтов, сохраняющая множество влияний Великой буржуазной революции и Империи, полная античных образов и мифологических метафор, рационалистически-размеренная, неразлучная с александрийским стихом и с каноническим приемом «послания» — была действительно классической сатирой, то поэты уже не хотели пунктуально следовать канонам классицизма. В предисловии к «Риму в Париже» они писали: «Сатирическим поэтам XIX века должно быть разрешено некоторое нарушение старых правил и форм, для того чтобы создать из них новые; не трудно следо-

вать буквально литературным предписаниям, когда декламируют в стихах против дрянных поэтов, скверных обещаний и глупых проповедников; но политический поэт, нападающий на власть, склонную к подозрительности, в гораздо большей степени опасается прокурорского заключения, чем постановлений Парнаса»¹. Это разрушение канона классической сатиры в ближайшем отношении зависело от внедрения в сатиру социально-политической тематики, чуждой старой сатире XVII века. В творчестве Бартеlemi и Мери сатира 20-х гг. переживает «переходный период». Продолжая оставаться «классической» по ряду признаков, эта сатира уже исподволь перестраивалась в «романтическую», как в силу отрицания ею старых канонов, так и благодаря наличию новой бунтующей социально-политической тематики, тяге к изображению современности и насыщению теми лирическими взрывами, которые периодически ломали ее сухое, размеренное течение.

Своего крупнейшего успеха Бартеlemi и Мери достигли в сатире «Виллелиада», вышедшей в 1826 г. и достигшей к началу 1827 г. уже пятнадцати изданий. В этой «героико-комической поэме», обращенной против министерства Виллеля, поэты весело рассказывали, перемежая свое повествование эпиграммами, о воображаемой битве, которая происходит у замка Риволи, министерства финансов, защищаемого министром Виллелем и атакуемого ультра-роялистами под предводительством де ля Бурдонне (нужно помнить, что если Виллель был ультра-роялистом, то он не принадлежал к крайней правой этой партии, возглавлявшейся эмигрантом де ля Бурдонне и весьма часто бравшей Виллеля под обстрел справа). «Виллелиада» заканчивается победой ультра-роялистов, взятием замка Риволи и сдачей его защитников. Однако в глазах Бартеlemi и Мери победа крайней реакции неизбежно являлась предвестием близкой революции и притом революции бонапартистской. Выразительна в данном случае концовка поэмы: «И расточая оскорбления поверженному Виллелю, все превозносили доблесть де ля Бурдонне. Но уже вскоре ночь открыла взорам этого нового министра зловещую картину будущего. Сверкающие письмена, начертанные на небесах, оледенили умы бледных победи-

¹ Barthélemy et Méry, «Rome à Paris». Paris 1827, p. 6. Курсив наш.

телей. И Франция обрела надежду. Бессмертная богиня, предоставившая свою шпагу мученикам Греции¹, появилась на остром фронте плебейского сената, потрясая своей фригийской каской. Золотой крест затмился на твоём куполе, Пантеон! Земля задрожала под священным мрамором Вандомской площади² и царственная птица³ заколыхалась, сияя, на своём медном цоколе».

«Виллелиада» породила целый ряд подражаний. Тут можно указать на сатиру Эмиля Дебро и Шарля Лепаж «Виллель в аду». Авторы сатиры пишут в предисловии: «Французы весьма много интересовались раньше несчастьями греков, римлян и других народов древности, которые в течение свыше тысячи лет имели привилегию занимать собою все драматические сцены. В чём была причина того сильного интереса, который был им оказываем? Дело объяснялось тем, что народам было запрещено заниматься оценкой поведения своих собственных деспотов или подчинённых последним тиранов, и тот горячий интерес, который они (народы) очень охотно обратили бы на собственные дела, они вынуждены были переносить на воображаемые катастрофы или на исторические бедствия». Авторы указывают дальше, что времена теперь изменились и французы приобрели живой интерес к событиям политической современности. «Вот почему, — пишут они, — поэма «Филипп Август», плод двадцатилетней работы человека, которого вполне можно рассматривать как одного из первых поэтов нашего времени, прошла, так сказать, незамеченной, в то время как «Виллелиада», которая, несмотря на все свои достоинства, значительно ниже её, достигла самого блестящего успеха. А почему?.. Потому что поэма г-на Парсеваля де Гранмэзона связана с людьми прошлых веков, а произведение гг. Мери и Бартеlemi имеет дело только с людьми современности. Эти соображения, справедливость

¹ Т. е. богиня Свободы, для которой после Великой буржуазной революции не было больше места во Франции и которая отправилась помогать грекам, боровшимся в 1821—1827 гг. за свою независимость.

² Имеется в виду Вандомская колонна, памятник наполеоновских походов.

³ Наполеоновский орел, обычный образ бонапартистской поэзии. После Июльской революции орел, как национально-военная эмблема Империи, уступит место не менее популярной эмблеме — галльскому петуху.

которых представляется нам неоспоримой, необходимы, чтобы оправдать сюжет и план нашего произведения. Мы — тоже французы, а потому более занимаемся современными делами, чем событиями прошлого. Мы думаем, что, представив в более или менее удачно выраженной рамке нечто в роде галереи достойных внимания и самых свежих политических событий, мы были бы снисходительно приняты публикой; вот почему мы и выбрали рамку политическую»¹.

Писатели весьма часто недооценивают смысл литературных событий, происходящих перед их глазами. Удивляясь неуспеху дворянского поэта, написавшего эпическую поэму, Дебро и Лепаж совсем не замечают, что и «героикокомическая поэма» Бартеlemi и Мери, и их собственная, «герои-траги-комико-дьяволическая поэма» «Виллель в аду» является не чем иным как пародией на «высокий» дворянский жанр эпической поэмы. Начало таким пародиям положил ещё Непомюсен Лемерсье, выступивший в 1819 г. «эпическую комедию» по имени «Пангипокризиада, или inferнальный спектакль из шестнадцатого века», где за костюмами и декорациями эпохи Карла V автор насмешливо показал деятелей Первой империи. Пародийность во всех указанных произведениях достигалась тем, что громоздкий арсенал высокопарной эпической риторики был обращён к ироническому превознесению будничных делишек какого-нибудь Виллеля, которого, — поскольку он являлся реакционером — мелкобуржуазная оппозиция старалась изображать в виде существа смехотворного, мелкого, презренного. Любопытно отметить, что и авторы «Виллелиады» не осознали до конца пародийного смысла своей поэмы. В предисловии они почти извиняются за свои «выдумки»: «Эпическая поэзия живет измышлениями. Авторы «Виллелиады» следовали этому литературному правилу во всей его широте; воспользовавшись правом осмеливаться на все и выдумывать все, что угодно, они превзошли своих предшественников, измыслив даже факт, который является сюжетом поэмы. Воспеть падение г. де Виллеля в тот момент, когда г. де Виллель ещё держится, — такое нововведение может показаться смелым и может быть даже

¹ «Villèle aux Enfers, poëme heroï-tragi-comico-diabolique en quatre chants» par Em. Debraux et Ch. Le Page (Paris), 1827, pp. VII—IX.

неприличным. К счастью, будущее оправдает дерзновения поэтов, и если они рассказывают о событиях, забегая вперед, допустимо верить, что события не солгут против пророчества»¹. Но, каковы бы ни были субъективные воззрения поэтов, их пародийный жанр пришелся ко времени, и уже в 1827 г., ободренные успехом, Бартеlemi и Мери выпускают ряд новых «героикокомических поэм», направленных преимущественно против министров («Корбьеренда», «Пейронниада»), против войны в Алжире («Бакриада, или алжирская война») и т. д.

Если то критическое отношение Бартеlemi и Мери к классицизму, в результате которого они отказывались следовать ряду его правил, уже свидетельствовало о разложении классицизма, то новое свидетельство этому разложению заключается в появлении жанра пародированной эпической поэмы. Возможно, что между пародией Непомюсена Лемерсье и «Виллелиадой» было немало других таких же пародий, но успех «Виллелиады» отвечал процессу резкого перехода демократии в наступление на феодально-католическую реакцию. Однако пародированная поэма не означала, что революционная демократия вообще отказывалась от эпической поэмы: в 1828 г. Бартеlemi и Мери выпускают новую героическую поэму «Наполеон в Египте», посвященную национально-освободительным походам Великой буржуазной революции; в поэме наблюдается та же борьба поэтов с классицизмом и постепенное насыщение романтическими влияниями. В дальнейшем в поэзии Июльской революции мелкобуржуазная эпическая поэма превратится уже в революционную поэму, воспевающую «три славных дня».

20-е и 30-е годы являются временем все более ширившейся популярности жанра песни. Первое объединение французских песенников, так называемый «Погребок», было основано поэтом Панаром в 1733 г. В 20-х гг. число таких объединений уже весьма велико. Так, в 1826 г. ряд поэтов снова пытается возобновить старый «Погребок», но это общество просуществовало очень недолго, уступив место обществу «Завтраков веселой молодежи». Если

программа двух этих обществ сводилась к устройству дорогих банкетов, сопровождаемых застольными песнями, в которых разрешалось воспевать только Вакха и Венеру, а всякие политические мотивы были изгнаны, то в первой половине 20-х гг., в противовес этим консервативным обществам, рождается «Общество Момуса», основателями которого были песенники Эмиль Дебро, Гиацинт Леклерк, Этьен Журдан и Казимир Менетрие. «Общество Момуса» необычайно быстро завоевало популярность, что объяснялось преобладанием здесь политической бонапартистской песни, и во второй половине 20-х гг., в подражание ему, в Париже и его пригородах образуется множество таких же песенных обществ, большей частью бонапартистских: «Кролики», «Жиги», «Гамены», «Весельчаки», «Легкомысленные французы», «Хвастуны», «Добрые ребята», «Лирики», «Истинные французы», «Солдаты Старой гвардии», «Друзья славы», «Дети Погребка», «Пастухи из Сиракуз», «Птички» и множество других. Если все эти общества, возникшие в подражание «Обществу Момуса», были преимущественно¹ мелкобуржуазными по составу своих членов (хотя тут имелось и значительное число ремесленников и рабочих), то в ту пору в Париже существовало уже некоторое количество рабочих песенных обществ, так называемых *goguettes*. Кроме того нельзя забывать и о большем числе отдельных песенников, не связывавших себя с тем или иным обществом. Так, можно упомянуть о Шарене, с успехом выступившем в 1818 г., о Ромье, которого звали «самым веселым человеком во Франции», а также (о Беранже мы, разумеется, не говорим) о целом ряде песенников, попадавших в Сент-Пелажи, сделавшуюся в 20-х годах писательской Бастилией; это были: выдающийся импровизатор Эжен де Прадель, посаженный туда за свой сборник политических песен и эпиграмм «Искры», а за ним — Огюст Перен, Маталон, Гран, Лагард и целый ряд других.

Вся эта песня 20-х гг. в ее столь широком распространении была связана с той же борьбой французской демократии против феодально-католической реакции. В песне,

¹ «La Villeliade ou la prise de château Rivoli, poème hero-comique en cinq chants par Mery et Barthelemy, huitième édition» Paris, 1826, p. V

¹ Можно предполагать, что среди этих обществ могли иметься и песенные общества «компаньожей», старинных объединений подмастерьев «Компаньожи» продолжали играть некоторую роль в начале XIX века, и еще в 1835 г. Агриколь Пердигье издал сборник песен подмастерьев «Le Chansonnier du Tour de France».

как и в сатире, первую скрипку пытались играть бонапартисты. Если Бартеlemi и Мери создали бонапартистскую сатиру, то заслуга создания бонапартистской песни принадлежит вышеупомянутым и в такой же мере забытым поэтам Эмилю Дебро и Шарлю Лепажу. К числу создателей бонапартистской песни и вообще «наполеоновской легенды» буржуазная критика безосновательно причисляет Беранже, который, правда, испытал влияние бонапартистской песни, но, в качестве республиканца, не мог не осудить Наполеона как душителя республики (песня «5 мая 1821»). В создании «наполеоновской легенды» гораздо большую роль сыграл Гюго.

В бонапартистских песнях Дебро и Лепаж идет речь о родине, о готовности умереть за нее, — не за Францию возвратившихся Бурбонов, но за Францию демократии, за Францию героических походов Наполеона, предводителя революционных войск, которые всюду в Европе стремились свергать феодально-абсолютистскую тиранию, освободить народы, уничтожать крепостное право, нести мир хижинам и войну дворцам.

Призывая современных французов быть храбрыми и мужественными, «победить или умереть за родину», Дебро и Лепаж снова и снова объясняют им, что национальный пыл благороден лишь тогда, когда он связан с борьбой за свободу. Из песни «Маренго» мы узнаем, с каким лозунгом умирали за родину воины наполеоновской армии: «Преклонись! Никогда еще ни одно поле битвы, вот уже целую тысячу лет, не заслуживало этого в такой степени. Здесь наши солдаты, изрешетенные картечью, падали с криком: «да здравствует свобода!» Продажное золото никогда не позорило их руки. Они не торговались за цену своих могил. Они все умерли, да, умерли за родину! Преклонись: это Маренго!» В ряде других вещей Дебро и Лепаж уже разработана вся тематика бонапартистской песни. Дебро воспекает императора, наполеоновских генералов, памятники Империи (известнейшая из песен Дебро «Колонна»), места бывших наполеоновских сражений, ветеранов Великой армии, Святую Елену, где томился человек, который «двадцать лет заставлял трепетать Англию» и который «подобно орлу, умер в тюрьме, сжимая в руках оружие». Острие своего национализма Дебро обращал против Англии, которая вела руководящую роль в борьбе с Наполеоном. Таким образом

бонапартистская песня Дебро и Лепаж уводила свою аудиторию к эпохе Революции и Империи, противопоставляя их величие реакционному ничтожеству современности и тем растрясывая по мере сил устои, на которых покоился режим Реставрации.

Вершины своего мастерства социально-политическая песня 20-х гг. достигла в творчестве Беранже. Принадлежа по своим взглядам к республиканцам, которые однако были еще слишком слабы в ту пору, Беранже в своей борьбе против Реставрации блокировался с левым крылом либералов. Однако, поскольку пожелания либералов исчерпывались требованием конституционной монархии, поскольку либералы не были озабочены нуждами широких масс и поскольку, наконец, в своей политической борьбе они без конца проявляли все ту же половинчатость, трусливость и двурушничество, Беранже не мог не испытывать в них разочарования. Поэтому представляемая им группа мелкой буржуазии, категорически отрицая династические проекты бонапартистов, блокировалась отчасти и с последними, более близкими к массам и являвшимися хранителями многочисленных традиций Великой революции, дорогих сердцу республиканцев.

Беранже самым беспощадным образом травил в своей песне Реставрацию. То он скорбит о национальном унижении Франции, попавшей из рук «Ахилла» (т. е. Наполеона) в руки жалких карликов феодально-католической реакции («Бесконечно-малые»), то агитационно превозносит величие бывших войн революционной Франции, ее старых капралов, ее крамольное ныне трехцветное знамя и ее маркитанток, которые не могут без слез видеть современную нужду ветеранов славных армий Конвента.

Если я вижу бывалых служах
В рубище, в нужде, в пропаже,
Если я вижу — не может бедняк
Выпить за Францию даже, —
Даром ему подаю я стакан.
Бей, барабан! Бей, барабан!

Этот барабан бьет призыв к восстанию против Реставрации, которую Беранже донимает тучей злых и обидных песен. Вот обрушивается он на дворян-эмигрантов, тщетно пытающихся навести дореволюционные порядки («Маркиз де Карабас»), вот высмеивает он благородную маркизу, которая не пропускает своим вниманием

ни одного лакея, ни одного кучера («Маркиза де Претен-тейль»). С такой же настойчивостью и едкостью преследует Беранже духовенство. Жирные аббаты, блудливые монахи, пронырливые иезуиты, наконец сам его святейшество римский папа — все они уничижительно окарικатурены на его страницах («Добрый папа», «Ангел-хранитель», «Миссионеры»). Особенно ненавидит Беранже иезуитов, деятельность которых в эпоху Реставрации вызвала отвращение всей демократии («Смерть дьявола»).

Беранже подвергает обстрелу также и все стороны политической действительности Реставрации. Он бичует перебежчиков и ренегатов, гибкая спина которых угодливо выгибается перед каждым новым властителем («Паяц»), высмеивает всевозможные и бесконечные цензурные запреты («Стой!»), обличает шпионов, доносчиков и всю атмосферу сыска («Господин Иуда»), издевается над продажными поэтами Реставрации («Придворный поэт»), оплакивает исчезнувшее божество Свободы («Богиня») и обещает спустить стрелу в сердце самого Карла X («Мой карнавал 1829 года»).

Как указано, Беранже воспринял и некоторое влияние бонапартистской песни: он видел в имени Наполеона новое оружие против Реставрации. Он скажет впоследствии:

Республиканец, край свой в дни застоя
Я на борьбу звал именем борца,—

борца буржуазной демократии, великого полководца революционно-демократической Франции, но не императора, не монарха. «Я пел лишь плен да смерть в твоей судьбе», прибавит Беранже, отмечая, что он не был поэтом Наполеона при его жизни. Впрочем, за время Реставрации, Беранже написал, если не считать «5 мая 1821» с ее сдержанным отношением к Наполеону, лишь одну-единственную развернутую и апологетическую бонапартистскую песню, именно знаменитую «Народную память», где Наполеон поэтизируется в своей близости к простому народу¹.

Однако, если Беранже выступает как поэт демократии, то он является идеологом мелкобуржуазной демократии, все еще следующей за буржуазно-демократическими лозунгами, но в то же время уже свидетельствующей о

своем разочаровании в них. При всей приглушенности вражды двух лагерей демократии, она продолжалась, хотя и была отодвинута в эту пору на задний план благодаря борьбе против Реставрации. Республиканец Беранже связывал себя с мелкобуржуазной и ремесленнической беднотой, живущей на чердаках, в условиях богемного существования, но верной революции, в отличие от колеблющихся либералов и бонапартистских авантюристов. Этот мир республиканских мансард, мир бедноты, настроенной против вельмож и богачей, давно уже убедился, что господство буржуазной демократии не принесло ему счастья. В песне «Слепой нищий» мы видим характерного персонажа, который не раз

К разгулявшимся жнецам
Подойдет, напоминая,
Что и в годы урожая
Жатвы нету беднякам.

О принадлежности Беранже к мелкобуржуазной демократии свидетельствуют как его социально-политические высказывания, так и та его анакреонтическая песня, которая, протестуя против феодально-католической реакции, в частности была обращена уже против буржуазной семейственности и буржуазной респектабельности. В пьесе Дюма-сына «Дама с камелиями» Арман Дюваль, возлюбленный куртизанки Мари Готье, никоим образом не хочет жить на деньги, добываемые его любовницей; в песнях Беранже высказываются гораздо более терпимые взгляды:

Какой ценой свой легкий маркизет
Достала ты, не мог тогда не знать я...
На чердаке все мило в двадцать лет!

Бедняки Беранже не очень беспокоятся о том, кто оплачивает туалеты их подруг. Но все же они могут это позволить только другим таким же беднякам. Когда Лизетта сделалась вдруг содержанкой богача, барыней, украсилась бриллиантами и завела салон, ее друг поспешил с ней распрощаться. Он знал ее милой простой гризеткой, но знать ее барыней не хочет.

Амур живет лишь там,
Где просты люди (знайте!),
Его не купят вам.
Сударыня, прощайте!

¹ Весь прочий цикл песен Беранже о Наполеоне написан только в 30—40-х гг.

Если песня вообще считается «низким» жанром, стоящим вне борьбы литературных школ, то это утверждение не вполне верно. Песня, конечно, тоже связана с борьбою литературных школ, хотя и в меньшей мере, чем «высокие» жанры. Было бы нецелесообразно давать здесь развернутый, обоснованный анализ принадлежности песни 20-х гг. к той или иной школе. Достаточно общего утверждения, что песня Дебро, Лепаже и Беранже, а также целого ряда других мелкобуржуазных песенников оставалась в эту эпоху «классической», но, отвечая разложению классицизма, восставала против условностей этой школы, что выражалось у Беранже хотя бы в отказе от антично-мифологической образности и вычурной фразеологии его песенных предтеч. Беранже, подобно Бартеlemi и Мери, не сможет до конца преодолеть свой классицизм, хотя и станет романтиком в цикле своих «социалистических» песен 30—40-х гг. и только у его последователей, у поэтов Июльской революции и вообще у поэтов 30-х гг. сатира и песня сделается полностью романтической.



Ознакомимся теперь с творчеством ранних поэтов-рабочих 20-х гг.

Поэт-булочник Жан Ребуль (1796—1864), сын слесаря, живший в г. Ниме, слогал сначала веселые вакхические песни, распевая их на собраниях друзей, но впоследствии превратился в грустного интимного поэта, творчество которого окрасилось религиозно-меланхолическими настроениями. В 1828 г. Ребуль напечатал элегию «Ангел и ребенок», имевшую большой успех в реакционных общественных кругах; имя Ребуля стало общеизвестным, после того как Ламартин почтил его одой «Гений во мраке». Первый сборник Ребуля «Стихотворения» был издан лишь в 1836 г. Естественно, что реакционная критика, устами легитимиста Неттмана, поспешила выдать Ребуля за «подлинного народного поэта», который «воспевает семью, религию и монархию, столь дорогие народонаселению южных местностей»¹. В творчестве Ребуля сильно отразилось влияние Ламартина, о чем один исследова-

тель пишет: «Здесь было то же несколько легковесное изобилие, та же несколько дряблая гармоничность, тот же музыкальный и неопределенный язык; но все-таки, как всегда бывает, подражание оставалось внешним; это был, если угодно, Ламартин издал и в общем, но Ламартин менее аристократический, менее окрыленный, менее возвышенный — Ламартин народный, а это значит, что это уже не был Ламартин и еще не был народ»¹. В 30-х гг. религиозный мистицизм Ребуля все более углублялся, и поэт, покорный власти буржуазно-дворянских влияний, уходил к апокалипсическим видениям (поэма «Последний день»).

Среди других поэтов-рабочих, близких к Ребулю, можно назвать деревенского ткача Магю (1788—1860), поэзия которого родственна творчеству марсельского стекольщика Жана-Батиста Домье, поэта 20-х гг. и отца знаменитого карикатуриста. В отличие от Ребуля, сложившегося под влиянием романтизма, Магю и Домье продолжают линию классицизма (у Домье критика отмечает влияние Расина, Делиля и Кондильяка, у Магю — Лафонтена и Беранже).

Остановимся на Магю. Это был поэт-самоучка, не получивший никакого образования и едва умевший читать. Один из ткачей, работавших в системе домашней промышленности, получавших сырье на дом, Магю является примером той разобщенности, которую испытывал в эту пору рабочий класс. Связь с деревенским докапиталистическим миром решающим образом обусловила патриархально-спокойный тон музыки Магю, ее наивный юмор и идиллическую жизнерадостность. За сорок лет писательской жизни Магю написал сравнительно мало. «Упрямый труд поглощал все мое время», — признается он. Первый сборник Магю был издан только в 1840 г.

Основное содержание творчества Магю — интимная поэзия, полная деревенских образов и почти лишенная социальных мотивов. Подобно Ребулю, Магю с легкостью воспринимал чужеклассовые литературные влияния. Это объяснялось тем, что оба названных поэта были выходцами из провинциальных слоев французского рабочего класса начала XIX века, совершенно разрозненных, без-

¹ Alfred Nettement, «Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet», t. II, Paris, 1854, p. 88.

¹ Emile Ripert, «La renaissance provençale (1800 — 1860)», Paris-Aix en Provence (1918), p. 198.

надежно отсталых в социально-политическом отношении, покорных власти церкви и живших спокойными сонными ритмами патриархальной деревни. Ясно, что Ребуль и Магю не могли быть идеологами рабочего класса даже для своего времени.

Последствием чужеклассовых литературных влияний, испытанных Магю, следует считать его поздравительные стихи августейшим особам, его благочестивые послания, которые, однако, Магю писал не без лукавой усмешки, так как они приносили ему известный доход. Трудно говорить здесь о какой-либо «продажности»: не обладая развитым социально-политическим сознанием, Магю, задвленный плохооплачиваемой работой и вдобавок полуослепший над нею, мечтал единственно о том, чтобы хоть на малое время получить передышку. Из его песни «Мечта поэта-ткача» мы узнаем объем пожеланий Магю: он стремится иметь под старость собственную хижину с садом, где цветут розы и жасмин и где бьет фонтан, «источник Иппокрены», а ко всему этому — «маленький кусочек бумаги» с рентой в 400 франков. Кульминационным пожеланием Магю было иметь «доход» в виде одного франка в день и двух франков по воскресеньям. Но этой мечте не суждено было осуществиться.

Приведем, в виде образца поэзии Магю, его песню, обращенную к артистке Рашель, которой он послал книгу своих стихов:

Понятно, что дерзость без краю
Тревожить вас по пустякам.
Но я доброту вашу знаю.
Рашель, снизойдите к стихам.

Я — старый и бедный рабочий,
Ткач — все этим заняты тут.
Но я оценил вас, и очень.
Так не отвергайте мой труд

Конурка трех метров короче,
И в ней только краешком свет.
Я тку плотно дни и ночи
И здесь же тружусь как поэт.

Поэзии тешусь игрою,
И легче мне кажется труд
Я рад буду, если порою
Стихи мои вас развлекают.¹

Только впоследствии, в 30-х гг., под влиянием всей поэзии Июльской революции, в творчестве Магю стали просуждаться социальные мотивы, но все еще в довольно примитивном виде. Поэт-ткач начинает теперь сомневаться в благодати господней. Ему кажется, что все должны быть равны на земле, что блага и труд должны быть распределены между всеми одинаково и поровну. В песне «Добрый бог насмеялся надо мною» поэт жалуется на бога, который послал ему слепоту и неправильно, неровно распределил блага на земле. «Для меня — работа и тягости, для моего соседа — богатство; я надрываюсь, он гуляет; добрый бог насмеялся надо мною». Но некий «дружеский голос» говорит поэту: «Терпение!» и приглашает его быть покорным своей «малой доле», преодолеть в себе неверие. И поэт беспрекословно возвращается к воспеванию умерших собачек богатых барынь.

В отличие от поэтов-рабочих провинциальной Франции, более или менее изолированных в своем творчестве, в Париже эпохи Реставрации имелись уже целые кружки песенников-рабочих и массовое их творчество. В своих «Эпизодических мемуарах старого песенника сен-симониста» поэт Венсар-старший оставил чрезвычайно ценное сообщение о литературной деятельности и литературных интересах парижских рабочих 20-х гг.:

В эту эпоху все содействовало возбуждению и поддержке нашего поэтического жара. Это было в 1818 г., когда во многих кварталах Парижа обосновывались песенные общества так называемые *goguettes*. Они действовали вполне свободно, без всякого особого разрешения, кроме молчаливого согласия полицейского комиссара. Разрешая им эту свободу, власти без сомнения рассчитывали быть лучше осведомленными в политическом настроении масс. Но как бы то ни было, этим собраниям, всецело состоявшим из рабочих, была предоставлена полная независимость¹. Здесь распевали или декламировали стихотворения всякого рода, серьезные или критикующие, причем среди последних не было недостатка в нападениях на правительство и церковь. Патриотические куплеты Беранже приняты были здесь с энтузиазмом. У него были свои подражатели, — не столько подражатели его пленительного дарования, сколько тех благородных мыслей, которые этот великий поэт умел так хорошо выражать. Эмиль Дебро всех лучше преуспел в этом подражании; его песня «Ко-

¹ Венсар ошибается. Дело обстоит не так идилично. В 1820 г. префект парижской полиции издал специальный циркуляр для наблюдения за *goguettes*. Беранже откликнулся на это распоряжение иронической песенкой «Злонамеренные песни».

лонна» имела безграничный успех. Пьер Турнемин, другой песенник, не лишенный достоинств, сложил и спел песню о Бастилии. Мы часто посещали эти собрания; мой товарищ Жан Маршан стяжал себе здесь уже некоторую известность, он принял участие в воспевании памятников Парижа и воздал хвалу Дому Инвалидов. Тогда и меня взяло желание также принять участие в этом патриотическом хоре; товарищ, которому я доверил свой проект, всемерно одобрил меня, и я осмелился воспеть башни Нотр-Дам. Это было на одном из больших собраний общества «Детей Безумия». Я был единогласно приветствуем. Частое посещение этих собраний позволило мне познакомиться с песенниками, пользовавшимися успехом в эту эпоху: это были Дофен, Дебро, Першеле, Франсис, Блондель, Шарль Лепаж, Ипполит Руссель, братья Фавар и др. Говорили, что эти общества были скорее вредны, чем полезны народу, потому что он усвоил от них привычку к грубым кабацким наслаждениям; с нами так не было: мы никогда не пренебрегали нашей работой и не растрчивали времени по кабакам. Что же касается этих песенных собраний, или *goguettes*, столь подвергавшихся нападкам и насмешкам с тех пор, следует тем не менее признать, что они в эту эпоху были могущественными школами патриотического просвещения. На этих собраниях рабочие Парижа изливали свою любовь к нашей национальной славе и всенародной свободе Прекрасными эпопеями Беранже народ закалял свою героическую храбрость, которая позволила ему произвести в течение трех дней эту ниспосланную провидением революцию 1830 г. Если пораздумать о последствиях, которые должны были быть результатом всего этого, придется констатировать, что это был первый этап прогрессивного пути народной интеллигенции, но увы, сколько других путей должна была она еще пройти, чтобы достигнуть границ своего морального и интеллектуального посвящения!¹

Говоря здесь и дальше о творчестве поэтов-рабочих 20—30-х гг. мы остерегаем читателей от такого рода умозаключений, что это-де и есть рабочая поэзия, поэзия пролетариата. Хотя пролетариат в эту пору еще почти не выделился из общей массы демократии, хотя классовое самосознание пролетариата еще только пробуждалось, однако уже можно различить некоторые его слои, которые условно допустимо назвать «передовыми» — не в смысле сознания ими своих классовых целей, но в смысле первой смутной попытки бороться за отстаивание своих насущных нужд. Таковы те слои пролетариата, которые участвуют в 20 гг. в бунтах против машин и разрушают машины; при объективной реакционности этих актов, пытавшихся задержать революционное и прогрес-

сивное в ту пору развертывание капитализма, бунты против машин были первой формой классовой борьбы пролетариата. А в этом смысле, как видим, рассмотренное творчество поэтов-рабочих не может быть названо рабочей поэзией, хотя бы их авторы лично и принадлежали к пролетариату по своему месту в производстве. Это еще только мелкобуржуазная поэзия, следующая буржуазно-демократическим заветам, и ее нельзя даже назвать ремесленнической, поскольку тема труда и социальных противоречий здесь отсутствует. Но, в отличие от Маю и Ребуля, поэзия парижских песенников-рабочих является прогрессивной, потому что эти поэты были втянуты в политическую борьбу демократией и воспитывались в этой борьбе, причем последняя — особенно ее практика — неизбежно должна была помогать формированию их классового сознания.

Конец 20-х гг., канун падения Реставрации, ознаменован чрезвычайной активизацией революционной литературы. Оживление оппозиционного лагеря объяснялось потребностью дать отпор растущим требованиям реакции: французская промышленность, сделавшая в 20-х гг. огромные шаги, стояла перед необходимостью свержения Реставрации, препятствовавшей дальнейшему развитию капитализма.

В конце 20-х гг. сильно возрастает романтическая литература, связанная с мелкобуржуазной оппозицией. Появляется ряд молодых писателей. Александр Дюма в своей драме «Генрих III и его двор» бичует былые преступления абсолютизма. На ряду с ним молодой Мериме дает в драме «Жакерия» демократическую антифеодальную трактовку крестьянских средневековых восстаний, а в «Хронике царствования Карла IX» рисует ужасы религиозного фанатизма и изуверства, приводящих к Варфоломеевской ночи. С другой стороны, те писательские кружки, которые до той поры существовали подспудно, начинают печатать свою продукцию; так, кружок Стендаля демонстрирует историческую драму-хронику, среди авторов которой были Вите, Кавэ, Диттмер и другие. В предгрозовой обстановке 1829 г. Стендаль принимается за создание «Красного и черного», агитирующе показывающая в этом романе гибель молодого, одаренного предста-

¹ Vinçard-aïne, «Memoires episodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien». Paris, 1878, pp 24—25.

вителя мелкой буржуазии, который тридцать лет назад мог бы сделать блестящую карьеру, но теперь, в эпоху феодально-католической реакции, при дерзкой попытке штурмовать дворянско-поповские высоты жизни сбит, повержен, брошен в тюрьму и казнен. Роману своему Стендаль дал подзаголовок «Хроника 1830 года» — и он художественно обосновал неизбежность прихода Июльской революции, которая должна была бы открыть вновь дорогу всем энергичным и честолюбивым Жюльенам Сорель.

Рост литературы мелкобуржуазного романтизма был настолько могущественен, что некоторые колеблющиеся писатели, примкнувшие на первых порах к реакционно-аристократическому романтизму, могли теперь найти свое настоящее место. Так, Виктор Гюго переходит из дворянского лагеря в лагерь оппозиции, переживая кратковременный период бонапартистских увлечений, сказавшийся в его «Оде к колонне» и в драме «Кромвель», где вождь английской революции наделен рядом наполеоновских черт. В 1829 г. Гюго пишет пьесу «Марион де Лорм», запрещенную к постановке, где он знаменует свой окончательный разрыв с дворянской литературой, сопровождающийся разрывом прежних дружеских отношений с Виньи; свою драму Гюго написал как бы в виде вызова последнему. Альфред де Виньи в своем романе «Сен-Март», представил Марион презренной шпионкой Ришелье, а короля — добрым, скучающим, непостоянным монархом; Гюго изобразил Людовика XIII слабоумным, отрицательно трактовал дворянско-придворный мир и противопоставил последнему Марион, идеальную куртизанку, облагороженную своей любовью.

Рост оппозиционных настроений был ясен всем и каждому за исключением одного правительства. После того как на французский престол вступил Карл X, «король эмигрантов», реакционная политика правительства Реставрации достигла своего апогея. Правительство не только не желало пойти на какие бы то ни было уступки, но, наоборот, пыталось все туже и туже затянуть петлю реакции на шее масс. Даже то обстоятельство, что в 1827 г. Париж покрылся баррикадами, производя репетицию Июльской революции, ничему не научило Карла X. Правительство все так же вело линию своих реакционных мероприятий, ускоряя приход революции.

Некоторое представление об этих репрессиях дадут те литературные дела, которые правительство возбуждало против каждого мало-мальски оппозиционного писателя. В 1828 г., за свой очередной сборник песен, Беранже был привлечен к суду, который приговорил его к 9 месяцам тюремного заключения и к 10 000 франков штрафа. Особенно много литературных преследований выпало на 1829 г. Республиканец Ашиль Рош был посажен в тюрьму за изданные им мемуары одного из членов Конвента. Поэт-рабочий Феликс Ренье-Беккер, издавший в 1829 г. свой первый сборник песен, а также сатиру «Осада рая», «инфернально-дьявольско-комический винегрет в пятнадцати песнях», подвергся преследованию за эту сатиру; суд усмотрел в последней оскорбление религии и нравственности и приговорил издание к уничтожению, а автора к трем месяцам тюрьмы и к 300 франков штрафа. Интересна история, случившаяся в этом году с литератором-либералом Луи Фонтаном (1801—1839), автором множества сатир и драм, активно работавшим в оппозиционной прессе. Напечатав статью «Разъяренный баран», в котором парижане не замедлили узнать Карла X, Фонтан бежал в Брюссель во избежание ареста. Будучи выслан из Брюсселя, он пытался найти приют в Пруссии, но, потерпев неудачу, перекочевал в Ганновер. Высланный и отсюда, отчаявшись найти убежище, Фонтан возвращается в Париж, где тотчас же попадает под суд, который приговаривает его к пяти годам тюрьмы, и к 10 000 франков штрафа. Фонтана освободила лишь Июльская революция.

В 1829 г. Карл X, решившись отказаться от всякой политики компромиссов, составил министерство из крайних правых, во главе с эмигрантом Полиньяком, членом католической конгрегации. В своей политической деятельности Полиньяк стремился к совершению государственного переворота в сторону установления абсолютизма. Полиньяк обнародовал 26 июля 1830 г. четыре ордоннанса, которые, грубо нарушая Хартию, вносили новые ограничения избирательного права, распускали палату и вводили систему предварительных разрешений для печати. В ответ на ордоннансы парижские либеральные журналисты выпустили коллективный протест, указывая, что будут попрежнему издавать газеты явочным порядком. Это было сигналом к восстанию.

Однако на следующий день, когда парижский пролетариат, ремесленники, студенты и мелкая буржуазия, руководимые республиканцами, преградили баррикадами извилистые улицы восточных кварталов Парижа и повели наступление на ратушу и на Тюильрийский дворец, в ту пору, когда на улицах Парижа уже гремели выстрелы и лилась кровь, — в это время представители крупной буржуазии, либеральные депутаты, собравшись в числе четырнадцати человек в Палате, вели робкие разговоры на тему о «легальном сопротивлении». Когда наконец у них хватило мужества написать свой «протест», возник вопрос, кто будет его подписывать. Присутствующие трусили дать свои подписи. Тогда было внесено хитроумное предложение приложить к протесту список всех либеральных депутатов, даже тех, которые в этот момент находились в отъезде из Парижа. «Прекрасное решение! — заявил по этому поводу банкир Лаффитт. — Если нас победят, — никто не подписался! Если же мы победим, — недостатка в подписях не будет!»

Многочисленные мелкобуржуазные писатели и поэты-рабочие вышли на баррикады Июльской революции драться за свержение Бурбонов, за осуществление заветов буржуазной демократии. На этих баррикадах были Бартеlemi и Мери, Фредерик Сулье, Александр Дюма, Огюст Люше, Эжезипп Моро, Савиньен Лапуант, Феликс Арвер и многие другие. Пятидесятилетний Беранже безотлучно находился в штабе восстания. Один поэт пал в Июльских боях: это был молодой Жорж Фарси. Революционная волна все шире и шире раскатывалась по кварталам Парижа, и войска, пытавшиеся вначале оказывать сопротивление, перешли под конец на сторону восставших. Монархия старшей ветви Бурбонов и феодально-католической реакции была низвергнута в течение трех дней — 27, 28 и 29 июля.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГИМНЫ И ПЕСНИ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (1830 — 1831)

Гимны Июльской революции. «Три цвета» Сборник Эмиля Дебро. **Гимны** поэтов-рабочих Поэма о революции Жюль Мерсье. — **Массовая песня** Июльской революции. Сатирическое изображение **Рестаурации**. Воспевание деталей революционного быта. **Патриотические песни**. Приветствия Луи Филиппу и надежды на золотой век. **Тема** зарубежных революций. — Положение мелкой буржуазии и пролетариата после революции. Финансовая аристократия. Меняющееся отношение массовой поэзии к Луи Филиппу. Разочарование масс в июльской монархии Завершилась ли революция? Массовая поэзия превращается в республиканскую. — Рецидив лирики 1830 г. — явление буржуазной реакции. Сборник Н Анри. Появление охранительной темы.

Сатира и песня, два наиболее популярных жанра социально-политической лирики 20-х годов, остаются главнейшими жанрами и в поэзии Июльской революции. Жанр сатиры первоначально количественно несколько отступает на второй план, вытесняемый гибридным жанром революционного гимна (в котором сливаются элементы оды, сатиры и песни), возникающего как непосредственный отклик на баррикадные бои, и жанром социально-политической песни, представленной множеством имен и ярко свидетельствующей о громадном влиянии Беранже на мелкобуржуазную и рабоче-ремесленную молодежь 1830 г. Ламартин весьма удачно сказал, что «песни Беранже были патронами, которыми народ стрелял во время боев Июльских дней». Но если в 1830—1831 гг. сатира несколько уступает место гимну и песне, то, оказывается, лишь затем, чтобы с новой и на этот раз с

исключительной силой развернуться в дальнейшем, в эпоху 1832—1835 гг., когда широкие массы мелкобуржуазной демократии получили наконец возможность разобраться в безрадостных результатах Июльской революции. После 1835 г., точнее, после издания «сентябрьских законов», революционная социально-политическая сатира, громившая июльскую монархию, постепенно исчезла под натиском буржуазной реакции. Но социально-политическая песня, продолжавшая в 30-х гг. количественно все больше возрастать и все больше начинавшая становиться жанром поэзии ремесленников и рабочих, оказалась более устойчивой, более способной к сопротивлению, — песня вообще легко связываема с ритмикой процессов физического труда, — и ее традиции, удержавшись в творчестве многочисленных поэтов-рабочих 40-х гг., влились в поэзию Февральской революции.

Остановимся в этой главе на периоде 1830—1831 гг. В поэзии этих лет прежде всего возникает революционный гимн. Ему свойственен мощный свободолюбивый пафос; он расточает проклятия Бурбонам, министрам и политическим деятелям Реставрации, представителям европейской реакции, всем врагам свободы и с восторгом приветствует революцию и приносимые ею лучезарные обещания. Почти все эти патриотические гимны, складывавшиеся в подражание гимнам французской революции 1789 г. (Марсельезе, Песни выступления и др.), родились как непосредственный отклик на баррикадные бои. 31 июля студент-юрист Адольф Блан и его друг Адольф Вожель сложили песнь «Три цвета», счастливое название которой, говорившее о реставрации трехцветного знамени Великой революции и Империи, способствовало успеху этого «гармоничного и гордого гимна», который был через несколько дней спет артистом Шоле в Опера-Комик. «Вернись, вернись же, святая свобода, отсутствовавшая целых тридцать лет! — восклицают поэты. — Их трон низвергнут. Они слишком желали поработить Францию, и скипетр разбился в их руке. Ты вновь увидишь то благородное знамя, которое твои сыны-герои носили в сотне стран. Они стряхнули наконец пыль, заставлявшую тускнеть его блистающие цвета!» Авторы восславляют «гордую и свободную» Францию, которая с презрением швырнула в грязь белое знамя Бурбонов, шлют прощение солдатам, которые не по своей охоте должны были за-

щищать «бесчестный род, выклянчивший свой скипетр у чужеземцев», теплым словом поминуют борцов, павших за свободу. Вот финал их гимна: «Ах, если бы мы могли навсегда смыть своей кровью со страниц истории ту ужасную эпоху, когда нас, уставших от славы, дважды продали иностранцам! Но если бы вы осмелились, гордые властители, направить на нас теперь ваши бешеные орды, — все ваши столицы скоро бы увидели на своих колокольнях наши блистающие цвета!»

Одновременно Казимир Делавинь создал свою «Парижскую песню», сложив куплеты на мотив одной немецкой песни, показавшийся, однако, знатокам слишком банальным и «лишенным той гордости и энергии, которые присущи настоящей патриотической песне». Как бы то ни было, «Парижская песня», спетая артистом Адольфом Нурри 2 августа 1830 г. в Порт-Сен-Мартен, обладает бодрым, мощным и величественным стихом, как и подобает песне, имеющей подзаголовок «Национальный марш». В этом гимне речь идет о той радости, которая охватила поэта, увидевшего, что французский народ, «народ храбрецов», наконец стал свободен:

Свобода вновь живет меж нами,
Французы, нас смелее нет!
Кричат нам: делайтесь рабами:
Солдаты мы, — вот наш ответ!
Толпа парижская сумела
Свой древний клич припомнить смелый:
Вперед, спешим
Сквозь пушек дым,
С мечом в руках мы победим!
Бежим!
Смелей за дело!¹

Приведенными примерами ни в малой мере не исчерпываются все гимны, сложенные в честь Июльской революции. В 1831 г. Эмиль Дебро выпустил сборник «Радуга свободы»², где собрано свыше 120 гимнов, од, песен и кантат, посвященных «трем славным дням». Оставляя в

¹ Перевод С. С. Заяицкого и Л. Е. Остроумова. Полностью см. в книге: С. С. Заяицкий и Л. Остроумов «Революционная поэзия на Западе», изд. «Прометей», М. 1927.

² L'arc-en-ciel de liberté ou Couronne lyrique, offerte à ses Défenseurs. Recueil complet des Chansons, Hymnes, Odes et Cantates patriotiques et nationales, inspirées à nos meilleurs poètes par nos révolutions et notamment par celle des 27, 28 et 29 juillet 1830, recueillies par E. Debraux. Paris, Terry jeune, libraire, 1831.

стороне песни, связанные уже не с прославлением революции в целом, а относящиеся к различным отдельным ее сторонам, деталям ее быта, мы находим очень много гимнов, частью сложенных более или менее известными поэтами, частью же являющихся творчеством совершенно безыменных лиц. Из первых можно назвать Бартеlemi и Мери с их «Трехцветной песнью», Дебро с «Трехцветной кокардой», Марселину Деборд-Вальмор с «Трехцветным знаменем». Вот гимн этой поэтессы:

ТРЕХЦВЕТНОЕ ЗНАМЯ

Ликуйте сограждане! Вот ваше знамя!
Сызмальства им сердце мое пленено! —
Цветами свободы и славы пред вами,
Колебаясь, играет как в призме оно.

Оно, что ни год, под ударами крепло —
Казнимое пламенем, звало вперед:
Как феникс, оно возродилось из пепла,
Тебя осенив, о великий народ!

Глядите, глядите, — от края до края
Лучистая радуга кажет свой лик, —
О, дивный маяк, что, во мгле полыхая,
К победе как верный привел проводник!

Высоко над волнами пламенных строев
Шумит это знамя в десницах стальных!
О саван, окутавший столько героев, —
О сладкое воспоминанье о них!

Прислушайтесь к ропоту свежих, бездонных
Могил, где героев покоится прах:
Их слава, их кровь, их призывы и стоны
Сливаются в этих победных цветах.

И небо в огне, и равнины, и горы,
И доли, и воды, — во имя твое,
Свобода, гремят, как хвалебные хоры,
Вещая, что в наше вошла бытие!¹

Из неизвестных авторов гимнов отметим Жюстена Кабасоля с его «Песней Июля 1830 г.», де-Ламотт-Лангона с «Трехцветным знаменем», Жюля Дерей с «Победной песней парижан», Огюста Жилля с «Национальной песней», Ж. Легро с «Патриотической песней» и т. д. Можно указать еще целый ряд гимнов, не вошедших в сборник Дебро: «Гимн» Гюго и др.

Если все эти гимны были сложены мелкобуржуазными

писателями, то имеются ли гимны, созданные поэтами-рабочими? При неизученности поэзии Июльской революции наши поиски (в московских и ленинградских книгохранилищах) оказались безуспешными¹. Можно говорить только о гимнах в честь революции, сложенных поэтами-ремесленниками. Таков, например, гимн Ф. Дофена «29 июля». Поэт начинает с указания, что «дети Лютеции... слабые, дрожащие и разъединенные, с опечаленным челом», горько влачат свои дни под игом «деспотизма». «Но что это за шум? — спрашивает себя дальше поэт. — То хотят уничтожить их права — и честь внезапно пробуждает их, и ремесленник становится равен королю». Следует восторженное описание революции, горячее прославление Франции. «Пусть же все удивленные народы подражают нашей храбрости, воздавая почести твоим доблестям. Пусть оцепенеют в страхе все короли. И пусть трехцветное знамя, трижды завоеванное в течение сорока лет, снова им скажет: благородство присуще всем сословиям». Можно указать еще один гимн, где поэт-ремесленник занят тем же оптимистическим уравниванием своего класса с остальными «сословиями». Это «Знамя трех цветов», автором которого является Луи Фесто (1793—1869). Об этом поэте сохранилось очень немного данных, хотя он пользовался большой популярностью и издал пять книг песен. Часовщик и игрушечник Фесто после Июльской революции был умеренным республиканцем и вместе с тем находился в лагере сен-симонистов, слагая песни под их влиянием; впоследствии он воспел Февральскую революцию 1848 г. Вот куплет из гимна Фесто: «При тревожных звуках набата наши тираны затрепетали в своих дворцах; взволнованное эхо Лувра простонало в ответ на глухой шум пушек и оружия. И, чтобы возвеличить ремесленника, отрывающегося от своего очага, от своих тяжелых работ, — свобода дает нам знамя из трех цветов, взятых от радуги».

Помимо гимнов, Июльская революция была воспета в ряде поэм. Здесь можно указать поэму Гюго «К молодой Франции», поэму Бартеlemi и Мери «Восстание», «Ночь

¹ Не удалось нам найти и песню Эжена Потье, сложенную им на тему об Июльской революции. Эта песня была, кажется, литературным дебютом будущего автора «Интернационала», тогда еще 14-летнего мальчугана.

¹ Перевод Д. Бродского.

с 28-го на 29-е» Петрюса Бореля и «Пробуждение Франции или Три дня славы» поэта-рабочего Жюль Мерсье¹. Остановимся на последней. Поэма подразделена на три части, соответственно трем дням революции: 27, 28 и 29 июля. Первая часть начинается с указания на то, что угнетенная тиранией родина подняла наконец голос, и дети ее сбегались ее защищать. Кто они были? Это не «титолованные старики, не сателлиты, орудие тиранов», но «настоящие граждане, ремесленники, братья». «Устав нести ярмо, изобилующее несчастьями, они, с ружьем в руке, со сверкающими глазами, бросили своих детей и жен. Куда бежали они? Мстить за свои обиды и права, поразить одним ударом сотню преступлений!» Эти труженики, говорит поэт, заколебались сначала: ведь нужно было пролить кровь. Но когда появились солдаты, — «солдаты, братья, но недостойные быть ими, за которых краснеюте, кто дал им жизнь», — и стали стрелять в народ, «и роковой свинец обогрил белые волосы матери, павшей за смертью на тело своего сына, испускающего дух», — тогда возмущенный народ ринулся в битву. «И пока в Париже летала и падала смерть, свобода возрождалась в недрах своей гробницы». Так заканчивается первая часть поэмы, день 27 июля. Наступает 28-е. «Заря с крепом на челе вновь предстает нашим глазам; народ, вздыхая, растекается повсюду; один, рыдая, рассказывает о потере брата, другой похоронил жену и отца». Но понесенные потери не ослабляют мужества народа, а когда на соборе взвигается «знамя старой родины», трехцветное знамя, солдаты начинают мало-по-малу переходить на сторону восставших. Тем не менее уличный бой продолжается, и в нем принимают участие женщины и дети. «Каждый вооружается чем попало, камнями, палкой, и бежит с этим оружием навстречу пушкам». Париж превратился в страшное поле битвы, и любой памятник его испещрен рубцами от пуль. Но в грохоте и крови боя восставшие поняли, что «они уже не рабы». И враг вскоре дрогнул. Начинается третья часть поэмы, наступает 29 июля, «навсегда славный день, когда ребенок и рабочий в час опасности выказали себя великими воинами». Теперь уже войска Бурбонов побеждены, теперь идет последнее нападение

на Лувр, и в ряды народа вливается молодежь Политехнической школы. Женщины «без сомнения, сошедшие с райских высот», героически ухаживают за ранеными. Грохот битвы стихает. Утрите слезы. Свобода победила. Но, — восторженно заявляет поэт-рабочий, — «вы еще не знаете нашего счастья!» Что же это за счастье? Оказывается, королем избран принц Орлеанский. «Из любви к нашей свободе, д'Орлеан стал королем. Под его отеческой рукой расцветает и она, и с нею вместе Франция. О народ героев! Освободившись от тиранов, созерцай короля, который будет мстить им за тебя! Гордясь честью быть французом, он не заставит свой народ вздыхать, не даст за счет его жиреть прелатам. Правитель и солдат, он шествует во главе нас, об руку с бессмертием и с человеколюбивым Лафайетом. Наши бедствия теперь кончились! Солнце, сияй отныне над королем добродетелей!» И последние восемь стихов поэмы образуют акrostих с именем «д'Орлеан».

Уже рассмотрение этой довольно пространной поэмы позволяет сделать вывод, который окажется общим для всей поэзии выходцев из рабочего класса начала 30-х гг. Рабочий класс участвовал в Июльской революции только как левое крыло демократии; точно так же и поэзия революционных групп рабочего класса в начале 30-х гг. еще не выделилась из поэзии мелкобуржуазной. Вот почему, если Бартеlemi воспевал Июльскую революцию как освободительницу Франции от власти Бурбонов и эмигрантской монархии, то и поэт-рабочий Жюль Мерсье, как и все другие поэты-рабочие 1830 г., не привносит к такому толкованию никаких дополнительных социальных мотивов. В социально-политической поэзии 1830—1831 гг., представлявшей собою первый этап поэзии Июльской революции, преобладающую роль играло буржуазно-демократическое нападение на феодализм и абсолютизм, и в этом смысле данную поэзию можно рассматривать как завершение революционной поэзии 20-х гг. Пролетариат, еще лишенный классового самосознания, и двойственная, колеблющаяся мелкая буржуазия объективно шли на поводу у либеральной буржуазии. При слабости же республиканцев и при невозможности для бонапартистов увлечь массу своими династическими лозунгами, власть после победы революции, среди всеобщей растерянности, оказалась захваченной финансовой аристократией, и все дело неожиданно разрешилось установ-

¹ «Le Réveil de la France ou Trois Jours de gloire», poème par M. Jules Mercier. Paris, rue Saint-Benoit № 8, 1830.

лением буржуазной монархии. При незрелости масс лозунги буржуазной демократии продолжали еще оказывать могущественное влияние; вот почему бойцам Июльской революции казалось, что самое главное — свергнуть Реставрацию, а все остальное приложится. Вот почему они с такой наивной верой приветствовали Луи Филиппа, которого либерал Дюпен представил им как «лучшую из республик» (слова, неправильно приписывавшиеся Лафайету), и в честь которого Жюль Мерсье закончил акростихом свою поэму¹. Нужны были два лионских восстания и вся бурная эпоха 30-х гг., чтобы классовое самосознание пролетариата созрело, чтобы его выделение из демократии пошло быстрыми темпами, чтобы он мог громко заявить о своих революционных требованиях в июньские дни 1848 г.

Массовое творчество песенников Июльской революции вышло главным образом из беднейших слоев мелкой буржуазии или из рабоче-ремесленной среды. Все эти авторы, имена которых будут далее упомянуты, совершенно никому неизвестны в настоящее время, забыты полностью. Это обстоятельство объясняется тем, что данные авторы, как правило, не были литераторами по профессии, а включились в литературу единственно потому, что революция их разбудила и дала им в эти первые годы право голоса, отнятое в последующем; с другой стороны, в художественном отношении их произведения были достаточно слабы. Но основная причина забвения и неизвестности этих поэтов объясняется все же тем, что буржуазная реакция 30-х гг. постаралась как можно быстрее задуть и замолчать их бунтующее творчество.

Анализ массовой песни 1830 г. позволяет видеть пять

¹ Восшествие Луи Филиппа на престол произошло до такой степени неожиданно, что даже поэты-бонапартисты растерялись и... приняли его приветствовать. В поэме «Восстание» Бартеlemi и Мери покорно склоняются перед избранием Луи Филиппа, в чем, казалось им, проявилась воля народа «Восстание» заканчивается следующими словами, обращенными к Луи Филиппу: «Д'Орлеан». Парижские победители сотнею тысяч голосов подняли тебя на щит, подобно первым франкам, навсегда освятив их древнее правило о том, что Король, избранный Народом, есть единственный законный (légitime) король». («L'insurrection» par Barthélemy et Méry. Paris, Denain 1830).

основных ее тематических узлов, внутренние связанных друг с другом. Основным и объединяющим для них является национально-освободительное чувство песенников и гордый революционный патриотизм эпохи буржуазно-демократических революций.

Первый круг тем, естественно, образуется из сатирического изображения павшего «старого режима», Реставрации. Тут можно остановиться на книге «Французские вечера», вышедшей 9 августа 1830 г. и принадлежащей перу Огюста Перена из Компьенья, «основателя и президента лирического общества этих вечеров в Париже», как он себя величает на титульном листе. Книга, весьма тощая, издана «в пользу храбрецов, которые защищали столицу в течение 26, 27, 28 и 29 июля 1830 г.»¹ и представляет собою сборник песен на известные мотивы. Песни Перена являются частью героическими, революционно-патриотическими, частью сатирическими, частью же примыкают к «легкому», гривуазно-шутливому жанру. Последний «жанр» является традицией «Погребка», которая в начале 30-х гг. отошла на второй план, уступив первое место социально-политической песне; у Перена этот «жанр» остался, поскольку сам песенник еще принадлежит к старому поколению. Перен скромно сознает свою немалую зависимость от Беранже и посвящает ему послание, титулуя его здесь «князем песни», «образцом гения» и прочими лестными именами. Тому же Беранже посвящено стихотворение «Диалог между ультрароялистом, иезуитом и либералом», где речь идет о том, как Беранже был посажен в тюрьму, и где автор имеет возможность сатирически изобразить ультрароялиста и иезуита.

На ряду с антидворянскими, антибурбонскими и антиклерикальными стихотворениями Перена, можно отметить брошюрку «Национальные песни», принадлежащую перу некоего Эмманюэля Л. П.², вышедшую в 1830 г. В этом сборнике собраны песни патриотическо-революционного, сатирического и «легкого» содержания. Имеются также диалоги (эти сатирические диалоги — убогодочная форма

¹ «Les soirées françaises, chansons nationales et poésies légères par Auguste Perin d e Compiègne, Fondateur et President de la société lyrique de ces Soirées à Paris (Au profit des braves qui ont défendu la capitale lors de 26, 27, 28 et 29 juillet 1830)». Première livraison, à Paris, chez les libraires du Palais-Royal, 9 août 1830.

² «Chants nationaux» par Emmanuel L. P. (Paris), Palais-Royal, 1830

старой сатиры Реставрации), эпиграммы и басни. Автор занят преимущественным истреблением деятелей эпохи Реставрации. Он обрушивается на Карла X, на Мадам (Мадам¹ хотела взять ванну; «может быть, мегера эта хотела ванну из французской крови?» — грозно спрашивает автор), на дворянство и знать, на духовенство, на запрещение либеральной печати при Карле X.

В брошюре «Собрание песен патриотических и других, взятых из дневника одного рабочего»², вышедшей в том же 1830 г., собраны песни нескольких авторов, ожесточенно нападающих на Реставрацию. Некто Алекс. П. поместил здесь песню под заглавием: «Смерть тиранам, да здравствует свобода!» Некий Ж. А. Гильем обличает в «Адской песне иезуитов» различные темные махинации этих слугителей церкви.

Для этого первого круга песен, продолжающего борьбу с былой феодально-католической реакцией, можно отметить еще такие песни, как «Иезуиты» Бертю, «Великий съезд короля с квартиры» Фондара, «Тревоги короля» Э. Коттне, «Полиньяк» Комедона, «Исповедь Полиньяка» его же, «Лица 1830 года» Виктора Пепена и т. д.³

Второй круг песен 1830 г. связан с прославлением Июльской революции. Отличие этих песен от гимнов заключается в том, что авторы касаются тут лишь отдельных сторон революции, отдельных интимных ее деталей и событий, отдельных ее участников. Если же они обращаются к изображению революции в целом, то дают ее не прямое, а опосредственное изображение; так, в «Патриотической песни матери» Луи Фесто речь идет о революции, но дана она через посредствующий образ матери, которая, рыдая, посылает сына на баррикады, по стопам покойного революционера-отца, мстить тирании, защищать права малютки-брата и спасти вторую мать, ро-

дину. Песня Фесто, развернутая с большой эмоциональной силой, была в свое время весьма популярной. «Барaban бьет!... Набат гремит и рвет воздух... Из бронзы пушек с огнем исторгается гром... Родина тысячью возгласов проклинает и преследует тиранию. О возлюбленный мой сын! Иди заместить отца! Беги, беги на помощь твоей второй матери!» И в последней строфе образ матери перерастает уже в образ самой родины: «Беги, мой сын, и оставь меня с моими слезами... прощай!... мое материнское сердце с тревогой будет молить господа. Думай обо мне... думай о родине, сражаясь с тиранией!».

Анализируемый круг песен Июльской революции нашел себе особенно полное выражение в сборнике некоего Наполеона Анри «Пантеон, или люди 1830 года», изданном в 1831 г.¹ В песнях Анри перед нами проходит Лафайет, «герой, которому вся вселенная обязана своею свободой», имя которого «до сих пор заставляет трепетать королей во всех уголках мира» («Генерал Лафайет»); учащиеся, бойцы Июльской революции, относительно которых поэт высказывает банальную уверенность, что если «враг надвинется», они так же «храбро его отразят» («Школы»); старые наполеоновские служаки, которые, пережив московский поход, Березину, множество опасностей, признают достойным умереть только «за свободу и за короля-гражданина» («Ветеран, умирающий за свободу»). Ряд стихотворений Анри дает отражение революции в интимном быту. Так, в песне «Любовь в 1830 году» некий юноша пишет своей возлюбленной, что он отправляется на баррикады и должен принести свою любовь в жертву родине и революции. Следующая песня «Отсутствие в Июле» составляет pendant к предыдущей. Получив письмо, возлюбленная скорбит, сетует, плачет. Но при доносящемся грохоте борьбы она вспоминает, что ее Альфред там, что он бьется, и песнь заканчивается пожеланием победы: «И ты вернешься затем к наслаждению любви». Близки сюда две другие песни «Вдова трех дней» и «К дамам». В первой из них изображается жена, охваченная беспокойством за мужа, который «ушел сокрушить корону старого тирана» и вот уже три дня не возвращается. Утратив надежду, осознавая себя вдовой и нищей,

¹ Мадам — титул старшей дочери короля или жены брата короля

² «Recueil de chansons patriotiques et autres, extraites du journal d'un ouvrier», Paris, 1830.

³ В последующие годы это нападение на Реставрацию и на феодально-католическую реакцию тоже не прекратится, но уже будет лишено первой политической актуальности. Здесь можно, например, отметить сборник басен Вальмалета-Дезабри (M. Valmàlète-Desabris, Fables politiques, Paris, 1831) и сборник песен Мари-старшего, изданный без имени автора («Les coups de brosse. Chansons politiques sur le précédent et sur le nouveau système, contes et autres pié ces légères». Paris. 1832).

¹ Napoléon Henri, «Le Pantheon ou les hommes de juillet 1830». Paris-Amiens. 1831.

героиня выражает уверенность, что о ней позаботится Франция: «Она услышит вдову трех дней». В следующей песне воспевается «воинственная душа женщины»: «Исходя из ее прелестных уст, свобода покоила наших раненых»; поэт уверен, что в случае военной опасности женщина храбро пойдет «отражать врагов». Этот цикл завершается песней «Мой брат сражается в Лувре»; семья, обсуждая отсутствие сына и брата, приходит к патриотической мысли: «Если он умрет, его смерть будет на пользу родине, и в моей семье будет герой, умерший за Париж».

В рассматриваемом круге песен Июльской революции следует упомянуть о чрезвычайно популярной в ту пору балладе Казимира Делавиня «Луврский пес». Эта баллада написана по следующему поводу: во время Июльской революции в рядах повстанцев, бравших Лувр, был убит один молодой человек, которого сопровождала его собака. Последняя тоже была ранена; она сидела у труп хозяина, лизала его раны и выла, а после его похорон долго не уходила с его могилы.

Ползет к хозяину не твердо,
Зовет, скулит, касаясь мордой
Его волос,
И лижет труп его с любовью.
И слезы смешивает с кровью
Забитый пес¹.

В энтузиазме, сопровождавшем революцию, когда поэтизировались малейшие детали ее быта, создались и культы этой собаки, где баллада Делавиня была не единственной.

Ряд песен Перена также относится к изображению отдельных сторон революции. В «Обращении к родине» поэт патетически убеждает Францию, что после грозы наступили светлые дни, дни радости и любви, и родина может вздохнуть свободно, ибо приходит золотой век, а старые солдаты могут утешиться и отдохнуть, потому что тирания наконец побеждена. К тем же солдатам, защитникам революционной родины, обращены и другие песни сборника. Так, в песне «Национальная гвардия» поэт восхищается храбростью национальных гвардейцев, которые во мраке спящего Парижа зорко смотрят, не рождается ли где зло, не поднимает ли где-нибудь голову «старая гидра» Реставрации. Перен выражает уве-

ренность, что национальная гвардия одна сумела бы «поставить на колени» неприятеля, наводнившего Францию после падения Империи, — если бы не было тех «злых людей», которые продали Францию в «ужасную кабалу» двадцати другим завистливым народам.

Восторг победившей революции заставлял порою песенников перехватывать через край. Победа революции началась не только, падение эмигрантской монархии, не только завоевание «настоящей» Хартии, но и ряд других свобод, в частности эмансипацию плоти, сдавленной и скованной до той поры домостроевскими предписаниями Бональда и прочих идеологов феодально-католической реакции. Вот почему первые певцы Июльской революции не знали удержу своей радости и она изливалась иногда в чрезвычайно эксцентричных образах. Не нужно удивляться, несмотря на весь комизм положения, когда в песне вышеупомянутого Эмманюэля Л. П. «Ronde d'une fille de joie», некая толстуха Жавотт, проститутка, обращается к французским солдатам, «храбрым защитникам отечества», с гостеприимным заявлением, что всегда готова *gratis* к их услугам, и да здравствует свобода!

Brav's défenseurs de la patrie,
La gross' Javotte vous r'mercie.
Aussi le matin comm' le soir
Gratis vous pouvez v'nir me voir.
Vive, vive la liberté!
Mangin nous l'avait ravi;
Frison la vie
A volonte
Et promenons notre beaute!

С особым интересом приведем мы «Песню предместий» Эмиля Коттне. Эта длинная песня сложена на популярный мотив «Колонны» Эмиля Дебро и написана простонародным языком, полным крестьянских оборотов и усеченных слов. Возможно, что автор ее принадлежал к рабочему классу; его описание революции, в которой рабочий класс боролся, как ему казалось, за «наши права», являвшиеся только правами буржуазии, характерно для политической незрелости пролетариата, сражавшегося за Хартию. Но во всяком случае в песне Эмиля Коттне отразилось влияние буржуазии, стремившейся призвать пролетариат после Июльской победы к мирному продолжению его повседневной работы. Коттне убеждает «настоящих людей предместий» вернуться по домам. Пролетариат был на-

¹ С. С. Заяицкий и Л. Е. Остроумов, указ. сборник.

строен далеко не так мирно, едва лишь определились последствия революции. Приводим эти песню целиком:

ПЕСНЯ ПРЕДМЕСТИЙ

Во вторник утром, 27-го, сидя в каблчке в Куртиле, мы, настоящие жители предместий, сообща выпивали кто по во- семь, кто по шесть стаканчиков, да только пили не за здо- ровье Карла Десятого. Беру газету: каково же мое удивле- ние, когда я читаю, что нарушены наши права, что Карл по- пирает Хартию и законы. Чорт возьми! Это тотчас согнало с меня весь хмель.

Идем, друзья, — говорю я, — народ-жрец, как называет его храбрый Монлозье, поднимает голову! Вместо того чтобы прополаскивать глотку, бежим-ка к оружейникам! Раз король, далек от того, чтобы успокаивать наши страдания, раз он вливает яд нам в грудь, — выгоним такого медика и разо- рвем его ордоннансы!

Вот мы и отправились к Пале-Роялю, фуражки набекрень, не выпив больше ни глотка. Придя туда, мы принялись кри- чать с бесподобным жаром: «Долой бесчестного короля!» И общий возглас наш был: «Да здравствует Хартия!» Время от времени к нашему крику примешивались назойливые пули, и я сказал: «Эти пули нас не испугают, мы пришли сюда не по пустякам».

Тиран дал знать о себе в среду, и, несмотря на его сабли и ядра, мы прибегаем, но не находим ничего для своей за- щиты, кроме палок от метел. Но все хорошо когда у тебя французское сердце! Ни один из нас не оглядывается назад и кабачки открываются напрасно: выстрелы гвардии мы пред- почитаем выстрелам виноторговцев.

В один миг мы выхватываем у сдающихся ружья и тесаки. Ультрасиние тщетно пытаются защищаться: они могут уже собирать свои пожитки на тот свет. И смерть заставляет их испускать последнюю икоту. Я говорю: «Французы, все идет отлично, побольше воодушевления, и им сюда уже не вер- нутся: они знают, что обезоружить нас они могли бы только в том случае, если бы сложили свое оружие».

Приходит четверг, и мы идем на Лувр. Пули сыплются дождем, но не удерживают нас. «Вот славно, — говорю я, — чтобы нам его захватить, вспомним-ка о старой гвардии; тут надо победить или умереть. Вперед, друзья! Пусть нас веде- ярость! Вперед! Все средства хороши. Смазав петли нашей кровью, мы легче сумеем отворить дверь».

Лувр взят при возгласах: «Да здравствует Хартия!» Мы мчимся со всей быстротой на площадь Каррусель. Вот мы и там. Не теряя хода, мы принимаемся стрелять, драться саб- лями, биться и входим в беспорядке в замок. Тут все прини- маются шутить, кто как умеет, каждый крестится на знак Х. Войдя в Тюильри, мы чувствуем себя счастливее королей.

Уф, переведем дух! Вот дело и сделано. Трехцветный флаг вознесся над большим павильоном. Раз уж мы достигли само- вершины свободы, теперь пора итти и разговеться. Вернемся

уже по домам, не дожидаясь благовеста. Я выполнил свой долг, не боясь, что меня изувечат, я был везде, где станови- лось жарко. И вот доказательство тому, что я дрался обеими руками: одна из них теперь у меня на перевязи.

Обычным ходом возобновляется работа, и любо взглянуть как мы бежим в мастерские. Настоящие люди предместий, мы осуждаем безделье. Мы знаем свои обязанности по отно- шению к начальникам, а каждый из них знает наше умение. Мы доказали, нисколько не осрамясь, что нам могут давать работу и что мы не боимся никаких соперников, чтобы в своей работе преуспевать.

Помимо приведенных примеров, можно указать, как типичные, следующие песни: «Политехническая школа в Июльские дни 1830 г.» Эд. Урлика, «Песня раненого в Июльские дни 1830 г.» его же, «Мостовая» Жерара, «Солнце Июля» Дельбура, «Пантеон» Огюста Ле Бра (на тему о Пантеоне имеется особенно много песен), «Новые дети Франции» Тьебо, «Песня студентов» Эд. Урлика, «Набат в Париже» Гарди, «Героиням» Бонвале, «Часовой» Годара, «Пули» Ш. Фоллинье, «Могила героя» Детуша, «Похоронный гимн» Тревно и множество других.

Третий круг тем нашел свое выражение в узко-патриотических песнях, трактовавших Июльскую революцию как прямое продолжение наполеоновской эпохи и других ве- ликих этапов истории Франции.

В этом разделе имеется масса песен, заглавия которых говорят сами за себя, как например «Национальная песня» Огюста Жилля, «Патриотическая песня» Ж. Легро, «Честь и родина» Перриньона-Дефренуа, «Галльское знамя» Ипполита Лефевра, множество песен о трехцвет- ном знамени, «Старые знамена» Эд. Урлика, «Умираю- щий старый солдат и трехцветное знамя» Ребьера, «Пат- риотический банкет» де Колонна, «Песня старого сол- дата» Эд. Ватрена и т. д. Особенно повезло песне о пре- словутом «галльском петухе»: «Петух» неизвестного ав- тора, «Галльский петух» Э. Дебро, «Песня галльского пе- туха» Дельбура, «Французский петух» Гюстава де Ла- ланса, «Петух запел» Л. Монталана, «Орел и петух» П. Коло и т. д. — целый патриотический курятник. Из от- дельных примеров можно указать еще на песню Перена «Веселый отряд, или жизнь одного старого французского солдата». В этой песне, обнаруживающей традиции преж- ней демократической бонапартистской песни 20-х гг., ав- тор воспеваает солдата, весельчака и ловкача, любителя выпить, поесть, приюлокнуться — и вместе с тем храб-

реца, который был произведен в капитаны самим императором, вернулся в Париж «после двадцати пяти лет славы», увидел «унижение Франции», побыл сначала в рядах гонимых бонапартистов, а потом сказал себе (рефрен):

En avant
La troupe joyeuse,
Où, toujours glorieuse,
En avant! —

и началась Июльская революция, где он дрался за свободу и за Хартию¹.

Четвертый круг песен связан с прославлением взошедшего на престол Луи Филиппа. Пролетариат и мелкая буржуазия еще не очнулись от своих радостных мечтаний. Но, обращаясь к королю, они уже считают долгом преподать ему некоторые полезные наставления. Так, Огюст Перен убеждает Луи Филиппа, что титул короля дан ему народом и забывать этого не следует: «Ты, обязанный нам своим лестным титулом, — кто был бы ты без нас?.. Мы знаем, видя тебя на престоле, что после смерти, лишившись короны, ты снова будешь равен нам». Но обращаясь с таким призывом к Луи Филиппу, поэт полон оптимистических ожиданий: в конце концов, все беды и несчастья закончились, и можно только воспевать Францию, которая стала царицей мира. Поэт Алекс. П., упомянутый выше автор песни «Смерть тиранам, да здравствует свобода», обращается к Луи Филиппу с призывом быть хорошим королем и верить, что «свободный народ является поддержкой короля». Мари-старший говорит то же самое: «Наконец час настал, и изгнан Карл X и наши убийцы; теперь их заместит Филипп, и я верю, что он полон лучших намерений». Чувствуется, что некоторым из этих заявлений свойственен оттенок растерянности, лакируемой оптимистическими возгласами: водворение Луи Филиппа на трон произошло достаточно неожиданно

¹ В вышеуказанном сборнике Наполеона Анри имеется также ряд патриотических песен. Так, в «Раздаче знамен» воспеваются трехцветные знамя, краски которого восклицают: «Смерть тиранам, да здравствует свобода». В песне «Дитя полка» Наполеон Анри восторгается тем, что над Францией снова вознеслось знамя, которое он видел ребенком при Аустерлице. В стихотворении «Крестный отец» поэт запальчиво требует, чтобы новорожденный дал обет богу защищать родину и чтобы уже от первого его крика попадали в панике короли.

стихотворных стансах некоего Шарля Пешона «Они хотели»¹, где обильно идет речь о преступлениях старого режима и где превозносятся деятели Июльской революции, поэт выражает те же благожелательные чувства к Луи Филиппу, «этому королю, такому популярному», который, как наивно верит поэт, «сам сражался за нашу свободу»; поэт заключает: «Филипп — наш король, мы все его желали». Мелкобуржуазная демократия иллюстрирует здесь полную свою беспомощность и незрелость: Шарлю Пешону тем легче принять Луи Филиппа, что поэт убежден в быстрейшем наступлении эры блаженства. Как радостно ему думать, что теперь «богач откроет для бедняка свои несгораемые шкапы и будет гордиться тем, что даст ему часть своих сокровищ!»

Пятый круг песен связан с воспеванием зарубежных революций. В одной из своих речей 1832 г. революционер Бланки заявил, обращаясь к правительству: «Вы забрали июльские ружья, да, но пули уже вылетели из них! Каждая из пуль, выпущенных парижскими рабочими, облетает теперь мир; они бьют непрестанно и будут бить до тех пор, пока останется в живых хотя бы один враг свободы!» Эти пули, вылетевшие из июльских ружей, в обилии летали еще и во Франции, порождая ту литературу революционных песен и сатир, о которой речь пойдет ниже; эти пули устремлялись за пределы Франции и, действительно, облетали мир. Июльская революция имела свои отзвуки в Бельгии (восстание в августе 1830 г.), Польше (восстание началось 20 ноября 1830 г., 25 января 1831 г. Польша провозгласила независимость), Италии (восстание 30 ноября 1830 г., а затем в феврале 1831 г.) и более слабые — в Швейцарии и Германии. Все эти обстоятельства давали обильную пищу творчеству французских революционных поэтов 1830 г. Они с восторгом воспевают эти революционные движения, вдохновляясь их национально-освободительным пафосом и удовлетворенным сознанием того, что это были отголоски «трех славных дней». Казимир Делавинь посвятил польской революции свои стихотворения «День гнева Костюшко» и «Варшавянка». Вот начало последней песни, ставшей гимном польских повстанцев:

¹ Charles Peschong, «Ils ont voulu». Не латировано. Место издания не указано.

ВАРШАВЯНКА

Кровавый день зажегся для земли!
Пусть этот день нам волю возвещает!
Орел взвился и смотрит, как вдали,
Над Францией, там радуга сверкает!
В июльский день так ярко блеск лучей.
Орел парит, взывая что есть силы:

Свободы свет иль мрак могилы
Пусть ныне изберут сыны страны моей!
Поляки, в бой за честь народа!
Вот клич, давно любезный нам
Пусть барабаны вторят вам!
К штыкам!

Да здравствует свобода!¹

Редкий из поэтов 1830 г. не написал песен о зарубежных революциях: тут можно назвать «Брюссельскую песню» Гюстава Наке, «Швейцарию» Пако и т. д. С течением времени, оплакивая неуспех этих революционных всплесков, подавляемых европейской реакцией², поэты Июльской революции примутся ожесточенно нападать на правительство за его отказ поддерживать зарубежных революционеров. Правительство Луи Филиппа, первоначально еще платонически разделявшее мысль о поддержке итальянских и польских инсургентов или сочувствовавшее ей (кабинет Лафитта), постепенно свернуло

¹ Перевод С. С. Заяицкого и Л. Е. Остроумова.

² В поэме «Варшава» Огюст Барбье вложил следующие слова в уста бога войны, который во главе «гуннов» русского самодержавия подавлял польское восстание:

... Был славный город... С диким гунном
Промчался я в его стенах
И раздробил огнем чугуном
Твердыни гордые во прах.
Я вскачь коней разгоряченных
Пустил по камням звонким плит —
И трупы женщин обнаженных
Хрустели под шипом копыт.
На прах, где кровь струей бежала,
Я зверски юных дев простер
И с волосатой груди сало
О перси нежные отер.
Я в город ввел пожар... И с ревом
Носился страшный исполин
И языком лизал багровым
Потоки крови меж руин!..
Ура! Я смял мятеж ногами,
Я раздавил его чело! (пер. В. Буренина)

на консервативные позиции, так как было заинтересовано в своем признании Европой и не желало восстанавливать ее против себя. И неудивительно, что поэты, воспевавшие мученическую революционно-освободительную борьбу Италии или Польши, неизменно обрушивались на буржуазно-трусливую июльскую монархию.

Вместе с тем положение мелкой буржуазии и пролетариата ничуть не улучшилось после Июльской революции¹. Хотя революция и была сделана именно руками этих классов, их беззаветное героичество не получило никаких наград. Они попрежнему были лишены избирательных прав и все так же должны были страдать от безработицы и низкой заработной платы, не говоря уже о том, что претительная политика усугубляла невзгоды их положения. Если при Реставрации избирательными правами пользовались максимум 125 000 человек, то при июльской мо-

¹ Совершенно бесправный в социально-политическом отношении, французский пролетариат эпохи 30—40 гг. находился в ужасных экономических условиях. Рабочий день детей продолжался от 12 до 14 часов. Рабочий день взрослых, например ткачей бумажных материй Руанской области, длился целых 16—17 часов в сутки. Специальная рабочая анкета, предпринятая в 1837 г., обнаружила следующую картину условий жизни рабочих Лилля. «Это население париев кажется обреченным на крайнюю нищету, даже на состояние дикости. Дома образуют ряд островков, разделенных темными и узкими переулками, упирающимися в маленькие дворики, которые служат в одно и то же время и стоками и свалочным местом для всякого рода нечистот и где во все времена года царствует постоянная сырость. Окна жилищ — двери погребов (лильское население живет под землей) — открываются на эти смрадные проходы, в глубине которых находится решетка, горизонтально лежащая над помойными ямами, служащими отхожими местами днем и ночью. Жилища общины расположены вокруг этих очагов заразы. В этих дворах толпятся вокруг посетителей странное население детей — чахлах, горбых, безобразных, с бледными землистого цвета лицами. Большая часть этих несчастных почти голы, более счастливые покрыты лохмотьями... Чаше всего они спят на голой земле, на остатках соломы от сурепицы, на высохшей картофельной шелухе, на песке, на собранных с трудом обломках...» Я не богата, — говорила нам одна старуха, — но я, слава богу, имею свою вязанку соломы... Ничто не могло спасти Северный департамент от пауперизма, который подкапывает все страны, где труд организован в больших мастерских, — ни богатство его почвы и совершенство его культуры, ни разнообразие его промыслов, ни те удивительные успехи, которых он достигает во всех отношениях» (Г. Фридлянд, «История Зап. Европы» т. I, 1930, стр. 248).

нархии число это увеличилось крайне незначительно: избирательные права получили только 240 000 представителей крупной буржуазии из 34-миллионного населения. Положение мелкой буржуазии и пролетариата потому не могло улучшиться при июльской монархии, что она, как и всякая другая конституционная монархия, представляла собою ту же политическую форму союза верхушки крупной буржуазии с остатками феодально-помещичьего класса, как это было и при Реставрации; только соотношение сил в этом блоке было теперь иным.

«При Луи Филиппе, — пишет Маркс, — господствовала не вся французская буржуазия, а лишь одна ее фракция: банкиры, биржевые и железнодорожные короли, собственники угольных копей и железных рудников, лесовладельцы, и часть примыкающего к ним крупного землевладения — так называемая *финансовая аристократия*. . . Финансовая нужда с самого начала поставила июльскую монархию в зависимость от крупной буржуазии, а ее зависимость от крупной буржуазии, в свою очередь, стала для нее неисчерпаемым источником все растущей финансовой нужды. . . *Задолженность государства* была, напротив, в *прямых интересах* той фракции буржуазии, которая господствовала и издавала законы в палатах. *Государственный дефицит* как раз был главным предметом ее спекуляции и важнейшим источником ее обогащения. . . Точно так же, как государственные расходы вообще и государственные займы, господствующий класс эксплуатировал *постройку железных дорог*. Палаты сваливали главное бремя издержек на государство, а спекулирующей финансовой аристократии они обеспечивали золотые плоды. . . Июльская монархия была не чем иным как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства; дивиденды ее распределялись между министрами, палатами, 240 000 избирателей и их присными. Луи Филипп был директором этой компании, Робером Макером на троне. . . Так как финансовая аристократия издавала законы, управляла государством, распоряжалась всеми организованными отраслями государственной власти и в силу фактического положения вещей и с помощью прессы держала в своих руках общественное мнение, то во всех сферах, начиная от королевского двора и кончая кафе Борнь, царил один и тот же разврат, тот же бесстыдный обман, та же страсть к обогащению не путем

производства, а путем ловкого прикармливания уже имеющегося чужого богатства; и особенно на верхах буржуазного общества проявлялись необузданные, на каждом шагу сталкивающиеся даже с буржуазными законами нездоровые и распутные вожделения, в которых нажитое спекуляцией богатство естественно ищет себе удовлетворения, где наслаждение становится распутством, где сливаются вместе золото, грязь и кровь. По способу своего обогащения, как и по своим наслаждениям, финансовая аристократия есть не что иное как *возрождение люмпен-пролетариата на верхах буржуазного общества*»¹.

Поскольку буржуазно-демократическая идеология еще в состоянии была вести за собой массы, видевшие в Реставрации попытку вернуть Францию к «старому режиму», первоначальное ликование массовой песни 1830 г., ее оптимизм и радужные надежды вполне закономерны. Но, воспевая свержение ненавистного Карла X, массовая поэзия начинала подумывать и кое о чем другом, а последующая деятельность июльской монархии неизменно приводила ее к разочарованию. Вышеупомянутый сен-симонист Венсар писал: «При восшествии на престол Луи Филиппа человек из народа, пролетарий, следовал мнениям буржуазии; с ним не советовались, и он приветствовал этот новый режим, как поступил бы по отношению ко всякому другому. Но он присоединял к своим приветствиям пылкие надежды на улучшение своего существования, так как всегда думал, что перемена правительства должна вести к улучшению его положения, что новые вожди государства гарантируют производителям более справедливое вознаграждение за плоды их труда. Эти надежды неизменно оказывались обманутыми, и его возмущение постоянно проявлялось в шумных стачках, мятежах, угрожающих и разнузданных сходках. Таково было печальное зрелище, которое представлял собою Париж в первые годы этого царствования»².

Мелкобуржуазная демократия, разбуженная Июльской революцией, поднималась к борьбе, и в массовой песне, приветствовавшей Луи Филиппа, начинали звучать угрожающие интонации. Характерно в этом отношении одно стихотворение, появившееся уже в 1830 г. Это oda

¹ К. Маркс, «Классовая борьба во Франции». М. 1933, стр. 28—32. Курсив Маркса.

² Vinçard-aïne, «A moires episodique» etc., p. 27—28.

«Народ, его имя, его слава, его сила, его голос, его до-
блесть, его покой». Поэт Жерар воспекает здесь Июль-
скую революцию, в которой «народный петух склевал
лилии дворянства», и превозносит имя народа, как «бо-
лее великое, чем Орлеан, более прекрасное, чем Лафайет,
и более великое, чем Наполеон». Поэт противопо-
ставляет народ двору: «Мы видели народ и корону,
столкнувшихся лицом к лицу, — она смыкала своры своих
красных батальонов, он же шествовал в Тюильри под же-
стоким огнем; она была труслива и грязна под расшитыми
одеждами, он — высок в своих лохмотьях». Что же де-
лает он теперь? «Он вверяет новым принцам завоеванный
им венец и затем возвращается к своим работам». Это на-
поминает концовку вышеприведенной «Песни предме-
стий» Эмиля Коттне, но в отличие от последнего Жерар
заканчивает стихотворение следующим угрюмым предо-
стережением, обращенным к «куртизанам новой власти»:
«Не слишком гордо садитесь народу на шею, берегитесь
чересчур давить на него; он спокойно сидит на самом
низу величественного здания, но достаточно одного лишь
его движения, чтобы оно накренилось и рухнуло!»¹

Разочаровываясь в июльской монархии, массовая поэ-
зия постепенно возвращается от ликующих гимнов на
старые, сатирические позиции. Наивные мечты Шарля
Пешона и других поэтов, веривших, подобно ему, в на-
ступление золотого века, растаяли, как дым. Поэтому по-
явился взгляд, что Июльская революция еще не заверши-
лась. Песенники, отдавшие столько пыла прославлению
«трех славных дней», постепенно начинают превращаться
в республиканцев и поднимать свое оружие против июль-
ской монархии. В этом отношении заслуживает большого
внимания сборник сатирических песен Шарля Лемеля
«Маленькая Фронда 1831 года»². «Я юморист по харак-
теру и республиканец по образу мысли: отсюда эта бро-
шюра, — заявляет автор. — Никакая другая эпоха, кроме
эпохи Фронды, не была так благоприятна для песен на
злобу дня; отсюда заглавие моей книги».

Сборник песен Шарля Лемеля позволяет воочию
видеть тот сдвиг, который за один год произошел в те-

матике песни. Воспевание революции почти отсутствует.
Прежнее нападение на Реставрацию ограничено всего од-
ной песней «Легитимным королям», со следующим язви-
тельным рефреном: «Удостоите нас презрением и по-
киньте нас; уходите, легитимные короли: мы недостойны
вас». Все содержание сборника посвящено разносторон-
нему нападению на июльскую монархию и на ее минист-
ров, в частности на Казимира Перье, которому Лемель
от лица пэров приносит горячую благодарность за введен-
ное им пожизненное пэрство. В стихотворении «Застоль-
ный астролог» Лемель уже восходит к более общей теме:

Dans les trois jours nous chantions:

«La tyrannie

Est finie!»

Pauvres sots que nous étions!

Sans notre hôte nous comptions.

(«Во время трех дней мы распевали: тирания кончи-
лась! Какими мы были несчастными глупцами! Мы не
спросились своего хозяина»). В стихотворении «Июльские
бойцы», где снова возвращаются бывшие мотивы револю-
ции, поэт уже воспекает не ее внешний блеск, ее победу,
но ставит в центре своего внимания тех, кто пал ради ре-
волюции и пал, оказывается, совсем напрасно: «Вы уми-
рали, чтобы спасти родину, мы же теперь живем, чтобы
оплакивать ее судьбу!» — восклицает поэт.

В книге есть стихотворение, замечательное по своей
остроте и выразительности, «Июльские кресты». Автор
утешает своих собратьев по июльскому оружию, тех па-
триотов, которые дрались и не получили крестов. «Не бу-
дем плакать по поводу того, что нас забыли, — заявляет
он. — Ведь Францией правят глупые и подлые министры,
а потому всякий добрый француз все равно носит свой
крест». Этот рефрен о крестах удачно применяется и в
дальнейших куплетах. Бельгия, указывает поэт, последо-
вала июльскому примеру, а мы, по милости наших ми-
нистров, остаемся холодными свидетелями ее борьбы: вот
и Бельгия несет свой крест. Точно так же, по милости тех
же министров, и Польша, «гигант в снежном плаще», не-
сет свой крест. Благодаря власти консерваторов, во
Францию уже прокрадываются иезуиты: «Игнатий
Лойола, неси прочь свои кресты!»

В песне «Народ» поэт обращается к *juste-milieu*, к пра-
вительству, заявляя о том, что народ страдает и надо

¹ Mary Lafon, «Cinquante ans de vie littéraire». Paris, 1892, pp. 36—39.
Стихотворение Жерара приведено и в сборнике Дебро.

² Charles Lemesle, «Petite Fronde de 1831. Chansons», 3 edition, Paris,
3 septembre 1831.

же положить этому конец: «Он хочет есть, он хочет есть! Его бедные внутренности устали от голода, он хочет есть, он хочет есть! Можете ли вы облегчить его долю? У вас ленты, милости, титулы, деньги, места. Он же хочет есть, он хочет есть, он хочет есть, он хочет есть!» После этого стихотворения не удивительно, что поэт, обращаясь в следующей песне уже к солдатам революционной Франции, убеждает их: «оставайтесь всегда вооруженными», ибо все полно предчувствия грядущих социальных бурь.

Следуя примеру песни Шарля Лемеля, бывшая ликующая массовая песня 1830 г. насытилась разочарованиями, пессимистическими мотивами и превратилась в республиканскую песню, какой она предстает затем в творчестве последующих песенников Июльской революции, произведения которых собраны в двухтомном сборнике «Республиканских песен», вышедшем в 1834 г. с подзаголовком «Народные песни революций 1789, 1793 и 1830 года». К анализу этой песни мы обратимся в пятой главе.



Если с 1831 г. начинается новый, «республиканский» этап поэзии Июльской революции, то тут же происходили и некоторые противоположные явления. Поэзия 1830 г., как она очерчена выше, была еще полна буржуазно-демократических иллюзий, т. е. выражала объективно идеологию буржуазии. Тема социальных противоречий буржуазного строя в ней еще совершенно не затронута.

Но буржуазия была оппозиционно настроена при Реставрации, когда она еще только стремилась к власти; захватив же власть она становится ярой защитницей порядка и оплотом реакции. Если мелкобуржуазная демократия и пролетариат заявляли, что революция еще не завершилась, если массы начинали следовать республиканским лозунгам и выражать свое недовольство в многочисленных восстаниях, то крупная буржуазия решительно выступила против этих прежних своих соратников, усилиями которых она только и смогла осуществить свою классовую победу.

И тут ярко вскрывается буржуазная сущность первого этапа поэзии Июльской революции. Если лирика 1830 г. являлась прогрессивной, поскольку она в основном представляла собою непосредственное и общее отражение во-

сторгов всей демократии, свергнувшей феодально-католическую реакцию, то рецидив этой монархической лирики в последующие годы, в пору углубления социальных противоречий и утверждения «республиканского» этапа поэзии Июльской революции, мог являться только регрессом, только бесплодной попыткой буржуазной реакции задержать поэзию Июльской революции на ее пройденных позициях, уже противоречивших сознанию широких масс.

Такого рода реакционным фактом и было появление в 1831 г. вышеупомянутого сборника Наполеона Анри. Посвящая свою книгу Луи Филиппу, которого в эту пору уже начинала поносить республиканская песня, Наполеон Анри действует вполне логично, ибо та поэзия 1830 г., эпигоном которой он является и которая год назад пахла порохом баррикад, ныне, будучи еще формально связана с темой революции, обратилась в поэзию верноподданническую, в опору трону и защитницу «порядка». Как увидим дальше, Наполеон Анри уже выступает против республиканцев.

Из указанного выше круга тем первого этапа поэзии Июльской революции, в сборнике Наполеона Анри особенно ярко разработаны темы изображения интимного быта революции, патриотическая тема и тема приветствий Луи Филиппу; при этом отношение поэта к королю является чисто апологетическим и уже лишено тех острых, но настойчивых советов, которые давали королю песенники 1830 г. Значительно слабее представлена тема зарубежных революций, — может быть потому, что ее особенно рьяно разрабатывали республиканские песенники, в творчестве которых она обращалась против июльской монархии. Замечательно, что вовсе нет темы нападения на Реставрацию — то ли потому, что буржуазный автор оптимистически поглощен приятным для него рождением буржуазной монархии, то ли потому, что Луи Филипп в конце концов — тот же Бурбон, и автор считает не тактичным громить его августейшую родню.

Зато у Анри имеется новая тема — охранительная. В ряде стихотворений поэт пропагандирует защиту июльской монархии как защиту «свободы». Для него нет никаких сомнений в деальности строя буржуазной монархии и ее «отца» Луи Филиппа. Для поэта наступило время радости. В стихотворении «Новый год, 1831», он восклик-

цает: «Янус показывает нам другое лицо: наступило время радости; вот час, когда исчезают печали; этот час вдохновляет песню. Мы с гордостью пойдем вперед за родину и нашего отца; для своей родины его голос некогда так желал, желал свободы». Стихотворение «Добрый деревенский кюрэ» завершается словами: «свободный народ... должен забыть месть и лелеять справедливость». В стихотворении «Часовой» стража грозно спрашивает прохожего: «Поклялись ли вы в верности великому королю Франции? Благодарны ли вы нашим трехцветным помпонам за свободу?» И подозрительного прохожего влекут в узилище.

Таким образом, если для Франции наступило время свободы и радости, которыми она обязана своему «великому королю», — могут ли быть терпимы какие-либо гражданские раздоры? Если наступило время «справедливости», может ли быть терпима «месть» новых озлобленных восстаний? Никоем образом! И в пылу своего охранительного пафоса Анри создает песню-молитву «Domine salvum». Все успокоилось, революция завершена, и новый буржуазный строй призывает на себя благословение господне. В вышерассмотренной поэзии 1830 г. религиозные мотивы отсутствовали: бойцы Июльской революции сами творили свою историю. Поэт реакции, естественно, спешит воззвать к божеству и к «добрым деревенским кюрэ», столь высмеянными в песенках Беранже.

Верноподданнический сборник Наполеона Анри логически завершается стихотворением «Буря 16-го апреля 1831 г.». В этот день в Париже произошло очередное восстание с республиканскими лозунгами. Поэт, как ясно из всего предыдущего, конечно, должен осудить восставших. Он охраняет трон и новую «настоящую» Хартию. Он изображает Хартию в виде корабля, искусно противостоящего разъяренным волнам. «Буря одной какой-нибудь партии не сможет ничего сделать против нее. Если даже сами массы двинутся, чтобы ее низвергнуть, достаточно будет одной искры священного огня, которая вырвется из нашей руки, чтобы уничтожить их. Честолюбие кричит злым заговорщикам: «Разбейте молодую Францию, родины больше не существует». Но где теперь эти заносчивые республиканцы? Стыдась своих заговоров, они скрывают свое поражение, и один вид Лобо заставляет рушиться их надежды».

И совершенно логично, что Анри призывает к подавлению республиканских восстаний. Обращаясь к буржуазной национальной гвардии, он восклицает: «О храбрецы Июля, о буржуа-гренадеры, чье чело снова (после разгрома восстания 16 апреля. — Ю. Д.) украшают лавры, бодрствуйте, бодрствуйте непрестанно для спасения государства; увидев группу врагов, которая жметя около дворца, отгоните ее от трона, оберегайте Двор, оставайтесь там с оружием в руке ночью и днем». Не ясно ли, что Наполеон Анри должен был удостоиться монаршего благоволения? Оно выразилось в том, что его книга была включена в «личную библиотеку государя».

Таким образом поэзии Июльской революции в том ее буржуазно-демократическом варианте, который сложился у ряда поэтов в 1830 г., непосредственно после баррикадных боев, предстояло в дальнейшем, в обстановке углублявшихся социальных противоречий, превратиться в свою противоположность. Многие слои буржуазной демократии, добившись своей конституционной монархии, должны были — в отличие от других слоев, о которых мы пока не говорим — чувствовать себя теперь вполне удовлетворенными. Больше им нечего было желать; они шли направо, становились опорой июльской монархии, срастались с финансовой аристократией, прежним своим врагом, и утрачивали принадлежность к буржуазной демократии. Разумеется, это срастание было не всегда безболезненным, борьба в лагере правящей буржуазии продолжалась, но это были домашние недоразумения, не влиявшие на общее отношение буржуазии к революционной борьбе пролетариата и мелкобуржуазной демократии.

Если после 1830 г. поэзия Июльской революции в массовом своем потоке стала перестраиваться в республиканскую, то сборник Анри характерен для пути другой, меньшей ее части, которая свернула на путь буржуазной реакции и, переставая быть даже поэзией буржуазной демократии, превратилась в рупор финансовой аристократии. Прогрессивные стремления поэзии 1830 г. сменились у Наполеона Анри регрессивными. Пафос революционной борьбы уступил место поэтизации социального квиетизма. Оказывалось, что революция произошла единственно для восшествия Луи Филиппа на престол; оказывалось, что в наступившем царстве «свободы» и «справедливости», благословляемом небесами, не могло уже быть места лозун-

гам продолжавшейся социально-политической борьбы. Былая поэзия 1830 г. обращалась теперь против этих толп зунгов при энергичном содействии генерала Лобо и маршала Сульта.

В 1831 г. мелкобуржуазная демократия приходит к полному осознанию противоречия своих интересов с интересами крупной буржуазии; рождаются первые республиканские песни, открывающие новый путь последующей массовой поэзии Июльской революции. И в эту пору сборник Наполеона Анри является одним из первых литературных проявлений буржуазной реакции. Буржуазия удовлетворенная своей победой, любовно воспевающая свою «маленькую» (как звал ее Энгельс) Июльскую революцию и испуганная социально-политической активностью пролетариата и мелкобуржуазной демократии, обращается к реакционной защите своих классовых завоеваний, принесенных революцией.

ГЛАВА 3. САТИРА ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1830—1831 гг. БАРБЬЕ

Подъем сатиры в поэзии Июльской революции. Барбье и революционная литература. — «Добыча». Апофеоз революционной «черни» и бичевание финансовой аристократии. Идеология верхушки мелкой буржуазии. «Лев». Барбье и первые восстания 30-х гг. «Известность» и «Восстание». Пессимизм Барбье. Враждебность к пролетариату. Отрицание Июльской революции. Барбье и Данте. Контрреволюционный либерализм Барбье. Критика о «Ямбах». — Отношение дворянства к Июльской революции. Контрреволюционная дворянская сатира 1830 г. Суд над министрами Карла X и ода Ламартина. Легитимистское и либеральное крыло дворянства. Сатира Антони Дешана. — Близость сатир Барбье и Дешана. Последующий путь Барбье

Из всех своих разновидностей (литературной, морализующей, нравоописательной и др.) сатира 20—30-х гг. выступала почти преимущественно в облике социально-политической сатиры¹ и притом избирая наиболее острую и гибкую форму последней, форму стихотворного политического памфлета. Французские литературоведы, говоря о Бартеlemi и Мери, справедливо называют их памфлетистами. Отличие сатиры от памфлета нужно видеть в том, что памфлет был лишен типизирующих образных об-

¹ Леконт де-Лиль так характеризует социально-политическую сатиру: «Из всех страстей, которые одновременно являются внутренними очагами, откуда бьет ключом сатира, политическая страсть является одною из самых терпких и плодотворных. Ненависть к тиранам любовь к свободе вкус к борьбе, пламеннее стремление к победе или мученичеству — все это наличествует и сталкивается здесь».

общений социального или философско-морального порядка и лишь возбужденно, негодуя обрушивался на то или другое событие социально-политического «сегодня», нападал на того или иного министра и т. п. Провести точную и постоянную границу между сатирой и памфлетом не всегда возможно, ибо иногда «памфлетное» по своей установке стихотворение оказывается сатирой (некоторые стихотворения Барбье) или собрание памфлетов автора перерастает во всеобъемлющую сатиру.

В поэзии Июльской революции постепенно наблюдается зрелище чрезвычайного подъема сатиры. Объяснялось это тем, что поскольку в 30-х гг. сатира предстает чаще всего именно в индивидуализированной форме стихотворного памфлета, социальный гнев которого выплескивается с публицистической страстностью, со всей необузданностью митинговой речи, не перебиваясь, не умеряясь и не умаяясь никакими рефренами (а последние в социально-политической песне Июльской революции отнюдь не всегда являлись объединяющим и актуализирующим итогом), — ясно, что качественная разница между социально-политической песней и сатирой-памфлетом была весьма ощутимой и что растущее с начала 30-х гг. обострение классовой борьбы должно было привести к расцвету сатиры.

Оружие Вьенне, Бартелеми, Мери, Дебро, Лепаж и многих других сатириков и памфлетистов 20-х гг. было тотчас же после Июльской революции поднято Огюстом Барбье. Однако уже после первых своих революционных сатир, запечатленных мощным дыханием «трех славных дней», неустойчивый Барбье быстро деградирует и через несколько месяцев оказывается в стане контрреволюции.

Та революционная репутация, которой Барбье пользовался у наших петрашевцев и продолжает пользоваться у некоторых советских литературоведов, является сильно преувеличенной. Считать Барбье революционным поэтом в целом нельзя, хотя грубейшей ошибкой было бы и давать его реакции. Творчество Барбье полно колебаний, зигзагов, взлетов и падений, — и оно должно быть понято и изучено во всем единстве своих нестрых противоречий, во всей последовательности смены антагонистических настроений, обусловленных положением группы Барбье в классовой борьбе 30-х гг. В противном случае

невозможно будет понять, каким образом Барбье, сделавшись с 1831 г. врагом революционного движения, писал иногда в дальнейшем вещи, исполненные чрезвычайно резкого социального протеста, объективный смысл которых мог быть только революционным.

Вследствие того что поэзия Июльской революции оказалась замолчанной, было утрачено правильное понимание творчества Барбье. Вообще Барбье попал в ряды революционных поэтов только благодаря своей «Добыче» и «Льву», но репутация его в этом отношении настолько установилась, что после Октябрьской революции он оказался даже зачисленным в ряды поэтов... Парижской Коммуны (см. сборник «Из искры пламя», изд. ВЦСПС, 1925). С русскими переводами Барбье происходила также характерная особенность: переводчики прошлого века, представители либеральной и разночинной интеллигенции, а также и некоторые современные советские переводчики, не препятствовали себе порсю, из лучших намерений, слегка «революционизировать» творчество Барбье, будучи глубоко убеждены в его революционности. Таким образом, в результате недостаточно критического отношения к Барбье в прошлом и в современности, а также в результате незнания подлинной революционной поэзии 30-х гг., до сих пор продолжает жить заблуждение о революционности поэзии Барбье в целом.

Путь Барбье в первой половине 30-х гг. — это путь от революции к контрреволюции. Французская контрреволюционная литература этой поры заключала в себе, во-первых, ту литературу, которая с самого начала объявила себя врагом революции, и, во-вторых, ту, которая, приняв на первых порах революцию, быстро заняла отрицательное отношение к порожденным ею последующим социальным волнениям. В первом случае контрреволюционная литература возникла в тех классах и слоях, против которых было прежде всего обращено острие революции (землевладельческое дворянство). Второй случай сложнее. Социальная оппозиция, подготовлявшая Июльскую революцию, представляла собою лишь временный, тактический блок разнородных и даже взаимно-враждебных социальных сил, объединившихся против общего врага, против Реставрации. Уже на второй день после революции произошла естественная дифференциация в лагере победителей, в результате которой те социальные слои, которые

были удовлетворены исходом революции, объявили ее завершившейся и обратились к политике буржуазной реакции, ярко документированной в сборнике Наполеона Анри. В ближайшие месяцы после Июльской революции революционная мелкобуржуазная демократия и объединенный блок дворянско-буржуазной контрреволюции уже резко противостояли друг другу, оттягивая к себе колеблющиеся социальные слои. Творчество Огюста Барбье явилось продуктом идеологии именно этих колеблющихся слоев, которые первоначально приветствовали революцию, а затем, под влиянием ее углублявшихся социальных последствий, объявили себя защитниками «порядка» и сомкнулись с контрреволюцией.

Огюст Барбье выступил на литературное поприще на кануне Июльской революции, напечатав в сотрудничестве с Альфонсом Руайе малозамечательный исторический роман. Во время Июльской революции Барбье находился в отъезде из Парижа, и ему пришлось видеть лишь непосредственные последствия «трех славных дней»; для Барбье имела большое значение необходимость писать о революции лишь по рассказам и по книжно-кабинетным запасам своего либерализма.

Как бы то ни было, поэт в Барбье, со всем его энергичным, мощным, кипящим стилем, родился именно в социальном шуме Июльской революции. Его «Ямбы», выше и лучше которых Барбье ничего уже не создал, представляют собой, по правильному замечанию Леона Левро «тесное и превосходное соединение сатиры и оды»¹, особенность, снова говорящая о «баррикадном» происхождении поэзии Барбье: «одический» период был ведь первым этапом (примерно первый месяц после революции) в развитии поэзии Июльской революции. В первых стихотворениях Барбье «ода» связана с превознесением народных масс, а сатира — с нападением на высшие классы; но уже начиная с 1831 г. все это изменится, ода исчезнет, а горькая, кипящая сатира обратится против «народа», против революционного пролетариата.

Основу популярности Барбье положила его «Добыча»,

напечатанная в августе 1830 г. Александр Дюма угодил эту сатиру «факелу, потрясаямому неведомым поэтом». По своему времени «Добыча» действительно явилась факелом: она ярко осветила те противоречия, ту социальную ложь, которая началась на другой же день после революции. «Добыча» не может быть не включена в круг подлинной поэзии Июльской революции. Эта клокошущая романтическая сатира оказала большое влияние на ряд революционных поэтов 30-х гг. и о Барбье вспомнили даже во время Коммуны.

Кто сделал Июльскую революцию? — спрашивает Барбье. И отвечает: народ, святая сволочь, *sainte canaille*. И он воспекает эту героическую «сволочь» в ее самоотверженном героизме. Вот знаменитое начало «Добычи»:

Ложился солнца луч по городским громадам
И плиты улиц тяжким зноем жег.
Под звон колоколов свистели пули градом
И рвали воздух вдоль и поперек.
Как в море вал кипит, лучам подвластный лунным,
Шумел народ мятежною толпой, —
И пушек голосам зловеющим и чугунным
Песнь Марсельезы вторила порой.
Средь узких улиц здесь и там мелькали
Мундиры, каски и штыки солдат,
И чернь, под рубищем храня сердца из стали,
Встречала смерть на горах баррикад.
Там люди, сжав ружье рукой от крови склизкой,
Патрон скушивши задымленным ртом,
Что издавать привык лишь крики брани низкой,
Взывали: Граждане, умрем!¹

* Во второй и третьей строках сатиры поэт обнаруживает отрицательное отношение к высшим классам. Он заявляет, что в революционные дни не было видно всех этих героев бульваров, всех этих женоподобных мужчин, затянутых в корсеты: э. и господа, которые сейчас разгуливают, украсив свои фраки огромными трехцветными розетками, дрожали тогда с ног до головы и обливались потом, прячась за занавесками окон и испуганно рассматривая босую богиню свободы. Знаменитое описание последней дано в противопоставлении к дворянской аристократии: богиня свободы — «не графиня из Сен-Жерменского предместья, набеленная и накрученная, от одного крика

¹ Léon Levraut, «Les genres littéraires. La Satire». Paris, s. d., éd. P. Delaplane, p. 122.

¹ Перевод «Добычи» здесь и дальше В. Буренина Переводчиком стихотворение озаглавлено «Собачий пир».

падающая в обморок: это женщина из народа с полными грудями, с резким голосом и грубой прелестью; кожа ее темна, в глазах огонь; ее движения быстры; она не боится народных криков, кровавых стычек, запаха пороха, барабанного боя, глухого звука пушек и набата; она любит простой народ; она отдается тому, кто силен, у кого руки еще в крови». И дальше: «Когда эта пламенная дева, дитя Бастилии, появилась на свет со своим смелым видом и ухватками девки, она в течение пяти лет возбуждала к себе похоть всего народа, а затем, затянув воинственный марш, пресыщенная первыми возлюбленными, бросила свой фригийский колпак и сделалась маркитанткой при двадцатилетнем капитане».

... И вот теперь она, прекрасная, нагая,
С трехцветным шарфом к нам опять пришла
И, слезы бедняков¹ несчастных отирая,
В их душу силу прежнюю влила.
В три дня ее рукой низвергнута корона
И брошена к народу с высоты.
В три дня раздавлено величье трона
Под грудой мостовой плиты!

Чрезвычайно характерно отметить эротическую мотивировку богини свободы. Другой поэт сказал бы, что эта богиня несет реальные дары тем классам, которые сделали революцию, собирается улучшить их положение (так ведь понятно, что переводчик заставил богиню — против воли автора — отирать слезы бедняков); у Барбье она приносит только себя; только свое тело, она приходит для радостного и свирепого распутства. Не нужно этому удивляться. Когда в 1831 г. художник Делакруа выставил свою картину «Эпизод из июльских дней»², Гейне отметил аналогичную эротическую мотивировку в женской фигуре свободы. Делакруа был художником тех же приблизительно слоев мелкобуржуазной интеллигенции, что и Барбье, а для этих слоев революция была радостной в том отношении, что она свергала феодально-католическую реакцию с ее строгими предписаниями по поводу семьи и брака: с революцией приходила эра наслаждения, воспетого в песенках Беранже и воплощавшегося в сияющем

теле богини свободы; сюда присоединялись и буржуазно-патриотические воспоминания о Великой революции и ройнах Конвента. Однако нельзя не отметить здесь же некоторых особенных интонаций Барбье: он видит, что богиня обладает «ухватками девки», и это его отнюдь не восхищает; увлеченный энтузиазмом революции, он принимает сейчас и такую богиню, но в последующем он не замедлит от нее отшатнуться.

Чем же закончилась революция, полная благородного самоотвержения «черни», геройски умиравшей на баррикадах, лившей свою кровь на благословенный жертвенник богини свободы? Увы, отвечает Барбье, она закончилась только гнусным торжеством своры жадных эгоистических стяжателей — тех самых, что прятались за занавесками, а теперь прибежали погреть руки, попользоваться, поднажиться, урвать.

... Со взрытой мостовой, с пробитыми стенами —
Подобием изорванных знамен, —
Париж, обвитый лаврами свободы,
Кому дивится с завистью мир,
Пред кем с почтением склоняются народы,
Чье имя чтут, как дорогой кумир, —
Увы! Он ныне стал зловонной гряди стоком,
Вертепом зла бесстыдного он стал.
Куда всех мерзостей чернеющим потоком
Сливается разврата мутный вал;
Салонных шаукунов он сделался притоном:
К пусты и чинам и почестям жадна,
Толпа их берет из двери в дверь с поклоном,
Чтоб просить обрывок галуна.
Торгуя честью и теша черни страсти,
В нем тагло ходит алчности порок
И каждая рука лохмотьев павшей власти
Окровавленный тащит клоч!

Дальше, в последней строфе сатиры, поэт дублирует эту тему, рисуя охоту на кабана, заканчивающуюся отвратительным пиром собак, разрывающих свою жертву. Таким образом Барбье желает фиксировать максимальное внимание читателя именно на картине пошлого дележа завоеваний революции.

И эта картина действительно является художественным центром сатиры. «Революционная» строфа, начинающая «Добычу», дана только в противопоставлении к изображению дерущихся собак. Именно затем поэт и поднимает баррикады на такую театральную высоту, чтобы показать последующую пошлость буржуазных будней. И, увидев,

¹ Относительно «бедняков» — переводчик (В. Буренин) «революционизирует» оригинал. В подлиннике только: «приходя осушить наши плачущие глаза».

² Критика подчеркивала в ее композиции влияние «Добычи».

что плоды «народной» революции достались другому классу, он спешит, движимый чувством элементарной справедливости, со всей силой морального негодования заклеить собачью свору финансовой аристократии, вызывая пылкие аплодисменты радикальной аудитории.

Та верхушка мелкой буржуазии, к интеллигенции которой принадлежал Барбье, была слишком инертной для борьбы за власть и находилась в плену различных идеалистических иллюзий. Ни в «Добыче» ни в последующих сатирах Барбье нет ни слова по поводу свержения Реставрации: пассивно-созерцательная группа Барбье жила более или менее безмятежно, если бы революции не произошло, революция же представляется этой группе только в виде смены политической вывески. Группа Барбье радовалась приходу «свободы», полагая, что с нею должен прийти золотой век, но наступившие будни буржуазного рвачества заставили эту интеллигентскую группу, не успевшую принять участия в дележе, безразлично и негодуя отстраниться. Верная своей кабинетной психологии, она даже не может хорошенько рассмотреть, кто же стал захватчиком победы, и огульно утверждает, что «каждый тащит (*chacun cherche à déchirer*)»: она полагает, что революция есть общенациональное дело, а следовательно и дележка завоеваний революции одинаково является общим делом. Здесь и рождается близорукая, запальчивая, полная гипербола, либерально-романтическая сатира Барбье, бичующая всех и вся, — «каждого», который «тащит», — ибо в грабеже этом не только замарано национальное величие Франции, но и тухнет вся поэзия, вся пленяющая Барбье эстетическо-театральная сторона революции.

Интеллигенция верхушки мелкой буржуазии, от имени которой выступал Барбье, скорее могла бы тяготеть к лагерю крупной буржуазии, чем к пролетариату. Ведь Барбье считал революцию закончившейся уже 29 июля, зрелище алчного растаскивания «окровавленных ключей павшей власти» являлось в его глазах уже отрицанием революции, которую он идеалистически приветствовал за ее героизм, за ее поэзию, хотя втайне и испытывал некоторую тревогу относительно аллюров богини свободы. Но, воспламененная революционным энтузиазмом и отворачиванием к рвачеству, группа Барбье откатнулась в сторону обманутого «народа», пролетариата, бескорыстных

бойцов революции. «Добыча» и представляет собою не что иное как негодующий моральный протест за обманутые массы, причем на данном этапе в громовости ее голоса отразился протест самих трудящихся масс.

Таким образом «Добыча» — это доподлинное революционное произведение, в котором пассивные, по существу, социальные слои, взволнованные патетикой революции, временно стали на позиции ее бойцов, прониклись интересами последних и даже обратились к либеральной их защите. Таково же значение сатиры «Лев» (декабрь 1830 г.), где Барбье снова воспекает хвалу народу, который подобно разъяренному льву прыгал три дня по звонкой мостовой великого города, сметая своим гневом, своим рыком, своей непреклонной поступью старую власть, который победил — и, задыхаясь, растянулся всем гигантским величественным своим крупом на тканом бархате поверженного трона.

Потом нечаянно я видел — без числа
Толпа под сень его униженно ползла;
Я видел — карлики, которых заставляли
Дрожать его шаги, ручонки простирали
И, бледные еще, его целуя шерсть,
Ласкаясь приторно, ему твердили лесть.
И лапы облизав и лав перед порогом,
Назвали Львом его, царем и полубогом.
Когда ж, пресыщено и кровью и хвалой,
Надеясь отрясти последний грязи слой,
Проснувшись, чудище хотело кончить дело,
Когда, раскрыв свой зев и шевельнувши тело
И гриву жесткую, поднялось и пошло.
И мощно головой своею потрясло,
И, с гривой по ветру, по-царски зарычало,
То цепь намордника могучий зев сковала¹.

Так для Барбье в декабре 1830 г. стал совершенно ясен исход революции. Если трусам и подлецам досталось победоносное рвачество, то народу, бойцам революции, героям, львам — только надели намордник. Казалось бы, отныне нет оснований сомневаться в отношении Барбье к «народу». Увидев исход революции, доставившей победу одной финансовой аристократии, группа Барбье должна была окончательно отойти к пролетариату, чтобы бороться в союзе с ним за осуществление новой революции.

Каков же был дальнейший путь Барбье?

¹ Перевод К. Бабикова.

В «Добыче» и «Льве» Барбье воспел революцию со всею ответственностью ему романтической патетикой. Но, соответственно воззрениям его классовой группы, представления Барбье о революции были крайне смутные, младенчески идеалистические. Ему казалось, что революция — это Добро, это — Справедливость, это — Свобода, Равенство и Братство, это комплекс аналогичных отвлеченных и прекрасных слов, которыми революционная буржуазия конца XVIII века маскировала на общечеловеческий лад классово-ограниченное содержание своей борьбы.

В сатире Барбье «1793 год» мы напрасно думали бы найти апологию якобинской революции. Нет, Франция эпохи Террора кажется поэту только разбитым, тонущим кораблем; по мнению Барбье, этот год был велик лишь тем, что, когда европейские короли, обрадованные внутренними расправами Франции, вздумали ее задушить, «корабль выпрямился» и внезапно, «как пушечный выстрел, выбросил четырнадцать армий», смиривших пыл врагов. Несмотря на эту наивную и реакционную концепцию 1793 г., Барбье называет деятелей революции, «наших отцов», великанами, а своих современников — «карликами». И он жалуется: «О, у нас больше нет твоего античного пламени, твоей силы рук, душевной крепости, пылкой дружбы к поработленным народам, и, когда в сердце наше порой явится ненависть, мы страдаем одышкой и дыхания нам хватает не более как на три дня». Так, сведя Великую революцию только к «античному пламени» и пр., Барбье мыслит названное «античное пламя» подлинным содержанием, душой и моралью революции.

Как ни смешны «революционные» понятия Барбье, — эти куцые и реакционные мещанско-обывательские воззрения были свойственны не ему одному, да и не только его современникам. Ясно, что неопределенность такого «революционного» сгедо могла повести к самым неожиданным последствиям. И действительно, если в «Добыче» и «Льве» Барбье скорбел о том, что нарушена «Справедливость» и что обижен добрый народ, то вскоре он будет скорбеть совсем на другой лад, и эта новая скорбь окажется куда влиятельнее и существеннее его прежнего негодования.

Как только финансовая аристократия захватила власть, возвела на трон короля-банкира и обратилась к политике буржуазной реакции, год от года все более ожесточа-

шейся, как только стали ясны ущербные результаты революции, — легитимисты, бонапартисты и республиканцы с их многочисленными тайными обществами повели деятельную агитацию в пользу новой революции. Призывы всех этих партий, особенно республиканцев, шли навстречу мятежному кипению масс. Всевозможные восстания, заговоры, демонстрации, уличные беспорядки щедро расплеснулись в 1831 г.¹, сопровождаясь такими крупными событиями, как ноябрьское восстание лионских рабочих. Поэту, скорбевшему о том, что «народ» обманут, предстояла свободная возможность выступить с оправданием его революционных требований. Посмотрим же, что пишет теперь Барбье.

В феврале 1831 г. появляется его сатира «Известность». Барбье, идиллически обрисовывает в ней «народ», пролетариат в виде «каменщика, который одним ударом разбивает троны и под удушливым небом заставляет королевские венцы прыгать по широкой мостовой, подобно ребенку, играющему в серсо». Но если пролетарий является ребенком, естественно, что за ним надо присматривать, удерживать его от «дурного общества» и т. д. И вот Барбье с тревогой усматривает, что некие злые люди развращают этого ребенка: «Как жалко слышать, что вокруг него тысячи медоточивых уст, оскверняя имя гражданина, говорят ему, что кровь украшает мозолистые руки и что красный цвет идет к нему, что его каприз должен быть единственным непреложным законом, что справедливость находится в его руках, — (говорят все это) не боясь, как бы оружие справедливости не стало в его руках оружием злодеяния». Не трудно видеть в этой цитате встревоженный отклик справа на события 1831 г.

В том же феврале Барбье написал еще сатиру «Восстание». Читатель немало удивится, увидев, что всего через полгода после «Добычи» поэт уже оказывается врагом восстаний. Барбье не только не мирится теперь с богиней свободы, но она его ужасает. Сатира начинается с указания, что по предместьям прокатываются вдруг глухие и тревожные шумы, — и вот захлопываются

¹ Легитимистская демонстрация 14 февраля, сопровождавшаяся разгромом церкви Сеч-Жермен д'Оксеррва; процесс аргиллеристов-республиканцев в апреле; республиканские восстания 16 апреля и 9 мая; демонстрация бонапартистов 5 мая; волнения 14, 16 и июня; республиканское восстание 14 июля, и т. д.

двери и окна, повсюду поселяется страх, старики трепещут, женщины и дети смотрят расширенными глазами, и на мостовой обезлюдевших улиц «показывается Восстание, идущее мятежным шагом, толкающее перед собой толпу». Сатира Барбье написана по случаю разгрома архиепископского дворца в Париже¹, и Барбье сокрушенно рассказывает об уничтожении «священных предметов» и о том, что «Христос вторично теперь в руках евреев». Сатира завершается настоящим воплем: «О, родина-мать! О, жалобная богиня! Неужели же всегда будем мы видеть в испуганном городе бледных граждан, покидающих свои очаги? Неужели мы всегда будем видеть этих безжалостных воителей, предающихся во имя мира междуусобным войнам?» И поэт призывает родину, «отчаявшуюся мать», идти на площадь, разодрать свою тунику и подставить «обнаженным мечам сыновей — чресла, широкие чресла, которые их носили».

Однако, если грозное клокотанье «черни» пугает Барбье, то он испытывает отвращение и при виде кровавых правительственных репрессий. Правда, он не оставил сатиры, направленной в этом смысле против правительства июльской монархии, так как не мог не признавать, что в данном случае сделался бы соучастником «агитаторов». Но в своей сатире «Варшава», говоря о разгроме Николаем I польской революции, Барбье с ужасом видит всю ту же кровь, но которая льется теперь не во имя восстания, а во имя подавления последнего. Он рисует реакцию, подавившую восстание и полную новой жажды крови:

Все кончено. И меч мой ныне
Висит без пользы у бедра;
Хранят разбитые твердыни
Следы огня, следы ядра.
И воют псы худые всюду:
Им крови больше не лизать,
И мох покрыл развалин груды.
И степь кругом!.. О смерть, о мать!
Скажи мне, где теперь я буду
С мечом кровавым пировать?..²

¹ Разгром этого дворца (15 февраля 1831) явился ответом революционных слоев парижского населения на устроенное накануне легими́стами молебствие, которое расценивалось как демонстрация контрреволюционных сил.

² Перевод В. Буренина.

Ужас восстаний — слева, со стороны пролетариата. Ужас реакции — справа, со стороны правительства. Исход — мрачное разочарование Барбье, отчаяние, черны́й пессимизм.

Вполне закономерно, что отныне действительность начинает казаться поэту отвратительной. Франция не смеется больше, утверждает он:

Мы всё утратили, всё, даже смех радушный
С его веселостью и лаской простодушной,
Тот смех, который встарь, бывало, у отцов,
Из сердца вырвавшись, гремел среди пиров.
Его уж нет теперь, веселого собрата:
Он скрылся от людей и скрылся без возврата¹.

Смех людей стал теперь похож только на

Вопль, исторгнутый знобщей лихорадкой,
Рот искажающий язвительною складкой.

Поэту начинает казаться, что он ошибался и в народе, если последний так слепо следует мутящим его агитаторам. В сатире «Кумир» Барбье нападает на пропаганду бонапартизма. Вся слава Наполеона представляется поэту только ужасом, только муками вздыбленной Франции, кровоточащей под ударами шпор ее страшного седока, «корсиканца с плоскими волосами». И что же? Народ продолжает поклоняться Наполеону. «Проходите, великодушные монархи! — восклицает Барбье. — Проходите, мудрецы! Для вас нет здесь высоких статуй, ваше имя забудет народ. Он помнит лишь тех, кто стреляет и рубит, чья рука посылает гнить в поле огромные груды костей, кто заставляет его таскать тяжелые камни и возводить пирамиды. Народ — это трактирная девка, которая ценит в любовнике властную руку, стальные мускулы и яростный взгляд. В убогой лачуге, на куче соломы, она дарит своей распутной любовью того, кто колотит ее день и ночь»².

Всё покорней отдаваясь пессимизму, поэт начинает убеждаться в бесплодности всех стремлений человеческого. Перед ним проходят бесконечные вереницы мертв

¹ Сатира «Смех» (1831), перевод С. Дурова.

² Если Барбье в «Кумире» наносил сильный удар наполеоновской легенде и впоследствии, в эпоху Коммуны, в день свержения Вандомской колонны, Рошфор перепечатал «Кумир» в своей газете, — то всё же протест Барбье против бонапартистов был протестом справа, а не слева. Точно так же Барбье бросал резкие замечания по адресу республиканцев.

человеческого рода, тщетно требующих награды от бога («Жергвы») Зачем, во имя чего погибли они? К чему были все вековые страдания мира, кровь, битвы, если люди ничему не научились и стремятся единственно лишь к деньгам и наживе? Власть золота одна царит над миром Что такое Париж, как не вертеп зла, где все продажно, бесстыдно, развратно, преступно? —

А племя парижан блуждает, как в лесу;
Босое тощее, с лицом, как стертый су,
Оно мне кажется подростком неизменным,
Которого зовут в предместьях гаменом.

(Эти сорванцы, что на стене таком
Выводят надписи похабные мелком,
Почтенных буржуа пугают карманьолой —
Бесчинство — их пароль, их лозунг — свист веселый,
Они подставили всем прихотям судьбы
Печатью Каина отмеченные лбы

И все ж никто из них не оказался трусом,
Они бросаются в бой подобно седоусым,
В пороховом чаду и сквозь картечный град
Шли с байонетами на жерла каронад
И падали, крича «Да здравствует свобода!»
Но ввергнутые вновь в пучину без исхода,
Они согражданам выносят напоказ
Тот пламень, что еще в их душах не погас,
И с копотью на лбу, готовы чем попало
Сразмаху запустить в витрины и порталы.
О, племя парижан, чьи рождены сердца
Чтоб двигать глыбами гранита и свинца!
Ты — море под грозой чьи голоса для тронов
Звучат, как приговор, ты — вал, что, небо тронув,
Пробушевал три дня и выбился из сил
О, племя дивное, комета среди светил,
Чудовищный состав, где растворились грани
Героизма юного и зрелых злодеяний,
О племя, что и в смерть шагает не скорбя,
Мир восхищен тобой, но не поймет тебя!¹

Сравните «Котел» и «Добычу» Прежнее восхищение революционной «чернью» уступило место теперь удивлению, которому свойственны оттенки разочарования тревоги и даже отвращения Рядом с «геройством юным» поэт видит «зрелые злодеяния». Если бы «народ» только умел героически умереть на баррикадах! Но поэт убежден, что народ ведет себя не столь «благородно». А говоря «народ» или даже «племя парижан», Барбье беспримысленно отождествляет его с пролетариатом, с под-

ростком-рабочим из предместий. Увы, это не тот рабочий, который «подобно ребенку» любит играть в серсо, хвастая бы и коронами. Это буйан, озорник, хулиган. Разагитированный лживыми пророками, он разрушает церкви и дворцы архиепископов, «вторично распинает Христа», терроризирует мирных граждан. На лбу его — печать Каина. Если он не трус, если он способен мужественно бросаться в бой за свободу, его запала хватает всего на трое суток. И основное для него — анархическое озорство, беспрестанная угроза порядку.

Таким образом, в результате обострившейся классовой борьбы, Барбье испуганно ринулся в лагерь контрреволюции. Его творчество приобрело теперь резкую пессимистическую окраску. Барбье не мог не видеть новых общественных противоречий и с жаром нападал на «власть денег», т. е. на хищническую финансовую аристократию, но, с другой стороны, и в гораздо большей степени, он ожесточался против «народа», агитируемого бонапартистами и республиканцами, представляющего угрозу всему буржуазному порядку, собственности, морали, патриотизму, религии. И нет уже ничего неожиданного в том, что, разочаровавшись в народе и философически разочаровавшись в успешности всех человеческих стремлений, Барбье замкнул круг, дойдя до отрицания самой Июльской революции:

Мы под июльскими палящими лучами
Все пели громкий гимн свободе дорогой.
Мы пели хором все в каком-то иступленьи.
Богиню светлую, не мысля той порой,
Что нам еще не раз за эти увлеченья
Придется заплатить ценою дорогой.
И грезилося без туч нам небо голубое...¹

Но дальше поэт увидел «соблазн разврата... и злобу зверскую с кипучей жаждой золота, и подлость, и обман и черноту измен», увидел кровавые сцены гражданской войны, убийства женщин и детей, и в нем возникла горькая уверенность, —

Что мир в своем стремленьи
Ни на единый шаг не двинулся вперед.

Мелкобуржуазная группа Барбье эстетически приветствовала революцию и «бессмертную Свободу», за которой должны были прийти Братство и Равенство. Но ее

¹ Сатира «Котел» (1831) Перевод Д. Бродского

¹ Сатира «Прогресс». Перевод Н. Грекова.

ожидания оказались обманутыми: вместо всего этого она увидела всеобщее рвачество, обман народа, гражданские распри. Революция выродилась: она не может даже помочь зарубежным «порабощенным народам». Кругом царят мрак и испуг. Опасность грозит свободе и родине. Но группа Барбье бессильна что-либо здесь изменить. Пугаясь пролетариата и презирая финансовую аристократию, она может вернуться лишь в свое кабинетное уединение, к привычным и тихим книжным образам, но и там она теперь не найдет успокоения. Пытаясь уйти в прошлое, Барбье не может не встретить фигуру Данте, такую же жертву социальных распри своего времени, пережившего уже тот мучительный путь, который в современности приходится переживать Барбье — путь поэта, уверенного, что он может спасти человечество, и не имеющего сил заставить человечество себя выслушать.

Ты видел, как и мы, безумие людей
И в них живущий дух вражды непримиримой:
В борьбе за первенство низверженные в прах
Смирялись партии и снова поднимались.
Ты видел много жертв, горящих на кострах,
В твоей больной душе их вопли отзвучивались!
Да, тридцать долгих лет прошли перед тобой,
А все царило зло, стеснялася свобода,
Любовь к отечеству была лишь звук пустон.
На ветер брошенные без пользы для народа!
Повсюду мрак и ложь... Озлобленный певец,
На вечную тоску изгнанный осужденный,
Ты величаво нес терновый свой венец,
И гордо умер в нем, с людьми непримиренный¹

Давая свой автопортрет в образе сурового и непримиримого Данте, обрекая себя на положение внутреннего эмигранта в своей стране, Барбье, однако, как мы видели, пытался защищать на свой лад лозунг дорогой ему Свободы, но тут он, как истый либерал, выступает не столько против финансовой аристократии и не столько против буржуазной реакции, сколько против мелкобуржуазной демократии и пролетариата, якобы обуреваемых «жаждой крови». Чтобы это положение стало окончательно ясным, напомним следующие слова Ленина о либералах и демократах: «Либералы отличаются от консерваторов (черносотенцев) тем, что представляют интересы буржуазии, которой *необходим* прогресс и сколько-нибудь упорядоченный правовой строй, соблюдение законности.

¹ Перевод Ю. Doppельмайера.

конституции, обеспечение некоторой политической свободы. Но эта прогрессивная буржуазия еще более боится демократии и движения масс, чем реакции. Отсюда вечные стремления либералов к уступкам старому, к соглашениям с ним, к защите многих коренных устоев старины. А это все ведет к полному бессилию либерализма, к его робости, половинчатости, вечным колебаниям»¹. В другом месте Ленин писал: «Демократия представляет широкую массу населения. Демократ не боится движения массы, а верит в него... Либерал представляет не массу населения, а меньшинство его; именно: крупную и среднюю либеральную буржуазию. Либерал боится движения масс и последовательной демократии более, чем реакции. Либерал не только не добивается полного уничтожения всех средневековых привилегий, а прямо защищает некоторые и весьма существенные привилегии»².

Разочарованная группа Барбье не верит уж в достижение строя подлинного прогресса:

И скорбь и зло есть участь всех веков,
И те же бедствия, пороки и страданья
Идут в наследие сынам от их отцов.

Этот пессимистический фатализм, заставляющий группу Барбье отказываться от дальнейшей борьбы за реализацию ее либеральных заветов, говорит о том, что перед нами группа падающая, не имеющая сил, которая еще не уничтожена развитием капитализма, но уже чувствует предстоящую ей классовую гибель. Вот почему этой группе остается только заявлять о своем беспредельном и универсальном возмущении, отчаянии и протесте, — и тут она обращается ко всей эмфазе, ко всей неопределенности и расплывчатости сатиры либерального романтизма. Прибежать к революции, тотчас же предать ее и пышно разочаровываться, сладострастно каяться и неистово обличать — все это чрезвычайно характерно для путей либерального романтизма эпохи 30-х гг.

Но как бы то ни было, в «Добыче» в августе 1830 г. родос Барбье прозвучал очень громко. Барбье д'Оревильи писал в обычном для него своеобразном стиле: «Огюст Барбье сумел сообщить тимпану нашего века удар такой

¹ Ленин, «Кадеты и демократия». Соч., изд. 3, т. XVI, стр. 77—78; курсив Ленина.

² Ленин, «Кадеты и аграрный вопрос». Соч., изд. 3, т. XVI, стр. 11—12; курсив Ленина.

неслыханно-ослепительной звучности, что и спустя пятьдесят лет он все еще вибрирует... Я думаю, что со времен великого Корнеля никто еще не задавал утробе страны такого трепета восхищений». Даже Альфред Неттман не мог не признать Барбье «первоклассным сатирическим поэтом». Конечно, легитимистскому критику не по вкусу пришелся мятежный пафос «Добычи». И все же Неттман не может не чувствовать своеобразного ее очарования: «Никогда еще, — пишет он, — французская поэзия не проявляла такой циничной смелости образов и зверской энергии выражений, которыми насыщено это демократическое проклятие»¹.

Несмотря на эти отзывы современно Барбье реакционной критики, которая понимала ведь, что он призывал не к разрушению буржуазного строя, а напротив, к его защите, целый ряд сторон творчества Барбье определил отрицательное и даже мстительное отношение к нему со стороны последующей буржуазной критики. Ведь имя этого поэта было связано, прежде всего, с «Добычей», воспевавшей революционный пролетариат и клеймившей буржуазию, а помимо «Добычи» в багаже Барбье имелись и другие «беспокойные» вещи. Вот почему Барбье оказался забыт уже при жизни. Его, правда, избрали во Французскую академию, но буржуазная критика организовано о нем не писала. Буржуазные литературоведы рассматривают теперь Барбье в ряду третьестепенных поэтов, укоряют его в «грубости», «крикливости», «преувеличениях», говорят о нем несколько общих слов, вспоминают «Ямбы» и тем заканчивают. Вопрос о влиянии Барбье на поэтов Июльской революции, разумеется, не изучен. Литературы о Барбье почти нет, исключая нескольких пустяковых статей. Эта последующая судьба Барбье — судьба многих литературных бунтарей, в творчестве которых хотя на миг загорался красный огонь революции.

В 1831 г. громокипящий «одический» пафос первых сатир Барбье начинает остывать, сменившись контрреволюционными настроениями. Остается определить, к какому из двух лагерей контрреволюции примкнула группа Барбье

к лагерю ли дворянской или к лагерю буржуазной реакции. Отрицательное отношение Барбье к финансовой аристократии предугадывает путь, которым должна была пойти его группа. Что же представляла собою в 1830—1831 гг. дворянская сатира?

Само собой разумеется, что дворянство отнеслось более, чем отрицательно к Июльской революции. Оно прекрасно понимало, что эта революция обращена была не столько против Карла X, сколько против самого же дворянства, пытавшегося вернуть свое прежнее привилегированное положение. Альфред де Виньи, не раз свидетельствовавший о своей неприязни к «мануфактурной» и наполеоновской буржуазии, так характеризовал борьбу последней против Реставрации: «У каждого имелась на лбу своя этикетка; у одного это была *ненависть к чужеземцам*; у другого — *любовь к старому знамени*; у этого — *обожание свободы*; у того — *верность Хартии*; но когда все эти маски упали благодаря успеху восстания трех дней, можно было ясно прочесть только одно — *ненависть к дворянству*»¹.

Дворянство оплакивало свержение Карла X. Однако некоторые представители этого класса не могли не испытать разочарования в короле, благодаря проявленной им робости в дни Июльской революции.

Пока многочисленные мелкобуржуазные писатели и поэты-рабочие принимали участие в уличных боях, тот же Альфред де Виньи, сидя дома, ожидал, что Карл X появится на белом коне, как бывшие французские короли, на улицах Парижа, чтобы отечески призвать к порядку своих добрых парижан; в этом случае Виньи рассчитывал присоединиться к нему в качестве верноподданного дворянина и бывшего гвардейского офицера. Но Карл X отнюдь не жаждал явиться пред лицо восставшего народа, и Виньи с горечью заносил в свой дневник:

Четверг, 29 июля. Они не приходят в Париж, а за них умирают! О, раса Стюартов!

Пятница, 30-го. Ни один принц не появился. Бедные храбрые гвардии оставлены в продолжение двух суток без распоряжений, без хлеба, всеми преданы и все еще сражаются.

Суббота, 31-го. Я навсегда покончил со стеснительными политическими суевериями.

¹ Pierre Flottes, «La pensée politique et sociale d' Alfred de Vigny», Paris, 1927, p. 82. Курсив Альфреда де Виньи.

¹ A. Nettement, op. cit., t. II, pp. 134, 137.

Отрицательно отнеслись к революции и все прочие писатели дворянства. Виконт д'Арленкур преданно провождает до границы спасающуюся семью Карла X, заставляя вспомнить о своем отце, который в эпоху Великой французской революции продал свои владения за четыре миллиона франков, чтобы бежать за границу с семьей; но затем, узнав о материальных затруднениях семьи Людовика XVI, в свою очередь помышлявшей о бегстве, верноподданнически отдал принцам эти четыре миллиона, а сам сложил голову на гильотине. Поэт Жюль де Рессегье отказывается служить июльской монархии; для молодого же писателя Жюль де Сен-Феликса революция закрывает дорогу к тому «положению», которое ему обещали прежние связи¹. С отвращением относясь к революционному кипению Парижа, все эти дворянские писатели уезжают в свои поместья или отправляются путешествовать².

Таким образом, начиная с самых июльских дней, дворянство занимает контрреволюционную позицию, которой оно остается верным и в продолжение всей июльской монархии, когда наиболее последовательными выразителями его настроений станут легитимисты, иначе называвшиеся тогда «карлистами», то есть сторонниками Карла X. Понятно, что и контрреволюционная литература 30-х гг. возникает прежде всего именно в дворянских кругах, причем эта литература, ожесточенно нападая на буржуазную монархию, на «узурпаторство» Луи Филиппа, презрительно именуемого ею «баррикадным королем», в то же время заигрывает с мелкобуржуазной демократией, всячески натравливая ее на июльскую монархию. Характерна в этом отношении сатира некоего Ж. А. Дюма с ироническим заглавием «Поверженный трон, или последняя неделя июля 1830 г., бюрлеско-историко-трагическая поэма в семи днях, приуроченная для понимания победителей Лувра и Тюильри с замечаниями о речах и действиях так называемых либералов; труд, посвящаемый честным людям».

Изобилие цензурных пропусков препятствует читателю ознакомиться со всей контрреволюционной аргументацией Ж. А. Дюма, но основная установка последнего ясна

уже из предисловия. Легитимистский сатирик поднимает здесь демагогический крик о том, что «народ обманут», и уже решает высказать Луи Филиппу кое-какие неприятные намеки: «Прилив, который вознес некоего принца на трон, может унести его обратно в своем отлив»; а принц, не уважающий законности другого, призывает его не признавать своей собственной законности и... этим все сказано»¹.

Контрреволюционная дворянская литература на первых порах прибегала к помощи политической сатиры и первый свой бой дала по следующему поводу. После свержения Карла X были арестованы четыре его министра, не успевшие скрыться: Полиньяк, личность которого была особенно непопулярна, Пейроннэ, Шотлоз, Гернон-Ранвилль. Правительство решило предать их суду за «преступления старого режима», но затягивало дело, а тем временем легитимисты и либералы уже начинали декламировать в палате «гуманные» речи и требовать по отношению к арестованным министрам «справедливости, но не мести». Понятно, что подобные разговоры до чрезвычайности озлобляли революционные слои парижского населения, не замедлившие увидеть здесь желание правительства затянуть процесс и спасти заключенных. 18 октября многочисленная толпа ворвалась в Палэ-Рояль с криком: «Долой бывших министров! Требуем голову Полиньяка!» В тот же день другая толпа окружила Венсенн, где были заключены министры, и настойчиво добивалась их выдачи. Комендант Венсенна, генерал Домениль, отказался выдать вверенных его охране узников.

Эта демонстрация произвела чрезвычайно сильное впечатление на дворянство и способствовала активности писателей-легитимистов. Поднимая голос за спасение министров, Ламартин написал «Оду против смертной казни». Лицемерно воспевая революционный народ, поэт не медлил вдаться затем в охлаждающие соображения по поводу «честь и словечности». «Ответь, что стал бы ты делать с кровью которой от тебя требуют? — воскли-

¹ Jules Marsant, «La bataille romantique». 1 série, Paris, 1912, p. 250

² Paul Lafond, «L'aube romantique». Paris 1910, p. 19.

¹ «Le trône renversé, ou la dernière semaine de Juillet 1830, poème burlesco-historico-tragique en sept journées, mis à la portée des vainqueurs de Louvre et de Tuileries, avec des notes sur les discours et les actions des soi-disant libéraux. Ouvrage dédié aux honnêtes gens» par J. A. Dumas. Paris, chez tous les marchands des nouveautés, 1831.

цал Ламартин, обращаясь к революционному народу. — Четыре срубленных головы — неужели таково должно быть жертвоприношение великого народа на алтарь его свободы?» Дальше Ламартин заявлял, что, добившись казни министров, французский народ уронил бы себя в глазах Европы. Неужели действительно человек никогда не меняется и остается «всегда или жертвой или палачом?» Ламартин агитировал за оправдание министров, приглашая народ кротко сказать: «Я торжествую и прощаю»¹.

Стихотворение такого популярного поэта, как Ламартин, сделавшись известным уже в рукописи, вызвало самые горячие одобрения со стороны легитимистов. Один из них заявил: «Мы получаем большую поддержку, благодарите г-на де Ламартина за его прекрасные стихи и за доброе намерение». Ода Ламартина была уже отослана в «Журналь де Деба», но накануне того дня, когда она должна была быть напечатана, в редакцию явился представитель полицейской префектуры, заявивший

— Мы узнали, что вы помещаете завтра оду г-на де Ламартина против смертной казни. Учтите опасность подобной публикации. Провокаторы возбуждают предместья, кровавые прокламации появляются каждую ночь. Угрожают, жаждут крови — и вы только ускорите подготавливаемую ужасную борьбу; тут достаточно будет уже появления этой оды в газете, почти что являющейся органом министерства.

— Но, сударь, — ответил главный редактор Бертэн, — вы не знаете оды: она должна умиротворить народ. Она написана для того, чтобы внушить ему гуманные чувства.

— Каков бы ни был характер этого произведения, это не играет роли; в настоящий момент опасно занимать народ подобным вопросом. Нужно дожидаться суда и внушить народу желание его ожидать. Всякое другое чувство, кроме чувства должного уважения к будущему

¹ Ламартина, вообще говоря, нельзя считать дворянским писателем. Это был представитель монархического верхушечного слоя буржуазии, смыкавшегося при Реставрации с дворянством, а при Июльской монархии превращавшегося в либеральную буржуазию. Мы рассматриваем Ламартина здесь в связи с дворянскими писателями, потому что в 1830 г. он был еще легитимистом, связывал себя с дворянством и отрицательно отнесся к Июльской революции.

суду, опасно и может заставить перерезать министров завтра, а может быть и сегодня¹.

Аргументы представителя полиции оказались настолько сильными, что ода Ламартина не смогла увидеть света. И лишь позднее, в декабре 1830 г. появилась сатира другого дворянского поэта, Эдуарда д'Англемона «Восемнадцатое октября» с подзаголовком «Парижскому народу», где этот поэт благодарно воспевал твердость генерала Домениля².

Процесс министров привлек к себе еще до 18 октября внимание некоторых дворянских писателей, например Альфреда де-Виньи. В записи от 30 сентября 1830 г. он отметил: «Начиная с 1 августа и по 27 сентября я работал над «Маршальшей д'Анкр», драмой в прозе. Ее основная идея — требование отмены смертной казни за политические преступления». Если вещи Ламартина и Эдуарда д'Англемона объективно оказывались обращенными против революционных масс, то драма Виньи, требовавшая отмены смертной казни за политические преступления, представляла уже следующий шаг в развитии тактики контрреволюционного дворянства: «Маршальша д'Анкр» оказывалась обращенной против правительства буржуазной монархии во имя защиты всех бунтарей справа или слева. Легитимисты протягивали здесь руку бонапартистам и республиканцам для общего нападения на «баррикадного короля».

Хотя деятельность легитимистских писателей не могла получить особенно широкого размаха в 1830 г., поскольку многие газеты опасались печатать их произведения, но ее контрреволюционный характер был совершенно очевиден даже по тем немногим произведениям, которые в печать попадали. Барбье, если бы он был подлинным революционным писателем, должен был бы не только категорически отстраниться от этой литературы, но даже вступить с ней в борьбу. Однако его мелкобуржуазная группа слишком сильно была напугана растущим гулом восстаний и, презирая буржуазную монархию, она бросилась в объятия дворянства. Правда, она избрала не легитимистов, а либеральное дворянство.

Либеральное дворянство в 1830—1831 гг. представляло

¹ C. Latreille, «Lamartine, poète politique». Lyon-Paris. 1924, p. 52.

² Eugène Asse, «Les petits romantiques». Paris, 1900, p. 265—266.

собою ту группу этого класса, которая протестовала при Реставрации против ультрароялистов, переходила на буржуазные позиции и начинала мириться с буржуазной действительностью, хотя и не без значительной внутренней борьбы. Провести резкую грань между дворянскими либеральными и легитимистскими писателями не всегда легко, так как это все-таки были лишь группировки дворянского класса. Шатобриан принадлежал при Реставрации к либеральному дворянству, но при июльской монархии превратился в убежденного легитимиста. Напротив того, Виньи при июльской монархии стал медленно отходить к либерализму, написав даже в 40-х гг. поэму «Ванда», где он уже протестовал против абсолютизма, расстрелявшего русских дворян-декабристов. К либеральному дворянству при июльской монархии принадлежали также Альфред де Мюссе и Антони Дешан. Само собою разумеется, что Июльскую революцию либеральное дворянство приняло отрицательно; если оно и испытало на первых порах некоторое удовлетворение по случаю падения ультрароялистов с их политикой крайней реакции, то в дальнейшем оно не замедлило занять резко-враждебную позицию к социальным волнениям 30-х гг.

Близость Барбье к контрреволюционной дворянской литературе станет ясна после анализа творчества Антони Дешана. В «Трех политических сатирах» (декабрь 1830 г.) Дешан с чрезвычайной ожесточенностью бичевал финансовую аристократию. Контрреволюционная сатира Дешана, кипевшая дворянской злостью, не только, конечно, не воспевала Июльскую революцию, но и вообще о ней не упоминает; не говорит она и о «народе», за исключением немногих, кратких и самых общих фраз. В остальном Дешан схож с Барбье и только более свиреп. Он также считает, что «повсюду царствует жадность и жульничество», что «с тех пор, как мы завоевали наши свободы, у нас руки связаны со всех сторон», что «бесстыдные и бесчестные люди толкуют на всех перекрестках о самоотверженности», что Париж не имеет «ни крошки уважения или веры», что Франция на краю гибели, и что наконец «этот век — за его пылкую и всеобщую любовь к золоту, за ревностный культ этого бесчестного алтаря, будет считаться одним из самых отвратительных, когда он закончит свой путь и, подобно своим предшественникам, обратится в прах под неумол-

ным перстом вечности». Но особенно враждебно настроен Дешан к финансовой буржуазии: «В конце концов эти банкиры — достаточно бедные люди; пониманию их доступна только одна сторона жизни; религия, искусство, философия не могут проникнуть в их узкие лбы». И, рассказывая в одной из сатир о случае грубого обращения банкира с маклером, Дешан восклицает: «О, господа крупные финансисты, столь нагло третирующие своих вассалов! Вашу аристократию терпеть еще тяжелее, чем ту, которую мы сбросили. Первой нет больше, берегитесь же за вашу: не случилось бы вскоре с нею того же, что и с той!»

В 1834 г. выходит сборник Дешана «Сатиры», в котором уже сильно отразилось влияние нараставшей буржуазной реакции. Хотя Дешан остается попрежнему врагом революции, его сатира существенно меняет тон. Но не в ту сторону, как бы мы ожидали, не в сторону еще более озлобленного нападения на финансовую аристократию, — а это было бы естественно, ибо к середине 30-х гг. борьба объединенной оппозиции против буржуазной монархии чрезвычайно обострилась. Напротив, в сатирах Дешана больше нет нападения на финансовую аристократию. Это происходит потому, что поэт-реакционер поглощен мыслью о еще более опасных и неприятных вещах. «Земля трепещет под нашими ногами, — восклицает он, — а общество идет как слепец, не зная своей конечной цели!» Общество! Уже не одно только дворянство имеет, очевидно, в виду Дешан, произнося это слово. Да, он говорит о том «обществе», о блоке тех общественных сил, которые способны противопоставить себя революции, — тем «зловещим городам Франции, месту страшных боев (имеется в виду прежде всего Лион с его двумя восстаниями. — Ю. Д.), где победитель и побежденный равно спят в грязи». Так в обстановке поднимавшегося пролетариата и его многочисленных восстаний либеральное дворянство уяснил себе свою первоочередную задачу — идти на блок с буржуазной монархией против нового общего врага. Обращаясь к Христу, Дешан жалобно восклицает: «Увь, со времен притч мир еще никогда так не нуждался в твоих святых словах: здесь царствуют теперь все и каждый, нет ни порядка ни чинов, французская земля полна тиранов, фанатиков». Поэт оплакивает моральное падение своих сограждан: «Париж, святая

поэзия и святая музыка не царствуют больше в твоём преступном кругу! Но как в нечистые времена последних цезарей — там владевает пляска с похотливыми взорами, это последнее из искусств, развратная песня, непристойная живопись, бесстыдная драма, позорище сцены, и Плутон, бог золота, нагруженный тяжелыми мешками, и все боги брюха, и все боги чувственности!» Скорбя о «падении нравов», дворянский поэт еще более обеспокоен тем, что Франция, «страна траура, страна скорби», раздирается «неумолимою гражданскою войной». «Я кричу повсюду: Мира! Мира! Мира! Мира, граждане! И да засияют дни ликования, когда вернется вновь эта белая богиня! Мира для ваших трудов, остановившихся в нерешительности, мира для ваших борозд, мира для ваших детей! Не верьте теоретикам, которые заливают кровью, подобно палачам, нашу прекрасную родину, твердя, что им надлежит выполнить небесную задачу, что они должны осуществить свою миссию. Они лгут именем неба! Во имя этой идеи земля во все времена была заливаема кровью, начиная от святых костров инквизиции и до гильотинного ножа Конвента».

Антони Дешан — только контрреволюционный поэт. Однако и его сатира, резко бичующая финансовую аристократию, пришлась не по вкусу буржуазной французской критике. Французские буржуазные литературоведы, в тех редких случаях, когда им приходится говорить об Антони Дешане, не забывают упомянуть, что «его творчество несколько страдало от кратковременных приступов умственного расстройства», которым был одержим поэт. Читатель может не сомневаться, что именно на счет этого «расстройства» они и относят социально-политическую сатиру Дешана, обычно даже ими не упоминаемую. Зато они настойчиво утверждают, что Дешан «особенно» любил элегию, ибо «этот жанр вполне соответствовал его меланхолическому характеру»¹. И верно: Дешан писал много элегий, но писать стал их главным образом тогда, когда буржуазная реакция принялась после 1835 г. душить всех тех, кто нападал на июльскую монархию слева или справа.

Близость сатиры Барбье (после «Добычи» и «Льва») и Дешана беспорочна. Их объединяли общие чувства беспомощного ужаса перед действительностью, печаль за моральное «падение» Франции, негодование за «униженную» религию, отрицательное отношение к финансовой аристократии, но рядом с этим еще большая вражда к революционному пролетариату и прямая ненависть к республиканским «теоретикам». И что ж удивительного, если бывший поэт «Добычи» оказывается теперь близким другом Антони Дешана, с которым вместе он вдохновляется мрачно-религиозными картинами Дантовского ада? Что удивительного, что Барбье дружит с другим мажорным контрреволюционером — Альфредом де Виньи?

С течением времени автору «Ямбов» предстояло лишь в еще большей степени стать поэтом мрачной безнадежности. Классически-ясные формы буржуазного строя, сложившиеся при июльской монархии, позволили поэту со всей остротой увидеть картину социальных противоречий буржуазного общества. Этим обстоятельством определился новый путь Барбье. Его творчество получило здесь новый источник страданий, тем более острых и безысходных, что Барбье не видел возможности разрешить эти противоречия. Поэту казалось, что последние заведены от бога и неустранимы; предоставить пролетариату самостоятельное решение этой задачи Барбье не мог. Эта кажущаяся безысходность заставляла его тем резче и контрастнее оттенять наблюдаемое противоречие, подчеркивать всю непримиримую враждебность буржуазии и пролетариата, капитала и труда. Так бывший мелкобуржуазный либерал, изверившийся в своих иллюзиях, становился во второй половине 30-х гг. мелкобуржуазным демократом, иступленно кричавшим об ужасе капиталистического строя.

Свою новую борьбу Барбье излил в сборнике «Лазарь» (1837). Неважно, что здесь речь идет об английском, а не о французском пролетариате. Не уясняя себе всего революционного значения пролетариата, но воспринимая его лишь как пассивную жертву капиталистической эксплуатации, Барбье тем не менее создал здесь ряд сатир большой силы, обращенных против капитализма. Такова в особенности его «Медная лира», которую артистка Парижской Коммуны Агар постоянно исполняла на правительственных концертах в Тюильрийском дворце, захва-

¹ D. et C. Bonnefon, «Les écrivains modernes de la France», Paris 1927, p. 162.

ченном революционным пролетариатом 1871 г. Существующие переводы «Медной лиры» настолько плохи, что не дают никакого представления о всей энергии протеста Барбье и, вместе с тем, о горьком отчаянии, которым проникнуто это произведение, резко противопоставляющее голодную, оборванную, исхудалую толпу рабов XIX века — эгоистическому капиталисту-фабриканту, заботящемуся только о своей прибыли. Может быть, не столько за «Добычу» и «Льва» замалчивает Барбье буржуазная критика, сколько за «Медную лиру», хотя поэт и не мог здесь призвать пролетариат к оружию.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

САТИРА 1831 — 1832 гг. „НЕМЕЗИДА“.

Бартеlemi и Мери накануне Июльской революции и после нее. «Немезида». Вопрос об авторстве. Предисловие к «Немезиде». Вражда Бартеlemi к правительству и дворянству. Призыв к новой революции. Рабочий класс в изображении «Немезиды». — Классовая позиция Бартеlemi. Как менялось отношение Бартеlemi к пролетариату. Бонапартистская демагогия «Немезиды». Апелляция Бартеlemi к мелкобуржуазной демократии. История с подкупом Бартеlemi. Легитимисты о «Немезиде». Причины влияния «Немезиды» на социально-политическую лирику последующих лет. Замолчанность этой сатиры. — Массовая сатира начала 30-х гг. «Крик пролетария». «Пролетарий». Массовая сатира остается мелкобуржуазной, а ее установки — буржуазно-демократическими. Влияние республиканской массовой сатиры на последующую лирику 30-х гг. — Сатира Июльской революции сложилась под влиянием «Немезиды» и массовой республиканской сатиры. Парижские и провинциальные подражания «Немезиде». Судебные преследования. Поэт-республиканец Бастид.

Поведение либеральных слоев мелкобуржуазной интеллигенции, которые приветствовали на первых порах революцию, а затем начали пугаться ее углубления и переходить на сторону буржуазной реакции, обращая вместе с дворянской контрреволюционной литературой, острие сатиры против революционного движения 30-х гг., против демократии, — еще не означало, что жанр сатиры оказался захваченным в свое владение объединенной дворянской и буржуазной реакцией. Демократия тоже имела свою сатиру. Если на первых порах, в революционной поэзии 1830 г. сатира еще уступает место гимнам и песням, то по мере роста общественного недовольства голос революционной сатиры начинает звучать все более и более уверенно. В связи с дальнейшим развертыванием

классовой борьбы, демократическая сатира завязывается в 1831 г. в некий, неожиданно крупный узел и, трансформируясь из жанра «короткого дыхания» в новую монументальную форму, — в форму периодической сатиры, отливается в замечательное произведение с обширным и громогласным общественным резонансом. Это была «Немезида» Бартеlemi.

Выше упомянуто, что Бартеlemi и Мери издали поэму в восьми песнях «Наполеон в Египте». Поэма вышла в свет в 1828 г., и ее экземпляры были почтительно поднесены авторами всем членам бывшей императорской семьи. В ту пору был еще жив сын Наполеона, находившийся в Австрии почти в плену у своего деда, в замке Рейхштадте. Бартеlemi пожелал отвезти поэму и герцогу Рейхштадтскому, но не был допущен к нему. В воспоминаниях графа де Монбеля, одного из министров Карла X, мы находим объяснение этому. Один французский архитектор, акклиматизировавшийся в Вене, сообщил Монбелю следующее: «Репутация Бартеlemi и его сотрудника Мери опередила у нас его приезд. Возжаждав славы и злоупотребляя своим дарованием для разжигания всех страстей толпы, они выпускали, под именем политических сатир, клеветнические и очерняющие памфлеты против французского правительства и против всех установлений общественного порядка»¹. Вернувшись во Францию, Бартеlemi излил свои чувства в новой бонапартистской сатире «Сын Человека, или воспоминания о Вене»².

¹ Souvenirs du comte de Montbel, ministre de Charles X, Paris 1913, p. 369.

² На сюжет этой сатиры и приключений Бартеlemi молодой Эжен Сю и его друг де Форж написали, под псевдонимом Поль де Люссан, в 1830 г. после июльских дней, бонапартистскую песню «Сын Человека», поставленную Театром Биржевой площади, а на следующий год возобновленную в Амбигю. В этой песне шла речь о французском писателе Жорже Бремон (т. е. Бартеlemi), который, написав поэму о Наполеоне, желает поднести ее герцогу Рейхштадтскому. Будучи подозрительным в глазах австрийцев и не имея возможности получить доступ к герцогу, он оставляет экземпляр этой поэмы в парке Шёнбрунн. По счастливой случайности, этот экземпляр попадает в руки юного герцога, но, ослепленный величием Наполеона, юноша не знает, что это его отец. В результате дальнейших своих стараний Жорж Бремон, влюбляющийся в себя дочь управляющего замком Шёнбрунн, проникает к ее помешью к гер-

весьма оскорбительной для австрийского правительства. Будучи привлечен к суду, Бартеlemi издал вместе с Мери сатиру «Процесс Сына Человека» (1829), но, несмотря на произнесенную им на суде защитительную речь в стихах, был приговорен к тысяче франков штрафа. Бартеlemi отказался заплатить штраф и был посажен в тюрьму, что дало ему повод выпустить новую сатиру «Кошелек или тюрьма». В тюрьме же Бартеlemi написал, снова один, сатиру «Тысяча восемьсот тридцатый год», попрежнему нападая в ней на министров Карла X, на сенатских старцев, на парламент. Сатира интересна главным образом предчувствием близкой революции. «Для нас, защитников верховной Хартии, и для них, которые посвятили себя стремлению к абсолютистской власти, остается теперь только выбор: быть или не быть».

Выйдя из Сент-Пелажи накануне Июльской революции, Бартеlemi принял деятельное участие вместе с Мери в уличных боях «трех славных дней» и воспел революцию в поэме «Восстание», «поэме, посвященной парижанам» и заслужившей в ту пору горячие одобрения Сент-Бёва. Подобно большинству певцов Июльской революции, Бартеlemi и Мери, поставленные перед фактом неожиданного восшествия на престол Луи Филиппа Орлеанского и еще не остывшие от своего революционного энтузиазма, приветствовали Луи Филиппа. Впрочем, уже в конце 1830 г. Бартеlemi и Мери, нападая на министра Дюпена, одного из создателей июльской монархии, выпускают новую сатиру «Дюпената, или одюпененная революция» (игра слов: «révolution durée» значит «одураченная революция»). Новое правительство назначило Бартеlemi за его заслуги перед революцией пенсию в размере 1500 франков в год. Однако не проходит и трех месяцев после назначения пенсии как Бартеlemi приступает к изданию «Немезиды», громя в ней правительство июльской монархии, министров, депутатов, чиновников и все ее установления. «Немезида» выходила в течение целого года, по воскресеньям, брошюрами в восемь страниц, в четвертую долю листа, с 27 марта 1831 г. по 31 марта 1832 г. Пенсия Бартеlemi была отнята тотчас же после выхода первого

тогу и открывает ему тайну его рождения. И «орленок» горько задумывается о своей судьбе и тщетно рвется из австрийского плена на родину, во Францию.

номера, и поэт поздравлял себя с тем, что освободился от «железных тисков».

Французский литературовед Жорж Бенуа¹, новейший исследователь творчества Мери, пытается в настоящее время доказать с упорством, достойным лучшей участи, что все, что известно, как произведения Бартеlemi и Мери, написано одним последним. «Линию» свою Жорж Бенуа выдерживает и по отношению к «Немезиде», игнорируя то обстоятельство, что творчеству Мери в 30-х гг. жанр социально-политической сатиры был уже несвойственен: буржуазная действительность июльской монархии удовлетворяла этого поэта. Имеется кроме того указание одного современника о том, что, участвуя в «Немезиде», «Мери разрабатывал только литературные темы и отстранялся, сколько возможно, от всякой политической ненависти»²; поскольку же сатир на литературные темы в «Немезиде» очень немного, бездоказательно звучит утверждение Бенуа, что «вопреки установившемуся мнению, большая часть «Немезиды» принадлежит Мери».³ Может быть, Мери и помог своему другу в первых его литературных шагах, но кажется удивительным молчание Мери, если он мог, по Бенуа, чувствовать себя обокраденным своим сотрудником. Таким образом, «Немезида» в основном написана Бартеlemi. Отметим одновременно, что допускают «перегиб» и те историки литературы, которые заявляют, что «Немезида» написана одним только Бартеlemi⁴.

«Немезиде» предшествует стихотворное предисловие, в котором Бартеlemi излагает свое *specto* политического са-

тирика и намечает цели для будущего ураганного огня. Это предисловие вполне вводит читателя в курс «Немезиды», так как все его пожелания и намерения оказались полностью реализованными в 52 выпусках этого воскресного листка, насчитывающих одиннадцать тысяч стихов.

Поэт считает долгом прежде всего представиться публике. Он заявляет, что не любит псевдонимов. Он действует напрямик с открытым забралом: «Когда сатира бьет виновного, она должна вытащить его на свет божий и ткнуть в него пальцем. Выставить его непреклонною рукой в железном ошейнике на площади — это меньшее, к чему она его присуждает. И чтобы заклеить голову, привязанную к позорному столбу, она крупными буквами выписывает его имя. Ну что же! Я могу предложить себя для этой суровой службы. В ремесле палача я уже не новичок: в течение целых семи лет мне, беспощадному хирургу, нередко случалось воздвигать позорный пьедестал. Я брал своих преступников из всех министерств: божества, которым тогда служили на коленях, Виллель, Пейронне, Корбьер, Фрейсину, Франше и Делаво (его компаньон по колодкам), Бурмон, судьи, пэры, депутаты, прелаты, римские принцы. — все они толпою или по очереди проходили через мои руки»¹.

Поэт признается, что, когда эти воротилы Реставрации, объекты его бывлой сатиры, пали, он, доверчиво настроенный к «золотому веку нового царства», далеко отбросил бичующий хлыст Архилоха. Тем не менее оказывается, что его розовый оптимизм ни на чем не основан. «Но хотя еще и г... не исполнилось нашей новой эре, для сатиры открывается же обширное поприще. Поспешим же: слишком долго моя ненависть оставалась праздною! Пусть мои разъедающие чернила прольются теперь в грудь власти, которая выгадывает на моем онемении».

Поэтому Бартеlemi обращается к журналистам-ветеранам и просит, чтобы они снова приняли его в свою среду. «Подобно им, я буду защищать, гордясь их славной поддержкой, наше народное древо, расцветшее под тремя солнцами; все увидят, что я, подобно им, от Кадикса до Брюсселя сею искры на дремлющий порох и каждый день острием угрызений совести пронзаю эгоизм, покры-

¹ Georges Benoist, «Joseph Mèry et ses poèmes satiriques sous la Restauration», «Revue d'histoire littéraire de la France», № 1, janvier—mars 1929.

² Заметка Луи Юара в книге Ch. Philipon, *Galérie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1839—41, t. I. Полезно иметь в виду, что в этой книге нет имени Бартеlemi (после темных слухов о том, что Бартеlemi куплен правительством, он разом утратил популярность, и писать о нем перестали), и ничто не мешало бы Юару приписать, подобно Бенуа, все произведения Бартеlemi — перу Мери.

³ G. Benoist, *op. cit.*, p. 81.

⁴ Так, например, неправильно утверждение Норманди и Пуансо: «Мы пишем Бартеlemi, а не Бартеlemi и Мери, потому что только одному Бартеlemi обязаны мы «Немезидой» и «Новой Немезидой» G. Normandy et M.-C. Poinso, «Les poètes sociaux», Paris, s. d., ed L. Michaud. Одним Бартеlemi написана только «Новая Немезида».

¹ «Мои» — это только сокращение. Я далек от того, чтобы присваивать себе часть моего друга, г-на Мери. — Примеч. Бартеlemi.

тый кровью умерщвленных народов. С этим же пылом буду я преследовать тех людей, которые напускают на власть порчу: министров без дипломов, коварных Синов¹, имен которых еще не знает простодушный народ, фабрикатов лжи... — все они мне известны. В моем железном решете всем им найдется место. Кто бы они ни были, депутаты, пэры, министры, чиновники во фраках или горностае, — все они завертятся в моем сите, через которое я буду их процеживать!»

Свое предисловие Бартеlemi кончает гордым возгласом: «Нужно ли мне дать какой-либо залог будущих сражений? Я сошлюсь на свой старый язык, на семилетнюю войну с ненавистным игом и на двенадцать тысяч стихов, распаленных жаждою свободы!» Он обещает далее, что ничто теперь не сможет отвратить его с дороги мщения, что он не будет знать зависимости ни от кого, не будет ничьим вассалом. «Никакая забота, никакое сожаление не отклонят в другую сторону мою линию общественного долга. Раскрепощенный пролетарий² пограничной страны, поставленный законом ниже бакалейщика, я не бледнея открываю свое лицо».

Свистящий бич «Немезиды», беспощадно полосовавший правительство июльской монархии, миловал только одного Луи Филиппа. Бартеlemi ограничивался пожеланием, чтобы король прогнал своих лживых министров, ссорящих его с народом. †

В первой из сатир «Немезиды», озаглавленной «Министерство» (10 апреля 1831 г.), Бартеlemi нападает на кабинет министров, возглавляемый Казимиром Перье, и на голову последнего сыплются всевозможные обвинения. Не обходит вниманием Бартеlemi и других представителей министерства, добросовестно перечисляя их всех с приложением обидных эпитетов. Среди них находился министр Аргу, о котором Бартеlemi сказал, что он «сжег трехцветное знамя»³. В следующей сатире от 17 апреля 1831 г. «Моя официальная немилость» поэт объявляет.

¹ Синон — имя грека, убившего троянцев впустить в город деревянную статую лошади, внутри которой прятались греческие воины.

² Бартеlemi называет себя «пролетарием» по чистому недоразумению. Это только пример непонимания значения этого понятия в 30-х гг.

³ Трехцветное знамя Великой французской революции и наполеоновской Франции, снова замененное в эпоху Реставрации белым

что правительство июльской монархии, которое «бросило мне как тайный дар несколько крошек, объедков блестящего пиршества», теперь еще вздумало на него гневаться. Поэт отводит себе душу: «Я до сих пор сложил всего только один стих о д'Аргу, но он нашел, что этот стих дурного вкуса. В воскресенье, в тот же самый час, когда я его пожаловал правдивой выдержкой из его биографии, внезапно канцелярская молния хотела сразить мой журнал по первому номеру». Правительство отняло у Бартеlemi его пенсию.

Был ли Бартеlemi обижен, сводил ли он в своей сатире личные счеты, это не представляет значения. Его сатира — объективный общественный факт. И тут нужно выяснить, какая общественная идеология закрепилась в ней через голову субъективно недовольного Бартеlemi. Обстановка 1831 г. была весьма сложна. Оппозиция начала 30-х гг. состояла из легитимистского и либерального дворянства, из части крупной буржуазии, не допущенной к власти, из мелкой буржуазии и пролетариата. Какая же оппозиционная группа высказала свой социально-политический протест александрийскими стихами «Немезиды»?

Разумеется, «Немезида» написана не от имени дворянской оппозиции. Весьма большое количество ее сатир обращено как раз против легитимистов, против палаты пэров, против заговора герцогини Беррийской, наконец против Карла X и т. д. С особой ненавистью Бартеlemi нападает на пэров (сатира «Что такое пэр?») Палата пэров была очень непопулярна еще в 20-х гг., так как ее населяли обломки старой аристократии XVIII века, которых правительство Карла X стремилось путем «конверсии» и рядом других мер восстановить в прежней их силе и значении. С другой стороны, правительство самой июльской монархии, заигрывавшее с легитимистами, приняло некоторые шаги к сохранению этой палаты (установление пожизненного пэрства, сохранение должности канцлера Франции, введение в палату пэров двух сыновей Луи Филиппа), чем оппозиция была весьма раздражена. Этим раздражением проникнута и сатира Бартеlemi. Пэры для

знаменем Бурбонов было с великим ликованием и шумом восстановлено как государственное знамя после Июльской революции. В этих условиях говорить о том, что такой-то человек сжег трехцветное знамя, значило возводить на него весьма тяжелое обвинение.

него — внутренние эмигранты, люди, которые целиком, жертвенно преданы были старой монархии, но которые способны только издеваться над «свободною Францией» и дерзко «бросать тяжесть своего меча на весы наших законов».

Таким образом отношение «Немезиды» к дворянству остается столь же отрицательным, как и отношение прежних сатир Бартеlemi и Мери к «героям Кобленца и Гента».

В сатире «Поэт и восстание» Бартеlemi объявляет, что он стоит за новую революцию. Утверждая, что происходящие восстания обусловлены голодом и нищетой масс, обманувшихся в Июльской революции, он защищает участников восстаний от нападок буржуазной клеветы. Нет, повстанцы — не «каторжники», угрожающие буржуазному благополучию; каторжники — это июльская крупная буржуазия и ее правительство, которых нужно свергнуть. Таким образом, субъективно и объективно, сатира Бартеlemi зовет к новой революции, к восстанию против буржуазного строя. Вот отрывок из этой сатиры:

Кто питает это бесконечное восстание, этого движущегося гиганта? — голод! Голод! Это бич, оставляемый без внимания нашими мудрецами; взгляните, как изборождены лица его свинцовой рукой! Когда закрывается мастерская и ремесленник не зарабатывает больше в предместьи на каждодневный кусок хлеба, он идет, с повиснувшими руками, пустым взором, обросший бородой, работать на верфи мятежа. Вот они те, кого бессовестная газета изображает нам как опозоренных оружием из арсенала, как освобожденных каторжников, чей спутник — стыд, и на ногах у которых стигматы каторги. Замолчите, сбросьте маску ложного величия вы, люди клеветы и подлого бесстыдства! Народ обвинен в преступлениях вашим продажным пером, но исследуйте анналы его трехдневного владычества: в его руке вы были подобны воробью, — он мог вас всех уничтожить, вас, ваших сыновей, ваши конторы. И что же, коснулись ли хотя бы решеток ваших контор все эти каторжники, жаждающие грабежа? Сегодня же, благодаря восстановленному порядку, это вы, общественные громилы, раздеваете их донага. И вдобавок на них же клеветает ваше чванство! Освобожденные каторжники! Но если даже великий город вскормил бы в своем лоне тех, кого после срока отослала каторга, — какое имеете вы право расспрашивать их о жизни, кого празительство приглашает на свои понтоны? Известно ли вам, что в Париже насчитывается не один салон, где воздух более заражен, чем на тулонской каторге? В своей развращенности вы еще ниже их: они отсидели свой срок, а вы свой еще только отсиживаете.

Я, не боявшийся наблюдать и задевать людей, прикованных к каторге власти, — каждый раз, как до меня донесется голос народа, возвещающий, что снова течет великодушная кровь, в эти часы славы и превратности, когда народ на форуме собирает свои комитеты, — всегда я буду плыть в движущейся толпе, чтобы налету творить ее живую историю. Всякий раз, когда перед нашими глазами поднимется к облакам буря, порожденная землей, сжигающая все преграды, я поспешу из долины на высокий холм, чтобы описать извержение вулкана, не страшась участи Плиния, и в открытом бою, рискуя своей головой, я собственными глазами увижу, свободен я или нет!

Сатира «Поэт и восстание», относящаяся к июлю 1831 г., ко времени первой годовщины революции, когда ее безрадостные итоги стали очевидны, явно отражает негодование, протест и революционный пыл обманутых и возмущенных масс. Но если в этом стихотворении Бартеlemi поднялся на большую высоту, то последующие его сатиры, не переставая еще быть революционными, приобретают некоторые интонации сдержанности и беспокойства. Поэт постепенно отходит от прежнего безоговорочного признания необходимости революции, и причиной этого повидимому явилось ноябрьское лионское восстание, где рабочий класс впервые заявил о своих революционных требованиях, в связи с чем буржуазия была охвачена настоящей паникой. И в ряде последующих сатир, продолжая сочувствовать повстанцам, в том числе и повстанцам-рабочим, сатира Бартеlemi уже выказывает отпечаток этого буржуазного испуга.

Остановимся на сатире «Лион», имеющей дату 5 декабря 1831 г. Эта сатира представляет не только художественную, но и историко-общественную ценность, как одно из немногих отражений первого лионского восстания в художественной литературе.

Вулкан излил предсказанную лаву,
Война рабов — смотрите, вот она!
Из мастерских голодною оравой
Спартак новых хлынула волна.
Холм Авентин они берут под лагерь,
Они, лишенные последнего куска.
Им не нужны штандарты или флаги,
Их знамя — хлеб на острие штыка¹.

Так торжественно начинает Бартеlemi свою сатиру, описывая восстание лионских ткачей 21 ноября 1831 г.

¹ Переводы из «Немезиды» сделаны Вас. Лебедевым-Кумачом.

Бесспорно то сочувствие, то сострадание, которое вызывают у него эти голодающие повстанцы, несшие на штыке ковригу хлеба с криком «Хлеба или свинца!» и на черном знамени которых было выткано: «Жить работая или умереть сражаясь!»

Перепуганное июльское правительство, не надеясь на мирное разрешение конфликта, двинуло к Лиону войска Войска на голодных! Это возмущает Бартеlemi, и он растроганно именует повстанцев «любимыми», «братьями»

Когда войска придут на эти горы
И против братьев выстроят редут,
Чтоб разгромить огнем голодный город, —
В жерло мортир пускай они кладут
Взамен снарядов — хлебные ковриги.
Когда на город градом упадут
Гранаты хлеба — разом смолкнут крики.
Народ задует факелы бунтов
И, без труда забыв о царстве нищих,
Он будет все права отдавать готов,
Оставив для себя — права на пищу.

Затем Бартеlemi, естественно, переходит к нападению на министров, которые спали и не ведали, к чему приводит их политика. Не лучше ли было бы обратить оружие Франции против европейской феодально-абсолютистской реакции для помощи восставшим после Июльской революции народам, чем устраивать гражданскую войну? «Они не поняли этого, наши бессмысленные ученые, кретины прилавков, скоты ажиотажа, граждане Биржи, рабы Ренты! И гражданская война теперь стала явной! И наши солдаты, отозванные с берегов Рейна и Самбры, празднуют 2 декабря в окровавленном Лионе».

Когда бы вы историю читали,
Нашли бы вы спасительный урок:
Едва увидит темный протетарий,
Что высший класс совсем не так высок,
Что хлеб — голодных глоток достоянье,
Тогда — беда! Нас ждет жестокий рок
И пусть войска огнем сотрут восстание,
Его конец — грядущих бед залог
Пускай Спартака мощного не стало,
Его паденье привело к Фарсалу
И приведет к Фарсалу наших дней,
Где римляне, упавшие с коней,
Промолвят: наша слава миновала.

Таково это стихотворение, где наличествует, с одной стороны, все то же отрицательное отношение Бартеlemi

к июльской буржуазии, все та же симпатия автора к умирающим от голода лионским ткачам, но где, вместе с тем, проявляется и очевидный страх перед этими — в дословном переводе — «темными людьми, которых называют пролетариями», страх перед возможностью для них выйти из русла своего социального положения и превратиться в угрозу для «высших» классов. Отрицательно отзываясь о последних, Бартеlemi объективно становится теперь на их защиту. Примерно то же самое высказано и в другой сатире Бартеlemi, написанной с большой силой, с большим социальным пафосом — «Всеобщее восстание».

«Быть может наступит время, — начинает поэт, — когда уравновешенный ум перераспределит дележ великого наследства; законы возвестят, после столь долгого опоздания, что мать-земля не имеет незаконных детей, и первая Хартия, дарованная миру, пройдет своим угломером по всем неравным местам». Начав с этого намека на грядущий социализм, Бартеlemi, однако, отнюдь не собирается воспевать ему какие-либо дифирамбы. Наоборот, он тотчас же обращается к буржуазии, с предложением поразмыслить над этим вопросом, отдалив возможность наступления эры всеобщего уравнивания: «Раздумайте над этим, богачи! Наступил час, когда нужно отдать телогрейку нагой нищете и черный хлеб — голоду. Только этою ценой сохраните вы свой плащ и право есть чистую пшеничную муку».

Рассматривая сатира глубоко замечательна в одном отношении: нападая на «эгоистическую» буржуазию, отказывающую в помощи бедствующим массам, Бартеlemi обличает ее в подмене социального решения вопроса — политическим, в нежелании видеть, что революцию движет голод, и в попытке объяснить все дело интригами отдельных политических партий или подвергать правительство критике справа за «уступчивость». Он пишет: «Когда вечерняя газета, принося печальную весть, заставляет отхлынуть в сердце всю краску с лица, когда бедняк, движимый отчаянием, обрызгивает кровью мостовую великого города, — тогда, разворачивая всю вашу буржуазную тактику, вы стараетесь отыскать этому злу политические причины. Сквозь свои узкие очки вы видите то республиканский клуб, то школу Права. Нет никакого сомнения, — заявляете вы, — что всему причиной либо

ребенок из Голируда, либо человек из Вены. Вы обявляете мэра и местного префекта, радикальную партию или золотую середину».

В том, что Бартеlemi восстает против игнорирования радикально-социального разрешения противоречий буржуазного строя, — конечно, его заслуга и тайна огромного успеха, выпавшего на долю «Немезиды». Наличие этой идеи свидетельствует о крахе тех буржуазно-демократических иллюзий по поводу народившейся «настоящей» конституционной монархии, по поводу того «золотого века нового царства», который Бартеlemi сначала приветствовал. Но каков должен быть этот социальный путь решения столь сложной задачи? Бартеlemi не может дать здесь вразумительного ответа. Он уповает единственно на филантропию буржуазии, на ту филантропию, которая, как он сам сознает, оставит за буржуазией белые булки, если отдаст черный хлеб бедняку.

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

Припугнув буржуазное общество картиной грядущего восстания угнетенных масс, Бартеlemi пользуется всем этим для нового нападения на правительство Луи Филиппа. Он обрушивается на «доктринеров», т. е. на ту партию умеренных конституционных роялистов, преимущественно представителей крупной буржуазии, находившуюся в оппозиции в эпоху Реставрации; после Июльской

революции эта партия превратилась из оппозиционной в правительственную. Нападает Бартеlemi и на «золотую середину» (*juste-milieu*), на тот консервативно-компромиссный лозунг, который с самого начала поставило себе правительство буржуазной монархии.

Бартеlemi заканчивает свою сатиру, заявляя, что «золотая середина, этот доктринерский Тифон», является основной причиной растущей пауперизации: «Общественная нищета — это дочь ее стараний! Нищета! Вот ужасный агент, который превращает в мятеежников всех нуждающихся людей! Вот в чем объяснение великой тайны наших несчастий! Шансы империи или республики, мечты настоящего времени, не представляют опасности; вся загадка только в трех словах: народ хочет есть».

Рассмотренные сатиры «Немезиды» свидетельствуют, что в течение времени издания этой сатиры позиция Бартеlemi существенно сдвинулась. Все дело в анализе этого сдвига.

Бартеlemi долго боролся в 20-х гг. за революцию. Когда она произошла, он был охвачен торжеством. Однако уже Анфальсу было ясно, что «только что совершившийся переворот не заслуживает названия революции; ничто существенное не изменилось в современной социальной организации». Ущербные результаты революции вызвали у Бартеlemi бурный протест, который не погас так быстро, как протест Барбье. Если последний в феврале 1831 г. уже объявил себя врагом восстаний, то Бартеlemi еще в июле 1831 г. поэтизировал стихию антибуржуазного бунтарства и свидетельствовал о своем желании быть на стороне повстанцев и «всегда плыть в их движущейся толпе». Отсюда явствует, что Бартеlemi был представителем того слоя мелкой буржуазии, который значительно острее чувствовал неудачу Июльской революции, сравнительно с верхушечной группой Барбье. Однако Бартеlemi выступал от имени того поколения мелкой буржуазии, которое воспиталось на буржуазно-демократической борьбе против Реставрации. Он прекрасно умеет нападать на пэров, духовенство, легитимистское дворянство, на свергнутую старшую ветвь Бурбонов, кующую контрреволюционные козни в Голируде и по всей Франции, но его враждебное отношение к буржуа-

зии лишено подобной определенности. Резко обрушиваясь на нее в «Поэге и восстании», он затем существенно меняет тон. Из сатиры, посвященной Казимиру Перье, ясно видно, что в лице этого министра Бартеlemi осуждал не крупную буржуазию вообще, а только определенную политическую партию. Все правительственные мероприятия, проводимые Казимиром Перье, подвергаются в «Немезиде» неизменному и свирепому обстрелу. Вместе с тем Бартеlemi указывает, что он глубоко уважал Казимира Перье как банкира до его прихода к власти, и столь же глубоко будет его уважать, когда Казимир Перье снова сделается частным лицом и вернется в свою банковскую контору. Таким образом, упрекая буржуазию в желании отделаться ссылкой на политические интриги от решения социально-экономического вопроса, сам Бартеlemi в то же время нападал лишь на отдельных политических представителей крупной буржуазии, как на агентов июльской монархии, не вскрывая эксплуататорской сущности этого класса.

Это изменение позиции Бартеlemi относительно буржуазии объясняется тем, что активность пролетариата в конце концов встревожила автора «Немезиды». При всем сострадании к рабочим, обреченным умирать с голоду, он в конце 1831 г. уже не прочь выйти из их «движущейся толпы». Он считает, что положение рабочих должно быть улучшено путем мероприятий сверху и, продолжая нападать на «золотую середину» за ее равнодушие к острым нуждам пролетариата, относится с явным беспокойством к попыткам рабочего класса улучшить свое положение революционным путем. Таким образом позиция Бартеlemi оказывается типичной неустойчивой, колеблющейся, противоречивой позицией мелкобуржуазного писателя, совершающего, однако, путь не в сторону пролетариата, но, подобно Барбье, в сторону охраны порядка, т. е. существующего буржуазного строя, хотя и не прекращая, в отличие от Барбье, частичных нападков на направление политики июльской монархии.

Тем обстоятельством, что «Немезида» вышла из средних слоев мелкой буржуазии, воспитавшихся на буржуазно-демократической революционности, определяется целый ряд существенных особенностей этой сатиры. Прежде всего, «Немезида» остается сатирой классицизма, хотя и порывающей с канонами этой школы и, значит, не

безнадежно эпигонской. С другой стороны, «Немезида» делает, конечно, большой шаг вперед, констатируя противоречия буржуазного строя, антагонистичность положения буржуазии и пролетариата; но, верная заветам буржуазной демократии, классовая группа Бартеlemi может разрешить это противоречие только в сторону укрепления буржуазного строя, требуя реформ сверху. В то же время Бартеlemi видит, что буржуазия не желает облегчить положение пролетариата, к чему он ее так тщательно призывает; он видит, следовательно, что констатируемые им социальные противоречия не устранены, что буржуазно-демократическая революционность бессильна их разрешить, и этим определяются те пессимистические интонации, которых немало в «Немезиде». Наконец, отчасти в силу предыдущей причины, нападение Бартеlemi на июльскую монархию оказывается в большей степени политическим, чем социальным, а это вновь свидетельствует, что позиция Бартеlemi не была особенно радикальной. Анализируя обстоятельства лионского восстания 1831 г., Пьер Фроман сообщает: «Но в то время, как республиканцы, которых можно было бы назвать «социальными», республиканцы типа «Друзей народа» (левые республиканцы. — Ю. Д.) дерутся на стороне рабочих, — республиканцы чисто-политические, буржуазные республиканцы, сражаются в рядах фабрикантов, в рядах национальной гвардии»¹.

Слова Пьера Фромана могут быть отнесены и к Бартеlemi, хотя он не был республиканцем. В «Немезиде» он попрежнему остается бонапартистом, что прямо явствует из того восторженного преклонения перед Наполеоном и горького оплакивания «нашего императора-мученика», каким проникнута сатира «Статуя Наполеона». Но в то же время Бартеlemi чувствует уже необходимость разрыва с бонапартизмом и называет герцога Рейхштадтского «имперской головешкой», т. е. носителем начала междоусобной борьбы. Эта позиция Бартеlemi, как бонапартиста, переставшего быть бонапартистом, определялась падением популярности бонапартизма у мелкобуржуазной демократии 30-х гг. Появление «Немезиды» отвечало, в частности, предсмертной вспышке бонапартизма

¹ Пьер Фроман, «Рабочее восстание в Лионе». 1831 г. М. — Л. 1933, стр. 88.

после Июльской революции, но вспышке пессимистической и авантюристской. Бартеlemi правильно поступал, обличая буржуазию в том, что она, замалчивая социальные корни восстаний, кричала о политических интригах, но он перегнул здесь палку, отрицая за революционной мелкобуржуазной демократией и пролетариатом наличие каких-либо ни было политических лозунгов. Казалось бы, чрезвычайно революционно звучит вышеуказанное безразличие Бартеlemi к политической форме правления, лишь бы только она обеспечивала хлеб трудящимся массам. Казалось бы, это чуть ли не голос самого рабочего класса. Однако пролетариат уже в пору лионского восстания 1831 г. не отделял своих экономических требований от политических¹ и начинал бороться за демократическую республику. Реплика Бартеlemi является поэтому лишь бонапартистской демагогией. Вспышка бонапартизма в начале 30-х гг., — пока еще был жив герцог Рейхштадтский (он умер 22 июля 1832 г., т. е. четыре месяца спустя после окончания «Немезиды»), — была обусловлена общими законами возникновения бонапартизма: разочарованием и известным периодом усталости некоторых социальных слоев, лишенных ясного политического сознания. Они верили либералам, верили республиканцам, а эти партии либо обманули их, либо ничего не смогли сделать. Долой их, да здравствует беспартийность! Так рождается бонапартизм, и в этом его сила до момента нового его расщепления. Демагогически насканивая на июльскую монархию, Бартеlemi может противопоставить действиям ее министров только бонапартистские лозунги: «Не лучше ли было бы призвать к нашим границам все наши деревни, села и целые города, возобновить вновь Арколь, Модену и Лоди, чем затопить юг братоубийственной кровью?» — восклицает он в «Лионе». Объективно Бартеlemi выражал недовольство всей буржуазной и мелкобуржуазной оппозиции, причем апеллировал к мелкобуржуазной демократии, что явствует из его сатиры «Поэт и восстание». В свою очередь и его группа испытывала давление со стороны мелкобуржуазной демократии и пролетариата, что сказалось в том резком противопоставлении буржуазии пролетариату, которое имеется в рассмотренных сатирах.

Можно было бы ожидать, что, потеряв почву под ногами после смерти герцога Рейхштадтского, — с которым, читатель помнит, Бартеlemi пытался установить личную связь, — группа Бартеlemi превратится в республиканскую. Действительно, в начале 30-х гг. бонапартисты стремились заключить союз с республиканцами для объединения борьбы против июльской монархии. Жорж Вейль говорит об этом следующее: «Обе эти партии боролись под одним и тем же знаменем в течение пятнадцати лет Реставрации, обе партии верили в демократию и ненавидели старый порядок. Вследствие этого дружеские отношения поддерживались между ними после 1830 г., так же как и ранее; но и на этот раз, так же как во времена карбонарства, республиканцы становились орудием в руках своих союзников. Так, газета «Революция», редактируемая молодым Антони Турэ, сделалась, вопреки его желанию, бонапартистским листком... После смерти герцога Рейхштадтского можно было думать, что сторонники его отрекутся от своих династических надежд. «Трибуна» обратилась к ним с воззванием, доказывая им, что их программа согласовалась с республиканской, особенно по отношению к внешней политике. Бонапартистский поэт Бельмонтэ сделался тогда певцом республики»¹.

К свидетельству таких историков, как Вейль, необходимо относиться с большой осмотрительностью. Вейль добавляет, что «Трибуна» объявила 2 сентября 1832 г. о том, что слияние бонапартистов и республиканцев произошло; это свидетельство «Трибуны» вряд ли было верно, и Вейлю следовало бы в нем разобраться. Разумеется, часть бонапартистов могла пойти с буржуазными республиканцами (но никак не с левыми, резко враждебными их династическим тенденциям), но другая часть их могла пойти и на службу к июльской монархии. В этом отношении заслуживают большого внимания следующие слова историка Грегуара: «Луи Филипп считал, что ему нечего бояться бонапартистской партии, утратившей всякий престиж после смерти герцога Рейхштадтского, и старался привлечь на свою сторону, льстя их прошлому, всех лиц, приобревших себе почетное имя в эту знамени-

¹ Жорж Вейль «История республиканской партии во Франции 1814 по 1870 г.» М. 1906, стр. 63—64.

¹ Это обстоятельство достаточно освещено у Пьера Фромана.

тую эпоху и стекавшихся теперь под трехцветное знамя, поддерживая июльское правительство; поступая таким образом, он как бы давал удовлетворение всем поклонникам великой императорской эпохи»¹. Наконец, часть бонапартистов оставалась в рядах партии, уповая на нового претендента: то на Жозефа Бонапарта, то на Луи Наполеона. Но если осенью 1832 г. партия бонапартистов распадавалась, то для многих ее представителей поднимался очень грубый, но и вполне соответствовавший авантюристской сущности этой партии вопрос: какой из этих путей всего выгоднее?

Нет сомнения, что вопрос этот стал и перед колеблющимся, неустойчивым Бартеlemi. Мы уже видели, что в «Немезиде» нет ни одного резкого выпада по адресу Луи Филиппа, ни призывов к свержению короля, которые в эту пору уже достаточно звучали в левореспубликанской лирике: осторожный Бартеlemi не закрывал себе пути направо. И в том, что ему действительно пришлось затем вступить на этот путь, нет ничего особенно неожиданного: почва для этого была уже вполне подготовлена постепенным изменением социально-политической позиции автора «Немезиды».

В своих «Литературных воспоминаниях» Максим дю Кан говорит о «Немезиде» следующее: «Этот рифмованный памфлет имел в ту пору необычайный успех; оппозиция, столь любезная французскому сердцу, чрезвычайно много тому содействовала, но резкость инвектив и ловкая фактура стиха заслуживают быть оцененными и будут оценены. «Немезида» давно уже перестала выходить, потому что автору ее предложили тот золотой ключ, который открывает тайные двери и запирает дурную совесть». Злоязычный дю Кан намекает на тот слух, который прошел в обществе после того, как Бартеlemi на пятьдесят второй неделе издания «Немезиды» неожиданно объявил об ее окончании и смолк. Говорили, что его молчание куплено правительством, называли сумму. Политический поэт, Бартеlemi имел множество врагов, которые не отказывали себе в естественном удовольствии пропагандировать этот слух.

В номере «Les Nouvelles Littéraires» от 27 декабря 1930 г. была напечатана заметка о Бартеlemi и Мери. Ее

автор, Леон Веран, стоит на позициях Жоржа Бенуа, столь же бездоказательно приписывая одному Мери творчество обоих поэтов. Но любопытно сообщение Верана относительно конца «Немезиды»: «Бартеlemi не мог представить поручительства в 100 000 франков, требовавшегося, поскольку он обсуждал политические вопросы без внесения залога (эти залогов и стотысячные поручительства были придуманы правительством июльской монархии в целях удушения оппозиционной политической прессы. — Ю. Д.), и он должен был снова вернуться в тюрьму. После своего освобождения, он, будучи, как никогда, абсолютно без всяких средств, позволил Тьеру, служившему посредником, подкупить себя; правительство «предложило» ему, в виде гонорара за перевод «Энеиды», 8000 франков».

Слух о том, что Бартеlemi продан, произвел оглушительное впечатление. Ведь помимо «Немезиды», восхищавшей всю оппозиционную Францию, за плечами Бартеlemi была репутация поэта, столько лет энергично боравшегося с Реставрацией. И такое громкое имя революционной поэзии рухнуло теперь со всей высоты. Понятно глубокое возмущение революционного лагеря.

Бесстрашный сатирик, целый год свирепо и неумолимо травивший правительство, Бартеlemi сам вдруг сделался объектом ожесточеннейшей критики. Ему нельзя было молчать. Он ответил стихотворением «Мое оправдание», где подтвердил слух о том, что проданся, демонстрируя подозрительную склонность к философическим размышлениям о бренности всего земного, в том числе и политических убеждений.

Вот что писал теперь Бартеlemi: «В этом вихре, который пожирает поколения, расшатывая наши добродетели, наши нравы и обычаи, в этом необъятном решете, где вертятся, подсакивая, наши хартии, наши права, законы, свободы, — существо со слабым мозгом и чахлой грудью, надменный атом, пытается создать некую доктрину и, указывая на нее пальцем, как на вечный компас, изъясняет желание, чтобы менялся мир, но лишь бы не меняться самому! Однако, не правда ли, ошибки свойственны всякой мысли; никто из нас не имеет цели и намеченного пути; мы подобны слепцам, сидящим на краю дороги. То, что сегодня является преступлением, завтра становится добродетелью. Как жалею я того, кто, гордясь

¹ Грегуар, «История Франции в XIX веке», т. II, М. 1894, стр. 5

свою системой, говорит мне: «Вот уже тридцать лет, как моя доктрина остается тою же самой, я тот же, что и прежде, я продолжаю любить то, что любил». Нелеп тот, кто не меняется никогда, заслуживает же осуждения только тот, кто меняется каждый час и изменяет, меняясь, своему внутреннему голосу».

Даже если подойти к этому стихотворению не с точки зрения его общественного резонанса, а со стороны субъективно-авторской, то и тут невозможно найти никаких оснований для подобной метаморфозы Бартеlemi; она может быть объяснена только авантюризмом, вызывавшим естественное презрение справа и слева.

Тщетно искать какого-либо объяснения делу и в социальных причинах. Обстановка 1832 г. отнюдь не способствовала тому, чтобы представители оппозиционных слоев мелкобуржуазной интеллигенции замолкали, предоставляя правительству полную свободу действий. Всевозможные заговоры, покушения, организации тайных общественных процессы, провинциальные восстания следовали в эту пору друг за другом бесконечной вереницей, позволяя правительству июльской монархии неизменно раскрывать свою реакционную сущность и активно поддерживая революционность мелкой буржуазии и пролетариата. Отступничество Бартеlemi тем более злобно, что этот поэт очень четко осознавал себя как социального борца и ряд случаев из своей жизни придавал значение социальным фактам, как это проявилось во всех обстоятельствах его судебного процесса из-за «Сына Человека». Что же касается общественного значения поступка Бартеlemi, это было бесспорное политическое ренегатство, ослаблявшее оппозицию и, конечно, компрометировавшее ее. Бартеlemi, прославленный политический поэт, разом погиб в общественном мнении. «Мое оправдание» вызвало целую литературу. Это были печатные письма, ответы на стихотворение, ругательные брошюры, памфлеты, иронические оды. Урожай на литературу о Бартеlemi в 1832 г. превзошел все бывшее до того и будущее.

Небесполезно привести один отзыв по поводу «Немезиды», исходящий из кругов легитимистской критики тех лет, реакционно ненавидевшей Бартеlemi, хотя он нападал на июльскую монархию, к которой легитимисты никаких симпатий не испытывали. Вот что говорит представитель этой критики, Альфред Неттман:

В политической сатире, вслед за Огюстом Барбье, но значительно ниже его, следует поместить одного из этих поэтов-близнецов, которые, явившись из Марселя, преследовали своими эпиграммами — больше крикливыми, чем уязвляющими, — Реставрацию в ее последние годы. В то время как г. Мери растрачивал понемногу и повсюду свое легковесное дарование и, побывав по очереди романистом, поэтом, новеллистом, драматургом, оставлял на всех кустах литературы образы своего богатого воображения, его собрат по поэзии, г. Бартеlemi, принимая за республиканские убеждения обуревавшую его жажду славы, выступил в качестве еженедельного Ювенала новой власти. Вопреки г-ну Барбье, полагавшему, что он исчерпал все пороки своего времени в четырех сатирах, г. Бартеlemi учредил сатиру периодическую, заранее обязуясь таким образом перед своими читателями карать грехи, которых правительство не сможет не иметь уже ради одного того, чтобы снабжать поэта сюжетами. Он дал имя «Немезиды» этому журналу стихотворных инвектив, написанных с замечательной версификаторской легкостью, и был благосклонно принят оппозицией, всегда расположенной аплодировать ударам, наносимым правительству, которое она желает свергнуть... «Немезида» г-на Бартеlemi являлась, в сущности, всего только провансальской ведьмой, у которой было гораздо больше блеска воображения и брани на устах, чем гнева в глубине души, и которая умела декламировать громкие стихи о достаточно тихих вещах и потрясала своими светильниками и заставляла шипеть своих змей — скорее затем, чтобы ослепить и удивить публику, чем для того, чтобы круто расправиться с правительством, ненавидимым ею чисто метафорически... Спустя непродолжительное время и нашумев весьма немного, эта сатирическая спекуляция завершилась плохим концом. В один прекрасный день стало известно, что неумолимая «Немезида», прирученная некими средствами, которых никто не знал, но которые всеми были угадываемы, закрыла свою лавочку негодующих полустий. Утратив ремесло ведьмы, эта муза без всяких затруднений соскользнула под откос, и литературе нет больше надобности интересоваться песнями, с которыми она туда свалилась¹.

Монументальная «Немезида» возникла в эпоху начала 30-х гг. как неизбежное отражение резко обострившейся в эту пору классовой борьбы. Оппозиционеры всех мастей энергично боролись с «партией порядка», стоявшей у власти, неутомимо размножались тайные общества, чуть ли не еженедельно происходили волнения и восстания, — и печатные станки стонали, извергая потоки памфлетов, зажигательных брошюр, прокламаций, агитационных листов. Оппозиция единым фронтом противопоставляла себя правительству и, в противовес тем министерствам,

¹ Alfred Nettement, op. cit., t. II, pp. 137—138.

которые были у последнего, завела у себя министерство общественной сатиры с еженедельной рифмованной публикацией его циркуляров. Нелишне напомнить, что одновременно с «Немезидой» существовали сатирические журналы «Шаривари» и «Карикатур». Имена этих журналов, присоединенные к имени «Немезиды», свидетельствуют о том невиданном блеске и могуществе, которые получила в эту эпоху социально-политическая сатира. Периодическая деятельность «Немезиды», неуклонно увеличивавшей каждую неделю ушат разъяренных инвектив на голову правительства, не смевшего ничего противопоставить этой силе, кроме подкупа, — это одна из последних величественных вспышек старой «идеологической» печати, которая вскоре, в эпоху буржуазной реакции, должна будет уступить место дешевой и беспринципной «прессе в 40 франков» с развлекательно-бульварным авантюрным романом-фельетоном.

Если сатира Барбье была первою чисто-романтической сатирой, сатирой либерального романтизма, то «Немезида» представляет собою, как и прежние сатиры Бартеlemi и Мери 20-х гг., все еще «классическую» сатиру, порывающую с поэтикой классицизма. Но чем же объяснялось то обстоятельство, что, несмотря на появление в 1830 г. «чисто-романтической» сатиры Барбье, «классическая» «Немезида» могла оказать гораздо большее влияние на последующую деятельность поэтов Июльской революции?

Тому был целый ряд причин. Прежде всего, уже отмечено, что в своих еженедельных сражениях с июльской монархией Бартеlemi ориентировался на мелкобуржуазную демократию 30-х гг. и, в свою очередь, испытывал влияние со стороны последней. Его сатира отражала таким образом социально-политический протест не только его классовой группы — того слоя мелкой буржуазии, который поднимался в 20-х гг. и пытался приспособиться к буржуазной действительности июльской монархии, не удовлетворяясь, впрочем, рядом сторон последней, — но и гораздо более широких слоев. Кроме того, хотя «Немезида» и представляла собою вспышку бонапартизма, но, благодаря близости ряда сторон бонапартистской и республиканской программы, она не отталкивала массы, которые вдобавок вычитывали в «Немезиде» гораздо больше того, что в ней было. И если Бартеlemi посте-

пенно повертывал вправо, этот его путь был достаточно замаскирован и не мог отталкивать те слои, которые пленялись в «Немезиде» очевидным пылом ее социального протеста.

Кроме того, успех и влияние «Немезиды» объяснялись как тем, что она с огромной силой поставила тему социальных противоречий буржуазного строя, так и тем, что она впервые художественно ответила разочарованию широких масс в буржуазной демократии, которое Июльской революции пришлось только углубить. А то, что она оказалась здесь на высоте, что она сумела «ответить», — объяснялось ее демократическим происхождением и ее революционными традициями. «Немезида» тащила за собой огромный шлейф революционных преданий демократии 1789—1794 гг., вливавшихся в современность, питавших и плодотворивших оппозицию июльской монархии. Постоянно обновляя свой протестующий пафос вечным возвращением к образам Первой республики и павшей империи, «Немезида», в отличие от произведений более неустойчивых поэтов либеральной мелкой буржуазии, являлась долгое время опорой оппозиции. В силу всех этих причин рационалистическая сатира «Немезиды» не только могла существовать одновременно с романтической сатирой Барбье, но являлась прочным оружием оппозиции, боевым жанром и могла оказывать на революционную поэзию 30-х гг. то организующее и ведущее влияние, которого не могла иметь более неустойчивая сатира Барбье.

Бартеlemi и Мери, ярко связавшие себя с революционной поэзией, совершенно неизвестны в настоящее время¹.

¹ Последующая деятельность Бартеlemi и Мери уже не представляет интереса для истории социально-политической сатиры. Сборник поэм «Двенадцать дней революции», в котором Бартеlemi воспевал крупнейшие исторические даты Великой французской буржуазной революции, — взятие Бастилии, казнь Людовика XVI, клятву депутатов и т. д. — не имел успеха в обществе, отвергнувшись от поэта-ренегата. Не имел успеха и его перевод «Энеиды» (1835—1838), считающийся все же одним из лучших французских переводов и доставивший правительству предлог наградить Бартеlemi орденом. Не имели успеха и многочисленные литературные подделки Бартеlemi, рассказывавшего в стихах об искусстве курить трубку и сигару, играть в различные карточные игры и оставившего даже назидательную стихотворную брошюрку о вреде сифилиса. В 1844 г. мирные отношения поэта с правительством июльской монархии по неизвестным причинам прервались снова, и

Тот или иной французский литературовед, обнаруживая нечаянно их творчество, ошеломленно протирает глаза. Как могло случиться, что их забыли? «Это поэт, несправедливо пренебрегаемый, — пишет один из таких литературоведов по поводу Бартеlemi, — история литературы должна будет заняться им в ближайшее время; его багаж заслуживает внимания»¹. Другой критик, говоря о творчестве того же Бартеlemi, восторженно восклицает: «Оно прекрасно! Оно смело! Оно полно воображения, мужества, красноречия!»² И третьи заявляют, что творчество Бартеlemi и Мери, особенно выпускавшийся ими стихотворный воскресный сатирический журнал «Немезида», полно «возвышенного вдохновения и не находит себе аналогий»³.

Если после ураганного огня «Немезиды» мелкобуржуазная сатира становится, как правило, республиканским жанром, то заслуга в этом принадлежит не Бартеlemi и

Бартеlemi тотчас же объявил о выходе «Новой Немезиды». Последняя выдержала только 24 выпуска. В эпоху Февральской революции Бартеlemi сделал безуспешную попытку снова выйти на политическое поприще и обратился к избирателям Ла-Манша с «императорской сатирой». После декабрьского переворота Бартеlemi спешит воспеть возродившуюся империю: «Второе декабря» (1852), «Глас народный» (1852), «Императрица» (1853) и т. д. Он пишет теперь оды и кантаты на все «случаи», в роде Севастопольской войны, бомбардировки Одессы и т. д.

Разрыв Бартеlemi с Мери произошел после ликвидации «Немезиды». Дальнейшая дорога Мери сложилась совсем иначе. Он сделался автором романов, имевших некоторый успех, которые достиг своей кульминационной точки в начале 40-х гг., когда Мери поместил несколько романов на тему об экзотике Индии в газете «Пресс» в виде конкуренции «Парижским тайнам» Эжена Сю. Помимо того Мери плодил путевые очерки, пьесы, журнальные статьи и был особенно известен как остроусловец аристократических салонов. В отличие от Бартеlemi, к жанру социально-политической сатиры он не вернулся никогда. После «Немезиды» Мери, оставаясь верным прежним бонапартистским симпатиям, постоянно проводил время в приемных членов Наполеоновской семьи и возмущал в печати грубо-лживый фимиам в честь того принца Луи Наполеона, который впоследствии сделался Наполеоном III. С его воцарением карьера Мери была упрочена.

Мери умер в 1866 г., Бартеlemi — в 1867 г.

¹ Ad. van. Bever «Les poètes du terroir du XV siècle au XX siècle», Paris, 1922, t. IV, p. 285—6.

² L. Levrault, «La Satire», p. 117.

³ G. Normandy et M.-C. Poinsoy «Les poètes sociaux», p. VII.

Мери, но одновременной деятельности целого ряда безвестных поэтов, выходцев из низших слоев мелкой буржуазии или ремесленников и рабочих, в творчестве которых политическая сатира является, наряду с песней, одним из жанров массовой поэзии.

Образец такой массовой сатиры мы встречаем уже в 1831 г. в брошюре Филиппа Давеней «Républicaines»¹. На обложке брошюры иронически приведены слова Луи Филиппа: «Я республиканец, я всегда им был». Дальше — эпиграф из Робеспьера: «Какова цель, к которой мы стремимся? Мирное наслаждение свободой и равенством. Царство вечной справедливости, законы которой должны быть вырезаны не на мраморе или камне, но в сердцах всех людей, даже в сердце раба, который забыл о них. и тирана, который их отрицает». Брошюра Филиппа Давенея представляет собою возбужденную республиканскую сатиру, нападающую на хулителей республиканского начала, разоблачающую реакционные заявления Перье и контрреволюционную деятельность дворянства.

Поток республиканских сатир, хлынувший в 1831 г., становился в дальнейшем положительно необозримым. Задержимся на некоторых массовых сатирах, в которых явно слышится разочарованный голос мелкобуржуазной демократии и рабочего класса. Такова, например, сатира С. Давенея «Крик пролетария»², резкая республиканская сатира. Франция плачет, — заявляет поэт. Она плачет потому, что она опять в руках тирании. «Наша победа была только мечтой, трехдневной мечтой». Народ напрасно оплакивает теперь свободу; свободы не существует. Это химера. «Согнись же в кандалах, которые ты выковал сам себе, слишком рано отрекшись от твоего булыжного скипетра!» — восклицает поэт, обращаясь к народу. Кто бы мог предсказать этот теперешний стыд, кто бы мог сказать, что эта толпа уже завтра станет на колени перед новым королем?! Поэт заявляет, что он один только предвидел все это: «Я говорил об этом громко, но меня не слушали, смиренного пролетария... Надо было молчать, молчать... и все предвидеть!» Он предвидел унижение Франции, а теперь разгадал политику ее низких правителей, «лакеев Священного союза», которые, в интересах

¹ «Républicaines» par Philippe Davenay, première livraison. Paris, chez Prévot, libraire, 1831.

² S. Davenay, «Cri d'un prolétaire». Paris, 1832.

последнего, обманули «людей Июля». Эти низкие министры все еще втайне состоят на службе Карла X, и если он вернется, он осыплет их золотом, потому что они спасли монархический принцип. Вот почему эти люди эти предатели *juste-milieu*, так легко позорят Францию, позволяя «распутной женщине», герцогине Беррийской, возмущать Вандею в контрреволюционных целях. Эти подлые министры готовы продать Францию кому угодно, Пруссии, Англии, лишь бы только им хорошо заплатили.

Но если Франция, управляемая бандой разбойников, терпит унижение и позор, С. Давеней верит, что это не вечно. Народу надоест терпеть. Народ восстанет, и для этих преступников пощады не будет. Они падут, и если снова польется французская кровь — она будет только их кровью.

Эжен Брессон в сатире «Пролетарий»¹ рассказывает, что, выйдя из детского возраста, он начал задумываться над жизнью. Он спросил себя, возможно ли, чтобы невинность гибла жертвою холодного эгоизма, возможно ли, чтобы законы, хартия, правосудие оказывались на проверку только лицемерием? Но это было так, и по эту стало горько за народ, который ласкает свои цепи, «который считает, что родился и должен жить для того лишь, чтобы трепетать, страдать, дрожать перед королем, работать и затем умирать». Поэту жаль, что народ так робок: «Воспитанный с детства в том, чтобы гнуть колени и вздыхать в тишине, он никогда и подумать не смеет, что эти великие люди, эти вельможи, эти сеньеры, эти жрецы, эти тираны, которые постоянно твердят ему «пошел вон, деревенщина!» — что все они, как и он, всего лишь дуновение ветра, черви, прах». Знать и попы. вы безнаказанно уничтожаете и оскорбляете народ! Он пока все еще терпит. «Добродушный ремесленник не осмеливается еще из своего угла противодействовать вашему гневу; он еще уважает вас, или скорей вас боится». Словом: «двор и духовенство — это две эпидемии, которые разъяренная земля изрыгнула с оглушительным взрывом, чтобы изглотить народ и государство». Семьдесят два короля правили Францией, семьдесят два раза

благословлял их народ и семьдесят два раза кровь его детей являлась королевским елеем.

Сатира Брессона написана по случаю суда над участниками республиканского апрельского парижского восстания 1834 г. «Апрельских жертв» будет судить палата пэров, т. е. те дворяне, о которых поэт только что так красноречиво говорил, та знать, которая уронила честь Империи и окрестила себя кровью маршала Нея. Они, конечно, потребуют крови подсудимых. Что же делать народу? — «Ты, народ, с обнаженными руками и геройским лицом, что будешь ты делать во время этого небывалого процесса? Пойдешь ли ты, разъяренный, с мушкетом в руке, пламенно греметь своей республиканской песнью? Пойдешь ли ты, полный огня, в кровавую залу суда, чтобы поразить в самое сердце Паскье, этого председателя-варвара?» Но поэт просит своих читателей не поддаваться провокации переодетых шпииков. Нет, пусть идет суд и пусть обвиняемые смущают палачей своим честным взором. «Если они будут оправданы, громко смейся в лицо вельможам, называя их сумасшедшими, трусами, тиранами; если же они будут осуждены, — тотчас же, как только пробудишься поутру, спроси у своей чести, что остается тебе делать».

Из приведенных примеров явствует, что массовая республиканская сатира начала 30-х гг., несмотря на принадлежность ее авторов к мелкобуржуазной демократии и к пролетариату, еще во многом разделяла буржуазно-демократические установки. Нападая на правительство, на его внутреннюю и внешнюю политику, на реакционность и продажность министров, на контрреволюционные происки легитимистов, на черную работу попов, она еще почти не касается социальных вопросов, противоречий буржуазного строя. В «Немезиде» эти противоречия уже обнажены и пролетариат противопоставлен буржуазии, массовая же сатира начала 30-х гг. все еще не затрагивает буржуазию, продолжая как будто считать ее своим союзником в борьбе против дворянства и духовенства. Даже сатира Брессона, призывающая к восстанию, если «апрельские жертвы» будут осуждены, не указывает, против кого же должен восстать пролетариат; сколько можно думать, это восстание было бы попрежнему обращено только против «знати и попов».

Правда, нападение на дворянство далеко еще не было

¹ Eugène Bresson, «Le proletaire» (Au benefice de prevenus d'avril) Paris, avril, 1835.

лишено социально политического смысла, поскольку верхушка этого класса в лице крупнейших землевладельцев входила в финансовую аристократию и поскольку разного рода пережитки феодализма еще вдоволь копшились во Франции; с другой стороны, духовенство, особенно иезуиты, пригизшие было в 1830—1831 гг., начали затем все увереннее поднимать голову по мере роста буржуазной реакции, и оппозиция должна была дать им отпор. Но все же это было только «тверждением задов» по сравнению с «Немезидой», которая, помимо круга аналогичных тем, сумела затронуть тему противоречий буржуазного строя.

Массовая сатира начала 30-х гг., хотя и называвшая себя рабочей сатирой, оставалась мелкобуржуазной. Больше того, принадлежа к поэзии Июльской революции, она в то же время представляет собою еще завершение революционной поэзии Реставрации. Ее поэты принадлежали к тому поколению мелкобуржуазной демократии, которое воспиталось на заветах буржуазно-демократической революционности. Во время первого лионского восстания некоторые из раненых ткачей заявляли: «Капиталисты сделали революцию для себя. Они боролись против дворян и попов, они освободились от них; они хотели захватить все места, они их получили; они воспользовались народом, чтобы сделать революцию, а затем забыли о нем. *Теперь мы хотим сделать революцию для себя*»¹. У рассмотренных массовых сатириков, — может быть действительно связанных биографически с пролетариатом, — такое классовое сознание еще не пробудилось. И тем не менее они делают громадный шаг вперед в том отношении, что объектом их желаний является уже не Хартия, а республика. Массовая республиканская сатира начала 30-х гг. потому-то и могла оказать влияние на последующую поэзию Июльской революции, помогая этой поэзии перестроиться в республиканскую, что ценность этой сатиры не в ее буржуазно-демократических шорах, но в наличии того нового политического лозунга, которого не было у Бартеlemi. Поэзия массовых республиканских сатириков прогрессивна не столько в своем содержании, сколько в направлении своего пути; тесно связанная с трудящимися массами, она

перейдет затем по мере разворачивания революционного движения, на позиции нового поколения мелкобуржуазной демократии 30-х гг., борющегося уже против капитализма, и включится в революционную борьбу левых республиканцев за демократическую республику.

Теперь ясно, что последующая политическая сатира Июльской революции не могла развиваться под влиянием Барбье, испуганно перебравшегося в стан реакции. Сатира Июльской революции вышла из «Немезиды», усвоив ее бурный пафос общего социально-политического протеста и периодическую форму издания; но политически эта сатира сложилась под влиянием массовой республиканской сатиры. Последующие революционные сатирики середины 30-х гг. только сделали попытку сочетать счастливую форму «Немезиды» с политическими установками левых республиканцев.

Несмотря на поднятый реакционерами оглушительный крик по поводу продавшегося Бартеlemi, крик, имевший целью скомпрометировать всю революционную поэзию и прежде всего «Немезиду», многочисленные поэты Июльской революции уже основательно усвоили влияние последней в течение 52 недель ее издания. Осуждая Бартеlemi, отмежевываясь от его двурушничества, они, вероятно, полагали, что дело здесь было не только в Бартеlemi, но и в реакции, жаждавшей заклепать ему рот золотом. В факте упорного усвоения традиций «Немезиды» республиканскими поэтами чувствуется некоторая снисходительность «учеников» Бартеlemi к их «учителю».

В последнем номере «Немезиды» Бартеlemi писал: «Я призываю к моим обетам другого стрелка: поле сатиры достаточно велико для его возделывания. Я вкладываю свой колчан в руки иного лучника. Пусть счастливый последователь спустится на мое ристалище; лук, который я передаю ему, — не лук Одиссея. Молодой человек с крепкими пальцами, чувствующий свою возмужалость, сможет, подобно мне, натянуть его с криком: Свобода!». Бартеlemi не пришлось долго взывать к продолжателям своего дела. «Немезида» имела громадное количество откликов в Париже и в провинции, почти всегда сопровождавшихся преследованиями со стороны правительства.

¹ Пьер Фроман, указ соч., стр. 97 Курсив Фромана

В 1831 г. безвестный поэт Виктор Базьер выпускает в Париже периодическую сатиру «Никострата». Третья из этих «Никострат» подверглась преследованию за песню «Республика»; брошюра была запрещена, автор приговорен к 15 месяцам тюрьмы и к 500 франков штрафа, а два типографа получили каждый по шести месяцев тюрьмы и по 2000 франков штрафа. В том же 1831 г. не менее безвестный Виктор Виан выпускает в Марсели периодическую сатиру «Горгона». Виан был привлечен к ответственности под тем предлогом, что придал своим сатирам периодическую форму, не имея разрешения на выпуск периодического издания: правительство не брезговало никакими предложениями в борьбе с оппозиционной печатью. В 1832 г. в Париже начинает выходить периодическая сатира «Тиртей», составитель которой неизвестен. Это издание, представляющее собою сборник произведений политической сатиры и песен разных авторов, подверглось преследованию за номер от 22 апреля 1832 г., в котором было усмотрено возбуждение граждан к восстанию и гражданской войне, а также оскорбление короля. Гнев цензуры вызвали две песни: «Призыв» Брессандье и «Похвала правительству» Лабедольера с ее ироническим рефреном:

Tout va bien,
Nous avons un roi-citoyen!¹

В результате судебного преследования Брессандье был почтен за свою песню двумя месяцами тюрьмы и 300 франков штрафа; тяжелее пришлось издателю, приговоренному к шестимесячному тюремному заключению и 2000 франков штрафа; издание было уничтожено. В 1832 г. начинает выходить с 18 ноября воскресная сатира Ж. Ф. Дестиньи «Неподкупная Немезида». Неизвестно, сколько времени ей удалось просуществовать, издание было довольно длительным, но после перерыва автор возобновил это издание только в 1838 г.; возможно, что в промежутке он знакомился с тюрьмами. В декабре 1838 г. Дестиньи был приговорен к 3 месяцам тюрьмы и 1500 франков штрафа за то, что роздал свое издание парижским булочникам, принося гордость поэта в жертву своим политическим страстям и желая одного, — чтобы сатира дошла к читателям, хотя бы в виде пакетов и обер-

ток. В 1832—1834 гг. выходят в Париже «Филиппики» поэта-республиканца Ноэля Парфэ (1813—1896), участника Июльской революции. Первый выпуск этой периодической сатиры, называвшейся «К королю», привел поэта на скамью подсудимых, о чем мы расскажем ниже. Вторым выпуском назывался «К народу», третий — «К министрам» (он тоже вызвал судебное преследование), четвертый — «К палатам». В одной из своих поэм Ноэль Парфэ воспел республиканское восстание 5—6 июня 1832 г., за что получил два года тюрьмы. Он был впоследствии одним из поэтов Февральской революции, сложившим множество стихотворений в 1848—1851 гг. В 1838 г. в Париже выходит также «Лирическая Немезида» Шарля Лапежа, воскресный листок политических куплетов¹.
Особенно настойчиво старался возродить форму

¹ О том, что почти каждый поэт-республиканец 30-х гг. считал своим неперенным долгом взяться за продолжение «Немезиды», свидетельствует следующий факт, приводимый в мемуарах Мари Лафона. Этот факт особенно любопытен в том отношении, что тут выясняется подлинная точка зрения на революционную поэзию со стороны буржуазных республиканцев, именно Армана Марраста, этого «республиканца в желтых перчатках», как называл его Маркс. Марраст высказался против возобновления республиканской сатиры, и какие бы он ни стал приводить аргументы, они бессильны парализовать все значение его отказа, который свидетельствовал, разумеется, только о желании Марраста возможно более ладить с буржуазией и правительством Луи Филиппа.

Вот рассказ Мари Лафона:

«Когда Бартелеми продался, у Рибейролля и меня явилась мысль поднять перчатку и продолжать «Немезиду». Первый номер, пламенный всем пылом нашей юности и республиканской веры, был написан на всех парах и принесен нами главному редактору «Трибуны» (Арману Маррасту. — Ю. Д.). Номер прочли в его кабинете, и он получил признание и живое одобрение со стороны всех присутствующих.

«— Как вы его находите, — спросил я Марраста, с которым был немного знаком.

«— Хорошо, — сказал он мне. — В этом есть подъем и дарование.

«— Так вы это напечатаете?

«— Нет, — отвечал он с самым развязным видом.

«— Но почему же?

«— Потому что, — прибавил он тоном неопишуемой дерзости, — мы слишком устали создавать репутации.

«...Вот почему наша «Немезида» умерла в своем демократическом зародыше и почему вспыльчивый и необузданный редактор «Реформы» (Рибейролле. — Ю. Д.) никогда не мог простить бывшему редактору «Трибуны». (Mary Lafon, op. cit., p. 228 — 229).

¹ Все идет прекрасно, нами правит король-гражданин.

«Немезиды» поэт-республиканец Луи Баргелеми Элизабет Бастид (1805—1854), уроженец Марселя. В 1833 г., перебравшись в Париж, он выпускает сатиру «К министрам», в 1834 г. — «К королю». Последняя сатира была запрещена, поскольку суд усмотрел в ней оскорбление величества; поэт был приговорен к шестимесячному тюремному заключению и 500 франков штрафа. В 1834—1835 гг. Бастид выпускает воскресную сатиру «Тизифон» (вышло 4 брошюры с 59 сатирами) и по постановлению суда получает год тюрьмы и 1000 франков штрафа (издатель приговорен к 3 месяцам тюрьмы и 200 франков штрафа, издание уничтожено) за призыв к свержению правительства и разжигание гражданской войны. В 1836—1837 гг. неутомимый Бастид издает периодическую сатиру «Морские стихотворения» и за вторую из этих сатир, как всегда, подвергается преследованию по обвинению в противоправительственной агитации и в оскорблении короля и наследного принца. В 1838 г. Бастид снова выпускает свою периодическую сатиру «Проприцательница» и опять-таки подвергается судебному преследованию и конфискации издания. Мы чрезвычайно сожалеем о невозможности, за недоступностью сочинений Бастида, ознакомить пролетарских читателей с этим неукротимым поэтом-республиканцем, один перечень преследований которого уже заранее привлекает к нему симпатию¹.

Перечисленными примерами не исчерпываются все подражания «Немезиде», которыми была полна республиканская поэзия 30-х гг. (отметим для характеристики популярности «Немезиды», что традиция ее вспыхнула и во время Парижской Коммуны, проявившись в одной из напечатанных в коммунарской прессе антивоерсальских сатир). Ниже мы остановимся на тех откликах, которые «Немезида» имела в 1833 г. в провинции, — именно на «Красном человеке» Берто и Вейра и на «Диогене» Эжезиппа Моро. Названные поэты являлись идеологами осо-

бой социальной группы — интеллигенции крестьянского и ремесленного происхождения. Эти поэты Июльской революции шли за республиканскими слоями мелкобуржуазной интеллигенции, и им естественно было усвоить мятежную традицию «Немезиды». В свою очередь, сатира их являлась доподлинно революционной поэзией, ибо, примыкая к крайнему левому флангу мелкобуржуазной интеллигенции, эти поэты, никогда не забывавшие о своем пролетарском происхождении, принесли с собой в поэзию ту силу страстного выстраданного мятежа, которая не позволяла им идти на уступки и мириться с торжествующей буржуазной реакцией.

¹ Как о всяком революционном поэте, сведения о Бастиде ничтожны. Жизненный путь его почти неизвестен. Писал ли он новые сатиры после 1838 г. — мы не знаем. По некоторым сведениям, Бастид с тех пор писал мало. Возможно, что он был сломен преследованиями. Среди других работ Бастида отметим памфлет «Политическая и религиозная жизнь принца Талейрана» (1838) и «Слезы заключенного» (1851). Отношение Бастида к Февральской революции неизвестно, обстоятельства смерти — также.

ГЛАВА ПЯТАЯ

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ПЕСНЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 30-х гг.

Расслоение республиканской поэзии. Первый этап лево-республиканской лирики. Петрюс Борель, его сатиры и афоризмы. — Песня умеренных республиканцев в начале 30-х гг. Беранже. Ожесточение классовой борьбы и буржуазная реакция. Июньское восстание 1832 г. и его отражение в литературе. Расслоение республиканской партии. Буржуазные и «левые» республиканцы. — Значение июньского восстания для творческой перестройки Беранже. Песни Беранже против июльской монархии. «Гуманитарные» песни. «Социалистические» песни. — «Республиканские стихотворения» (1834) — массовая республиканская песня. Песня умеренных республиканцев и круг ее тем. Разочарование в июльской монархии. Насмешки над Луи Филиппом. Осуждение правительственной политики. Привет зарубежным революциям. Мечты о золотом веке демократии. — Массовая песня левых республиканцев. Тема социальных противоречий и тяжелого положения пролетариата. Песни Альтароша. Тема восстания. Песни к армии. Песни левых республиканцев, отражающие влияние пролетариата. — Буржуазная реакция и революционная песня. Жанровое перестроение песни после Июльской революции. «Демократизация» жанра песни. Рост песенных обществ в 30-х гг.

Республиканская поэзия начала зарождаться с конца 1830 г. Уже на первых порах в ней наметилось явное расхождение на более умеренное и более радикальное течение, соответственно существовавшим группировкам республиканцев. Мы останавливались на сборнике Шарля Лемеля. Если этот поэт в 1831 г. еще только подытоживал общие настроения недовольства, обманутости и разочарования масс, то песня его представляет собою скорее голос средних слоев республиканской партии, еще не определивших, какого пути им надлежит в дальней-

шем держаться. Что же представляли собою левое и правое течения республиканской песни?

Левые республиканцы, руководимые Годфруа Кавеньяком, протестовали в 1830 г. против установления июльской монархии, но протест их был бессилён, потому что массы, удовлетворенные на первых порах свержением Реставрации и не разобравшиеся в результатах революции, за ними не пошли. Вот почему художественные документы, связанные с воззрениями левых республиканцев на этом этапе и вышедшие из кругов интеллигенции, лишены спокойствия, уверенной силы; они полны безудержного буйства, романтических проклятий, неистовых выкриков, чрезвычайно страстных в своем бессилии. Поэты еще не разобрались хорошенько в обстановке, не открыли конкретного носителя социального зла, их кипящее негодование лишено определенного адресата.

Ярким представителем первого этапа левореспубликанской лирики является поэт-романтик Петрюс Борель (1809—1859), один из незаслуженно забытых поэтов Июльской революции, вождем радикальной литературной группировки «бузенго», связанной с республиканской мелкобуржуазной интеллигенцией, студенчеством, городской беднотой и бегемой оппозиционного толка.

В предисловии к сборнику стихотворений «Рапсодии» (1832) Борель бурно объявлял себя республиканцем: «Чтобы предупредить всякие расспросы, я выскажусь откровенно: да, я республиканец! Спросите-ка у герцога Орлеанского-отца (Луи Филиппа. — Ю. Д.), не помнит ли он голос, который, преследуя его в то время, когда он должен был 9 августа принести присягу в бывшей палате, бросал ему в лицо возгласы «Свобода и Республика!» — среди приветствий пойманного на удочку народа? Да, я республиканец, и не июльское солнце заставило расцвести во мне эту великолепную идею; я республиканец с детства; но я не из числа тех, кто носит на блузе красную или синюю ленточку, не из числа краснобаев, разглагольствующих в сараях или насаждающих тополя; я республиканец наподобие рыси; мой республиканизм — это ликантропия! Если я говорю о республике, то потому, что это слово имеет для меня значение самой широкой независимости, которую только могут дать ассоциация и цивилизация. Я республиканец, потому что не могу быть карайбом. Мне необходимо огромное количество сво-

боды. Даст ли мне его республика? Лично у меня нет опыта в этом отношении. Но если эта надежда будет обманута, подобно многим другим иллюзиям, мне останется голько Миссури...»

В «Прологе» Борель объявляет, что он будет нападать на существующий строй во имя республики и в защиту нищеты: «Нет, нет, как новый Мальфилатр¹, я хочу выставить свою наготу на глаза века-отчима. Я хочу, чтобы знали, что, не имея ни тоги ни щита, я не являюсь ни постельничим, ни бароном, ни дворянином, ни приказчиком с тощей мощной, пародирующим лорда Байрона. Я ни когда не писал элегий для двора с его оргиями и гимнов в честь божества; я не расписывал в лэ свою нищету, утопая в богатстве возле какой-нибудь герцогини».

В этих высказываниях Петрюса Бореля совершенно еще не суммирован путь действий левых республиканцев начала 30-х гг. Борель ограничивается еще только борьбой против дворянства, духовенства и королевской власти. Республика, которой он добивается, — будет ли иметь отличие от июльской монархии (исключая свергнутой королевской власти)? Поэт не знает этого. Он видит голько одно, — что народ обманут. В «Песне пробуждения», датированной декабрем 1830 г., он восклицает: «Мы знаем, на что способна наша могучая рука; мы знаем, что она всего в течение трех дней уничтожила короля; но, опьяненные тремя днями, мы заснули под навесом и нас

¹ Мальфилатр (1732—1767), французский поэт, умерший в нищете. Поэты мелкобуржуазной демократии 30-х гг., в поисках своих литературных предшественников, нередко вспоминали о Мальфилатре, как еще чаще — о Жильбере и Чаттертоне. Образ Жильбера, рано погибшего французского поэта (1750—1780), также страдавшего от нищеты, призывал к себе особенное внимание Эжезиппа Моро, а на ряду с ним многих других поэтов, влачивших существование нищей богемы и связанных с бедностью. Так в сборнике стихов поэта-рабочего Константа Ильбея читаем: «О ты, чья душа была вскормлена горечью, который прожил отверженным, но чья дорогая тень всегда живет среди нас, ты, никогда не знавший ласки от испорченного мира, — как мы чтеем тебя в святых порывах нашего целомудренного опьянения» («Un couplet de poète» par Constan Hilbey, ouvrier, Paris, 1844, pp 163—164). Томас Чаттертон (1752—1770), английский поэт, автор ряда замечательных подделок староанглийской поэзии. Литературный заработок Чаттертона был ничтожен, и юноша-поэт умер с голоду. В 30-х гг. образ Чаттертона был образом утонченного, отторгнувшегося от грубой действительности поэта, вынужденного гибнуть в условиях гупого и жестокого буржуазного строя.

придавил новый свинцовый скипетр. Да! слишком рано бросили мы битву, вложив в ножны оружие и прекратив удары. Свобода, далеко изгнанная, уже рыдает, призывая нас: галлы, проснитесь!»

Поэт считает, что народ обманут и не кем иным как дворянством. В сатире «Правосудие» с подзаголовком «К бывшей палате, которая предлагала уничтожить смертную казнь» (сатира датирована декабрем 1830 г.) Борель дает отпор проискам легитимистов с их устной и литературно-художественной агитацией за отмену смертной казни, когда последняя стала угрожать бывшим министрам Реставрации. Сатира Бореля резко бичует легитимистов: «Трибунал для них вовсе не страшен; он существует для маленьких людей. Палачу платят, конечно, лишь за то, чтобы поражать плебеев». Перед поэтом проходят призраки жертв Реставрации — четыре сержанта Ла Рошели, Карон и ряд других жертв, вплоть до маршала Нея и до бойцов, погибших в июльские дни. «О, мученики, да будет благословенно ваше имя! Наши толпы слишком медлили, чтобы отомстить за вас!» — восклицает поэт, призывая воздать смертной казнью за павших: «Когда они падали, они кричали о мести. Вы слышали, как они кричали?»

Эти угнетатели должны быть свергнуты, должна наступить новая революция, и Петрюс Борель приветствует грядущий приход гимном «Санкюлоттида», датированным апрелем 1831 г. (в этом месяце состоялся суд над артиллеристами национальной гвардии, которые якобы ступили в соглашение с тайными обществами для поддержки очередного восстания; после оправдания артиллеристов, 16 апреля вспыхнул республиканский мятеж). «Санкюлоттиде» песня левых республиканцев впервые, кажется, проникается якобинскими цареубийственными тенденциями, вполне органичными у Петрюса Бореля, поклонявшегося якобинцам 1793 г. и особенно Сен-Жюсту. Если Наполеон Анри по поводу этого же апрельского восстания реакционно нападал на республиканцев, то Борель призывает к восстанию и к убийству Луи Филиппа: «Ведь это счастье — убить тирана и в восторге кричать над его костями, пригвождая к ним смерть!...» Подобных призывов у Бореля немало.

Само собою понятно, что Петрюс Борель, как представитель революционной поэзии, нападает на реакционную

литературу и ее служителей В предисловии к «Рапсодиям» он писал. «Если мне нравилось выставить напоказ свою бедность, то только потому, что я ненавижу наших современных бардов их претенциозные поэмы и султанскую роскошь, их аристократический пошиб, то повское лицемерие и салонные сонеты, послушать их так кажется, что они носят власяницу и герб, четки и сокола на руке. Кажется, что вот-вот предстанут перед вами высокопоставленные дамы, занимающие их мысль, их виконтессы... Их виконтессы!.. скажите лучше — их прачки!» Примерно то же читаем мы в стихотворении «Счастье и несчастье»: «Поэт — это птица. Он должен стариться суровым, умеренным, бедным, безвестным, тихим, полным забот, не петь ни для кого и не иметь ничего на земле, кроме дырявого плаща, кинжала и небес. Но у современного барда женский голос, одежда в обтяжку, чистенькая рожица Это попугай, старающийся для своей госпожи, прирученная канарейка в золотой клетке. Это раскормленный толстяк, проливающий жаркие слезы по поводу неизбежных послеобеденных болей Он носит дождевой зонт и клянется своим гербом; с некарством в руке он заклинает смерть, драгоценности балы, цветы, лошади, замки, утонченные любовницы — вот темы его тяжеловесных поэм; но в них нет ничего для бедноты, ничего для отчаяния сирых».

Вот где, наконец, обнаруживается, что Борель связывает себя с беднотой, с ее невзгодами, с «отчаянием ирых» Но тема эта — чрезвычайно характерно! — появляется у него дальнейшего развертывание не в стихах, а в прозе. В том же предисловии к «Рапсодиям», датированном ноябрем 1831 г., Петрюс Борель привел некоторые свои социальные афоризмы. Их стоит продемонстрировать. они остры и сильные.

ТОРГОВЕЦ И ВОР — СИНОНИМЫ

Бедняк, укравший мелочь из-за нужды, посылается на каторгу, а привилегированные торговцы открывают в стороне от дороги лавки, чтобы опустошать карманы заблудившихся прохожих У этих воров нет ни поддельных ключей, ни отмычки но у них имеются весы, реестры, галантерейные товары, и всякий, выйдя из лавки, не может не сказать: «меня обобрали!» Эти мелкие воры постепенно обогащаются и становятся собственниками, как они себя называют, — они —

При малейшем полигическом волнении они объединяются и вооружаются, завывая о грабеже, и избивают всякого, чье великодушное сердце восстает против их тирании.

Тупые торгаши! Вам ли говорить о собственности и убивать, подобно громилам, честных малых, ставших нищими у ваших же прилавков? Защищайте же свою собственность, мужики, сбежавшие из деревни, чтобы подобно стае воронов или своре голодных волков накинуться на город и обсасывать его остов, защищайте же свою собственность! Досталась ли бы она вам без варварских грабежей, грязные барышники? Получили ли бы вы ее если бы не продавали медь вместо злотота и краску вместо вина? Отравители!

Высшая коммерция грабит негодянта, негодянт грабит торговца, торговец грабит хозяина мастерской, хозяин мастерской грабит рабочего, а рабочий подыхает с голоду

Добиваются всего не те, кто работает своими руками, а те, кто эксплуатирует других

Эти замечательные антибуржуазные филиппики еще не «поднялись» из прозы Бореля, из публицистических высказываний, в его поэзию. В своих стихах он во многом остается подражателем Беранже, имя которого с почтением упоминает; социальный протест Бореля, в его поэзии, устремлен еще против дворянства. Но тут нечего его винить. Для 1831 г. он и так сказал достаточно. Указанная тематика его афоризмов будет «подниматься» в революционную поэзию еще на протяжении целых десятилетий.

Социально-политическая лирика Петрюса Бореля отнюдь еще не раскрывает всего его творчества и не вполне иллюстрирует направление «бузенго». Для последних была характерна наклонность резко эпатировать буржуа, насыщая свои произведения головоломными ситуациями, наводя их призраками, суккубами, скелетами, вампирами, анонсируя такие произведения, — например, «О неудобстве удобств» или «О влиянии рыбьих хвостов на морские приливы», — одни названия которых должны были повергать в столбняк ненавистных буржуа. Долгое время во всех романтических измышлениях поэтов бузенго, связанных частью с республиканцами, частью с сен-симонистами, критика видела одни сумасбродства, одни чудачества, тогда как здесь проявлялся на свой лад, редко в прямом виде, но чаще в изуродованном и исковерканном выражении, интеллигентский протест против буржуазного строя Современная бузенго критика встре-

тила их улюлюканьем и свистом, скрывая свою политическую враждебность к ним под маской насмешки; буржуазная критика наших дней продолжает идти тем же путем¹.

На ряду с левореспубликанской лирикой Бореля, в 1831 г. определилась и песня умеренных республиканцев, также на первом ее этапе. То обстоятельство, что июльская монархия была обставлена республиканскими учреждениями, несомненно слепило на первых порах глаза многим, — даже такие зоркие глаза, какими обладал Беранже. В другой работе² мы подробно рассказываем о роли Беранже в Июльской революции, когда великий песенник оказался в незавидном положении республиканца, подающего голос за избрание короля Луи Филиппа и вынужденного выступить против левого крыла своей партии, которое выражало протест против этого избрания.

Беранже продолжал в эту пору, как и в 20-х гг., быть представителем умеренных республиканцев, находившихся под влиянием либералов. Эти республиканцы относились к Луи Филиппу и к июльской монархии еще вполне благожелательно. В 1831 г. Беранже, как член

¹ Петрюс Борель рассматривается современными французскими литературоведами как прямой предшественник Бодлера. Уже то немногое, что мы видели, свидетельствует о незаурядности творчества Бореля. Тем не менее буржуазные литературоведы приложили все усилия, чтобы извратить, вышутить и оглушить его творчество. Они трактуют Бореля в лучшем случае как чудака, в худшем — как шарлатана и мистификатора, все писания которого якобы являлись только литературщиной. Этих людей совсем не смущает то обстоятельство, что жизнь Бореля была медленным самоубийством, медленным умиранием с голода, — не говоря уже о резком литературном непризнании и насмешках со стороны буржуазных критиков, в роде Жюль Жанена, — что Борель избрал такое существование, чтобы иметь право свободного литературного голоса, что самый конец Бореля кричащ в своей трагичности: ни щета вынудила поэта стать колониальным чиновником; столкнувшись со злоупотреблениями колониальной администрации, Борель вступил с ними в борьбу; всемогущие враги выгнали его со службы, и гордый поэт-ликантроп, умер, по слухам, с голода... Петрюс Борель еще ждет своего исследователя, которого он не нашел ни в лице Жюль Клареси, ни в лице Аристиды Мари, запечатлевшего его память изданием в 1922 г. своей «монографии», само довольно-ограниченное, мещанское самолюбование которой должно было бы претить и на самом капиталистическом Западе.

² Ю. Данилин, «Беранже», «Советская литература», М. 1933, гл. IV

июльского комитета, выпускает брошюру с четырьмя новыми песнями, иллюстрирующими пока еще оптимистическое отношение поэта к новому режиму. В песне «Четырнадцатое июля», связанной с пребыванием Беранже в тюрьме в 1829 г., поэт вспоминает, как сорок лет тому назад рухнула под натиском революционного народа Бастилия. То был день, залитый ликующим солнцем, и теперь, сорок лет спустя, поэт выражает уверенность, что «заря улыбнется» снова его тюремной решетке, что блеснет солнце нового 14 Июля. Если в этой песне поэт косвенно поздравлял Июльскую революцию с ее свершением, то песня «К моим друзьям-министрам» демонстрирует его отношение к июльской монархии. Предпочитая, вообще говоря, оставаться «на улице», чем быть в ее разолоченных чертогах, он, тем не менее, настроен к монархии Луи Филиппа чрезвычайно приветственно. «В этом дворце свобода предлагает вам свою опору, — заявляет он. — Ее благоденствия я буду петь на улице». Как видим, еще в 1831 г. для Беранже июльская монархия продолжала оставаться защитницей дорогой ему свободы.

Однако, если Беранже продолжает быть умеренным республиканцем в 1830—1831 гг., неправильно было бы окончательно причислять его к республиканцам буржуазным. Умеренные республиканцы еще не успели расслоиться, а когда это расслоение произошло, то Беранже, оставшись, в общем, в центре республиканской партии, стал высказывать сочувствие левым республиканцам в их мечтах о социально-политическом переустройстве Франции, хотя и не разделял свойственного им революционного метода действия. Так, если в 1831 г. Беранже аподегетически относился к Июльской революции, то в 1832 г. он печатает песню «Июльские могилы», где уже не видит в революции ничего, кроме могил ее павших безвестных бойцов. Беранже, правда, еще выражает уверенность, что плоды революции достанутся будущим поколениям, но в общем контексте республиканской песни 30-х гг., оплакивание павших бойцов «трех славных дней» говорило уже о разочаровании в июльской монархии. Насколько противоречивы были настроения Беранже даже в 1831 г., явствует из того, что уже в январе этого года он печатает знаменитую «Ресгаврацию песни», где приглашает старую, злую, беспощадную поли-

гическую песню (которую он было похоронил, думая, что она уже не понадобится после Июльской революции и что ее задачи исчерпаны борьбой с Реставрацией) вновь взойти на трон и бичевать июльскую монархию, ее министров и ее социальную неправду.

Колебания Беранже и последующий курс его влево опередились всею социально-политической обстановкой начала 30-х гг. Если старый песенник мелкобуржуазной демократии не мог не видеть, что массы после революции остались у разбитого корыта, то он видел также нарастание буржуазной реакции, родившейся на другой день после окончания июльских боев.

Отвечая ширящемуся разливу социальных волнений, неудовлетворенности и недовольству обманутых масс, эта реакция из года в год усиливается и свирепеет. К 1832 г. можно уже говорить о весьма заметном нарастании буржуазной реакции, свидетельством чего, в частности, был приход к власти банкира Казимира Перье, ставшего с марта 1831 г. во главе правительства. Программа Перье заключалась в отказе от поддержки зарубежных революционных движений, а во внутренней политике — в энергичной борьбе с республиканцами, все более в свою очередь побуждавшей их к революционному отпору. Если в конце 1830 и в самом начале 1831 г. республиканцы еще не отваживались на открытое выступление, то они впервые устраивают шумную демонстрацию по случаю предпринятого правительством суда над Годфруа Кавеньяком, одним из лидеров их партии. Помимо организации этого судебного процесса, закончившегося, однако, оправданием Кавеньяка, Казимир Перье подавляет в ноябре первое лионское восстание и его различные отголоски, а в январе 1832 г. подвергает преследованию «семью» сен-симонистов, организация которых в августе 1832 г. объявляется распущенной и запрещенной.

Казимир Перье сменил на министерском посту банкира Лаффитта, одного из энергичных либералов 20-х гг., который в бытность свою министром еще держался некоторых свободолобивых воззрений в качестве представителя «партии движения». Приход Казимира Перье, представителя «партии сопротивления», должен был убедить всех колеблющихся, всех тех, у кого не открылись еще глаза на природу июльской монархии, — в неосуществимости надежд, которые принесла Июльская революция

Недовольство широких масс, наблюдавших наглый грабеж народного достояния финансовой аристократией, а также видевших реакционную политику правительства, от которой эти массы ничего хорошего ожидать не могли, проявлялось в периодических восстаниях, мятежах, волнениях и т. п. Руководство народным движением постепенно переходило здесь в руки левого крыла республиканцев. 5—6 июня 1832 г. на похоронах популярного генерала Ламарка вспыхнуло бурное республиканское восстание. Республиканцы, опиравшиеся на значительные слои рабочего и мелкобуржуазного Парижа, создали себе цитадель из монастыря Сен-Мерри. Правительство двинуло на штурм монастыря Сен-Мерри войска, которые после ожесточенных боев достигли победы и беспощадно расправились с повстанцами. Как увидим дальше, июньское восстание вызвало большой отклик в политической лирике, причем неудачный его исход еще не отнял у масс желания бороться революционным путем за улучшение своего положения. Наоборот, недовольство их из года в год все более росло и ширилось, чему имеется громадное количество всевозможных свидетельств.

Восстание 5—6 июня не могло не оказаться тем поворотным пунктом, который вынудил старого Беранже пересмотреть свои позиции. Оно не заставило его перейти на сторону революционеров: преданность лозунгам буржуазной демократии обуславливала отрицательное отношение Беранже к революционной «анархии» восставшего пролетариата. Но, поскольку старый поэт так тесно был связан всю свою жизнь с интересами, потребностями и надеждами масс, это восстание должно было особенно прояснить ему глаза на требования народа, приглядеться еще внимательнее к июльской монархии.

Июньское восстание 1832 г. послужило вехой, отметившей решительный поворот массовой политической песни к лозунгам республиканцев, и оставило весьма значительный след в творчестве революционных поэтов. Вышеуказанный Ноэль Парфэ написал поэму «Заря прекрасного дня», за которую подвергся судебному преследованию; один из крупных песенников Июльской революции Альтарош¹ напечатал в первую годовщину этого

¹ Мари Мишель Альтарош (1811—1884), один из крупных поэтов Июльской революции, был студентом-юристом, но после 1830 г. бросил ученье и отдался литературе. Обладая ярким даро-

восстания «траурную песню» «Шестое июня», где описывал «юных и благородных бойцов, которые некогда битись в июльские дни» и которым предстояло погибнуть теперь под выстрелами войск маршала Сульта «Их железные руки и головы должны были расплавиться под жаром пушки!» — горестно восклицал поэт.

Остановимся на этой песне. Связывая бойцов 1832 г с июльскими днями, революционный поэт говорит о гибели июльских чаяний. «Чувствуя, как капля за каплей исчезала их надежда, они осмелились рискнуть последним шансом, присоединив свой сильный голос к голосу народа. Оживляя своей страстью патриотический пыл, они поднялись при зове «Да здравствует республика», поднялись в последний раз. Они надеялись воскресить чудо трех дней, в их ушах звучали республиканские песни, и святое знамя сияло перед их глазами. Но, двадцать раз сжимая свои разбитые ряды и вскидывая головы к небу, они уже не могли узнать там солнца Июля». Альтарош не дает в данной песне никаких иных мотивов восстания, кроме указания на разочарование в исходе Июльской революции.

На июньское восстание сложил песню крупнейший поэт Июльской революции, Эжезипп Моро, — ее мы приведем ниже, — а также республиканский поэт Рибироль. Июньское восстание нашло свой отзвук и в романе Пи-

ванием сагирика, он быстро приобретает известность, сотрудничая с начала 30-х гг. в республиканской прессе в газетах «Трибун» и «Насьональ» и в сатирическом журнале «Карикюр». С 1834 г. Альтарош становится одним из трех главных редакторов сатирического журнала «Шаривари», представлявшего все гласное республиканское опозицию и, оставаясь на этом посту до 1848 года, приобретает безграничную популярность (в частности своими статьями). В 1835 г. он выпускает первый сборник своих «Политических песен», быстро разошедшийся, второй сборник «Политических песен» (1838) атакует июльскую монархию открыто перешедшую на путь реакции с изданием «сентябрьских законов». Помимо стихов Альтарош издал сборник «Демократические рассказы», роман «Приключения Виктора Ожеротя», он также сочинял в двух пьесах «Лесток» и «Коррегидор Пампелун». Если в 30-х гг. Альтарош как республиканец примыкает скорее к левому крылу партии к «республиканцам-демократам», то в эпоху Февральской революции будучи избран от одного из департаментов в Учредительное собрание он голосовал обычно с умеренными буржуазными республиканцами ставшими правительственной партией. В дальнейшем он отошел от участия в политической жизни.

Регель Рей-Дюссюейль выпустил в том же 1832 г. роман «Монасгерь Сен-Мерри», успевший выдержать два издания; в 1833 г. против автора было возбуждено судебное преследование, и роман был конфискован. Рей-Дюссюейль (1800—1850), являющийся, кажется, родоначальником французского социального романа XIX века и издавший уже несколько романов в конце 20-х гг., был одним из первых писателей, обратившихся к изображению не только пролетариата вообще, но революционного пролетариата. В этом смысле чрезвычайно ценностью представляется образ его рабочего Жюльена, произносящего следующий выстраданный монолог, где мотивируется необходимость для рабочих идти на баррикады:

Я убежден, что народное терпение истощится да и необходимо, чтобы оно пришло к концу. Разве наш жребий похож на жребий человеческого существа? Не раз завидовал я собаке до тех пор, пока не увидел ярости солнца и снега, влачишь дество в нищете и в голоде, видишь как падают вокруг тебя товарищи, вот почему достигнув пятнадцатилетнего возраста и зная какое-нибудь ремесло считаешь себя уже привилегированным. Голод, холод, болезни сколько ведь убили. И вот работаешь в мастерских хуже выючного животного, а вечером кормишься вином и да и то когда что-нибудь имеешь. Пьющие ваши трудов и идите на уплату налога пожираемого бездельниками и кормят богачей, которые торгуют нашим потом. Родители твои привели тебя в мир, чтобы ты сносил в казармах и в тюрьмах, ставишь их стрелять по тебе в ответ на вырвавшуюся у тебя жалобу. Наступает революция. В ней участвуешь и выигрываешь от этого несколько подачек как и те, которые сорвались с цепи и которого испуганно паскают, а давшие на вас наценку опять намордник и снова возвращая в нищету. На улице на каждом шагу все возбуждает вашу зависть, желудок вопиет, когда видишь, что выставлены все божьи дары, а у тебя нет даже куска хлеба, твоя нагота едва прикрыта а шитые золотом ткани и шелка висят во всех лавках на потребу тех, чьи руки никогда не умели трудиться. Приходится слышать, что Париж — столица мира, центр просвещения а ты не умеешь читать. Все законы направлены против тебя, если падает удар небесного огня хотя бы ты он падает именно на тебя, а правительство кричит богатым, чтобы они не боялись, что эта смерть не для них, что это налог, взимаемый богом с народной крови, как будто хотя бы чтобы мы и в беге отчаялись. А в чем наши удовольствия? Любовь? Наша любовь оравлена потому что порождает детей, обреченных одному горю. Хозяин по крайней мере кормит щенят своей собаки для наших же детей открыты больницы, где им только предоставляется скончаться тихо подыхая. Если же они и выйдут отсюда живыми, то лишь затем чтобы никогда не знать tasks отца чтобы бы-

ждать среди людей подобно дикому зверю. И неужели все это будет длиться бесконечно? И неужели не бороться даже в цепях?..

Пусть так, — добавил он, — мы еще не знаем республики; до сих пор она одна нас не обманула. Итак, вперед, за республику и пусть я буду последним из негодяев, если отступлю хоть на шаг. Но, — сказал он, беря ружье обеими руками, — пусть только она нас не обманет! В противном случае придется начинать с начала. Я знаю, все не может быть богатыми, но все должны жить, этого я хочу. Что могло бы нас остановить? Страх смерти? Но умереть страшно только тогда, когда жизнью наслаждаешься. Смерть — единственный друг народа, и если даже она прилетает с пулей, это лучше, нежели ждать ее прихода, растянувшись на нищенской подстилке... Итак, вперед!¹

Возможно, что кроме песен Альтароша, Моро и Рибейроля существовал ряд других республиканских песен об июньском восстании, и притом гораздо более радикальных: в раскаленной атмосфере этого времени революционные призывы звучали с крайней страстностью и ожесточением. В виду цензурных преследований² эти песни могли и не попадать в печать, оставаясь устным творчеством, но они существовали и имели свое организующее влияние. Напомним хотя бы, что когда литератор-легитимист Пьер Клеман Берар, автор известных «Канканов», где он изображал правление июльской монархии в виде безудержной и непристойной пляски ее властителей, — когда этот Берар сидел в тюрьме Сент-Пелажи в 1832 г., он слышал, как заключенные республиканцы (аре-

¹ M. Rey-Dussueil, «Le cloître Saint-Mery», 2-me ed., Paris, 1832, pp. 57—61.

² Согласно § 7 Хартин, правительство июльской монархии при своем образовании объявило, что всякая цензура отныне отменяется. Разумеется постановление это существовало только на бумаге, в чем первыми должны были убедиться редакторы оппозиционной печати. За ними тот же горький опыт разделили памфлетисты, драматурги и политические поэты. Мы уже указывали, что почти все подражания «Немезиды» были неукоснительно преследуемы. Таким же преследованиям подверглась и песня. Укажем, например, что в 1832 г. подверглись преследованию сборник политических басен Виктора Шале «Эзоп» и сборник песен Сейе «Вторая годовщина июльских дней» Сейе был приговорен к 6 месяцам тюрьмы и 500 франкам штрафа. Никакие отдельные примеры не дадут, впрочем, представления о всем ожесточении и многообразии цензурных преследований, тщетно пытавшихся задушить (это удалось им только к концу 30-х гг.) широко разветвленную и множившуюся буквально с каждым днем оппозиционную политическую песню.

стованные после июньского восстания) распевали такие песни, от которых его мороз подирал по коже¹.

Июньское восстание 1832 г. сопровождалось чрезвычайно важными последствиями: с этого времени расхождение республиканской партии на буржуазных республиканцев и на левое крыло республиканской партии становится совершенно очевидным. При этом меняется и прежнее соотношение правого и левого крыла партии. Если в пору Июльской революции группа радикальных левых республиканцев существовала почти что в зародышевом состоянии и во всяком случае не могла оказать противодействия образованию монархии, то к 1832 г. она уже приобретает не меньшее значение, сравнительно с крылом умеренных республиканцев.

Умеренные республиканцы, называемые иначе буржуазными, «чистыми» или «трехцветными», составляли, по выражению Маркса, «официальную республиканскую оппозицию», имели своих представителей в палатах, а печатным органом их являлась солидная газета «Насьональ». Маркс следующим образом характеризует фракцию буржуазных республиканцев: «Она не была сплоченной какими-нибудь крупными общими интересами и ограниченной своеобразными условиями производства фракции буржуазии. Это была котерия буржуа, писателей, адвокатов, офицеров и чиновников республиканского образа мыслей. Ее влияние опиралось на антипатию страны к личности Луи Филиппа, на воспоминания о первой республике, на республиканскую веру известного количества

¹ Приводим любопытное сообщение Берара:

«Слышите этот крик? Зачувя его, все обитатели соседних улиц прервут это нечто в роде набата или призыва к анархии и беспорядку, — а почему бы ему и не звучать? Как бы то ни было, патриотическая песня, которая следует за ним, не лишена гармонии; но какой ужас в этих словах, какая страшная пантомима в жестах!

И сложит голову Филипп
На твой алтарь, Свобода!

«Будь я художником, я обязательно постарался бы передать на полотне тот эпизод сцены, тот момент, когда все они, опустившись на колени, обнажив головы, протягивая руки к небу, призывали в жалобном и печальном ритме свободу, свое бесчувственное божество, а затем поднимаясь яростным порывом, испускали угрожающий крик: «К оружию!».

«Конечно, это не лишено поэзии». (Bérard, «Sainte-Pélagie en 1832». Souvenirs. Nantes. 1886, p. 38).

мечтателей, а главное, на *французский национализм*, ненависти которого к венским договорам и к союзу с Англией она никогда не давала остыть... Против финансовой аристократии «Насьональ» боролся, как и вся остальная буржуазная оппозиция. Полемика против бюджета, во Франции совершенно совпадавшая с борьбой против финансовой аристократии, доставляла слишком обильный материал для пуританских передовиц, чтобы не пользоваться ею. Промышленная буржуазия была благодарна «Насьоналю» за его холопскую защиту французской покровительственной системы, одобряемой им, впрочем, больше из национальных, чем из политико-экономических соображений; вся буржуазия в целом была ему благодарна за его злостные нападки на коммунизм и социализм. В общем, партия «Насьоналя» была *чисто-республиканской*, т. е. она требовала вместо монархической — республиканскую форму буржуазного господства, а главное, для себя львиной доли в буржуазном правительстве»¹.

С 1832 г. становится возможным говорить и о фракции левых республиканцев, все более и более численно возрастающей под влиянием роста социальных волнений, разоблачавших чрезвычайную умеренность требований буржуазных республиканцев. Левые республиканцы постепенно обзаводятся своими печатными органами, — сначала сравнительно умеренной газетой «Трибуна», а позднее, в 1834 г., газетами «Реформатор» и «Ревю републикэн». Лозунгом левых республиканцев являлась борьба за демократическую республику и за всеобщее избирательное право. Радикализм левых республиканцев выражался главным образом, в чрезвычайной ожесточенности (по сравнению с буржуазными республиканцами) их нападок на июльскую монархию и в особенности на особу Луи Филиппа. Из среды левых республиканцев, главным образом, из революционно-демократической группировки *нео-якобинцев*, исходят в 30-х гг. те царевбийственные призывы, которые нашли громадное отражение не только в обильных покушениях на Луи Филиппа, но и в мелко-буржуазном республиканском искусстве.

¹ Карл Маркс, «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта». М. — 1 стр. 18 — 19. Курсив Маркса.

Левые республиканцы называли себя демократами¹, опирались на пролетариат и выдвигали требование улучшения его жизненных условий. Если в 1830—31 гг. их группировка состояла еще преимущественно из студенчества и мелкой буржуазии с небольшой прослойкой рабочих, она начинает с течением времени испытывать все большую и большую «пролетаризацию», и в ней наблюдается численное превосходство революционных рабочих. Касаясь этого вопроса, Энгельс пишет: «Известно, что до 1830 г. во главе заговоров против реставрационной монархии стояли либеральные буржуа. После Июльской революции их заменила республиканская буржуазия; пролетариат, уже обученный при Реставрации конспиративному делу, начал выступать на передний план по мере того, как республиканские буржуа, уstraшенные безуспешностью уличных боев, стали отказываться от заговоров. «Общество времен года», с которым Барбес и Бланки устроили восстание 1839 г., было уже по своему составу исключительно пролетарским; таким же были образовавшиеся после его поражения «Новые времена года»². Но если левые республиканцы возмущались бесправным и нищенским положением пролетариата, то своих социальных пожеланий в этом плане они ясно себе не представляли. Их популярным лозунгом было: «Через республику к социальным реформам». Таким образом решение социального вопроса отодвигалось на неопределенное будущее»³.

¹ В отличие от буржуазных республиканцев, все больше порывавших с лозунгами последовательной демократии и все больше напминавших собою либералов 20-х гг.

² Маркс и Энгельс, Сочинения, т. VIII, 1931, стр. 298.

³ Следующую характеристику левым республиканцам дает Пьер Фроман:

«В растущей республиканской партии появляется левое крыло, которое не довольствуется задачей превращения буржуазного режима июльской монархии в другой буржуазный режим, демократическую республику. Эта фракция, которая не удовлетворяется переменной рассола в старой буржуазной пхлебке и решительно борется за социальные вопросы, представлена преимущественно «Обществом друзей народа». Насчитывая среди своих членов Бюшеза, Распайля и Бланки, это общество находится под влиянием учения сен-симонистов, осваивает их критику существующего строя, их идеи реорганизации и ассоциации, но отличается средствами, которые оно выбирает для осуществления своего идеала. Проникнутые идеологией 1793 г., «Друзья народа» верят в действительность революционных действий»

На первых порах после Июльской революции образуются ряд тайных обществ (некоторые из таких обществ существовали уже в 20-х гг.) республиканского характера. Крупнейшими из них являлись «Общество друзей народа», «Общество прав человека» и другие. Первоначально эти общества ставили себе задачу мирной пропаганды республики, и на первых порах правительство июльской монархии, колебавшееся в своем отношении к республиканцам, их еще не преследовало. Но в дальнейшем оно поспешило принять необходимые «меры» в виде закона, запрещающего всякого рода ассоциации, под которые были подведены и тайные общества. Так в 1832 г. было запрещено и ликвидировано «Общество друзей народа».

В республиканские общества начала 30-х гг. входили как буржуазные республиканцы, так и левые республиканцы-демократы. Последние, не удовлетворяясь мечтами о республике и обще-демократическими пожеланиями этих обществ, выражавшимися в требовании уменьшения косвенных налогов, отделения церкви от государства бесплатного обучения и т. п., стремились к вооруженному восстанию, отвечавшему росту недовольства масс. Первая крупная проба сил левых республиканцев произошла в июньском восстании в 1832 г., где революционный пролетариат играл уже весьма крупную роль. Энгельс характеризует левых республиканцев как «республиканских героев Cloître Saint-Merry, которые в то время (1830—1836) были действительно представителями народных масс»¹.

После июньского восстания республиканское движение

«Уже в сентябре 1830 г. они выпускают манифест, в котором ставят своей целью «непосредственную защиту всех интересов низших классов общества, улучшение их физического и морального состояния». В заключение они предлагали рабочим союз против общих врагов, аристократов и привилегированных.

«В 1831 г. общество, считая недостаточным пропаганду, которую возбуждаемые против него преследования ковенно вели в пользу этих идей, приступило в июле к изданию брошюр; некоторые из них касаются социального положения пролетариев. Нотон резок и горяч; названия глав гласят: «Отчего народ гибнет с голода», «Не деньги ли правят нами» и т. п.» (Пьер Фроман, *из соч.*, стр. 75)

¹ Энгельс, Письмо к М. Гаркнес «Маркс и Энгельс об искусстве» М. 1933, стр. 159.

Развивается все дальше и дальше, причем в революционной своей программе оно отныне уже находится в руках левых республиканцев. Круг задач последних сводится к подготовке следующего восстания, каким и явилось лионское восстание в апреле 1834 г. О росте республиканской агитации ярко свидетельствует тот факт, что вместо смутных политических лозунгов первого лионского восстания второе уже шло под определенными республиканскими лозунгами. Тайные общества также стараются уточнить в это время свои программы, выдвигая требования всеобщей подачи голосов, всеобщего вооружения, свободы ассоциаций, а помимо всего этого — первые робкие пожелания о необходимости «организации промышленности» для «справедливого распределения продуктов».



Творческая перестройка, которую в 30-х гг. испытал Беранже, произошла под несомненным воздействием июньского восстания. Правда, поэт не откликнулся на него, как он не откликался и на прочие восстания 30-х гг. Тем не менее то колеблющееся отношение к июльской монархии, которое проявилось у Беранже в 1831 г., сменяется совершенно явным отрицательным отношением, хотя опять-таки поэт не вступает в прямую борьбу с нею.

При Реставрации обычный круг тем Беранже исчерпывался объемом задач буржуазно-демократической революционности. С установлением буржуазной монархии поэту первое время казалось, что старая песня умерла. Но теперь, видя обманутые массы, он горько убеждается, что оппозиционная песня попрежнему имеет все возможности для существования, и только тематика ее должна стать иной. В плане поисков этой новой тематики замечателен сборник Беранже 1833 г. За исключением круга песен, связанных со старой борьбой против Реставрации и с прежним нападением на абсолютизм, дворянство и духовенство, все другие песни сборника ясно позволяют видеть новый путь поэта.

Часть этих песен направлена непосредственно против июльской монархии. В песнях «Совет бельгийцам», «Отказ» и др. Беранже в едкой, хотя и иносказательной форме осмеивал июльскую монархию, отвергал всякие пред-

ложения служебных sinecur и почестей, а касаясь своих «друзей-министров» из бывших либералов, формулировал свое к ним отношение как совершенно независимое: они сами по себе, он сам по себе. В других песнях поэт протестовал против протекционистской политики июльской монархии, против подавленности бедноты налогами и т. д. Если эти песни и не наносили июльской монархии тех сокрушительных ударов, которые получала от поэта Реставрация, то эти песни Беранже включались в общий хор социально-протестующей литературы, укрепляя последнюю его популярным именем.

С другой стороны, в сборнике 1833 г. имеется ряд так называемых «гуманитарных» песен («Рыжая Жанна», «Жак», Старый бродяга», «Старуха» и др.); под этим термином понимались в ту эпоху произведения, посвященные сочувственному изображению социальных низов, противопоставляемых «эгоистическим» высшим классам. В этих песнях Беранже обращался к изображению крестьянской бедноты и люмпенпролетариата. Беранже явился пионером правдивого изображения крестьянства, о котором до той поры писали в сентиментально-идиллических «пейзанских» приемах.

Оппозиционное отношение к правительству июльской монархии и гуманитарные симпатии к «низам» еще не нашли здесь своего дополнения в виде антибуржуазных высказываний Беранже, которыми насыщен последующий сборник его песен 1847 г., но они уже сближали Беранже с левыми республиканцами. Сближал его с ними и тот круг «социалистических» высказываний поэта, которые были совершенно чужды буржуазным республиканцам.

«Социалистические» воззрения Беранже в эту пору развернулись еще далеко не с такой широтой, как впоследствии, но и материал сборника 1833 г. позволяет установить, что на Беранже оказал из всех утопических школ наибольшее влияние сен-симонизм. В «Безумцах», посвященных Ламеннэ, главе христианского социализма, Беранже воспел Сен-Симона, его ученика Анфантена, а также Фурье, вождей социалистических школ, травимых тупою и жестокой буржуазией. В песне «Четыре исторических возраста» Беранже разделяет оптимистическую теорию прогресса и историческую концепцию Сен-Симона. В «Орангутангах» он, как заправский сен-симонист, нападает на «праздний класс» с его военными забавами.

В некоторых других песнях Беранже порывает теперь даже с любимой идеей родины для пропаганды интернационального братства европейской демократии. Наконец, он пытается представить себе будущий идеальный строй в песне «Предсказание Нострадама», демократическую республику, но не удостоверяет, что этот строй будет существовать не раньше 2000 года.

Разумеется, более чем скромное желание Беранже отвести осуществление своего социального идеала к 2000 г. не могло удовлетворить левых республиканцев, хотя их собственные социальные требования особой ясностью также не отличались. Но здесь, как и в «социалистических» высказываниях Беранже, проявлялась та же его неудовлетворенность июльской монархией, капиталистическим строем. Правда, снова нужно отметить, что эту неудовлетворенность трудно считать революционной. В «Контрабандистах» Беранже восставал против правительственной политики протекционизма и выражал по существу желание об ограничении крупного капитала в пользу мелкого.

К Беранже, как и ко многим другим последующим поэтам Июльской революции, могут быть весьма удачно применены слова, сказанные Лениным о Герцене: «Он был тогда (в эпоху революции 1848 г. — Ю. Д.) демократом, революционером, социалистом. Но его «социализм» принадлежал к числу тех бесчисленных в эпоху 48 года форм и разновидностей буржуазного и мелкобуржуазного социализма, которые были окончательно убиты июньскими днями. В сущности, это был вовсе не социализм, а прекрасноречивая фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою тогдашнюю революционность буржуазная демократия, а равно не высвободившийся из-под ее влияния пролетариат»¹. Слова Ленина, разумеется, относятся также и к мелкобуржуазной демократии, представителем которой являлся Беранже.

Путь Беранже после его «перестройки» свидетельствовал, что группа мелкой буржуазии, представительствуемая поэтом, начинает испытывать первые явления кризиса и разложения. При Реставрации группа Беранже была поднимающейся и бодро вела борьбу, в союзе с

¹ Ленин, «Памяти Герцена». Соч., изд. 2, т. XV, стр. 465. Курсив Ленина.

буржуазией, против феодально-каголической реакции. С установлением буржуазной монархии, с классическим обнажением противоречий капиталистического строя, группа Беранже разочаровывается в буржуазно-демократических заветах и видит ограниченность буржуазно-демократической революционности, бессильной устранить эти противоречия. Она не может удовлетвориться либерализмом, потому что близость к трудовым массам заставляет ее слишком остро чувствовать трусливую и реакционную повадку либерализма; группа Беранже убедилась в этом и при Реставрации. Но в то же время Беранже не может и разделить путь пролетариата. Ведь его мелкобуржуазная группа, подобно группе Бартеlemi, представляет собою более раннее поколение мелкобуржуазной демократии (сравнительно с тем, которое вышло на сцену в 30-х гг.), она воспиталась на борьбе против феодализма и абсолютизма и ее пугает новое содержание борьбы революционных масс; ей кажется, что будущий лучший строй может быть достигнут мирным путем, ростом культуры и моральным совершенствованием человечества, а революционный путь, пожалуй, еще приведет к «анархии». Вот почему Беранже бросается к утопическому социализму. Вот почему его творчество начинает утрачивать первоначальные ясные тона и точность рисунка классического стиля и становится — в круге «социалистической» песни — расплывчато-мечтательным, романтическим. Правда, Беранже так и не стал романтиком окончательно, в нем слишком сильны корни буржуазно-демократического классицизма, и когда в 1847 г. он снова пишет революционную песню, он создает якобинский «Потоп». Но в творчестве Беранже 30—40-х гг. по мере все большего наполнения этого творчества «социалистической» тематикой (учитывая сборник посмертных песен Беранже), его песня начинает заметно «романтизироваться». Многие ученики Беранже, песенники-ремесленники 30—40-х гг., станут уже чистокровными романтиками.



На ряду с политической борьбой, республиканцы старались уделять внимание и искусству. Их взгляды на искусство заключались в признании огромного социально-политического и культурно-воспитательного значе-

ния последнего; особенно высоко ценили они театр, видя в нем высшую пропагандистскую форму искусства (отсюда — расцвет республиканской социальной драмы в театре июльской монархии). На ряду с театром, республиканцы отдавали должную дань значению других видов искусства и литературы, в частности — политической лирике. Свидетельством последнего является чрезвычайное распространение республиканской песни, особенно к середине 30-х гг., когда она могла еще находить доступ в печать.

Особенно ярким документом этой республиканской песни является двухтомный сборник «Республиканские стихотворения», выпущенный издателем Паньерром в 1834 г. и представляющий собою, в основном, массовую республиканскую песню. В предисловии издатель-республиканец воздавал хвалу песне, преувеличивая ее значение и силу. «Если бы мы захотели доказывать, — заявлял он, — то политическое влияние, которое песня давно уже завоевала во Франции, достаточно было бы сказать, что она, опираясь единственно на свои силы, произвела восстановление в эпоху Фронды, затем сопровождала Великую революцию в 89 и 92 гг. и возмущение 1830 г. Я говорю *возмущение*, потому что революция 1830 г. еще не завершилась»¹.

Учитывая рост буржуазной реакции, которая принимала цензурные и политические репрессии в частности не только против оппозиционной периодической печати, но даже против продавцов газет, листовок и политических памфлетов, Паньерр пессимистически заявлял: «Песня, только песня возможна теперь, мы хотим сказать — только народная песня станет теперь чем-то в роде *уличной* прессы. Она идет к народу одна за другой, листовка за листовкой. Однако, по милости нового проекта закона против уличных продавцов газет, такой порядок ее издания будет более невозможен. До народа сможет дойти лишь сборник песен, но не одна песня. Да еще нужно будет, чтобы народ приходил разыскивать песню, потому что песня не сможет больше идти в народ»². Беспокойные предчувствия Паньерра полностью оправда-

¹ «Les Republicanes, chansons populaires des revolutions de 1789, 1792 et 1830», Paris, 1834, ed. Pagnerre, t. I, p. II.

² «Les Republicanes etc.», t. I, pp. II — III.

лись в следующем 1835 г после издания «сентябрьских законов».

В сборнике «Республиканские песни» нас интересуют, конечно, лишь те вещи, которые были сложены при июльской монархии; они составляют большую часть сборника. Эти песни являются зачастую анонимными, потому что авторы резонно опасались всякого рода преследований. Подписанные песни носят имена Беранже¹, Бартеlemi и Мери, Альтароша, Берто и Вейра, Ш. Лепаж, Каэня, Фресса, Понти и некоторых других, совсем уже неизвестных республиканских поэтов.

Хотя Паньерр принадлежал к фракции «Насьоналя», его сборник, помимо художественного выражения общих требований республиканцев, позволяет нащупать и высказывания левых республиканцев-демократов. Несомненно, что песни, выражающие общереспубликанские требования, представляют собой в основном песню буржуазных республиканцев, а песни более радикального толка могли быть сочтены за продукцию левых республиканцев. Такая классификация, конечно, условна, но твердых границ тут быть не может и сами поэты, считая себя, скажем, левыми республиканцами, могли давать на ряду с революционными вещами более умеренные. Все эти затруднения, к сожалению, совершенно неизбежны.

Перейдем к анализу массовой песни умеренных республиканцев, или «общереспубликанской» песни. Здесь прежде всего нужно упомянуть о «Трехцветной песне» Бартеlemi и Мери, связанной еще с поэзией 1830 г.; однако, попала она в этот сборник не только как наиболее популярная песня об Июльской революции, но и потому, что дана в «исправленном» виде: теперь в ней уже нет последнего куплета, в котором воспевались доблести и достоинства Луи Филиппа. Революция 1830 г. мотивируется теперь только как «народное дело», как дело масс.

Одною из типичных тем сборника является тема разочарования масс в исходе Июльской революции. Если бойцы 1830 г. не имели ясных социально-политических требований и даже приветствовали Луи Филиппа, то теперь утверждается взгляд, что Реставрация была свергнута во имя республики. Эта мысль проводится в ряде

¹ Напечатаны песни: «Совет бельгийцам», «Жак», «Предсказание Нострадама», «Гробница Манюэля», «Лафайет в Америке», «Контрбандисты».

песен, например, в анонимной песне «Машины», где вдовбавок Луи Филиппу сделан упрек в абсолютистских тенденциях: «Мы надеялись на республику, а не на королевский трон, но милейший абсолютизм полагает, что это желание погибло в монастыре Сен-Мерри».

Не менее обширная группа песен посвящена систематическому и всестороннему обстрелу правительства июльской монархии с его внешней и внутренней политикой. Автор анонимной песни «Почему я республиканец» заявляет, что он в глубокой мере возмущен трусливой национальной политикой министров: «Когда скованные руки наций с надеждой простирались к нам, я грезил о великих судьбах, но, отрезвляясь теперь, вижу себя поставленным на колени. Они взвешивают победу на аптекарских весах, эти финансисты, ставшие знать, хотя и не имеющей пергаментов; они задушили славу под грудой эрю. Вот почему я республиканец!»

Касаясь внутренних дел июльской монархии, республиканские песенники возмущаются грабительством финансовой аристократии. В той же песне читаем: «Если случайно какой-нибудь честный депутат предлагает мудрый проект экономии. — тотчас же тот или иной финансист, вышколенный у Виллеля, искусно запугивает бюджет. После его превосходной речи любая вещь становится непонятной. Палата голосует, и мы напрасно поднимаем крик. Я люблю отдавать тебе отчет, как идут наши дела, — вот почему я республиканец!» В другой песне «Налог пролетария», подписанной инициалами О. де Н., автор заявляет, обращаясь к пролетариату: «Без бюджета и без его воротил твоя нищета была бы сном... О, если бы твои хозяева, которых ничто не образумливает, соразмеряли свои блага с твоими бедствиями!» Дополнением сюда являются некоторые песни о продажности депутатов.

Особенно большой раздел песен посвящен насмешкам над Луи Филиппом. Превозносимый в 1830 г., Луи Филипп становится теперь жалко-комическим персонажем, беспощадно высмеиваемым. В последнем отношении выразительно уже заглавие песни Альтароша «Толстый, жирный и глупый», намекающее на физические и умственные качества Луи Филиппа, а также анонимная песня «Папаша Лапуар» (т. е. «Папаша Груша»), название которой объясняется тем, что карикатуристы июль-

ской монархии ввели в обиход изображение обрюзгшей физиономии Луи Филиппа в виде груши (груша во Франции — синоним глупости).

Луи Филипп одиозен для песенников прежде всего потому, что он обманул поверивший ему народ. Анонимная песня «Четырехлетнее царствование», подводящая в 1834 г. итоги деятельности Луи Филиппа, удостоверяет это положение:

Еще гремело эхо набата,
Перед которым дрожат короли.
Близ груди, бывшей треном когда-то,
Трибуну новую возвели.
Взошел человек; коронация снова;
Он счастье вновь обещает нам.
Всегда народ отдается без слова
Все так же лгушим ему королям.¹

Другие песни обличают главным образом известную страсть Луи Филиппа к стяжательству — жадные вымогательства, с которыми он требовал от Палаты все новых и новых доходов. Альтарош так характеризует Луи Филиппа: «Толстый, жирный и глупый, хотя он движется с трудом, но его рука гнется вперед, всегда готовая схватить то, о чем идет речь». Примерно то же говорится и в песне «Папаша Лапуар»: «Папаша Лапуар, этот великий гражданин, заявляет, что он жаждет только нашего блага (bien — игра слов: имущества), и дело известное, он его получит при помощи пороха или Реквизиций».

В ряде песен Луи Филипп изображается уже как идеолог самой черной реакции. В том же «Папаше Лапуар» читаем: «Любитель карнавальных шуток, папаша Лапуар называет себя либералом. Чтобы все в это поверили, Сульф устроил народу в Сен-Мерри хорошую выпивку». А в анонимной песне «На что вы жалуетесь?» Луи Филипп, обращаясь к бойцам Июльской революции, убеждает их: «Дорогие товарищи по баррикадам, когда-то избравшие меня королем, — правда ли, товарищи, что теперь вы толкуете против меня? Благодаря Жиске, моему префекту полиции, все партии забились в свои норы, и только одни жулики не боятся правосудия. Так на что же, чорт побери, вы жалуетесь?»

При всей едкости, остроте и страстности рассмотренных песен против Луи Филиппа, они еще были очень да-

жеки от тех неистовых якобинских царевбийственных призывов, которыми была полна аналогичная песня левых республиканцев, понятным образом почти не имевшая возможности попадать в печать.

Выделяется затем группа иронических песен, где отмечая, что Франция стала «зафилиппленной» (*emphiliппестé*; по-французски получается созвучие со словом «зачумленный»), авторы приносят ироническое покаяние в своей революционности, в своей приверженности республиканским воззрениям. В анонимной песне «Я заслуживаю тюрьмы» автор кается в том, что дрался в июльские дни и, — больше того, — был в Брюсселе во время революции, где убеждал бельгийцев быть республиканцами, а затем участвовал в борьбе за независимость Италии и Польши, тщетно призывая Францию прийти им на помощь. Песня заканчивается восклицанием: «Скорей, господа, прикажите меня арестовать, потому что я уже сотню раз заслужил тюрьму!» Автор другой песни «Мечта республиканца», популярный в ту пору, но совершенно неизвестный ныне Ж. Каэнь, столь же иронически бичевал себя за участие в Июльской революции. Обращаясь к передовым силам общества, Каэнь восклицает: «Снизойдите до моей нижней молебны, спасители моей неблагодарной родины. Взгляните, я попрежнему во прахе, я только послужил ступенькой для человека с лилиями. Ах, если моя рука в день бури метала молнии против абсолютного трона, то я отрекаюсь от преступной храбрости. Господа, я больше не буду!»

Признавая, что Июльская революция выродилась в монархию, врага масс, республиканская песня оплакивает напрасно павших бойцов революции. Так в «Поминальной песне» Оливье Легалль пишет:

Близ Лувра им дана могила,
Бойцам, свергавшим троны в прах.
Трава, что сон их осенила,
О наших говорит правах.
И, сверстник пламенных восстаний,
Тройной расцветкою горя, —
Там ждет обрывок бедной ткани,
Чтоб землю вновь зажгла заря.

Поэты Берто и Вейра кладут свои венки на голову Лафайета, умершего в 1834 г. и пользовавшегося громадной популярностью среди республиканцев. На ряду с этим, в ряде песен воспеваются и участники позднейших

¹ Переводы песен в настоящей главе сделал В. Левик.

восстаний, «несчастных братья», вынужденные «дышать смертоносным воздухом в тюрьме святого Михаила». Здесь же отметим песни изгнанников, сентиментальные песни, тоскующие о Франции, мечтающие возобновить Июльскую революцию, посылающие привет революционерам, «побежденным героям в их черных тюрьмах», и содержащие описание тяжелого положения изгнанников. Тут можно указать, например, песню «Мой вестник», автором которой является поэт, скрывшийся за псевдонимом «Армейский унтер-офицер». Интересна также покаинная песня некоего Амэ Жоржа «Прощание солдата, изгнанного в Алжир». Песня эта позволяет видеть противоречивость материала сборника Паньерра. Если в дальнейших песнях левореспубликанского толка тема об отношении армии к предстоящей революции получит совершенно ясную революционную трактовку, то здесь дана весьма консервативная разработка этой темы. Автор песни разделяет мнение буржуазных республиканцев о том, что республика придет еще не скоро; невольно вспомнишь тут о 2000 г. Беранже. «Если я рассматривал республику как прогресс, то я полагал, что она должна быть завоевана временем», — заявляет Амэ Жорж «Временем», т. е. не оружием, не революционной борьбой. Повидимому, поэт-солдат должен был принять участие в подавлении одного из восстаний. Он пишет: «Я не хотел военной пули никому, кроме инсургентов, рычащих со шпагой в руке». Амэ Жорж хочет сказать, что не стрелял в беззащитный народ, но его отношение к «рычащим инсургентам» все еще не лишено враждебной интонации. Прощаясь с Францией, он оплакивает те «гибельные» пути, по которым идет борьба за республику.

Последний раздел «общереспубликанской» песни связан с пропагандой зарубежной борьбы за республику. Ограничиваясь мирной пропагандой республики во Франции, буржуазные республиканцы искали свою умеренность пылкими требованиями по части установления республиканского строя в Европе. При этом, конечно, они были чрезвычайно щедры на обещания помощи со стороны той французской... республики, добиваться реального прихода которой они предоставляли левым республиканцам.

Анонимная песня «Колпак республики» восклицает: «Деспотизму, замышляющему заговор, мы противопоста-

вим сияющее знамя! Мы покажем ему гигантское знамя, увенчанное лаврами Империи! Мы пойдем, сильные своими правами, чтобы воскликнуть пленной Европе: Народы, мир и братство! Мы несем вам свет!» То же вызывает и Лезержан в «Гимне Молодой Франции»: «Народы, воскликните: да здравствует республика! Этого возгласа достаточно, чтобы напугать королей. С саблей в руке сажайте дерево свободы, мы поддержим ваши права, наведя дула пушек. Пробудим же прах Маренго! Сожжем ряды! Час настал! Водрузим наше знамя на берегах Рейна! И да увидим вновь знамена Аустерлица!»

Если Лезержан желал видеть французское знамя на берегах Рейна, то в этом не было ничего удивительного для республиканцев, ибо в эпоху буржуазно-демократических революций лозунг революционно-демократических национально-освободительных войн (а ничего другого, как освобождение всей Европы от феодализма и крепостнического режима, республиканцы тут и не подразумевали) составлял «содержание исторических задач эпохи» (Ленин).

В развитии темы о зарубежных революциях всплывает вся обычная фразеология буржуазной демократии. Свобода, равенство, братство — вот те магические лозунги, с которыми республиканские песенники развешивают эту тему. В песнях Лезержана пропаганда республики среди европейских народов связывается с мечтаниями об ожидаемом золотом веке демократии. «Склоните головы, кровожадные властители, или переделайте ваши тираннические законы, — говорит поэт в песне «Терпимость или торжество разума». — Объединившись друг с другом, народы станут братьями, права всех наций станут едиными. Свобода, высший разум, будет в свою очередь царствовать над государствами. Воспоем же освобождение человеческого рода и опьянимся любовью!»

Рассмотренный круг песен, являющийся недифференцированным выражением общереспубликанской идеологии, выражает объективно воззрения буржуазных республиканцев. Вышеприведенная характеристика, данная Марксом последним, не оставляет на этот счет сомнений. Наскоки на Луи Филиппа, воспоминания о Великой французской революции, республиканское мечтательство, национализм, критика бюджета — все это чрезвычайно ярко иллюстрируется в «общереспубликанской» песне. Разоча-

рование в Июльской революции, нападение на политику июльской монархии и на персону Луи Филиппа находят у буржуазных республиканцев исход не в вооруженной борьбе за введение во Франции республики, а с одной стороны — в слезливости, в оплакивании павших и заключенных в тюрьмы бойцов, с другой — в трескучей пропаганде зарубежной революции, в националистических призывах и в мечтательстве о грядущем золотом веке демократии. Все это было достаточно робко и бездейственно, а вдобавок, призывая к введению республики, буржуазные республиканцы вовсе не приносили сюда никаких социальных пожеланий, и пределом их стремлений являлась простая смена политической вывески и передачи власти из рук одной фракции буржуазии в руки другой. Последнее обстоятельство чрезвычайно ярко проявилось в событиях Февральской революции, когда у власти стали именно буржуазные республиканцы.

Поэзия левых республиканцев, к рассмотрению которой мы переходим, не чуждалась, разумеется, всей тематики «общереспубликанской песни», но обостряла ее и вносила к ней характерное и существенное дополнение. Задачей левых республиканцев была организация вооруженного восстания, а в связи с этим перед ними поднимался целый комплекс острейших социально-политических вопросов. Этими основными тенденциями и определяется поэзия левых республиканцев.

Наиболее интересным в этой песне является наличие социальных мотивов, развертываемых со всей непримиримостью и безбоязненностью. Если в песне «Почему я республиканец» умеренные республиканцы уже могли задевать финансовую аристократию, то здесь такое нападение предстает в более расширенном виде. Поэт Ж. Вассьер, к песне которого сделана мстительная приписка о том, что автор ее — «ныне правительственный журналист», резко обрушивается на «власть денег», т. е. на ту же финансовую аристократию: «Развращающее золото иссушило души; золото погубило добродетели, таланты; золото соткало самые ужасные сети; золото загрязнило даже седовласых старцев». Не ограничиваясь финансовой аристократией, другие поэты нападают уже на буржуазию в целом. Любопытна в данном отношении

песня Ж. Каэня «Поздравления», объектом насмешки которой является низкопоклонный лавочник, бегающий поздравлять своего мэра с получением ордена, комиссара — с его собачками, Луи Филиппа — с победой при Жемаппе и т. д.

Нападая на буржуазию, левореспубликанская поэзия резко противопоставляет ее сытость и безделье — нищете и страданиям пролетариата. Альтарош восклицает в песне «Народ голоден»: «Для вас жизнь, полная наслаждений, летом — тень, зимой — солнце. Для вас моды, театр, танцы, ночные забавы и дневной сон. А для бедняка — воздержание, отчаяние, сухой хлеб, который он размачивает под дождем, а когда придет седая старость — то больница... Народ голоден!»

То же говорит Альтарош и в песне «Пролетарий», подчеркивая, что, несмотря на все отчаянное положение рабочего класса, богачи не перестают его обманывать и эксплуатировать.

Пролетарий! Проснись для труда:

Утро гонит ночные тени.

Для работы своя череда!

Ты не создан для сладостной лени, —

Сладостной лени.

Толстосум упивается сном.

Утро свежее блещет задорно.

Ты ж, рукой, огрубленной трудом,

Черствый хлеб добываешь упорно,

С нищетою борясь непокорно.

Пролетарий! ты вырастишь зерна, —

Хлеб достанется трутню в закром!

Углубляя эту тему, левореспубликанская поэзия переходит вообще к изображению тяжелого положения пролетариата. В этой новой теме выказалось не только свидетельство того огромного внимания, которое левые республиканцы-демократы проявляли к пролетариату, но здесь уже звучит явный голос самого пролетариата. Особенно ценно при этом, что поэзия о бедствиях пролетариата оказывается политически-заостренной и направленной против июльской монархии; в социальной поэзии конца 30-х гг. этого политического жала мы уже не найдем. Остановимся на анонимной песне «Символ веры пролетария». Вот ее полный перевод:

Да, черт возьми! Моя башка твердит мне, что так долгие не может продолжаться. Когда вертел поворачивали уже много раз, жаркое должно быть готово! По совести говоря,

правительство не может не предвидеть неприятной развязки, так как наши пустомели своими законами довели, наконец, бедный народ до крайности. Я не силен в политике, но я ведь также из народа. Я горжусь принадлежностью к своей партии, и да здравствует р...! (республика. — Ю. Д.).

Нам очень любезно говорили: «Впредь вы будете счастливы!» Но видно в тот день, когда они это обещали, дул сильный ветер. Потому что тотчас же — не угодно ли налог, который обязывает вас оплатить их пиры, а затем и бюджет, вовсе уже никому не известный, и наконец, шпик, именуемый префектом. Коротко сказать, мы эту чертову механику рано или поздно уничтожим; что касается меня, так я заявляю, что правительство это незаконно и да здравствует р...!

Откровенно говоря, мне здорово не по себе, когда видишь, как свора раззолоченных шутов гороховых выклянчивает у толстяка Блэза те права, которые принадлежат нам. Ведь у меня, чорт побери, поглядите-ка, нет даже огня, чтобы обогреться, а когда завтра мне понадобится хлеб, я должен буду, как и сегодня, надрываться над работой с утра до вечера! Насчет всего этого я рассуждаю так: богатый не выше бедняка, а я хоть может быть и глуп, но хочу того же, чего и он... и да здравствует р...!

Но самое любопытное, что как только вы раскрываете рот, чтобы пожаловаться, трах! шпик тут как тут, хватает вас за ворот: «Именем короля, живо, следуйте за мной; вы арестованы, расспросы излишни». Положим, мне это безразлично, так как ваше казенное помещение псдущее моего нищенского убежища. В тюрьму я отправляюсь всегда без противоречия, потому что она дает нам почести. И да здравствует р...!

Надеюсь, что все это долго не продлится и скоро наступит конец. Горе тем, кто обирает несчастных, добрый, оскорбленный народ! Несмотря на все их крепости, смею похвалиться, им не устоять против наших усилий, и хороший урок, данный без особых церемоний, научит их уму-разуму. Я нахожу слишком уж смешным, что мы таскаем для них каштаны из огня. Да сгинет золотая середина! И да здравствует р...!

То же и в других песнях. В анонимной «Налог пролетария» говорится: «Хватит ли глотка вина, чтобы утопить в нем горе мастерской, горе казармы, тысячи других печалей, которые он (пролетарий. — Ю. Д.) хотел бы забыть? Налог подстерегает его в кабачке, подпольная крыса каждую минуту мерит бочку, бутылку, стакан, учитывая вино и государственные доходы. Вот налог пролетария! Затем, следом за крысой, акцизный каждый день требует с него, в лоне семьи, су за соль, а за трубку еще больше. Сборщик податей, другой бич, обкладывает налогом дыры его хибарки, точно это балконы замка. Вот налог пролетария!»

Политическая заостренность данной темы достигает своей кульминации в вышеуказанной песне «На что вы жалуетесь», где Луи Филипп убеждает пролетариев, что их недовольство ни на чем не основано:

Мой друг, пролетарии, господь с тобою!
Зачем ты поносишь мой мягкий закон?
Ведь если обременен ты нуждою, —
Сын оожий крестом бы и обременен.
Пока вам дают ведь работы охотно
И суп, а в супе немножко травы.
Когда-то жилось вам не так вольготно.
Какого ж чорта ропщете вы?

Естественным итогом этого круга тем левореспубликанской песни является широко развитая тема восстания. Умеренные республиканцы, осторожно подготавливая общественное мнение к необходимости республиканского восстания, ориентировались на «народ» вообще. Ш. Ромей, утверждая в песне «Короли уходят», что в ходе вещей Франция уже стала республиканской, заявляет: «Народ, дремлющий в своей силе, никогда добровольно не отказывался от своих прав, и под его грубой и шершавой корой струится самый чистый сок, живет презрение к королям. Гордость, жадность и ненависть тщетно пытались склонить его чело. Да, Франция стала республиканской, короли уходят, короли уходят!» В песне «Франция на коленях» Ф. Сюиро пишет: «Ярмо наконец разбивается, наконец-то приходят к концу все несчастья народа, не будем больше бояться лавы его вулкана!»

Сушественное отличие представляет собою в данном вопросе левореспубликанская песня. Если она и употребляет еще порою термин «народ», то подразумевает под ним по большей части именно пролетариат. И если она зовет к восстанию, то уже без всякой предварительной «подготовки почвы». Она просто кричит: «К оружию!». Такова анонимная песня «К народу»: «Народ, пробудись и подними голову, взгляни в лицо недостойной власти. И пусть твоя нервная, вооруженная рука призовет гиранов к долгу... Обрети вновь в себе то энергичное пламя, которое свергало с трона королей. Проснись, народ, и вновь возьмись за оружие! Покажи свои права угнетателям!..»

Особую позицию в призыве к восстанию занимает Альтарош. Обращаясь к пролетариату и призывая его к

революции, он настойчиво предостерегает пролетариев не попасть снова впросак, как это было в 1830 г. Он предлагает вспомнить, как буржуазия украла тогда у народа его победу: «Когда народ своей мощной рукой разбил скипетр и державу, он увидел, как из своего осторожного гайничка выходит счастливцев, чтобы снять пенки. Но пробьет вновь запоздалый час, и мощный его звук отдастся в груди народа: «Мошенники, назад! Дорогу! Народ голоден!» («Народ голоден»).

То же высказано и в песне Альтароша «Пролетарии»:

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

Если тема восстания могла быть разработана до конца только в левореспубликанской песне под влиянием поднимавшегося пролетариата, то органична для нее и постановка проблемы об отношении армии к предстоящей революции. В виду первостепенной важности этой проблемы, количество песен об армии или обращенных к армии чрезвычайно велико в каждом из двух томов рассматриваемого сборника; песня «К армии» фигурирует даже дважды: в каждом из двух томов. Смысл всех этих песен состоит в республиканской агитации среди молодых солдат и в торжествующем демократическом утверждении, что армия не станет стрелять в народ, что солдаты — «наши братья», что «армия с нами».

В анонимной песне «К армии» автор ее призывает солдат бороться за республику и за революцию: «Вы помните ли прекрасную зарю, занимавшуюся, чтобы осиять три дня? В будущем еще предстоит снова эти три прекрасные дня, которые придут, чтобы опрокинуть трон и уничтожить злоупотребления. Вы помните ли о тех подлых обманах, которыми убаюкали доверчивых французов? Молодые солдаты, стреляйте в клятвопреступников! Но никогда не стреляйте в народ!»

Та же агитация за республику и за новую революцию содержится в указанной песне «К народу», где читаем: «Когда закон исторгает тебя из твоего села, чтобы ты бесславно терпел его предписания с оружием в руке, на твоём лице ещё видно, что ты был народом, до того как стать солдатом. Сохрани же свои благородный характер, служи родине и презирая королей, будь суров и справедлив, сын народа! Покажи свои права угнетателям!»

А в песне «Машины» безымянный ее автор, издеваясь над теми укреплениями, которые правительство возводило вокруг Парижа и других крупнейших городов для борьбы с будущими восстаниями, писал: «Но все это военное положение несколько не пугает пролетария, а наоборот, успокаивает его гнев, потому что ваши солдаты, которым вы платите, скоро будут нашими!» Особый интерес представляет песня известного поэта-рабочего 30-х гг. Л. М. Понти «Солдат 35-го полка», своего рода голос армии. Понти рассказывает, как трудно было ему переносить каторжную военную дисциплину, которая, однако, не могла сломить и уничтожить в нём сознания принадлежности к народу. Радуюсь окончанию военной службы и уходу из полка, он восклицает, обращаясь к правительству, пытающемуся использовать армию против революции:

О трусы, жестокие дипломаты,
Оставьте умысел ваш роковой!
Ужель мы бездушные автоматы
Иль тигры, за вас идущие в бой?
О нет, солдат и народ — едины,
Защита народа — армии долг.
Ведь армию дали народа глубины,
Не вся она — тридцать пятый полк.
Французский солдат никогда не пойдёт
Терзать и расстреливать свой народ!

Анализ левореспубликанской песни позволяет видеть, будучи тесно связанной с массами и являясь их глашатаем и заступником, эта песня отличалась не только льшой силой своего социально-политического протеста, и во многих отношениях подлинной революционностью, не утратившей своего значения за истекшее столетие. Эта подлинная революционность левореспубликанской песни, осознававшей необходимость борьбы с капиталистическим строем за обездоленные массы, отмечает леминационную точку в идеологическом развитии поэ-

зии Июльской революции, обусловленную огромным подъемом революционного движения, который наметился к 1834—1835 гг., когда Франция стояла на пороге новой революции¹. Левореспубликанская песня, оставаясь еще в основном мелкобуржуазной, но в то же время окрашенная явным влиянием революционного пролетариата, не могла не затронуть таких значительных тем, как вопрос о социальных противоречиях буржуазного строя, вопрос о положении пролетариата. Приходя здесь, подобно Барбье, Бартеlemi и Беранже, к тому же объективному разочарованию в буржуазно-демократической революции, бессильной разрешить указанные противоречия, левореспубликанские песенники звали уже не к милосердию богачей, но к революции, к установлению республики, с приходом которой, казалось им, всяческие бедствия масс будут устранены. Таким образом поэзия левых республиканцев, хотя и окрашенная влиянием пролетариата, являлась в основном голосом мелкобуржуазной демократии 30-х гг. и ярким выражением ее революционности.

Если в 30-х гг. буржуазно-демократическая революционность уже умирала во Франции, а революционность социалистического пролетариата еще не народилась, — в эту пору ведущую роль стала играть революционность мелкобуржуазной демократии. Конечно, эта революционность вошла на буржуазно-демократических дрожжах, конечно, она продолжала верить в то, что свобода, равенство и братство будут легко осуществимы при демократической республике. Но революционность мелкобуржуазной демократии уже не удовлетворялась парламентаризмом. Это была революционность того поколения мелкобуржуазной демократии, которое вышло на сцену французской истории в 30-х гг., духовно сложившись в ближайшие годы после Июльской революции. Эта революционность сложилась и окрепла уже не в борьбе против абсолютизма и феодализма, как то было с Беранже или с Бартеlemi, и она уже не видела главного врага попреж-

¹ В последующие годы, в связи с обострившимся наступлением буржуазной реакции, замечается спад революционной воли. Правительство, которое вынуждено было терпеть в 1834 г. издание «Республиканских стихотворений», конфискует их переиздание, выпущенное в 1835 г., и приговаривает Паньерра к шестилетнему тюремному заключению.

нему в дворянстве, как продолжали его видеть песенники 1830 г., С. Давеней, Брессон и даже Петрюс Борель. Она раскапывала до дна социальные противоречия буржуазного строя и показывала их во всей контрастности их содержания, она кричала об обмане и нищете пролетариата, она звала его к революции. И было ясно, что та республика, к которой она призывала, уж не может быть простой сменой политической вывески, что тут рабочий класс должен будет посчитаться с буржуазией, укравшей плоды его июльской победы.

Республиканская песня 1834 г. в обоих ее основных течениях, с ее разочарованием в исходе Июльской революции, нападками на короля, приветом европейским революционерам, братаньем с армией, анализом социальных противоречий, призывом к восстанию, представляла собою в целом безусловно прогрессивное явление. Продолжая наносить могучие удары европейскому абсолютизму и крепостничеству и нападая на конституционную июльскую монархию, она активно расчищала почву для будущей демократической республики.

Разумеется, буржуазная реакция совершенно не желала признавать эту песню и начисто ее замалчивала. В эту пору старым буржуазным песенникам, социально-политическая песня которых сложилась в борьбе либералов против Реставрации и была запечатлена идеологией буржуазии, начинало казаться, что жанр политической песни вообще отмирает. Так, песенник Эмиль ван дер Бюрх писал Беранже: «Я осмеливаюсь слагать политические и народные песни после Беранже, — это уже плохо. Весь мир знает ваши песни, и только несколько друзей прочитают мои; я говорю — прочтут, потому что их не поют больше: революции вывели песню... Песня — это рококо наших дней, как Расин, как эпическая поэма, как картины Греза и как легитимизм». Сюда же можно добавить замечание Скриба, сделанное им в 1837 г. при его вступлении во Французскую академию, что «песня во Франции умерла»¹. При всей категоричности этих и других анало-

¹ Реплика Скриба не могла, разумеется, не вызвать протеста со стороны революционных песенников. Отвечая Скрибу, Альта-рош писал в песне с выразительным заглавием «Песня не умерла»: «Рифмач комических куплетов произнес в академии над-

гичных свидетельств, они совершенно неправдивы. Верно тут только одно, — что песня буржуазии действительно умирала. Этот жанр был свойственен последней, когда она была поднимающимся революционным классом, достигнув же своей классовой победы, крупная буржуазия не имела больше надобности в социально-политической песне и вспоминала только порою, по старинке, былую фривольную анакреонтическую песню: буржуазия расставалась с этим жанром, поскольку перед ней была задача управления страной и тревожная борьба с поднимающимся пролетариатом.

Но если буржуазная песня действительно умирает, то этого совершенно нельзя сказать о песне вообще. Давайте мы остановимся на том огромном, поистине ни с чем несравнимом распространении, которое получила песня в эпоху июльской монархии в кругах мелкой буржуазии и пролетариата. Если эта песня, полная старых народных и буржуазных влияний, в части своей еще оставалась анакреонтической песней, то все же преобладающее место занимали в ней социально-политические мотивы, отражающие недовольство масс. Песня не только не умерла во Франции, но сделалась привычным литературным языком социального протеста мелкобуржуазной демократии и, в частности, многочисленных поэтов-рабочих, в творчестве которых она, пройдя через Февральскую революцию и Коммуну, дотянулась до самых наших дней.

Процесс, который происходил в 30-х гг. с социально-политической песней, заключался, с одной стороны, в ее жанровом перестроении, а с другой — в продолжающейся

демократизации песни. Старинный народный жанр, песня «поднялась» в XVIII веке в «высшие» классы, отвечая подъему буржуазии. Однако, когда после Великой французской революции третье сословие расслоилось и из него выделилось «четвертое сословие», когда буржуазия перестала быть революционной, — песне предстояло пережить обратный процесс «нисхождения», чтобы вернуться в родное лоно масс. Угасая в литературе буржуазии, песня становится любимейшим жанром поэзии беднейших слоев мелкой буржуазии, ремесленников и рабочего класса.

Остановимся сначала на анализе того жанрового перестроения, которое претерпела социально-политическая песня, сравнительно с традицией песенников Реставрации. У последних было не так много социально-политических песен в их чистом виде; чаще встречается такой «рассыпанный» тип жанра, где один куплет посвящен шаловливой Лизетте, другой — нападению на Реставрацию, третий — интимно-элегическому вздоху, четвертый — славе Франции и т. д. Зачастую куплеты остаются сами по себе, и рефрен тщетно пытается придать им единство мысли. В других же случаях и сам рефрен бывает нейтрален или состоит из одних междометий и музыкальных созвучий, где он уже окончательно утрачивает всякую социальную выразительность¹. Конечно, тут были исключения, в частности Беранже. заслугой которого и явилась реорганизация этой песни, но окончательное перестроение жанра песни произошло все же лишь в 30-х гг. и таким путем, что прежняя тематическая рассыпанность уступила место единству либо в том отношении, что Лизетты и личные вздохи изгнаны вовсе (словом, обывательская песня выпрямляется в политическую песню публицистического характера), либо куплеты сохранены, как были, но связаны единством революционной или политической идеи. В свою очередь, рефрен также перестроился, приобрел политическую осмысленность, значение призыва для совершения данного революционного

гробное слово веселой и живой песни. Неблагодарный! Ты же ожидаешь у края могилы ту, которая едва успела расцвести! Песня еще не умерла. Песня будет жить долго!» Дальше Альтарош приводит аргументы Скриба против старой песни: «Песня бичует изменников и мародеров чужого добра, она бунтует против позорителей народа, — но что ей делать теперь?» Скриб полагал, что теперь, после свержения Реставрации, в золотом веке буржуазного строя песне не на кого нападать. И тут Альтарош с ним не соглашается. Альтарош полагает, что «эта прекрасная программа» не только делает честь песне, но и «обещает ей блестящие дни». И он заключает: «Необходимо, чтобы песня бунтовала, — будучи неумолимой, как угрызения совести, — против этой умирающей Фемиды, этого Минотавра, которая грезит все о новых и новых смертных приговорах, когда ей доставляли молодых и сильных борцов! Песня еще не умерла! Песня будет жить долго!» («Nouvelles chansons politiques» par Altaröche, Paris, 1838).

¹ Э. де ла Бедольер, один из сотрудников известного сборника «Les français peints par eux-mêmes», в своем очерке «Поэт» называет песенника «обломком Старого Погребка и Современного Погребка, президентом goguette, членом общества Gymnase Lyrique, хранителем фаридондэн, лон-лан-ла ландериретт и прочей ветоши ярмарочного театра» (Op. cit., t. II, Paris, 1841, p. 93).

акта; беспредметные «формалистские» его звуко сочетания уступили место логическому языку мысли. Если прежняя анакреонтическая песня и осталась у очень многих песенников июльской монархии, то теперь, не в пример началу 20-х гг., она явно на заднем плане, а «рассыпанная» песня переконструировалась в напряженный социально-политический памфлет.

Социально-политическая песня 20-х гг., как и революционная песня 1830 г., резко разнилась от последующей песни 30-х гг., так как ее социальная тематика ограничивалась нападками на дворянство и духовенство. Социально-политическая песня 30-х гг., пройдя через все революционное кипение эпохи, пройдя через свой республиканский этап, насыщается уже другими социальными мотивами. Именно, она обличает буржуазию, рассказывает о тяжелом положении бедноты и пролетариата, идеализирует последних и, раздумывая над решением социальной проблемы, проникается социалистическими тенденциями, почерпнутыми от различных утопистов. Одним из пионеров здесь оказался Беранже с его сборником 1833 г. Свое наиболее яркое и законченное выражение — сколько об этом можно судить в настоящее время — эта тематика получила в левореспубликанской песне, где она не превращалась ни в хныканье ни в мечтательство, потому что не теряла своего революционного жала. В отличие от нее, песня ремесленников выродилась, под влиянием сен-симонистов, после разгрома восстаний 30-х гг., именно в аполитичное хныканье и мечтательство; на этом пути она заслужила самые жаркие поздравления вождей сен-симонизма, спешивших ее всячески пропагандировать, поскольку она отрицала революционный путь и обращала свои надежды на добрых и совестливых богатей. В песне других слоев мелкой буржуазии указанная тематика привилась плохо, поскольку эти слои, подобно ремесленникам, остывают к революции в конце 30-х гг. и так как, кроме того, их песня была скована влиянием буржуазной анакреонтической песни (последнее можно сказать и о части поэтов-ремесленников, в частности о Луи Фесто, оставившем целый ворох порнографических песен); в результате мелкобуржуазная песня теряет, под влиянием буржуазной реакции, революционную социально-политическую тематику, утрачивает прежнюю памф-

летную выпрямленность и напряженность и возвращается к старой «рассыпанной» форме¹.

Обратимся теперь к вопросу о «демократизации» жанра песни, становящегося в 30-х гг. обиходнейшим жанром поэзии ремесленников и рабочих. Из двух наиболее популярных обществ песенников 30-х гг. одно, «Жимназ Лирик», объединяло преимущественно оппозиционные слои мелкой буржуазии, а другое, «Ристалище Песни», имеет уже дело с преобладающей рабоче-ремесленной аудиторией.

Общество «Жимназ Лирик», основанное в 1824 г. песенниками Марсильяком, Луи Фесто, Дофеном, Сен-Жиллем, Жюльеном, Жакмаром и другими, достигло своего расцвета в 1832 г. В течение последующих шести лет общество процветало, но в 1838 г. распалось, затем вновь объединилось через год, но в 1841 г., несмотря на широкую свою популярность, распалось окончательно. Культивируя в 20-х гг. социально-политическую песню, это общество после Июльской революции, когда «сразу перестали воспевать любовь и вино, чтобы опять запеть сначала «Марсельезу» и «Песнь выступления», а затем «Парижанку» и «Варшавянку» Казимира Делавиня², обратилось почти целиком к социально-политической песне. Под несомненным влиянием «Жимназ Лирик» продолжалось чудовищное возрастание обществ песенников, дошедших в 1835 г. в одном Париже и его пригородах до

¹ В указанном очерке Э. де ла Бедольера приводится пародированный образчик (типический, конечно) той песни, которая распевалась в конце 30-х, начале 40-х гг. на буржуазно-обывательских банкетах и пирушках. Песня повествует о достоинствах Шампани и шампанского. Четыре куплета *Air de Révérence*. В первом куплете песенник просит налить ему бокал и воспекает винные чары. Второй куплет поется вполголоса, ибо касается «полигики»; это яркий пример полного вырождения социально-политической песни («Шампань — помощник правительства; сколько голосов завоевано на министерских банкетах. Немало знали депутатов, которые сидели некогда на местах Горы и чьи убеждения вылетали вместе с пробкой шампанского, шампанского!») Третий куплет — тоже вполголоса, и «дамы, закройтесь веером» — о некоей belle, чье сопротивление было не долговечнее бутылки шампанского. И четвертый куплет — во весь голос, патристический — (на тему о том, что «когда немцы наступали на нас, они пили в Шампани свои Фермопилы; да здравствует Франция!») («Les Français peints par eux-mêmes t. II, pp. 93—94»).

² «Chansons patriotiques, politiques et chevaleresques, précédées de l'histoire de la chanson», par Dumersan et Noël Segur, Paris, s. d. (éd. G. de Gonet), p. 40.

ошеломляющей цифры четыреста восьмидесяти обществ. В число этих обществ, разумеется, не попадали ни песенники-одиночки ни уличные певцы, особенно размножившиеся в 30-х гг. и многие из которых, как слепой Дюверни, Кадо, Обер, Колло, пользовались шумной известностью и имели своих последователей и подражателей. Указанные четыреста восьмидесять обществ возникли стихийно, как демократический протест против правильно организованных буржуазных обществ, устраивавших банкеты и публиковавших сборники своих песен: эти 480 обществ, нигде не зарегистрированные, ничего не публиковавшие в печати, предпочитали прежде всего вволю петь песни, довольствуясь самым плохим, дешевым вином. Из этих обществ и выросло в 1834 г. ремесленно-рабочее «Ристалище песни», основанное Шарлем Лепажем, который привлек к работе ряд популярных песенников-демократов, каковы были Жермэн, Блондель, Першеле, Шанс, Дюгас, Ашен, Жюль Леруа. Почетным президентом этого общества был избран песенник Питон де Рокерэй, славный тем, что, не ограничиваясь поэзией, он опубликовал при Реставрации книжечку «Биографии придворных дам», которая произвела «адский шум» и стоила автору годовичного тюремного заключения. «Создавая «Ристалище песни», — пишут Дюмерсан и Ноэль Сегюр, — его основатели решили, что это общество будет собираться еженедельно по четвергам, что заседания будут публичными, что каждый член общества имеет право спеть свою песню и что общество ежегодно будет издавать сборники песен своих членов. Были установлены также премии для тех авторов, чьи песни будут признаны наилучшими. Благодаря такому мудрому устройству статуты «Ристалища песни», эта народная академия сделалась вскоре самой славной из всех. Чтобы молодые дарования могли проявиться тут без всяких затруднений, были организованы благородные состязания, которые сделали чудеса, и из этого питомника духа вскоре вышел ряд замечательных дарований, быстро стяжавших безграничную популярность. Здесь в некотором роде появились впервые пороха Шарль Жилье, Шарль Кольмье, Элиза Флери и Пьер Лашамбоди, песни которого и в особенностях басни еще памятливы всем»¹.

Это грандиозное распространение песни в 30-х гг. на-чисто опровергало буржуазные толки о том, что «песня умерла». Превращаясь в убудочный жанр в буржуазной поэзии, песня становится популярным жанром поэзии ремесленников и рабочих. Активная участница революционной борьбы 30-х гг., песня, отвечая процессу подъема пролетариата, иллюстрирует весь путь созревания его классового самосознания, начиная от его подчинения учениям утопического социализма и кончая последующим переходом на революционно-коммунистические позиции

¹ «Chansons patriotiques, politiques, etc., p. 44.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ГЛАВА 6. ЖАН ПЬЕР ВЕЙРА

Новый этап пути мелкобуржуазной демократии. — Детство и юность Вейра. Влияния реакционно-аристократического романтизма. Мечты о свободе. Савойя начала 30-х гг. Вейра и Ламартин. «Отшельник Сен-Сатурнена». Влияния «Немезиды» Реакция в Савойе. Путешествие отца Гюйона. Инцидент в соборе. Эмиграция Вейра. — Париж. Переписка с Бартеlemi. Вейра и Шатобриан. Разочарование в Ламартине. «Итальянские стихотворения» и круг их тем. Подавленность Вейра. Переезд в Лион

После Июльской революции мелкобуржуазная демократия вступает в новую фазу своего существования.

Больше нет Реставрации, в борьбе против которой оба лагеря демократии сомкнулись. Определившаяся буржуазная действительность способствует прежнему, но только еще более резкому расслоению демократии. Если мелкобуржуазная демократия и продолжает еще повторять старые буржуазно-демократические лозунги, направленные против абсолютизма, феодализма и клерикализма, то с несравненно большей силой отдается она обличению социальных противоречий буржуазного строя и попыткам революционной борьбы за улучшение условий широких масс.

После Июльской революции происходят различные процессы, также способствующие кристаллизации борьбы мелкобуржуазной демократии. Под влиянием развивающегося капитализма происходит резкое расслоение мелкой буржуазии, и если некоторые ее слои надеются приспособиться к капитализму, то другие испытывают пауперизацию и превращаются в пролетариат. Расслоение это

достаточно иллюстрируется рассмотренными литературными данными. Если группа Бартеlemi пытается обеспечить себе бонапартистской демагогией теплый уголок в лоне крупной буржуазии, то рисунок пути группы Барбье более сложен: в своих колебаниях она временно обращается к защите буржуазного порядка, чтобы в 1837 г. снова резко на него напасть. Напротив, группа Беранже, пытавшаяся было сначала примириться с буржуазной действительностью, быстро становится падающей группой, подобно другим мелкобуржуазным группам, от имени которых говорили левые республиканцы типа Петрюса Бореля.

С другой стороны, резко усиливается подъем пролетариата. В 30-х гг. пролетариат еще во многом сливается с мелкой буржуазией, но рост его классового сознания уже даст себя чувствовать. Бесспорное влияние последнего фактора можно было установить в массовой республиканской лирике середины 30-х гг., представляющей громадный шаг вперед сравнительно с массовой поэзией 1830 г.

Подъемом пролетариата определялся и рост революционного движения, сильно взмывшего к середине 30-х гг. и содействовавшего еще большему расслоению мелкой буржуазии. В свою очередь, буржуазная реакция, также нараставшая из года в год и перешедшая в свирепое наступление с 1835 г., имела не менее важное значение в деле расщепления мелкой буржуазии. Словом, путь французской мелкой буржуазии 30-х гг. представлял собою весьма пеструю картину.

В условиях мощного развертывания капитализма, уничтожавшего мелкую промышленность и ремесло, в условиях буржуазной реакции, укреплявшей диктатуру финансовой аристократии, в условиях пройденного этапа борьбы за конституционную монархию, в условиях революционного подъема пролетариата, включившегося в борьбу за республику, в условиях беспомощных метаний расщеплявшейся во все стороны мелкой буржуазии, — массам предстояло с новой силой осознать всю иллюзорность и фальшивость ширококошачьих лозунгов «свобода, равенство и братство». И если буржуазно-демократическая революционность еще могла вести за собой массы, — поскольку отношения абсолютизма и крепостничества еще не исчезли в Европе, — то ее беспомощности

в области разрешения социального вопроса становилась все более очевидной.

От общего обзора поэзии Июльской революции перейдем теперь к анализу пути нескольких отдельных поэтов, сложившихся под несомненным влиянием этой революции и отразивших в своем творчестве все фазы ее процесса, от торжествующей патетики первых дней до предсмертных стонов под пятой буржуазной реакции.

Мы уже говорили, как замалчивалась революционная поэзия 30-х гг., которую душили при ее зарождении, не печатали, преследовали, таскали по судам, конфисковывали, а если она все же оказывалась напечатанной, то как можно скорее старались ее замолчать. Конечно, в эту эпоху имела и революционная критика, но последняя до настоящего времени остается окончательно и бесповоротно (без тех счастливых исключений, которые еще бывают для поэзии) погребенной в периодике 30-х гг. Это обстоятельство препятствует исследователю точно ориентироваться в явлениях, фактах и именах поэзии Июльской революции и дать безусловно точную реконструкцию революционно-литературного движения эпохи. Быть может, наивысшее свое выражение эта поэзия имела в сатирах Луи Бастида или в творчестве каких-либо других поэтов, но полное отсутствие как их произведений, так и достаточно распространенных сведений об этих авторах лишает нас возможности оценить их значение в истории революционной поэзии 30-х гг.

Выдающееся место в поэзии Июльской революции принадлежит творчеству трех поэтов — Вейра, Берто и Моро. В их литературном наследии, целиком запечатленном влиянием Июльской революции, основные жанры поэзии последней — сатира и песня — нашли себе чрезвычайно яркое выражение. Эти поэты явились представителями особой социальной группы — интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения, стоявшей на крайнем левом фланге мелкобуржуазной литературы 30-х гг. и связанной с республиканской идеологией.

Жан Пьер Вейра родился в 1810 г. в Савоие, в деревушке Грезе. Его отец, зажиточный крестьянин, безбоязненно произвел на свет целую армию детей: двенадцать

от первого брака и шесть от второго. Жан Пьер Вейра был тринадцатым ребенком.

Сведения о детстве и отрочестве Вейра крайне скудны. Известно только, что мальчик обладал слабым здоровьем, и отец, видя его непригодность для крестьянской работы, решил дать ему образование, поместив сына сначала в коллеж в Альбервилле, а затем отправив на выучку к иезуитам в Шамбери, столицу Савойи. Когда Вейра начал писать стихи — неизвестно: по одним предположениям он сложил первые свои стихотворения еще будучи в коллеже, по другим — несколько позднее. Первое из сохранившихся его стихотворений, датированное 1827 г., представляет собою весьма слабо срифмованные вирши, письмо в стихах. Настоящий поэт в Вейра пробуждается только в 1830 г. и — необходимо подчеркнуть — лишь после Июльской революции и под непосредственным ее влиянием.

В творчестве Вейра французские литературоведы отмечают влияния Ламартина, Шатобриана и Байрона, т. е. преимущественно представителей романтизма, а наряду с ними — влияние Руссо. В силу какой же закономерности крестьянский сын испытал такие влияния? Повидимому, идиллический элегизм и религиозность реакционных романтиков Ламартина и Шатобриана до известной степени отвечали патриархально-спокойному ритму жизни традиционно-религиозных зажиточных слоев докапиталистической деревни, а идея народоправства Руссо, а также гордая мятежность Байрона были близки в начале XIX века этому социально-подавленному классу, терпевшему феодальные замашки помещиков-дворян и еще не забывшему о бурях якобинской революции, об «освободительном» италийском походе Бонапарта.

Однако Вейра являет собою пример поэта, воспринявшего влияния реакционно-аристократического романтизма с большой внутренней борьбой, с большим огневом. Если его пленял одно время мечтательный, сентиментальный, бездейственный элегизм Шатобриана (см. ниже его послание к Шатобриану), то идеология барда дворянства не сумела подчинить себе крестьянского сына. Пессимизм Вейра, проникающий уже самые первые его стихотворения (неизданный сборник 1831 г.), не связан с привычными образами реакционно-аристократического романтизма, но обусловлен горьким сознанием того, что

реакция задушила Июльскую революцию и ее европейские отзвуки.

Где и от кого воспринял молодой Вейра свои свободолюбивые мечты, сменившиеся отчаянием в 1831 г.? Трудно ответить на этот вопрос. Хотя Вейра и считается одним из лучших поэтов Савойи, он в молодости имел «неосторожность» быть поэтом революционным: закономерно поэтому, что биография Вейра состоит из жалких клочков, причем, — это ясно чувствуется, — сделано все возможное, чтобы опустить и замолчать те факты его молодости (а какая биография не раскрывает прежде всего и главным образом молодые годы?), которые были связаны с алым горением его революционного творчества.

В одном из номеров «Красного человека» Вейра и Берто, вспоминая свое детство, писали: «О, да! нам было страшно, когда наши матери... вечером у очага рассказывали, как выполнялся повсюду ужасный завет¹, как кровь потоками бежала по улице, захлестывая тротуар, словно разлившаяся река. И мы говорили, трепеща всем телом: о, не нужно больше республики, слишком дорого она стоит! По ночам нам снились повешенные, толпы мятежников и дорога, вымощенная отрубленными головами... Внезапно пробужденные, мы вскакивали в постелях и, казалось, видели вздымающийся перед нами эшафот. Дети!.. Те времена были для нас как бы временем солнечного затмения, и наши взоры терялись в апокалипсической тьме. Ничего не отыскивая в глубине этой красной страницы, мы проклинали заодно и Январь² и Июль»³. В рассказах испуганной матери ребенок Вейра приобщался к якобинской революции; страхась сначала террора и республики, он со временем пришел к воззрению совершенно обратным. Юношей Вейра увидел, что в Савойе свирепствует феодально-католическая реакция, и с этих пор мысль о поэзии связалась для него с мыслью о борьбе за неопределенную и милую свободу. В одном из ранних писем (24 августа 1827 г.) Вейра печально писал своей сестре: «Некогда поэты читали в будущем; но

¹ Т. е. завет якобинской революции.

² Повидимому, 21 января 1793 г., день казни Людовика XVI.

³ Вероятно авторы имеют в виду 14 июля 1789 г., день взятия Бастилии. Вряд ли подходят прочие даты: 17 июля 1792 г., день резни на Марсовом поле; 10 июля 1793 г., день падения Дантона; 13 июля 1793 г., день убийства Марата.

в роковую эпоху, когда их культ протиституируется для льстивого низкопоклонства перед тиранами, разгневанное небо отняло у них пророческий дар». Если для Гюго поэт был пророком по одному тому, что

На челе его высоком
Сияет отблеск божества, —

то для Вейра поэт мог быть пророком только как активный участник революционно-демократической, национально-освободительной борьбы против абсолютизма и феодального строя с его дворянско-поповскими сословными привилегиями.

«Биография» Вейра, как она изложена в книге Альфреда Бертье¹, всецело обращена против этого поэта. Бертье следующим образом, например, «характеризует» взаимоотношения Вейра и его отца. «Вейра всегда любил и уважал его. Но различие характеров не могло не привести их к взаимному недовольству. Отец должен был видеть, что сын его, влюбленный в утопии, мало заботится о добывании хлеба насущного, мечтает о революционном братстве народов и всеобщем равенстве, ожидает земного рая от феи Политики, представляет себе политическую экономию в виде изобильной Цереры², изливающих несметные дары своего неистощимого рога на плеча мечтателей, растаявших среди цветов зеленой лужайки... Подобный ирреализм должен был раздражать практическое чувство старого земледельца»³.

Савойя не являлась в то время, как теперь, одною из провинций Франции. В ту эпоху она представляла собою часть Сардинского королевства. Она была расположена

¹ Alfred Berthier, «Autour des grands romantiques. Le poète savoyard Jean Pierre Veyrat». Paris, 1921. Это единственная книга о Вейра. Ее автор, католик и консерватор, расценивает революционный период творчества Вейра, как форму... психического заболевания. Нужно ли указывать, что, иронически относясь к революционной музе, Бертье упоенно свакует последний период жизни Вейра, период его покаянного «обращения» в лоно церкви? И если о Вейра-революционере биографические данные в книге Бертье безразлично-скудны, то теперь Бертье словоохотливо излагает обширнейший, нудно-обстоятельный материал, благочестиво собирающийся всеми ханжами Савойи. Единственная ценность книги Бертье — большое количество отрывков из забытых и недоступных произведений Вейра.

² Церера — богиня земледелия у римлян.

³ Berthier, p. 6.

Между тремя очагами революционных волнений: между Францией, подготовившей и совершившей Июльскую революцию, а затем заявлявшей устами республиканской партии о своей готовности прийти, как в эпоху Конвента, на помощь всем другим угнетенным народам Европы; между Италией, освобожденной в наполеоновскую эпоху от австрийского ига, но затем вновь попавшей под старое ярмо и неоднократно пытавшейся сбросить его революционными вспышками и подземной работой карбонариев; наконец между Швейцарией, бывшей убежищем всех мятежных элементов Европы и одним из центров революционной пропаганды. Стоя на перекрестке этих трех революционных каналов, Савойя не могла не вибрировать отголосками их мятежных волн.

Особенно сильным из этих влияний следует считать влияние Франции. Началось оно еще с XVIII века. «Вольтерьянские идеи, наполнявшие Францию, проникали и через границу. Pamфлеты против власти, прокламации, якобинские или просто либеральные, но неизменно запрещавшиеся правительством, проникали в Савойю к досаде беспомощной цензуры. Ведь Савойя говорила на языке Франции. Воспитанная на ее литературе, просвещенная ее философией, прикосновенная в гораздо большей степени к ее интересам, чем к интересам народа, с которым она составляла единое национальное целое, она подвергалась, подобно любой из наших провинций, всем последствиям наших событий. Волнения, которые у нас предшествовали Июльской революции и некоторое время сопровождали ее, имели свое отражение в Савойе, где само положение сардинской монархии создавало уже некоторые поводы для волнений»¹.

В 1831 г. савойские тайные общества организуют заговор против короля Шарля Альбера, недавно вступившего на престол. В бытность свою наследником Шарль Альбер заигрывал с либералами, но, став королем, быстро разочаровал их, обратившись к реакционной политике. Заговор, направленный к свержению монархии, в котором приняли участие некоторые представители королевской гвардии, был своевременно открыт и ликвидирован, но испуганное им правительство поспешило заключить проч-

¹ Henri Lardanchet, «Les enfants perdus du romantisme». Paris, 1905, p. 57—58.

ный союз с церковью и с иезуитами на предмет подавления крамолы. Эти обстоятельства отразились на жизни Вейра, определив его дальнейший путь.

В 1830 г. Вейра послал Ламартину, бежавшему в Савойю после событий Июльской революции, одну оду (она не сохранилась), которая вызвала ответ Ламартина. В этом ответе прекрасно запечатлелись умонастроения представителя легитимистской буржуазной верхушки после Июльской революции. Вот что пишет Ламартин:

Э-ан-Савуа, 5 августа 1830 г.

Среди серьезных политических тревог, которые сейчас поглощают нас, я получил, сударь, прекрасные и трогательные стихи, которые вы благоволили мне прислать. В другое время мне радостно было бы ответить вам на том же языке, но поэзия — это празднество духа, а оно запрещено мне теперь, благодаря тому положению, которое испытывает моя страна. Примите же на простом языке прозы выражение моей живой благодарности за то прекрасное, что вы мне так очаровательно высказали. Я несколько раз перечел некоторые отрывки вашего послания, которые, как мне кажется, представляют собою образцы самой высокой и самой чистой поэзии.

Продолжайте же, сударь, культивировать это прекрасное искусство; не жалуясь на то, что вы живете вдали от людей, поздравьте себя с тем, что вы можете созерцать восхитительную природу вашей поэтической страны, не впадая в тех бурь, которые сотрясают мою. Вдохновение — дитя одиночества.

Примите, сударь, искреннейшее мое приветствие.

Ламартин.

Так легитимистский писатель, огорченный торжеством Июльской революции, рекомендовал одиночество, тишину и воспевание пейзажей крестьянскому сыну, чье творчество, в обстановке феодально-католической реакции Савойи, с первых же строк насытилось, под влиянием той же Июльской революции, бурными политическими мотивами. Нет сомнения, Вейра был в высокой мере польщен комплиментами знаменитого поэта, тою моральной поддержкой, которую он, начинающий писатель, получил в этом письме. Но советы Ламартина о тишине и «прекрасной природе», а главное тезис «вдохновение — дитя одиночества», должны были удивить поэта-крестьянина и показаться ему, — он еще не перестал поклоняться Ламартину, — не совсем верными. Потому что для Вейра, уже в эти годы, вдохновение было дитя борьбы, дитя социальной бури, дитя революции.

В конце июля 1831 г., в годовщину Июльской революции, Вейра пишет ряд стихотворений; собранные в количестве одиннадцати, они составили первый рукописный его сборник «Отшельник Сен-Сатурнена», не предназначавшийся автором для печати. Это сборник незатейливых стихотворений, кипящих мятежом и неутешной скорбью о задуманной свободе. Отметим раз навсегда, что Вейра, как чистокровный романтик, знает только крайности чувств. Весь сборник от начала до конца проникнут эмоцией отчаяния, обусловленной тем, что Франция, что июльская буржуазная монархия, отказалась от священных буржуазно-демократических традиций — от необходимости оказать помощь зарубежным национально-освободительным революциям. Вспомним, что писал по этому поводу Маркс: «Rien pour la gloire! (Ни гроша для славы!) Слава не приносит никакой прибыли! La paix partout et toujours! (Мир во что бы то ни стало!) Война понижает курс трех- и четырехпроцентных бумаг! — вот что написала на своем знамени Франция евреев-биржевиков. Ее внешняя политика свелась поэтому к ряду оскорблений французского национального чувства»¹. Тщетно протестовали бонапартисты и республиканцы, устроивая в 1830—31 гг. ежемесячные манифестации на улицах Парижа с требованием помощи европейским повстанцам: после прихода к власти Казимира Перье июльская монархия категорически оставляет всякую мысль о поддержке зарубежных революций. И к первой годовщине Июльской революции стал уже безнадежно очевиден разгром революционного движения в Польше и Италии.

Написав стихотворения упомянутого сборника между 26 и 31 июля 1831 г., Вейра мог уже быть обязан пылом своей политической ненависти влиянию «Немезиды», начавшей выходить в конце марта и, конечно, проникавшей — легально или нет — в Савойю. По крайней мере в дальнейшем, издавая свои «Итальянские стихотворения», он признавался в послании к Бартеlemi, что последний давно уже стал его путеводителем, властелином и наставником: «Я никогда не видел тебя, но твой голос, поэт, давно уже огласил своими громкими звуками мое уединение, и в моем сердце, раздавленном бесчеловечным

¹ К. Маркс, «Классовая борьба во Франции», стр. 33.

повелителем¹, я вскормит змею, исторгнувшуюся из твоей руки».

Остановимся кратко на первом сборнике Вейра. В стихотворении «Последняя весна», посвященном Ламаргину, молодой поэт жалуется на то, что в душе его смолкли голоса надежды. Ему остается теперь только одно: «Протянуть свои изможденные руки к железам рабства, обратить пугливый взор к разъяренному небу и из глубины подземной тюрьмы, где угасает свет, испустить, вздыхая, ищущую мольбу к богу, создавшему Свободу...» В другом стихотворении, датированном 26 июля, поэт восклицает: «Грезы о свободе, нежившие мой поэтически восторг, вера в мою родину, — исчезните! Франция недвижна, Польша испускает дух! Европа на коленях у ног своих тиранов! Июльское солнце, несшее такие богатые надежды, завтра вновь блеснет над Францией, — но тускло будет оно и затянато траурными облаками, оно, которое таким чистым блеском сияло на челе наших храбрецов; оно будет плакать, потому что поднимется над поработенными народами и осветит одни гробы... Но вы, торгующие кровью наций, стирающие в порошок детей земли, — знайте, что народный гигант еще не спит! Знайте, что его око следит за вашими делами! Орел, который, как кажется вам, сидит за рабской решеткой, возобновит когда-нибудь свой еще более славный взлет! Тираны, вы спите на лаве, но вулкан еще дымит!»

Этот взрыв мятежных угроз завершается, однако, прежнею эмоцией разочарования и безнадежности. В «Эпиллоге», датированном 31 июля, поэт возвещает, что готов отказаться от поэзии: «Замолкни, любимая лира! Дорога, по которой мы идем, лишена благоухания сладких взоров любви... Одушевление, которое вдохновляет тебя, способно ли разогнать тоску сердца, вздыхающего среди каждодневных бурь? Любовь затмится, природа онемела. Свобода изгнана или томится в оковах. Разбейся же в моих руках, лира поэта! Что хотела бы ты воспеть, если душа грустит обо всем, что она воспевала во всей вселенной?»

В начале января 1832 г. французский миссионер-иезуит Гюйон предпринял шумное душеспасительное путешествие по шамберийским церковным кафедрам, восхитившись

Иезуитский орден и громя безбожное якобы французское правительство. Савойская либерально-республиканская оппозиция, сочувствовавшая организаторам вышеуказанного заговора против Шарля Альбера и резко осуждавшая все мероприятия правительственной реакции, отнеслась весьма враждебно к приезду отца Гюйона. Под влиянием общественного мнения, шамберийский епископ даже не дал своего согласия на миссию Гюйона, и последний добился разрешения только после непосредственного личного ходатайства перед королем Шарлем Альбером. Однако, когда отец Гюйон приступил к своей деятельности, в первое воскресенье января, в соборе Шамбери, битком набитом богомольцами, трепетно слушавшими новоявленного Савонароллу, студенты, в числе которых находился Жан Пьер Вейра, резко нарушили благочестивую тишину. Реакционные тирады отца Гюйона были встречены криками протеста, причем в соборе взорвалось несколько петард и шутих, перепугавших молящихся, особенно женщин, которые, обезумев, в панике, бросились к выходу. Тут началось нечто в роде восстания. Была подожжена лавка, торговавшая предметами культа. По свидетельству одного биографа Вейра, молодой поэт раздавал присутствующим какую-то брошюру со своими революционными стихами, а при выходе толпы из собора произнес речь против иезуитов и короля. Гюйон бежал, но был осажден в своем убежище революционной толпой, собиравшейся разнести дом и отправить святого отца в лучший мир. Вызванные войска подавили волнение. Последовали репрессии. По указанию савойских историков, «многие арестованные отцы семейств были отведены в оковах в форт Фенестрель в Пьемонте и оставались там в заключении свыше восьми месяцев: весьма многие молодые люди, обучавшиеся в шамберийской приготовительной школе права и хирургии, были вынуждены оставить пределы Сардинского государства в течение 24 часов»¹. В числе этих «молодых людей» был и Вейра, более дружелюбно скомпрометировавший себя участием в этом происшествии. Не желая попасть в руки полиции, он перешел ночью границу Савойи и устремился во Францию. Если некоторые буржуазные биографы Вейра пытаются снизить значение инцидента с отцом Гюйоном, выдавая все

¹ Очевидно, Вейра имел здесь в виду короля Савойи.

¹ А. Berthier, p. 41.

происшедшее за озорную выходку сорванцов-студентов, которые якобы только желали похулиганить, — то после знакомства с некоторыми ранними плодами поэтического творчества Вейра, палатин свободы, так горестно оплакивавший ее порабощение, имеет немало оснований держаться подальше от «правосудия» нет сомнений, что он был активным образом связан с оппозиционными слоями савойского общества, которые сделали жертвами репрессий после этого январского волнения 1832 г., а также в ближайшие последующие годы, в пору дальнейшего углубления реакции

Двадцатилетний изгнанник, Вейра прибыл в Париж в январе 1832 г. Об этом первом пребывании его в столице Франции неизвестно почти ничего. Поэт как будто собирался продолжить здесь свое медицинское образование, но повидимому в гораздо большей мере отдался он власти разгневанной политической музы. В июле 1832 г. он издает в Париже под псевдонимом маленькую книжечку «Итальянские стихотворения»¹, представляющую собою собрание шести политических сатир, первая из которых — «Итальянские восстания» — была посвящена Бартеlemi.

Тотчас же по прибытии в Париж в конце января 1832 г. Вейра отправляет к Бартеlemi, в виде послания, это стихотворение, где речь идет об Италии, которая страдает под игом тирании после своей неудачной попытки к освобождению, не встретившей поддержки со стороны Франции. Он горько оплакивает печальный жребий итальянского народа, вынужденного снова томиться в рабстве у Австрии, бесплодно тосковать о богине вольности, бесплодно ждать того северного ветра, «который взметнул бы в воздухе трехцветное знамя Свободы». Правители Франции могли помочь итальянскому народу, но не захотели. Поэтому прав Бартеlemi, когда он нападает на них, и Вейра восторженно славословит его, называет его «гигантом». «Поэт, они вполне заслужили свой гнев, эти тюремщики, кулак которых держит Францию под замком. Преследуй же их! Неси факел в глубины их притонов! Твоя родина и весь мир благословляют твоих

Мей!.. Месть трудна. Для ее всемогущего хлыста нужен сильный человек. Небо сделало тебя гигантом!»
Польщенный Бартеlemi ответил пылкому своему поклоннику следующим письмом:

28 февраля 1832

Сударь, мне приходится довольно часто получать поэтические послания. Могу даже сказать, что каждый день, то из Парижа, то из департаментов прибывает ко мне какое-нибудь стихотворение. Но должен признаться со всею искренностью своего характера, что редко имею я счастье читать послание запечатленное столь крупным дарованием, каким обладаете вы. В вашем послании — настоящая и хорошая поэзия, стихи, которых я пожелал бы для «Немезиды». Я горжусь, сударь, что так хорошо вдохновил вас, и могу предсказать вам прекрасный успех, если вы возьметесь за ремесло сатирика. Верьте, что я ничего другого не хотел бы, как иметь помощников, и что интерес к общественному делу может вызвать только похвалу.

Имею честь с великим уважением приветствовать вас.
Бартеlemi.

Прежде чем выпустить сборник «Итальянских стихотворений», Вейра решил обратиться и к Шатобриану, одному из литературных богов своей юности, мечтая получить от него предисловие. Это обращение революционного поэта к поэту дворянскому, легитимисту, врагу Июльской революции, может показаться непонятным. Ведь когда в августе 1830 г. Палата пэров должна была, вслед за Палатой депутатов, высказаться по поводу нового правительства, разве не Шатобриан произнес эти враждебные июльской монархии и по-своему гордые слова, которые стали тотчас же широко известны: «Я не могу перевернуть всю свою жизнь. После всего, что я делал, говорил и писал в пользу Бурбонов, я был бы последним из негодяев, если бы изменил им как раз в то время, когда они в третий и последний раз направляются в изгнание. Какая бы судьба ни ожидала г-на наместника королевства, я никогда не буду его врагом, если он принесет счастье моей родине. Я прошу только сохранить за собою свободу совести и право уйти умереть в такое место, где я смогу найти независимость и покой»¹. Тем не менее, Шатобриан не утратил уважения некоторых оппозиционных слоев, во-первых, потому что в эпоху Реставрации он нередко осуждал крайности политики

¹ «Les Italiennes, poesies politiques de Camille Saint-Helena, publiees par J. P. Veyrat», Paris 1832.

¹ Грегуар, указ. соч., т. I, стр. 406.

ультрароялистов, а во-вторых, потому что он был связан с легитимистами в их борьбе против июльской монархии. Легитимисты, нападая на последнюю, смыкались с остальной оппозицией 30-х гг., и среди них не раз даже поднимался вопрос о союзе с республиканцами для координации своих действий.

Когда в июне 1832 г. Вейра отправил свой сборник Шатобриану, последний находился в тюрьме за косвенную причастность к заговору герцогини Беррийской. Одно из стихотворений сборника было посвящено Шатобриану. Молодой поэт рассказывал здесь о своем восхищении «бессмертным пилигримом», автором «Атланты», которую Вейра, — вспоминает он, — читал однажды у подножья дерева в обществе «своей юной Марии...». «Земля цвела, небо было чисто, тени свежи, она была счастлива от любви... Она плакала... О, кроткий, едва раскрывшийся цветок! Я плакал с нею вместе... Мое сердце обязано тебе прекраснейшим из дней». Но эта ирическая нежность сменялась затем криком негодования. Поэт, бедный изгнанник, который не может уже больше увидеть свои любимые дикие скалы и берега горных рек, пришел в Париж, чтобы поклониться Шатобриану... И что же? Правители июльской монархии швырнули в тюрьму великого поэта. «Они уже погасили все — свободу, победу, надежду, честь и славу Франции, этой дружеской звезды нашего горизонта... Твое светило еще сияло над этим разгромом, — они и его запрятали в тюрьму».

Шатобриан отвечает Вейра следующим письмом:

Париж, 4 августа 1832.

Уезжая в настоящее время, я бесконечно сожалею, что не могу написать письмо, которое вам хотелось бы иметь для публики. Я увезу с собою ваш сборник стихотворений, чтобы читать его в Альпах, и, найдя у вас то или иное описание природы, сравню рисунок с оригиналом.

Благодарю вас за письмо и за ваш прекрасный подарок. Не знаю, какие хваты хотите вы мне воздать; но если вы хватите меня за любовь к свободе и к славе моей родине, ваша муза скажет только правду (вопреки обычаю муз).

Имею честь уверить вас, сэр, в совершенном моем уважении.

Шатобриан

Пишущие о Вейра не забывают отметить высокомерный и холодный тон письма, равно как и намек Шато-

бриана на лживость революционной музыки. Может быть, Вейра должен был бы ограничиться посылкой Шатобриану только одного послания, а не всего сборника. Но восторженный юноша хотел обнять одним жестом все, что было им любимо — революцию и мастера дворянской литературы, в наивной уверенности, что и они не смогут не полюбить друг друга. Он ошибся. Дворянскому писателю, чопорному легитимисту, утонченному аристократу, могло быть более чем неприятно соседство с горластым плебейским памфлетистом, «гигантом» Бартеlemi, которому молодой поэт отдавал в своем сборнике равномерную дань восхищения. В свою очередь агрессивный тон сборника, где молодой поэт нападал на европейскую абсолютистскую и феодально-каголическую реакцию, на монархов, на папу и кричал о гибели свободы, отнюдь не мог пленить старого Шатобриана, только что познакомившегося с тюрьмой за свою преданность старшей ветви Бурбонов.

Если Вейра и был разочарован этим холодным письмом, то еще раньше этого он должен был испытать новое разочарование в другом литературном божестве своей юности — в Ламаргине. «Немезида» обрушилась 3 июля 1831 г. на Ламартина, «кандидата в депутаты от Тулона и Дюнкирхена», упрекая его в слишком пламенном роялизме, в ежеминутной готовности писать «придворные стихи для легитимных королей на тему о несчастиях августейших жертв». Бартеlemi упрекал при этом Ламартина в меркантильных расчетах: «Какой счастливец этот романтический великан, так умело сочетающий Иезекииля с арифметикой!» Как ни поклонялся Вейра Ламартину, нет сомнения, что нападки Бартеlemi, который стал особенно дорог и духовно близок Вейра в годы активного пробуждения его политического сознания, должны были сильно поколебать это восхищение. Так рвались те узы, которые связывали молодого Вейра с именами обоих названных легитимистских писателей. Если их влияние и не было особенно сильным, — оно сказалось у Вейра в его религиозности и в любви к «прекрасной природе», — оно все-таки должно было тормозить путь молодого революционного поэта, все более и более усваивавшего, вслед за мятежным влиянием Байрона, каноны гневной и сокрушительной сатиры Бартеlemi.

В «Отшельнике Сен-Сатурнена» уже можно чувство-

вать в некоторой степени влияния Бартеlemi. Но в гораздо большей степени это приходится сказать об «Итальянских стихотворениях»: здесь — не только звучный стих и нападающий пафос Бартеlemi, но и ряд привычных его тем. В этом сборнике Вейра рассказывает о современном положении Италии, где в январе 1832 г. произошло восстание легатств, и повторяет многие темы «Немезиды»: он скорбит о гибели итальянских борцов за свободу, шлет проклятия папе, с гневом обрушивается на французских министров, отказавшихся помочь восставшим, и т. д. Остановимся на некоторых из этих сатир:

Вот послание к папе:

...Нет! Мерзостно-глухой, в своей кровавой ванне
Ты дремлешь, — грешника не зрели окаянен;
Тебе грядущее вулканом прогудит,
Иль усыпляющим весельем, как в Сен-Пьере,
Иль ветром осени, что пролетает, меря
Оплоты ватиканских крыш и плит!

Когда же крик народа иступленный
Раздастся вдруг, как близкая гроза, —
Внезапной переменой изумленный,
Ты протираешь сонные глаза.
Потом своей апостольскою дланью
Ты пишешь к императору посланье,
Приказывая чаду своему
Пандуров двинуть, чтоб опять вернули
Кнутом и плахой, палашом и пулей
Овец заблудших в римскую тюрьму!

.....
Григорий, конечно! Довольно, жрец лукавый!
О днях падения чудовищные главы
Ты вступишь в хронику насилий, а потом
Посланец господ, пылая гневом рьяным,
Из храмины тебя — в пример другим тиранам —
Железным выгонит хлыстом¹.

Воздав должное папе Григорию XVI, который подавил при помощи наемных полков — всевозможного сброда, печально известного под именем «папистов» — национальные, буржуазно-демократические восстания гражданских гвардий в легатствах, Вейра, рассказавший уже в послании к Бартеlemi о том, как революционная Италия лежит раздавленная, обессиленная и окровавленная, осыпает теперь проклятиями французских министров, которые, борясь с республиканцами, «сабельными ударами вырубает и рассекают крамольную свободу, вызревающую в ее (Франции) чреве...» Бичуя в целом ряде строф

правительство июльской монархии, Вейра обращается к французскому народу с призывом уподобиться библейской Юдифи и казнить этих министров: «Осуши слезы, красавица, скрой свои раны, улыбнись деспотам, чтобы твой взор успокоил их, читай прекрасные стихи на проклятом их празднестве. Но когда они свалятся в тавернах, мертвецки пьяные, смело урони в свой передник, подобно Юдифи, головы этих Олофернов». И тогда, — мечтает Вейра, — итальянцы «веселою ногой» затанцуют на берегах Тибра, и странствующий скрипач возьмет себе для дорожной табуретки отбитый кусок кафедры того папы, окровавленные ноги которого давно уже соскользнут в могилу. И тогда «дружественные народы обоих полушарий единогласно подадут в новый год свои голоса за великое ауто-да-фе всех королей».

Если сравнить эти стихотворения со сборником «Отшельник Сен-Сатурнена», где, помнит читатель, Вейра так робко говорил о своем пугливом взгляде, о разъяренном небе, о подземной тюрьме, откуда он может издать только бессильный стон к богу, который зачем-то все-таки создал свободу, — то теперь чувствуется, что поэт уже вышел за пределы того социального оцепенения, которым он был обязан савойской реакции. Голос его уже не скован робостью, но полон громких и мстительных интонаций, якобинских призывов к революционному террору. Во всем этом нужно видеть, разумеется, не только влияние гневного пыла «Немезиды», навстречу которому шел молодой революционный поэт, но прежде всего влияние самой французской социально-политической действительности. Выше (см. стр. 114, 136—137) уже упомянуты крупнейшие факты политической борьбы, которыми ознаменовался 1832 г. Но если события этого бурного года должны были с разных сторон подогревать революционный пыл молодого поэта, добавок, несомненно связанного в Париже с кругами итальянско-савойской эмиграции, то Вейра не скрывает все же своего разочарования в идеалах буржуазной демократии и в Июльской революции: богачи во Франции остались по-прежнему эгоистами, а народ стал беспечен и неотзывчив, — «народ счастлив, когда его брюхо полно». Поэт снова утрачивает веру в «свободу». В послании «К государственному преступнику» (кто был этот адресат — неизвестно) Вейра горько признается: «И я, сын племени

¹ Перевод Д. Бродского.

пахарей, простодушно верил, что стал свободен, слыша, как кричат повсюду: «Свобода!» Друг мой, невозможно сказать тебе, как велико страдание моей души... Поко-рись! На этом широком горизонте свободы сыщется не больше, чем у тебя в тюрьме».

Настроения Вейра ясно говорят о том, что он — поэт мелкобуржуазной демократии. Но, вместе с тем, они свидетельствуют, что вряд ли Вейра был связан в Париже с кругами революционного пролетариата. Если требование революционного террора сближало Вейра с левыми республиканцами, то он смыкался только с их мелкобуржуазными интеллигентскими слоями. Сказать, что «брюхо народа полно» и что он стал ленив к революционной борьбе, — не мог бы человек, близкий к пролетариям 1832 г.

Об отношении Вейра к июньскому восстанию 1832 г. никаких сведений не сохранилось. В конце этого года Вейра переезжает в Лион. Лион давал в это время приют многим итальянским и савойским революционерам и эмигрантам; сюда же после августовского процесса 1832 г. попала часть распавшейся парижской организации сен-симонистов.

Подобно Парижу, Лион изобилует в это время тайными обществами, среди которых пользовались известностью Общество Ворас (алчных), Общество волонтеров Роны, Общество друзей народа, Невидимый комитет и другие. Имеются основания предполагать, что Вейра был связан с некоторыми из этих обществ. Может быть он входил в Общество Ворас, объединявшее некоторые группы ткачей, а среди последних — уроженцев Савойи; это Общество организовало ряд заговоров против Луи Филиппа, а также находилось в связи с революционными тайными обществами Савойи, где оно впоследствии в 1848 г., предприняло безуспешную попытку учредить республику. Но, может быть, Вейра входил и в Общество волонтеров Роны, которое образовалось в конце февраля 1831 г. как раз «для помощи савойским эмигрантам в деле революционизирования их родины»¹. Возможно, что Вейра был связан и с другим каким-либо из тайных обществ, но точных сведений на этот счет не имеется.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ЛУИ АГАТ БЕРГО

Замолчанный поэт. Отзыв Ларданше Рождение и детство Берто. Обстоятельства первого лионского восстания Письмо Марселины Деборд-Вальмор. Берго в Лионе Сагира «Асмодей». Суд над Берто Литературные суды 30-х гг., суд над Нозием Парфэ. Знакомство с Вейра. «Собираательница колосьев» о Берго и Вейра.

Тщетно было бы искать имя Луи Агата Берто во французских энциклопедиях, в книгах по истории французской литературы XIX века или в трудах исследователей французского романтизма. Берго имел дерзость быть недовольным буржуазным строем и не скрывал этого. Свою недолгую жизнь он посвятил нападению на этот строй. Революционному обличению его язв. Буржуазия еще сравнительно благодушно относится к тем писателям, которые с течением времени отказываются от своего бунтарства и готовы примириться с нею. Но горе непримиримым! Луи Агат Берго был из числа последних. Вот почему его имя неизвестно, вот почему биографические сведения о нем так неполны, вот почему неизвестен даже его портрет. «Может ли кто-нибудь теперь поверить, — писал в своих «Маленьких мемуарах» Филибер Одебран, знавший лично Берто, — что Берто, ныне совсем забытый, был одним из наиболее популярных поэтов пятидесят лет тому назад?»¹ И едва этот поэт успел умереть, как торжествующая буржуазия, в лице Сент-Бёва, проводила его в могилу жестокой фразой о том, что Берто

¹ Пьер Фроман, указ. соч., стр. 94.

¹ Philibert Audebrand, «Petits memoires du XIX siècle». Paris, 1890, p. 309—310.

быстро растерял свое дарование «в крайностях разврата и нищеты». Против гнусной клеветы, против классово-мстительной Сент-Бёва горячо восстал тот же Филибер Одебран, изумленно протестовавший: «Развратник! Это он-то! Справедливый боже! Да как он смог бы им стать, бедный мальчик?..»

Да, о Берто нет никакой литературы, кроме двух-трех маленьких статей и отдельных замечаний в старых журналах и книгах, ныне недоступных. Все фактические данные, сохранившиеся об этом поэте, собраны Анри Ларданше в его статье, являющейся сводкой того немногочисленного, что написано о Берто¹. Однако, хотя пролетарский читатель обязан этому литературоведу чувством признательности за сохранение памяти об одном из революционных поэтов, за добрую попытку собрать о нем возможные сведения, — необходимо отметить, что Анри Ларданше остается сыном буржуазного мира, что он не умеет показать фигуру Берто во весь рост, раскрыть весь пафос его пламенеющего творчества. Его статья, от которой приходится исходить, как от единственного доступного источника, неизбежно сковывает читателя условным и неполным подбором своего материала. Следующая цитата не оставляет сомнений в том, насколько вообще можно рассчитывать на Ларданше: «Берто мог бы быть настоящим поэтом, но стал всего только политическим поэтом, — жалостливо вздыхает Ларданше. — Правда, одним из лучших, а нужно еще указать мимоходом, что ни в какую другую эпоху стихотворный памфлет не знал подобного блеска и не бил таким изобильным ключом. Со времени замечательной «Немезиды» и до самых «Кар», с полсотни вдохновенных мстителей потрясали в свою очередь факелом Эринний. Берто заслуживает места в их первом ряду»². Уचितый комплимент потрясателю грозного факела и нескрываемая скорбь о погибшем «настоящем поэте» — такова установка не только Ларданше, но и всех вообще буржуазных критиков, удостаивающих своим вниманием того или иного революционного поэта, чтобы по мере сил всячески его обезвредить.

Сын плотника, Луи Агат Берто родился в Бургундии.

¹ H. Lardanchet, «Les enfants perdus du romantisme», (chap. III L. A. Berthaud).

² Ibid., p. 91. Курсив наш.

в городе Шаролле. Уже самая дата его рождения оказывается неустановленной. Ларданше рассказывает, что он разыскал в Шаролле два акта о рождении мальчика по имени Луи Берто, причем оба были детьми плотников; один из них родился 23 января 1810 г., другой — 12 февраля 1812 г. Ларданше отдает предпочтение первой дате только потому, очевидно, что в акте о смерти Берто, умершего в 1843 г., указано, что покойному было 33 года. Однако в нижеприводимом отчете о судебном процессе Берто в 1833 г., говорится, что поэту в это время был 21 год и, значит, избранная Ларданше дата оказывается неверной. С большим основанием, видимо, датой рождения Берто следует считать 1812 год. Поднимался также спор и о месте его рождения. Так, например, биограф Вентринье указывал, что «Луи Берто, сын плотника, родился в Лионе в 1810 г.». Однако Ларданше категорически отвергает это утверждение, указывая, что родители Берто никогда не жили в Лионе.

Биографы Берто не имеют никаких сведений о его детстве. Известно только, что, едва мальчик подрос, родители уже отправили его на заработки: он стал деревенским стекольным и принялся странствовать в окрестностях Шаролля, без особого успеха предлагая крестьянам свои стекла. Представьте себе пыльную дорогу, палящее легкое солнце, загорелого мальчугана, уставшего от своего тяжелого ящика: это детство Берто.

Отец Берто мог дать ему только начальное образование. «Как же пополнял Берто обрывки первоначальных знаний, усвоенных им в Шаролле? — спрашивает Ларданше. — Определенно мы этого не знаем, наши источники остаются в данном случае немými. По всей вероятности, тем немощим, что он узнал, он овладел одним, пользуясь вниманием каких-нибудь добрых людей, которые давали ему старые книги¹, и учился самоучкой, с помощью природной способности к усвоению, тонкого и верного ума и инстинктивного понимания, которого ни-

¹ «Это предположение подтверждено в статье Ипполита Рейналя, где имеется, в частности, следующая фраза о неизвестном детстве Берто: „Наделенный особой склонностью к умственной работе, он достал случайно несколько хороших книг — вернее их вложило в его руки провидение, — и они без всякого другого руководства послужили первым источником, от которого испыл этот прекрасный ум“ („Argus“, октябрь, 1850 г.). — Примечание А. Ларданше.

когда не даст обучение. Может быть, в руки ему попал и какой-нибудь том стихов. Слава Ламартина лучезарно сияла над этим уголком Бургундии, откуда она вышла, и бедный самоучка наполнял ею свою душу, запоминая строфу, прочтенную утром, и с наслаждением распевая ее на пути от одной деревушки к другой. И наконец — как это произошло? — ему случилось однажды пролететь нечто такое, чего он и не заучивал»¹.

Таким образом молодой Берто, подобно Вейра, складывается, как поэт, под тем же влиянием Ламартина. Но что было продуктом этого влияния, каковы были первые произведения Берто? Ларданше кратко указывает, что юношеское творчество Берто «неопределенно, благодаря ребяческим преувеличениям и беспорядочности». Эта строчка — все, что известно о творчестве молодого Берто... Таким образом проследить процесс перехода Берто от ламартиновского интимного элегизма к революционной лирике пока невозможно, как невозможно выяснить и непосредственные причины, сделавшие Берто революционным поэтом.

В один прекрасный день юный стекольщик распростился со своей семьей и отправился в Лион. Ларданше указывает, что Берто прибыл во «второй город Франции» лишь «к 1832 г.». Но если к самому ноябрьскому восстанию 1831 г. Берто отношения и не имел, оно оставило глубочайший след в его творчестве, и благодаря своим стихам, «пылающим и полным силы, он прослыл за орacula у канютов», указывает Филибер Одебран.

Общие причины первого восстания лионских ткачей (канютов) восходили еще к обстоятельствам промышленного переворота, а ближайшим образом — к тому кризису 1826 г., когда вывоз сократился со 122 миллионов франков (вывоз 1825 г.) до 90 миллионов, а число станков, равнявшееся в 1824 г. 35 000, уменьшилось до 30 000. Революция 1830 г. усугубила печальное положение лионской шелковой промышленности. Если в 1829 г. во Францию было ввезено шелкового сырья 1 070 000 килограммов, то в 1830 г. 717 000 килограммов, а в 1831 г. только 524 000 килограммов, т. е. меньше чем во все предыдущие годы, начиная с 1822 г. Следствием этого было свертывание значительной части лионской шелкоткацкой про-

мышленности, сильно ударившее по рабочему классу. Рабочие ткачи, гнувшие спину по 13 часов в день за ничтожное вознаграждение (около 30 су в день при цене хлеба в 4 су за 1 фунт), лишились теперь и этого заработка. На улицах Лиона начали появляться прокламации: «При последнем правительстве мы, по крайней мере, имели возможность существовать; когда вопрос шел о том, чтобы это правительство свергнуть, не было конца обещаниям, которые нам раздавали и которые никогда не будут выполнены». После Июльской революции белое знамя сменилось трехцветным, и слово «свобода» склонилось во всех падежах. Прокламация свидетельствовала, что буржуазно-демократические обманы отныне чужды рабочему классу: «Повязка спала с наших глаз; цвета знамени не имеют для нас значения; свобода без хлеба не накормит наших детей». В других прокламациях появлялись уже прямые призывы к вооруженному восстанию.

Осенью 1831 г. ткачи выдвинули требование об установлении «тарифа», т. е. минимальной заработной платы. Требование это было необходимо потому, что лионские фабриканты, борясь с возросшей иностранной конкуренцией, стремились всеми мерами понизить заработную плату ткачей. Фабриканты противились тарифу, и тогда произошла октябрьская демонстрация лионских рабочих. «Жутко было смотреть, — свидетельствовал один фабрикант, — на впалые щеки, изможденные лица, тщедушные фигуры большинства этих несчастных; казалось, что энергия покинула эти слабые недоразвитые существа; но они были организованы, они составляли компактный кулак, а массы сознают свою силу»¹. Эта демонстрация произвела сильное впечатление на фабрикантов, и договор о тарифе был подписан. Но когда тарифу предстояло войти в действие, осмелевшие фабриканты отказались с ним считаться. «Рабочие вольны работать или не работать, если заработная плата им кажется низкой, — заявляли они. — Впрочем, такую она кажется рабочим потому, что они усвоили дурные привычки, которых не знали их отцы. Они привыкли хорошо одеваться, посещать театры и кафе. Наконец, надо подумать и о положении отечественной промышленности. Ведь при высокой заработ-

¹ H. Lardanchet, p. 92—93.

¹ Пьер Фроман, указ. соч., стр. 78—79.

ной плате конкуренция с иностранцами для французской промышленности делается невозможной».

«Они привыкли хорошо одеваться!» — вопили капиталисты. Какое издевательство заключалось в этих словах! Вот что рассказывает поэт-рабочий Савиньен Лапуанс о положении ткачей Лиона: «Годы, последовавшие за революцией 1830 г., являлись настолько роковыми — вследствие отсутствия всякой работы — для лионского населения, что каждый день из Роны вытаскивали трупы стариков и молодых матерей, которые топились вместе со своими детьми, не желая разлучаться с ними. Эти несчастные, охваченные отчаянием, прибегали к самоубийству, как к средству избавления от мук голода! А в это же время в замке шли пиры, в ратуше давались балы, совершались бракосочетания, дарственные, получались наследства»¹.

Отказ лионских фабрикантов следовать тарифу, утвержденному ими в минуту испуга, явился непосредственным поводом к восстанию, начавшемуся 21 ноября, когда в предместьи Рыжего Креста собралась возбужденная толпа в несколько сот ткачей, «хозяев мастерских» и подмастерьев, решивших объявить забастовку в знак протеста против поведения фабрикантов. Предместье Рыжего Креста господствовало над городом; восставшие, осаживаясь там, были непобедимы. Национальная гвардия предместий, состоявшая в большинстве из «хозяев мастерских», передалась на их сторону; против ткачей сражались одни регулярные войска и «легионы», состоявшие из фабрикантов, — но они не только не смогли овладеть предместьем Рыжего Креста, а должны были оставить город. Восставшие овладели Лионом.

Вот как описывает это восстание свидетельница его, Марселина Деборд-Вальмор, чуткая, отзывчивая и добрая женщина, которая называла себя сестрою всех недобрым, всех ведавших слезы, которая говорила во время этого восстания: «стыдно есть, стыдно быть в тепле, стыдно иметь два платья, когда у них нет ничего».

Мы снова видели кровавую июльскую панораму, ужасный отблеск тех трех страниц, написанных пулями. Сколько безвинных смертей! Вся моя семья невредима. Но, боже мой, сейчас заказывают столько траурных платьев, что падаешь

колени от удивления, что сама его не носишь! В этом огромном восстании политика была не при чем. Это бунт голода... Женщины кричали, кидаясь под выстрелы: «Убейте нас! Мы хотя перестанем голодать!» Раздалось два-три возгласа: «Да здравствует республика!»

Они, вот уже пятый день, хозяева в Лионе, и в нем царит такой порядок, как никогда. Под звуки набата, барабанной дроби и выстрелов, под жалобные крики умирающих и женщин, мы ждали грабежа и пожара, если бы они оказались победителями. И ничего! После битвы ни одного хладнокровного преступления. Они сорвали свою ярость на нескольких стальных часах, на мебели и занавесках, сожженных в двух-трех домах наиболее богатых фабрикантов, откуда имели несторожность стрелять из окон. Войска жестоко пострадали, хотя и отступали, вскинув ружья на плечо. Жители окрестий приняли эту человечность за ловушку и устроили избиение. Пало триста солдат! Рона была вся красная. Эта несчастная национальная гвардия отказалась стрелять первой в рабочих, которые громко требовали всего лишь работы. Но человек десять-двадцать неосторожных гвардейцев открыли огонь... Тогда все смешалось и слилось: женщины, дети и, наконец, весь народ, перешедший на сторону рабочих, мужество которых тем более неслыханно, что они были изнурены голодом и в лохмотьях.

Какое зрелище! У меня сжимаются зубы, пока я пишу. Ровно месяц тому назад восстание пронеслось по городу мирной волной без оружия, без криков. Их принимают, их выслушивают, соглашаются на небольшую прибавку, о которой они молят. Раздаются радостные крики. Вечером эти несчастные люди, в знак благодарности, зажигают иллюминацию. Они устраивают серенаду властям и негодянтам. Недели спустя этот тариф отменяют. Над ними глумятся. Один фабрикант имеет глупость грозить жалобщику пистолетом, говоря: «Вот наш тариф». Тогда огонь охватил головы и сердца этой огромной части Лиона, и последовало восстание¹.

Слова Марселины Деборд-Вальмор довольно точно рисуют внешнюю обстановку восстания. Однако оно не было чисто-рабочим восстанием. Принимавшие в нем участие «хозяева мастерских» являлись представителями скорее беднейших слоев мелкой буржуазии, нежели пролетариата. Что касается самих рабочих, так называемых «компаньонов» (подмастерьев), они были совершенно неорганизованы. И «хозяева мастерских» и «компаньоны» одинаково не понимали значения восстания, которое, начавшись с экономических требований, обнаружило затем тенденцию к обрастанию политическими, республиканскими лозунгами. Но эти политические лозунги не нашли

¹ «Une voix d'en bas», poésies par Savinien Lapointe. Paris s. d. (1811), p. 185.

¹ С. Цвейг, «Марселина Деборд-Вальмор». Л. 1930, стр. 180—181.

поддержки в массах. Среди лионских ткачей республиканцы потыловались в 1831 г. гораздо меньшим влиянием, чем сен-симонисты, которые, также выражая недовольство существующими социальными отношениями, призвали, однако, к мирному разрешению социального вопроса. Словом, лионские ткачи не сумели воспользоваться своей победой. Этим и объясняется их величайшее уважение к буржуазной собственности и к порядку, наконец, самая лояльность большинства повстанцев к июльской монархии. Когда 2-го декабря Лион оказался со всех сторон обложен войсками, присланными для водворения порядка, газета «Эхо фабрики», издаваемая несколькими «хозяевами мастерских», с восторгом писала о «короле-гражданине, возвратившем отечеству славу, данную ему нашими отцами», и приветствовала «дорогого принца, стремившегося в стены города для того, чтобы залечить наши раны». Несмотря на столь мирное настроение большей части восставших, репрессии в Лионе имели место. Их вдохновлял Казимир Перрье, нагло заявивший в палате депутатов, что «лионский бунт был направлен грабителями и убийцами против свободы торговли и промышленности».

Ларданше пишет: «Берто должен был прибыть в Лион к 1832 г., в самый разгар политической реакции против ткачей, возмущившихся прошлой осенью. Город в течение более недели находился во власти ужасных репрессалий народа (Ларданше ушел не дальше Казимира Перрье в понимании восставших ткачей. — Ю. Л.), и правительство Луи Филиппа, не без труда возобладав над бунтом, заставило «канютов» искупить его страхи и унижение. Но гнев побежденных снова начинал гудеть во мраке при каждой новой вызывающей выходке победителей. И несмотря на то, что возмущение казалось вполне утихомирным, можно было сильно опасаться, что в каждый момент его сможет зажечь любая искра. Берто, естественно, отдался делу слабых. Вот почему, прибыв в Лион, чтобы стать здесь поэтом, маленький стекольник вышел отсюда памфлетистом»¹.

В это время в Лионе издавался один сатирический журнал оппозиционного толка, постепенно превращавшийся в пропагандиста воззрений утопического социализма. В

частности, сен-симонизма, — «Собирательница колосьев». На столбцах этого журнала, редактором которого был республиканец Мишель Анж Перрье¹ и который группировал вокруг себя значительные оппозиционные слои Лиона, Берто напечатал первые свои стихотворения. Войдя таким образом в литературу, молодой поэт решил в подражание Бартеlemi, завести в Лионе свою «Немезиду» и начал издавать воскресную сатиру «Асмодей». Две или три тысячи стихов этого недолго существовавшего журнала, ученических, неловких и грубоватых стихов молодого поэта, так бы бесследно и канули в Лету, если бы лионские власти не составили «Асмодею» довольно шумной рекламы, решившись привлечь Берто к суду за его сатиру «К королю». Процесс «Асмодея» происходил в Ронском суде 25 марта 1833 г. Лионская газета «Курьер» напечатала о нем следующий отчет:

Дело Луи Агата Берто, автора «Асмодея», и Перрье Жерома, типографа, обвиняемых в оскорблении особы монарха, путем издания сатиры в стихах, обращенной к королю.

Обвинение поддерживал г-н Вечсен де Сен-Бонне, первый товарищ прокурора.

Г-н Берто, молодой поэт двадцати одного года, пожелавший пойти путями Бартеlemi, которого он, кажется, взял себе за образец, произнес сначала, в свою защиту, речь в стихах, в которой можно отметить вдохновение и воображение².

Затем г-н де Шарассен приступает к защите типографа, извиняя его невозможностью прочитывать и судить все то, что выходит из-под его станков. Наконец г-н Мишель Анж Перрье произносит защитительную речь в оправдание молодого поэта Берто. Речь не представляет интереса и является только одной из вечных противоправительственных диатриб.

После нескольких минут совещания суд объявил, что обвиняемые оправданы.

¹ Мишель-Анж Перрье принимал активное участие в ноябрьском лионском восстании в качестве представителя немногочисленной группы республиканцев, среди которых он играл руководящую роль. Раненый во время боев, он быстро сошел со сцены и не мог защищать свою политическую программу, приближающуюся к программе общества «Друзей народа», т. е. левых республиканцев, которые были «на стороне тех, кто лишен всякой собственности, и против тех, кто ею обладает» (П. Фроман, указ. соч., стр. 92). Близость М. А. Перрье к Берто и участие, которое редактор «Собирательницы колосьев» принимал в молодом поэте, вплоть до защиты его на суде, ценно для определения политических связей и политического лица автора «Асмодея».

² Начало этим стихотворным защитительным речам поэтов, как помнит читатель, положили Бартеlemi

Выступая перед судом со своею защитительною речью, Берто прежде всего указал на неответственность своего вдохновения; ведь, по воззрениям романтиков, природа вдохновения оказывалась божественной. «И если какое-нибудь имя оказывается пригвожденным к позорному столбу, это уже ошибка небес, а не молотка», — находчиво заявлял Берто. В дальнейшей своей речи он, пишет Ларданше, набросал несколькими штрихами «картину пасторальной республики, отсылая к ней своих судей и прося у них во имя нее милосердия».

Приговор суда с живейшим интересом был заслушан публикой, состоявшей, очевидно, наполовину из поклонников мятежного «Асмодея», а наполовину из приверженцев «Собирательницы колосьев». Толпа триумфально пронесла молодого поэта на руках по улицам города. Его стихотворная защитительная речь была выпущена отдельной брошюрой и тотчас же распродана. Так недавний стекольщик стал окрещен званием поэта-мятежника. Ларданше наивно полагает, что с этих-то пор Берто и «сделался больше по необходимости, чем по внутреннему влечению, решительным республиканцем», но понятно, что республиканизм Берто сложился не на заседании Ронского суда 25 марта 1833 г., а был вскормлен последствиями Июльской революции и в частности теми лионскими репрессиями, которые, как указывает сам Ларданше, заставляли неизменно тлеть и периодически вспыхивать мятежные настроения лионских предместий.

Хотелось бы, разумеется, получить более пространное сведения об этом суде над Берто, чрезвычайно характерном для литературного быта революционных писателей 30-х гг. Помочь тут делу можно только отчасти, именно, рассказав, как протекал аналогичный судебный процесс поэта-республиканца Ноэля Парфэ, дело которого случилось в суде Сены 10 мая 1833 г.¹ Деятнадцатилетний поэт был обвиняем в том, что издал в ноябре 1832 г. сатиру «Первая филиппика. К королю», в каковой было усмотрено «возбуждение ненависти к правительству и оскорбление особы короля». К суду был привлечен и книготорговец Левавассёр, как распространитель этого зловерного памфлета. Из двенадцати судей шестеро были ин-

телигенты (врачи, архитекторы, нотариусы), а шестеро — лавочники и «проприеторы».

Ноэль Парфэ произнес речь, гордую и наступательную, не хуже своего горячего памфлета:

— Июль создал меня таким, каков я есть, милостивые государи. Июль — это моя вера, моя надежда, моя религия. Приходя, однако, в отчаяние от того, что иллюзии, которые он принес, покидают меня, улетая одна за другой, видя, как множатся вокруг меня отступничества и несбывшиеся надежды, я захотел, — может быть, слишком рано, — взойти на литературную арену. Я захотел сразиться лицом к лицу с пороком и опубликовал свою Первую филиппику, обращенную к королю.

Да, молодой поэт признает себя виновным. Даже с большой охотой. И он вовсе ее молит о прощении:

— Да, признаю, я возбуждал ненависть и отвращение к правительству, потому что я считаю, что будущие годы уже хранят для нас лучшее правительство; никто из вас, милостивые государи, не осмелится сомневаться на этот счет, в этом я уверен. Общественное недомогание, беспokoящее нас всех, — это только мучительное зарождение новой эры, прекраснейшей и славнейшей.

Утешив таким образом судей, Ноэль Парфэ начинает исподволь агитировать их в пользу республики. Народ, заявляет он, не хочет ни полуреспублики ни полудеспотии. Народ жаждет такого строя, который будет свободен, широк, равно справедлив для всех. Понятно, что такой строй — только республика. Поэт благородно признается, что он исповедует именно республиканские воззрения.

Признавая всю тяжесть первого обвинения, поэт не отвергает и второго. Да, он нападает на короля. Да, он заявил королю, что его корона в крови.

— Его корона в крови! О, конечно, она в крови! Трижды слеп тот, кто не видит этого. Убийство 14 июля, преступления Аркольского моста¹, картечь Лиона и Гре-

¹ Noel Parfait, «Première Philippique. Au Roi». Deuxième édition, Paris, mai 1833, pp. 40—45.

¹ Намек на то кровавое избитие одной из республиканских демонстраций, которое было устроено полицией 31 июля 1832 года на Аркольском мосту в Париже. Префект полиции Жиске, организатор этой бойни, тщетно пытался оправдаться в своих мемуарах против «преувеличенных» обвинений оппозиционной прессы. (См. «Mémoires de M. Gisque, ancien préfet de police, écrits par lui-même», t. II, Paris, 1840, chap. XI).

побля, июньская резня, дипломатические умерщвления итальянцев, пьемонтцев, испанцев, предумышленное братоубийство благородной Польши и столько еще всяких других убийств, — не достаточно ли их, чтобы могла покраснеть королевская мантия?

Надо полагать, судьи признали, что этого вполне достаточно. Ноэль Парфэ был оправдан, как и Леваассер, кратко и кротко заявивший, что он — не цензор продаваемых в его лавке книг. Отсюда явствует, как накалена была социальная атмосфера того времени (не мешает помнить, что в 1832 г. были точно так же оправданы, к великой ярости правительства, члены «Общества друзей народа», хотя последнее и было закрыто приговором того же суда).

Повидимому, в начале 1833 г.¹ Берто должен был познакомиться с Вейра, приехавшим из Парижа в Лион. Молодые поэты, быстро сблизившиеся благодаря общности своих симпатий и антипатий, решили сообща издавать воскресный журнал типа «Немезиды», революционный журнал, еще более суровый, чем был «Асмодеи», новый стихотворный сатирический журнал, голос которого заставил бы заколебаться все троны, в частности троны Франции и Сардинии. Так родился журнал «Красный человек», название которого поэты заимствовали из легенды о том красном человечке, которого видели в коридорах Лувра всякий раз, как над головами деспотических правителей Франции собиралась гроза. Незадолго до лионских поэтов легенда о красном человеке получила разработку в песне Беранже, направленной против Карла X.

«Собираательница колосьев» так извещала своих читателей 9 апреля 1833 г. о рождении нового журнала, издателем которого была она, и о двух его редакторах:

Лион имеет весьма замечательных писателей, публицистов и поэтов. Среди последних нужно безусловно поставить на первое место гг. Берто и Вейра.

Берто обладает плодовитым вдохновением, богатым и смелым воображением, которое, правда, приводит его порою

¹ К 1832 г. относится увлечение Берто некоей поэтессой по имени Софи Граже, эмансипированной женщиной, слагавшей религиозные стихи и носившей, в подражание Жорж Санд, мужской костюм. Как ни непродолжительно было это увлечение, оно дало впоследствии повод Сент-Беву распространиться о «развратной жизни» Берто.

к причудам и превращением, но которому невозможно отказать в огне и энтузиазме. Это замечательный талант, и ему недостает только несколько больше знания и чтения, чтобы он мог подняться еще выше. Он постоянно остается живописцем, полным горячих тонов, и более художником, чем мыслителем; такова общая судьба всех современных поэтов, за исключением одного Ламартина.

Вейра более ясен, более спиритуалистичен (он постигает чувствами то, что его друг постигает ощущениями). Он обладает стилем возвышенным и прозрачным, позволяющим его мысли сиять. Он вскормлен библией, этим неистощимым источником поэтических богатств, которая для всех великих поэтов современности является тем же, чем Гомер был для античности.

Оба эти молодых человека ничем чисто-литературными произведениями, но в них было достаточно патриотизма, чтобы не чувствовать, что они обязаны дать кое-что большее своей стране и что поэзия должна стать философской и исторической, иначе она умрет. Так они пришли вскоре к замкнутому полю политики. г-н Вейра издал в Париже «Итальянские стихотворения», а г-н Берто напечатал в Лионе «Асмодея».

Нельзя сказать, чтобы эта сагира была лишена успеха, но частные обстоятельства заставили автора прервать ее. Когда они были устранены, он возобновил свою сатиру с еще большей силой. Но болезнь, а затем судебный процесс снова помешали ему.

И вот он возобновляет в настоящее время этот смелый труд, он появляется вновь на арене, но на этот раз уже не один; с ним рядом молодой аглет, оживший и сильный, как он сам.

Его муза соединилась с музой Вейра для того, чтобы мстить за Францию, утешать ее, говорить ей о надежде и свободе в минуту ее подавленности и порабощенности, чтобы метить раскаленным железом тех людей и в особенности те принципы, которые сделали ее такою, какою она стала в настоящее время. Они будут пророчествовать угнетателям о падении этих принципов. И они смогут сказать правду и смогут действительно стать тем красным человеком, которого, по народному преданию, бог посылает королям, которых он поражает своим проклятием.

«Красный человек» просуществовал сравнительно недолго. В Лионе, со 2 апреля по 25 августа 1833 г., вышли двадцать два выпуска, после чего издание этой воскресной сатиры было перенесено ее авторами в Париж, где в 1834 г. вышли еще два выпуска. «Собираательница колосьев» проявляла братское расположение к «Красному человеку» и неукочительно напоминала о его существовании своим читателям, хотя бы поводы для таких напоминаний были крайне незначительны. Так, «Собираательница колосьев» писала однажды:

Долг независимой прессы заключается в том, чтобы призывать к бдительности и говорить населению: «Граждане, вот новая опора, служащая делу освобождения народов».

Мы уже выполнили этот долг. По нашему примеру либеральные листки Парижа и провинции воздали «Красному человеку» заслуженные им похвалы, и имена Берто и Вейра в настоящее время известны всем французским патриотам и всей литературной Франции.

Оглядываясь на раннюю литературную деятельность Берто, мы видим, что он прошел примерно тот же путь, что и Вейра, первоначально впитывая до какой-то степени влияние реакционно-аристократического романтизма, с несомненною внутренней борьбою против него, и затем найдя в мощном нападении Бартеlemi путь, отвечавший разочарованию поэта в ущербных итогах Июльской революции.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ „КРАСНЫЙ ЧЕЛОВЕК“ (1833)

«Красный человек» как документ поэзии лионских восстаний. «Пролетарская песня» Корреара. Пролог «Красного человека». Миссия поэтов — социальная месть. Сент-Бёв и Бертье о «Красном человеке». — Влияния «Немезиды». «Красный человек» — романтическая сатира. Тема итальянского освободительного движения. Нападение на правительство июльской монархии. Угрозы королю. Предстоящее гильотинирование Луи Филиппа. Прославление республики. Призывы к революции. Социальные мечтания. Нападение на Сардинскую монархию. Тайный приезд Вейра в Савойю. Смертные приговоры в Савойе за распространение революционной литературы. Плач по казненным савойским революционерам. Призыв к казни Шарля Альбера. Причины прекращения «Красного человека». Последние стихотворения. Доля авторства Берто и Вейра. — Республиканско-демократическая идеология «Красного человека». Берто и Вейра — идеологи мелкобуржуазной интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения. Путь этой группы в классовой борьбе 30-х гг. «Красный человек» как документ разочарования масс в буржуазно-демократических иллюзиях. Причины слабости мелкобуржуазной демократии. Стилистические особенности «Красного человека».

С какими песнями лионские канюты шли в ноябре 1831 г. за черным знаменем восстания? Какие песни звучали на улицах Лиона во время их недельного владычества? Что пели они впоследствии, во время второго восстания, в апреле 1834 г.? Как отразились оба эти восстания в поэзии канютов?

Все эти вопросы в настоящее время неразрешимы. Трудно думать, что у лионских восстаний не было своей поэзии. Пьер Фроман указывает, например, что в октябре 1831 г., после того как был принят «тариф», ткачи вешали чучела фабрикантов, противившихся ему, и сло-

жии о них «песню мщения»¹ Быть может, в результате длительных раскопок, забытые и утраченные в настоящее время памятники поэзии лионских восстаний все же будут когда-нибудь найдены.

Вот почему «Красный человек» Берто и Вейра вызывает особенно напряженный интерес не только как яркий документ поэзии Июльской революции, но как одно из немногих известных пока произведений, безусловно входящее в круг поэзии лионских восстаний. Не будучи связан непосредственно с этими восстаниями и появившись в промежутке между ними, «Красный человек» объективно отдал свой революционный республиканский пафос делу подготовки второго восстания. То же, но в меньшей степени, можно было бы, видимо, сказать и об «Асмодее».

Но, прежде чем подойти к анализу «Красного человека», не лишнее остановиться на другом памятнике, тоже родившемся в Лионе в 1833 г., на «Пролетарской песне» лионского песенника сен-симониста Корреара. Эта песня тем особенно ценна, что она предвосхищает будущую известную «Песню рабочих» Пьера Дюпона.

Венсар, у которого мы только и могли найти первое упоминание о Корреаре да два стихотворения последнего, пишет следующее по поводу знаменитой песни Дюпона: «Эта прекрасная песня не была сочинена, как думают многие, по случаю революции 1848 г. Годом раньше, находясь на вечеру у г-на Лебен де Боннвилья, я имел удовольствие слышать эту песню из самых уст ее автора; я хотел бы здесь отметить, как особенно замечательное в ней, что свойственное ей энергичное изображение народных нужд является не чем иным как развернутым и неизмеримо возвышенным воспроизведением одной песни, называющейся «Пролетарская песня», слова и музыка которой были сочинены одним лионским сен-симонистом, по имени Корреар; песня была опубликована в Лионе в 1838 г.² и экземпляр ее у меня перед глазами»³.

¹ Пьер Фроман, указ. соч. стр. 79

² Выше нами указан 1833 г. как дата «Пролетарской песни» стоящая в сборнике Венсара «Les chants du travailleur» (Paris, 1864). Если 1833 год указан там не ошибочно, как дата создания песни, то вполне приемлем 1838 г. как дата ее опубликования.

³ Vincent-d'Aune, «Memoires episodiques», p. 228.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПЕСНЯ

Мы — бедняки! О друзья мои, каждый вечер, гонимая только на бога нашу надежду, мы говорим ему. «Отец людей .. может быть, завтра у нас не будет хлеба!»

Ах, в то время как пролетарий все оплодотворяет, украшает, услаждает, — оплатой его пота и долгих бедствий не являлась ли только одна нищета одна нищета?

Золотые снопы, борозды для которых мы проводим равнины, горы с высокими склонами, которые мы столько обрабатывали, — ваши плоды, столь прекрасные и сладкие, существуют для других, не для нас!

Ах, в то время как пролетарий

Волнующийся шелк, шерсть, отнятая у кротких овец, — вы превратитесь благодаря нашему труду в яркие одежды и украшения. Но как часто мы и наши сыновья не имеем одежды!

Ах, в то время как пролетарий

Вздвигающиеся башни, величественные дворцы, блестящие чертоги которых кажутся обиталищем фей, — в каких жатках лачугах живут те, кто строил вас!

Ах, в то время как пролетарий

О, боже всевышний, будущий наш избавитель! Люди полные любви и вдохновенные тобою, уже приходят разделяя наши заботы и наши горести

Мужайся, пролетарий! Оплодотворяя, украшая, услаждай все! Осуши, наконец, свой пот, утешься в своих долгих бедствиях! Скоро у тебя не будет уже больше нищеты, нищеты!

Мы привели «Пролетарскую песню», чтобы подчеркнуть, что настроения тихих сетований, мирных жалоб и розовых идеалистических надежд были свойственны части лионского пролетариата. Но если идеология части лионских ткачей могла в самом начале 30-х гг. оформляться учениями Сен-Симона и Фурье, то другие группы лионского пролетариата, настроенные революционно, или уже во время первого лионского восстания за республиканцами. Левореспубликанский «Красный человек» не мог не ответить их мятежному пылу. «Красный человек»¹ начал выходить 2 апреля 1833 года и представлялся своим читателям в следующих звучных и гордых стихах, объявляя себя пророком, призванным бороться с социальным и политическим злом на земле.

¹ Несмотря на все хлопоты, мы не имели возможности получить доступ к хранящемуся в Парижской национальной библиотеке комплекту «Красного человека». Летом 1930 г. библиотека им. Ленина обратилась через ВОКС в Парижскую национальную библиотеку с

Вот он, Пророк грозящий!
 Незванным гостем он глядит на мир блестящий
 Ему поручено излить полынь и яд
 На тех, что подлостью и похотью смердят!
 Он должен им предстать с бичом — в разгульном там
 Среди ложей, убранных позором и шелками
 Чтоб в час, как бременем им станет пьяный жар,
 Те знаки начертать, что видел Валтасар,
 Чтоб желчь, кожимую пятнадцать лет недаром,
 Разлить по золотым, благоуханным чарам,
 Чтоб под набатный вой, в безумии ночей
 Открыть и объявить убийц и палачей, —
 Чтоб опознал их всех и проклял протетарий
 И Каинов своих обрек суровой каре!
 Мерзавцев не жалеть! Пусть яростно трубят
 Возмездье за года мучений и обид!
 Зубовным скрежетом тысячекратно страшен,
 Он должен удивить полубогов среди брашен,
 Их кольцами змей опутав, — до того,
 Как полымя с небес возьмет назад его!¹

Энергичный пыл и вместе с тем блестящая художественная оформленность этих стихов таковы, что даже Бертье не в силах противиться их обаянию. «Нельзя не признать ни звучности этих стихов ни роскоши этих богатейших рифм, — пишет он. — Но существенно отметить, что оба друга слагают свои пылкие стихи не в манере чистых художников, — с холодным размышлением жонглера над золотою рифмою. В их молодой поэме — вся их горящая и обновившаяся душа, которая мчится, словно прорвавшийся поток». Но дальше Бертье возмущается к лейтмотиву глав, посвященных революционной поэзии Берто и Вейра, стараясь выдать их творчество за... эпилепсию. «Демон сатиры обладает ими всецело, согревает их и бросает их оземь изнеможенных, с пеною на устах. Нервная судорога становится отныне их хроническим состоянием, даже в ущерб здоровью. Каково бы ни было презрение Сент-Бева к этим произведениям, можно попутно интересоваться ими, как курьезным психическим феноменом²».

просьбой о высылке «Красного человека» в Москву в порядке международного библиотечного обмена, французское министерство народного просвещения в высылке журнала отказало, в виду того, что данный памятник имеется только в одном экземпляре. В декабре 1930 г. Институт Маркса и Энгельса хотел снять фотокопию с этого экземпляра, но, несмотря на указанные шифры книги, начиненные не удалось. Существует ли еще этот экземпляр «Красного человека», и так уже дефектный (без первого выпуска)? Вот почему не вынуждены пользоваться только документацией имеющейся у Бертье, документацией неполной и нарочито подобранной в целях доказательства «психического заболевания» авторов «Красного человека».

¹ Все переводы из Берто и Вейра сделаны Д. Бродским.

челеским состоянием, даже в ущерб здоровью. Каково бы ни было презрение Сент-Бева к этим произведениям, можно попутно интересоваться ими, как курьезным психическим феноменом²».

Сент-Бёв утверждал, что «Красный человек» является только подражанием «Немезиде», «подражанием преувеличенным и грубым, без малейшей черточки насмешливой шаловливости». Бертье в свою очередь указывает, что в «Немезиде», «Итальянских стихотворениях» и в «Красном человеке» имеются «одни и те же темы, одни и те же антипатии, одни и те же метафоры, одни и те же приемы, даже одни и те же рифмы»³. Однако в другом месте Бертье дает более расширенную оценку влияния «Немезиды» на «Красного человека»:

Неоспоримо, что Вейра и Берто подражают Бартелеми, как это заметил Сент-Бёв. Но нужно разобраться в природе этого подражания. Это не книжное подражание; мы хотим сказать, что это — не одна из тех терпеливых работ по транспонировке, которую позволяют себе иногда авторы, — более ремесленники, чем обладающие настоящим дарованием, — имея непосредственно перед собою свои образцы. Вейра и Берто начали с того, что опьянились «Немезидой», как своеобразным гашишем, чтобы воспитать в себе душу политических присутствующих. После этого, — еще целиком во власти своего чтения, не пытая искренним негодованием, — они принялись уже сами проклинать, пророческивать, *бартелемизировать* от всей полноты своего сердца. Поток, исторгшийся из их кипящей души, увлекает, по необходимости, в своем течении реминисценции из «Немезиды», идеи, образы, выражения, рифмы, но рядом с ними — искусство инвектив, жестоких оскорблений, грез и кровавых кошмаров, которых нельзя найти у Бартелеми. Они хотели создать и создали нечто более сильное, чем «Немезида»⁴.

Чрезвычайно любопытно отметить эту разницу оценок «Красного человека», вышедшую, примерно, из одного и того же лагеря консервативной и реакционной французской буржуазии. Сент-Бёв раздраженно и несправедливо говорит, что лионские поэты были только грубыми и бездарными подражателями. Он говорит это потому, что в 30—40-х гг. буржуазия с грустной свирепостью травила, замалчивала и душила все проявления революционной поэзии.

¹ Bertier, p. 69.

² Bertier, p. 219.

³ Bertier, p. 250. Курсив Бертье.

Но восемьдесят лет спустя Бертэ, откопав забытое творчество Вейра и Берто, не может не испытать прежде всего взволнованного удивления археолога (подобно критикам, «открывающим» геперь Бартеlemi). Не сочувствуя революционному пылу «Красного человека», относясь к нему как к курьезной экзотике, насмехаясь над его преувеличениями, он вместе с тем ясно видит что, как бы ни были многочисленны влияния «Немезиды», они отнюдь не представляют собой основу, главное и наиболее ценное из того, что находится в «Красном человеке».

Конечно, авторы «Красного человека» весьма многим обязаны «Немезиде». Прежде всего, здесь целый ряд привычных тем: окровавленная Италия, преступления французских министров, преступления иностранных монархов. Но мы видим здесь также и некоторые другие темы, другую разработку старых тем и, разумеется, иное освещение, чем у Бартеlemi. «Немезида» кое в чем проявляла сдержанность: Бартеlemi не затрагивал королей, не призывал свергать их, он не пропагандировал и республиканских лозунгов, а говоря о всеобщем восстании, советовал буржуазному обществу позаботиться о своей безопасности. «Красный человек» ведет себя существенно иначе: он агитирует за убийство королей, он нападает в лоб на самого Луи Филиппа, он призывает к восстанию, он открыто восхваляет преимущества республиканского строя, он, наконец, не чужд некоторых социалистических тяготений. В свою очередь, если Бартеlemi и Мери оставались в «Немезиде» скорее классиками, чем романтиками, то Берто и Вейра являются уже, подобно Барбье, чистокровными романтиками. Об этом свидетельствует клокочущий, возбужденный, эмоциональный пафос, свойственный их сатире, динамическое, несущееся ее развертывание, гиперболизирование образов и описаний, пророчествующий тон, насыщенность характерными для романтизма образами (кровь, скелеты, призраки, кинжалы, гильотины, восстания, казни, кошмары, библейские образы и т. п.), живописные пластические метафоры, эмоциональные эпитеты, а в области стиха — переносы строк (enjambement), двухцензурный александрийский стих, введенный Гюго, и характерный «романтический» ритм стиха на ряд отдельных проклинающих возгласов

Принимаясь за издание «Красного человека», Вейра и Берто взяли за исходную точку одну из обычных тем «Немезиды». Так, во втором номере «Красного человека» мы видим тему зарубежного, итальянского освободительного движения. Замечательно, однако, что авторы «Красного человека» дают оригинальную разработку этой ховой темы. Они пишут:

Когда, подобная спасителю в Солиме,
Восстала Франция, когда вослед за ними —
За днями славными — справляя торжество,
На проторенный путь вступила для того,
Чтобы миру воссиять с небес, как с пьедестала, —
Ей платье под ноги Италия постлала...

И дважды Францию благословить рвалась.
Лучилась будущность из чудных черных глаз...
Как Магдалина, шла — вчерашняя блудница —
Перед спасителем любовно преклониться,
Благоухающий — на плоть его — елей
Продить, и запахом обдать своих полей...
В ней радость — без конца страданья подавляя,
Она от королей скрывала страсть подале,
И, бедное дитя, в скорби, сквозь тьму препон,
С глубокой верой шла к спасителю племен,
Дыханьем ноги греть хотела властелину, —
И оттолкнул в тот раз спаситель Магдалину.

Франция оттолкнула Италию, молившую о помощи, и оба поэта, вслед за Бартеlemi, винят в этом общий характер политики буржуазной июльской монархии. В стихотворении «Бесчестья» (12 мая) «Красный человек» указывает, что мало было свергнуть Карла X и его министров. Бойцы Июльской революции остановились слишком рано.

Не снилось никому, — и в этом вся вина, —
Что ампутация продолжиться должна!
Назавтра — стыд дружил с другими именами,
Что, уши прожужжав, носились перед нами, —
И вот — Гизо де Гент, и вот — Дюпен и Сульф,
И ренегат Барте, и Тьер, возведший в культ
Растрату, — и Бертен, и Сальванди, которым
Все роли по душе, — три года дружным хором
Гнутая, продажные, три года точат яд,
Знамена чистые своей слюной сквернят,
И, в душах изъязвив надежды и отрады,
Вокруг легких Франции — все вьются эти гады!..

Поэты обращаются далее к королю и приглашают его припомнить некоторые события 1793 г., коим он был свидетелем.

Вы слишком знаете, какого рода шквал
Средь наших зыбких вант с полвека завывает;
Вы помните свежо, каким согласным криком
Конвент вотировал расправу с Людовиком.
Вы хлопали, когда громовым криком «да!»
Одобрил ваш отец¹ решение суда;
Вы так внимательно за дрожью губ Капета
Следили, государь, — вы помните ли это? —
И без сомнения в Капетовых чертах
Старались уловить раскаянье иль стрех, —
Скажите, государь...²

И если Франция назавтра...
Мотая гривую, кровавой брызжа пеной...

И ежели народ...
Опять потребует назад свои права,
И если, осенен победою крылатой,
Прикажет вам отчет отдать, во всем, — тогда-то
Что вы ответите? Что вы бессильны? Да?

Уже это обращение к королю лишено, как видим, всякого верноподданнической почтительности. «Красный человек» ставит вопрос просто: если король желает удержаться на троне и если Франции так уж необходим его трон, то пусть этот король блюдет традиции Великой французской революции, которая бескорыстно, — как кажется поэтам, — посылала босые и раздетые, победоносные армии Конвента на помощь европейским народам, боровшимся против «тирании». Но поэты видят безуспешность своих призывов и в стихотворении «Луи Филиппу», появившемся на страницах «Красного человека» 30 июня, они резко меняют тон. Они открыто объявляют себя врагами Луи Филиппа и возбужденно пророчествуют о громящих раскатах грядущей народной бури, которая сметет его колеблющийся трон.

Три года с той поры, когда народным Ионой,
Вас, сударь, что три дня дрожали в раскаленной
Утробе ярости — вас, как пророка встарь, —
Шквал выблевал, — и вам дал кличку «государь».
Три года, государь, как, дерзостно-упрямы
На каждом кладбище, где абортивной драмы
Актеры честные покоятся в тиши,

¹ Филипп Орлеанский по прозвищу «Эгалитэ», отец Луи Филиппа, пытался играть политическую роль во время Великой французской революции и подал голос за смертную казнь Людовика XVI. своего кузена, в присутствии последнего.

² Неполные стихи и пропуски строк — не наша вина. В таком виде отрывки из «Красного человека» даны у Бертье.

Мы вашу власть клеймим — от полноты души!
Три года, государь, как нашим жестким словом
Мы гибельный подкон под ваш подведем трон

И вот мы, государь, вам говорим:

Быть может, встанут вновь свирепые, как мор,
Те люди, в чьих сердцах — Сентябрь и Термидор¹,
Те, что идут вперед, не трагя слов задаром,
Чьи длани ярче — в содружестве с пожаром,
Неопытные — те, что лить умеют кровь
На взбухший эшафот, коль нужно, — вновь и вновь!
И вот неверное машина роковая,
Стальные челюсти средь схваток раскрывая,
Начнет опять крушить — клыком, клинком острей,
Бегущих, кто куда, развенчанных царей!
Вы — завтра ж, если б вам, разбуженное словом,
Предстало прошлое в сиянии багровом,
И если б вспомнили...
О днях безумия, о голове Капета,
Отрубленной в те дни, — когда б постигли это,
И если бы хоть раз пред вами в тьме возник
Как тень зловещая, казненный Людовик,
То, сударь, слышите ль! вы — небо грозное,
Дрожа, почуяли б над вашей головою!
Затем, что в вышине, спокойной синевой
Сиявшей до сих пор, встал грохот громовой.
И вновь со всех сторон глядит хаос великий
Глазами, острыми, как молнийные блики, —
И вот уж титул ваш, не признанный никем,
В корзину катится, окровавлен и нем!

«Пораздумайте над этим, принц, пораздумайте», — иронизирует «Красный человек». Но если Луи Филипп и будет раздумывать над тем, что предсказывает ему пророк из Лиона, то для самого этого пророка уже ясно, что республика неизбежно должна сменить монархию. В самом деле, что такое монархия? В стихотворении «Королевская власть», «Красный человек» еще 24 апреля дал исчерпывающий ответ по этому вопросу:

Монархия, подобна проститутке...

И люди, одряхлев, болезненными стаи,

¹ Берто и Вейра не имеют правильного представления о Великой буржуазной революции и находились под влиянием термидорианских историков, — как, впрочем, почти все революционные поэты 30-х гг. Вот почему авторам «Красного человека» кажется одинаково революционными и сентябрь 1792 г. и день Термидора. Вот почему к деятелям революции они причисляют даже... Шарлотту Корда.

Их шаг младенчески-беспомощен, когда
Под солнышком влечат иссохшие года.
Нет древней доблести в их мускулах лдящих...

Республика представляет собою полную ей противу-
положность. В стихотворении «Они сказали» жители
Лиона могли прочесть 28 апреля следующее:

Республика — чиста!...
Ты — чудо из чудес в тот час, когда, живая,
Своей железною перчаткой потрясая,
Ты шествуешь средь толп, несущих гибель трону,
И камень твой летит — с короны на корону —
И пробивает пять венчаных черепов!

Во имя этой идеальной республики Вейра и Берто не
устают рассылать пламенные призывы к восстаниям.
4 августа в стихотворении «Бастилия» «Красный чело-
век» приглашает повторить Июльскую революцию:

Наш иступленный бред Июль соединил,
И клятвы пыльные у дорогих могил,
И упования! В сем пламенном горниле
Свое оружие, свой дух мы закалили!..
Светясь в божественной голубизне, три дня
Был нашим вожакom высокий столп огня.
Вот он пред нами, днем — в чудесный мрак одетый,
В ночи — сияющий багровою кометой!
О, братья! Поспешим! Уж близок Ханаан!
Обетованный рай мерцает сквозь туман!
Трубите, трубачи! Пусть зазвучат кимвалы,
Иерихонских стен приветствуя обвалы!
И солнце — если есть необходимость в том, —
Вновь на три дня замрет в зените золотом!

Что же представляет собою эта идеальная республика,
воспеванию которой поэты «Красного человека» отдали
весь свой молодой, такой прекрасный и чистый энту-
зиазм? Трудно ответить на этот вопрос, ограничиваясь
только документацией Бертье, — что мы должны делать
по необходимости. Ожидать, чтобы Бертье заинтересо-
вался подробным изложением социальных воззрений поэ-
тов «Красного человека» — тоже напрасно. Лишь в одном
месте приводит он краткую выдержку из стихотворения
«Лион», напечатанного в «Красном человеке» 19 мая,
иллюстрируя этою выдержкой свою фразу: «в Лионе осу-
ществляется великая социалистическая мечта».

Всегда отличия и прав достоин труд;
Лион — есть библия, великий кодекс взы,
Уставы светлые грядущей, дивной эры,
Та мастерская, где рождается закон,
С кем голод навсегда исчезнет, — отменен.

Цитата эта особой ясностью не блистает. Но она яв-
ляется несомненным отзвуком тех утопических учений,
влияние которых в Лионе, в период между двух вос-
станий, было довольно значительным. И в этом смысле
ее высказывания о величии труда, о начале новой социа-
листической эры, наконец, о новом законе уравнитель-
ного общественного устройства достаточно вырази-
тельны.

Само собою разумеется, что, поскольку одним из авто-
ров «Красного человека» являлся савойский эмигрант
Вейра, сардинская монархия подвергалась энергичному
обстрелу со страниц этого воскресного журнала. Вейра
неустанно нападал на Шарля Альбера, а когда он одна-
жды заболел, Берто, по изящному выражению Бертье, «за-
выл один, чтобы его утешить», нападая на «тирана Сар-
динии». В это время распространился слух, что сардин-
ское правительство намеревается снова зажечь «костры
инквизиции», и в стихотворении «Принцу Кариньяна»
Берто восклицал 14 апреля:

Подними взоры, Сардиния! Взгляни, как бьется твое тело,
терзаемое огнем! Взгляни, как у скелета, руки которого при-
кручены к бедрам, как страдальчески сведены у него лило-
вые губы! Гляди... Ведь твой король хочет дать тебе бога-
тия и празднества жестокости!

Слух этот оказался неверным. Но скоро Вейра узнал, —
и это уже был не слух, — что один савойский капрал при-
говорен к смерти за то, что у него был обнаружен номер
«Красного человека». Бертье спешит, конечно, опроверг-
нуть это сообщение, приводя выдержку из «Савойской
газеты», где говорится о «нечестивых и революционных
сочинениях, напечатанных в Марселе и Лугано». «Ника-
кого намека на лионского «Красного человека!» — тор-
жествующе восклицает Бертье. Однако можно подозре-
вать, что Вейра был лучше осведомлен, чем этот его био-
граф, ибо в июле 1833 г. поэт, выполняя какое-то рево-
люционное задание, нелегально едет в столицу Савойи
с опасностью для жизни, но вызывая неизменную на-
смешку Бертье.

В мае и июне 1833 г. сардинское правительство пре-
дало смертной казни целый ряд лиц, уличенных в рас-
пространении революционной литературы.

...По решению дивизионного военного совета, заседаю-
щего в Шамбери, от 20 сего месяца (май 1833), приговорен к

позорной смертной казни капрал-фурьер. Жозеф Тамбурелли 1-го полка бригады Пиньероля... Приговор в отношении Тамбурелли приведен в исполнение утром 22 мая («Пиньерольская газета», 22 мая 1833 г.).

...Дивизионный военный совет, заседающий в Шамбери решением от 10 сего месяца (июнь 1833) объявил следующий приговор: Эффиз Толля из Сассари, лейтенант 1-го полка бригады Пиньероля, приговорен к позорной смертной казни... Приговор в отношении Толля приведен в исполнение 11 сего месяца («Савойская газета», 22 июня 1833 г.).

...По решению от 18 сего месяца (июнь 1833) военный совет Шамбери объявил следующие приговоры: Атеке, офицер де-Губернатис, уроженец Горбино, провинции Ниццы, сержант-фурьер, Шарль Агости... Жан Мораска... Жозеф Пантиско... Феликс Беррути... Луи Кайре... Фердинанд Аламатто... Жозеф Кабиати... обвиняемые в том, что имели в руках литейные сочинения и знали, не донося об этом о заговорах, направленных к низвержению правительства его величества для утверждения демократического правительства, которое охватило бы всю Италию, осуждены: де Губернатис к позорной смерти... Приговор в отношении де Губернатиса приведен в исполнение вчера утром 21 июня 1833 г. («Савойская газета», 22 июня 1833 г.).

Несомненным откликом этих казней является стихотворение «Королю Сардинии», появившееся на столбцах «Красного человека» 30 июня.

Средь царственных убийц, глухих в своей гордыне,
Лишь одного тебя не вители донине.
Кровопомазаньем — и ты уж заклеймен!
Ты славно засиял средь мерзостных имен;
Мигель¹ и Николай² в большой досаде, право,
Затем, что твой народ несчастен, как Варшава!
Затем, что никогда дрожащий португал
По крови короля так зло не тосковал!
Нет спору, твой народ тебе откроет жилы, —
Твое величество кинжала заслужило!
Одна из тех могил, что множишь ты, губя,
Разверзнется, король, чтобы поглотить тебя!

Тайно посетив Савойю, Вейра напечатал 27 июля, вернувшись в Лион, одно из самых сильных своих стихотворений «Паломничество в Савойю».

...И пал я, трепеща, на место, где Толля
Покоится, — и там (еще свежа земля) —
Как Авелева кровь, я вопиял о мести
Убийце-королю с его исчадьем вместе!!!
Там, где Губернатис и где Тамбурелли,

Несколебимые, бок-о-бок потяги, —
Я плакал в ярости... И гнев мой расгойщенный
Струился бронзой слез, и в кляксе испуганной
Над убийственными, чья твердость выше хвал,
Я злобу адскую тиранам прорицал.
Как подлые рабы, умерщвлены герои!
О, благородные и доблестные трое,
Что, для раскаянья свои сомкнув уста,
Не дрогнув, шли на казнь, как сыновья Христа!

Бертье, везде и всюду старающийся скомпрометировать Вейра, как революционного поэта, спешит указать, что редактор «Красного человека» ошибся, и приводит соответствующую справку из «Савойской газеты», где речь идет о том, что Толля, Губернатис и Тамбурелли «умерли христианами». Наивный биограф и мысли не допускает, что правительственная газета могла «переименовать» факты из политических соображений, или что Вейра, если умершие действительно «покаялись» и если это ему было известно, мог все-таки утверждать обратное из тех же агитационных соображений. Бертье не заинтересовался этим: он поглощен назойливым желанием уличить Вейра в ошибках до тех самых пор, пока последний, сломленный нищетой и голодом, не «раскается» в конце концов к великой радости всех французских и савойских ханжей.

Оплакав павших революционеров, Вейра осыпает проклятиями Шарля Альбера.

Кинжал возмездия! О, сколько раз тебя
На пламенной груди искали мы, скорбя!
В те дни, как истина тиранам не по нраву,
Господь, избрав Юдифь, вручает ей расправу!
О, неужель Кордэ, ужель Джавиоли
Средь подданных твоих еще не расцвели,
И не дерзнет никто, побрезговав судьбою,
Во имя родины расправиться с тобою?

...День, когда народный вал свирепый,
Гудя и грохоча, твой трон расколет в щепы...
Король Сардинии, король Иерусалима, —
Тебя поволокут на суд неумолимы,
Тебе, дрожащему, — запомни наперед, —
Единогласно смерть — вотирует народ!

Три реза, государь, с веревкою на шее,
Приложишься к земле...

И вот, развенчанный, взойдешь на эшафот;

¹ Мигуэль — португальский король.

² Николай I.

Торжественно патач твою сломает шпагу,
Отпрянет голова - и пурпурную влагу
Рукоплесканьями осыплют...

И попрощайками, в далекие страны,
В изгнание вечное, — уйдут твои сыны!

Нельзя отрицать, что нападение «Красного человека» на Шарля Альбера отличается исключительной оскорбительностью. Если этот пыл, если эта потребность неистовых проклятий и объяснялась у Вейра жадной отмщением за многочисленные жертвы савойской реакции, то с тем большей озлобленностью должна была эта реакция отнестись к подобной деятельности «Красного человека». Не лишенным оснований является поэтому замечание Жюль Филиппа, составителя антологии «Поэты Савоны», изданной в 1865 г.: «Вейра был принужден прекратить издание своего журнала вследствие представления, сделанных французскому правительству кабинетом Турина, которого приводил в ужас этот враг, обосновавшийся на самой границе королевства»¹. Ларданше, а за ним Бертье, конечно, считают, что Жюль Филипп ошибся, и расценивают его замечания только как «наивность». Бертье пишет: «Кабинет Турина делал французскому правительству не больше представлений, чем кабинеты С.-Петербурга, Мадрида, Лиссабона и Вены, которые имели столько же поводов жаловаться на деятельность «Красного человека», как и он»². Классовая природа иронического недоверия Ларданше и Бертье слишком очевидна, чтобы нуждаться в разъяснении. Но если ирония Ларданше основана только на его собственных домыслах, то и Бертье, несмотря на увесистый тон его цитаты, нигде не указывает, что он производил соответствующие разыскания, скажем, в архивах министерства иностранных дел и т. п. Между тем поиски, предпринятые в этом направлении, может быть, пролили бы некоторый свет, так как совершенно непонятно, почему «Красный человек» прекратил свое существование 28 августа 1833 г., всего за семь месяцев до апрельского восстания и в такой обстановке, когда лионский пролетариат, оправившись после подавления ноябрьского восстания, начинал переходить к агрессивной тактике. Уже в самом начале 1833 г. в

Лионе произошло новое столкновение между рабочими и фабрикантами. «Если причины ноябрьского мятежа коренились в плохом положении промышленности, то столкновение 1833 г. произошло в момент самого блестящего положения дел. Это благоприятное положение дел было использовано рабочими для наступления на фабрикантов... Фабриканты под угрозой прекращения работ принуждены были идти на уступки. Рабочие на этот раз оказались победителями, как это часто бывает при стачках наступательных»¹.

Разбирая вопрос о причинах прекращения издания «Красного человека», Ларданше и Бертье утверждают, что журнал просто периодически терял своих читателей и наконец растерял их совсем. Оба биографа усиленно черпают свою аргументацию из стихотворения «Три месяца», появившегося 26 июня: «...Пусть же хоть немного попомнят о нашей усталости, о нас, которые, борясь со всеми плотинами власти, так часто заканчивали в полночь свой рабочий день... Ведь не из-за личных целей поглощены мы этою драмой, и, чтобы ее закончить, отдаем ей свою душу днем и ночью». Ларданше и Бертье расценивают этот отрывок, как жалобный призыв поэтов к читателям, как мольбу спасти от смерти «Красного человека». Верить ли этому? Правда, «книжки имеют свои судьбы», но трудно допустить, чтобы в эту пору, в пору активной подготовки апрельского восстания, в пору, когда Лион был переполнен сен-симонистами, фурьеристами, итальянскими и савойскими эмигрантами, — чтобы в эту пору и накануне второго восстания 1834 г., которое сопровождалось республиканскими лозунгами, оппозиционные слои лионского общества не поддержали свой же оппозиционный журнал. Если бы еще Берто и Вейра изменили принятому ими тону, если бы они еще «смягчили» свой наступательный пыл! Читатель помнит, что после циничного стихотворения «Мое оправдание» публика сразу отшатнулась от Бартеlemi и этот поэт потерял свою популярность. Но авторы «Красного человека» вовсе не смиряются, не идут на уступки. Сохраняя христианско-библейскую терминологию, они готовы отказаться от самой религии, если она помешает

¹ Книга I Philippe была, к сожалению, нам недоступна.

² Berthier, p. 88.

¹ С. Моносов, «Два восстания лионских ткачей», изд. «Пролетарий», 1925, стр. 37.

выполнению революционного дела: «...Мы хотели бы быть настолько сильными, чтобы исхлестать нашими ремнями всех тех, которые идут старою колеею кулацкой догмы и религии!» Они рушат все старое, глядят в будущее, безоговорочно связывают себя с революцией и горят одним огнем восстания. «...Антони¹, душа которого была похищена у небесного огня, принадлежит теперь земле и здесь его жизнь на каждом шагу стала нашей собственной жизнью».

В стихотворении «Кровь», напечатанном в последнем номере «Красного человека», мы видим то же благородное стремление, неуклонно, прямолинейно идти к революции. Поэты слышат обычные упреки, с которыми к ним революционерам, мятежникам, возмутителям, обращаются «мирные люди» Вот эти упреки:

...Стыд и горе вам, кровожадные поэты, бессмысленные доктринеры гильотины, проповедующие миру в монтаньярском стиле сегодня эшафот, а завтра кинжал! Стыд и горе вам, которых слепой гнев заставляет ломать плотину народного потока, не желая видеть, что если бы этот поток сдвинулся со своего ложа и затопил берега, — он рванулся бы в жажде разрушения и на великие города, бодравствующие по берегам, и на разбросанные деревушки, которые смотрят в небо, желая узнать, какой вегер приносит оттуда гром и молнию. Стыд и горе вам, роковые существа, возбуждающие обманчивыми своими голосами к битве, к резне, землю против нас, сатану против неба! Стыд и горе вам!..

Выслушав эти упреки, поэты «Красного человека» мужественно принимают их, не уклоняются от ответа. Они говорят:

...Двадцать раз нелепо и скандально окрещивали и угощали нас этими словами проклятий... Но что за дело нам, посланцам бога, пришедшим в наше время, находящимся в нашем положении, — что нам за дело до этой ненависти, до этой брани?.. У нас была заветная цель в этом мире, и мы шли не оглядываясь по сторонам. Так и всегда хотим мы продолжать сообщать до конца труд, соединяющий нас, и если нам бросят под ноги какое-нибудь человеческое препятствие, мы не заметим его: наши глаза устремлены к небу.

Даже Бертье чувствует некоторое уважение к этой прямоте и не видит в ней тех преувеличений, в которых он обычно укоряет авторов «Красного человека»: «Вейра в своей революционной логике говорил, что если принципы верны, нужно следовать им до конца и что никто не

имеет права обвинять шиповник в преувеличении за то, что он производит красные цветы, или обвинять в жестокости кактус, который выставляет пучки своих зеленых кинжалов»¹.

Таким образом причины прекращения «Красного человека» зависели отнюдь не от какого бы то ни было изменения его «направления», а с другой стороны упадка интереса к этому журналу представляется весьма трудно объяснимым. Вот почему версия Жюлья Филиппа остается полной интереса. Причина смерти этого боевого и непримиримого журнала заключалась не в том, конечно, что на Вейра и Берто было произведено какое-нибудь прямое полицейское давление, — они не побоялись бы расказать об этом на страницах того же «Красного человека» — но могли быть изысканы более тонкие методы удушения «Красного человека». Будем надеяться, что в дальнейшем найдутся документы, которые позволят более точно разобраться в этом вопросе, остающемся в настоящее время, к сожалению, совершенно темным.

Вопрос о долях участия Вейра и Берто в «Красном человеке» может быть разрешен как путем анализа материала тех номеров этого журнала, которые были подписываемы одним из его редакторов во время болезни другого, так и путем анализа последующего литературного пути Берто и Вейра. В результате оказывается, что творчеству Вейра более присуща разработка чисто-политической темы, связанной со старыми революционными лозунгами буржуазной демократии, направленными против абсолютизма и феодализма, в то время как у Берто наблюдается предпочтительное тяготение к разработке социальных мотивов: противопоставление буржуазии — пролетариату, бичевание буржуазного «эгоизма». Само собой разумеется при этом, что творчество Вейра не лишено отдельных социальных мотивов, как и творчество Берто — отдельных политических. В качестве образца творчества Берто можно привести отрывки из сатиры «Что с вами?» Отвечая на этот вопрос, с которым к авторам «Красного человека», вечно печальным и озабоченным, обращаются знакомые, Берто пишет:

Что с нами? — Когда пылающая земля корчится на наших глазах как дантов ад, когда мы видим повсюду бесконечные

¹ Персонаж из известной драмы Александра Дюма «Антони».

¹ Berthier, p. 89 Курсив Бертье.

страдания, когда перед нами голодный бунт, готовый открыть свою пасть и спуститься с оружием к цирку, крича: «Мы голодны!»

Когда вот уже тридцать лет мы живем под бурей, не смея спасти нашу барку от крушения, когда на нашем челе похоронно отразились эти слова: «Польша умирает, Италия мертва!», когда может быть катящийся поток, который несет нас, завтра поглотит нас совсем;

Когда в палатке нас бессонные ночи мы видим столько призраков, черных и растрепанных, когда видим, что земли под нашими ногами дымится, как головешка, и что лето, приносящее свои благовонные ароматы, может снова зажечь ноябрьский вулкан¹, при первом огоньке на горизонте, —

.....
Тогда не спрашивайте нас, почему наши молодые головы столько думают о горестях среди всех ваших празднеств, почему наш взгляд блещит, как огонь, и почему в этой вечной и не знающей покоя драме, которая начинается голодом, а кончается стачкой, мы проклинаям людей и бога!

.....
О, если бы нужно было рассказать вам, счастливы ли мы, обо всем том грязном и гнусном, что свойственно нищете: о том, сколько стоит шестнадцатилетняя девушка и сколько дней в году сможет просуществовать ее мать, которая торгует ею, прежде чем ее отцветшая дочь не станет уже не годна ни к чему!

.....
Напрасно потерянные речи и время! Сердцам, холодным из принципа или по природе, нужно послать проклятия. Они никогда не посещали чердаков предместий. О, вы, Гомеры, труженики, художники, Велазарии, — они скрестили свои руки перед всеми вашими горестями, потому что они слепы и глухи.

Они не знают, что начинается гроза и что на эшафоте, как на наковальне, выбивают монету из крови, чтобы насытиться; они не понимают, почему брызжет лава, и не знают, что эти четыре слова «быть свободным, быть рабом» значат только: жить или умереть.

В одном из стихотворений, авторы «Красного человека» указывали, что во имя любви к Лиону, в горниле которого выплавляется новый социалистический мир, они не хотели внимать призывам Парижа. Ларданше и Бертье, говоря об этом, упражняются в остроумии, утверждая, что поэты «Красного человека» якобы хотели лишь поднять у публики интерес к своему журналу. Но дело было в том, что, когда Александр Дюма находился в Лионе, он познакомился с авторами «Красного человека» и с обычной своей восторженностью заявил

им: «Для таких дарований, как ваши, место только в столице!» После прекращения журнала Вейра и Берто действительно отправились в Париж, имея в виду возобновить там издание «Красного человека». Провожая их, «Собираательница колосьев» писала с неизменным дружеским в номере от 8 сентября:

В настоящее время Вейра и Берто, уверившиеся в своих силах, направиться в столицу, и отныне «Красный человек» будет метать свои громовые проклятия там. И стоит, чтобы к нему прислушались, когда его суровый голос будет проливать в грудь поэтов, стремящихся к гибельным путям и жаждущих превзойти самих себя.

Оба молодых человека, пылающие священным огнем, одинаково полные патриотизма и чувства будущего, смело выступят против новых опасностей. Здесь власти оставляли их в покое, так как может быть трепетали, думая о грохоте боя: не в Париже обоих борцов ожидают преследования. Ненависть там деятельна: им придется сразу сражаться и с силой, которая угрожает, и со страхом, который льстит, и с золотом, которое стремится унижить. Берто и Вейра устоят перед всеми испытаниями: с презрением отнесутся они к бесчестиям милосердия и унижающим обещаниям. Свободные и гордые, они будут следовать тем путем чести, который они себе наметили и, победители или побежденные, всегда будут независимо поднимать свое чело, которое никто не заставит покраснеть.

Итак, в Париж, Вейра и Берто! В Париж! Ждем вас там!

В сентябре 1833 г. Вейра и Берто прибыли в Париж, где с удовольствием могли убедиться, что имена их известны в оппозиционных клубах и в республиканской печати и что двадцать два выпуска «Красного человека» продаются у издателя Гильомена, по цене 10 франков. Они обосновались в № 3 дома по улице Искусств, полные гордого и дерзкого желания покорить Париж обаянию своей республиканской сатиры.

В 1833 г. лево-республиканское «Общество прав человека» обратилось к населению Франции со следующей прокламацией: «На тридцать два с половиной миллиона жителей Франции имеется пятьсот тысяч сибаритов, один миллион счастливых рабов и тридцать один миллион илотов, париев, великих душ, осужденных с самого рождения на всевозможные физические муки. Возвысим же голос, братья!» Прокламация утверждала дальше, что лишь республика в состоянии организовать дешевое пра-

¹ Т. е. новое лионское восстание.

вительство и тот идеальный строй, при котором страна будет состоять из солдат-граждан, налоги сократятся, рабочий будет сам устанавливать, по соглашению с работодателем, размер своей заработной платы, фискальный дефицит уменьшен, военный суд в армии заменится военным судом присяжных, чины в армии будут раздаваться по назначению солдат, и офицер станет равен всем гражданам. «Граждане, — восклицала прокламация, — вы должны стараться преследовать всеми силами остатков жалкой аристократии, создавшейся вновь под именем буржуазии, и основать на ее развалинах правительство, наиболее соответствующее общественным нуждам. Мы желаем одного — установления равного для всех гражданского состояния;... вместе с установлением республики, уравнивающей судьбы всех, будут уравнены и все сословия». Обращаясь затем к солдатам, прокламация восклицала: «Святое восстание готовится раздавить булыжниками народа правительственную власть, которая позорит Францию. Предоставляем вам на выбор идти с нами или против нас. С нами республика и следовательно выборы, военный суд присяжных. Республика покроет вас славой и честью; двадцатипятилетние генералы напомнят нам славные дни Маренго и Аустерлица. Солдаты, гремит крик «к оружию», Марсельеза, Песня выступления — раздадутся вновь по всей Франции! Солдаты, вы все соединитесь к нам вместе со всеми пролетариями, всеми рабочими, всеми такими же несчастными, как и вы!»

Знакомясь с этой прокламацией, нельзя не видеть, что идеология «Красного человека» чрезвычайно близка к воззрениям левых республиканцев с их требованием социального восстания. Стедует, однако, оговорить известную относительность наших оценок, поскольку такой литературный памятник, как «Красный человек», приходится анализировать лишь по его фрагментам, по избранным Бертье с явной тенденциозностью; кроме того, наличный цитатный материал касается преимущественно политических высказываний Веира и Берто. Круг их социальных воззрений и пожеланий освещен Бертье чрезвычайно слабо, но трудно думать, что, повторяя основные темы «Немезиды», Берто и Веира могли проиграть мимо такой ее существенной темы, как мотивировка восста-

ний — голодом рабочего класса. В вышеприведенном кратком отрывке из сатиры «Лион» речь идет о социализме именно как о средстве устранить голод. Веира и Берто, неоднократно заявлявшие о своей связи с пролетариатом, должны были бы даже с большей остротой развернуть эту тему, сравнительно с Бартеlemi, в отличие от которого они относились к грядущему социализму приветственно и без всякого «беспокойства».

Допуская, что «Красный человек» в его полном виде может привнести некоторые существенные дополнения к нашему анализу, следует определить пламенный протест этой революционной левореспубликанской сатиры как прямой голос мелкобуржуазной демократии, классово интерпретированный особую социальной группой, мелкобуржуазно интеллигенцией ремесленно-крестьянского происхождения.

В начале XIX века эта группа впервые появляется на арене истории, и появление ее определено развитием промышленного капитализма. Разорение феодального общества, гибель ремесла и мелкого хозяйства способствовали тому, что дети ремесленников и крестьян устремлялись в города для получения образования и для превращения в беднейшую часть интеллигенции. Может быть, именно по причине падения ремесла Берто бросил ящик стекольщика, потому что ничто не мешало бы ему, — как обстояло с многими поэтами-рабочими той эпохи — продолжать оставаться стекольщиком, слагая стихи.

Обращаясь к литературе и другим свободным профессиям, интеллигенция ремесленно-крестьянского происхождения, обеспеченная весьма неверным заработком, обречена была вести более чем плачевное существование. Обычный путь ее представителей был путь богемы, — нищета, всяческие лишения, хроническое полуголодное состояние, болезни и преждевременная смерть. Учитывая это, Беранже и Жорж Санд тщательно внушали своим «подшефным» поэтам-рабочим, что им никак не следует порывать с ремеслом и превращаться в интеллигенцию. Беранже писал тулонскому каменщику Шарлю Понси: «Дитя мое, оставайтесь каменщиком, если вы хотите сделаться крупным поэтом!» И многие поэты-рабочие, особенно те из них, которые находились под влиянием утопического социализма, послушно следовали этим советам. Шарль Понси восклицал: «Как счастливы

мы, братья, что мы рабочие: рабочий должен оставаться на том месте, которое ему определено богом!» Шарль Понси, поэтесса Рейн Гард, портниха из Экса, а также ряд других поэтов-рабочих 30-х гг. придерживались одного и того же воззрения: «Жить своим трудом, как бы утомителен он ни был, заботливо отдавая ему в течение целого дня, а вечером, при свете лампы, искать утешения в творчестве и писать стихи, вдохновленные красотой, жалостью, евангельским братством».

Интеллигенция ремесленно-крестьянского происхождения рассуждала не так. Она тоже жила надеждой, что в будущем наступит тот строй, когда массы будут жить счастливой, радостной и мирной жизнью, но по отношению к окружающей действительности она была настроена революционно и разделяла воззрения левых республиканцев. Такая позиция определялась прежде всего положением группы Берто и Вейра в классовой борьбе их времени. Пытаясь подняться, стремясь к власти, интеллигенция ремесленно-крестьянского происхождения, не обеспеченная никаким материальным достатком, не обладавшая ни малейшей устойчивостью своего экономического положения, должна была неизбежно быть отбрасываема назад, в пролетариат, процессом наступающего капитала. Потребность подняться и неизбежная перспектива быть отброшенной вновь — определяли собой революционное мировоззрение группы Берто и Вейра, но вместе с тем обусловили и социальный пессимизм этой группы, явственно звучащий в «Красном человеке». В хоре протеста мелкобуржуазной интеллигенции июльской монархии группа Берто и Вейра брала особенно высокую, особенно трагическую и напряженную ноту.

Интеллигенция ремесленно-крестьянского происхождения, тяготеющая к пролетариату в своих классовых колебаниях, чувствовала себя призванной мстить «Каинам пролетарского народа». Трудно судить, насколько прочна и широка была непосредственная связь авторов «Красного человека» с пролетариатом; она осуществлялась, по видимому в большей степени через Берто, близкого к лионским канютам. Если авторы «Красного человека» испытывали самое искреннее страдание за обездоленный пролетариат, обманутый в Июльскую революцию и терпевший поражения в восстаниях 30-х гг., если они не уставали призывать его к новому восстанию, то все же в

известных нам фрагментах «Красного человека», как и в последующем творчестве Берто и Вейра, нигде еще не встречается развернутого изображения пролетариата, его труда, его быта, его лишений и нищеты. Связь Берто и Вейра с пролетариатом исчерпывалась, видимо, сочувственным отношением к пролетариату, как к соратнику радикальной мелкой буржуазии в восстаниях 30-х гг. Если «Красный человек» и был связан с некоторыми слоями рабочего класса, то, по видимому, в гораздо большей степени следует говорить о его связи с кругами радикальной мелкой буржуазии и, в частности, савойской и итальянской эмиграции.

Таким образом хотя Берто и Вейра говорили о своей близости к пролетариату, — в своей социально-политической деятельности они представляли собою не революционный слой пролетариата, а лишь левое крыло мелкобуржуазной интеллигенции. Их протест, политический по преимуществу, представлял собою ценность в качестве непримиримой и последовательной революционности мелкобуржуазной демократии (призывы к казни короля), революционности, пугавшей буржуазных республиканцев. Кроме того, протест «Красного человека» достаточно ясно свидетельствовал о разочаровании мелкобуржуазной демократии в буржуазно-демократических иллюзиях. Ведь еще в своих «Итальянских стихотворениях» Вейра пришел к убеждению, что свободы не существует; отказ буржуазной монархии помочь зарубежным революциям должен был убедить поэта и в ненадежности братства; наконец, буржуазная действительность каждый день опровергала его мечты о равенстве.

Говоря об этом разочаровании, все более и более охватывавшем мелкобуржуазную демократию, напомним следующие выразительные слова Энгельса: «Противоположность между богатством и бедностью, вместо того чтобы разрешиться во всеобщем благоденствии, напротив, усилилась вследствие устранения цеховых и иных привилегий, служивших до известной степени ее прикрытием, а также вследствие исчезновения церковной благотворительности, несколько смягчавшей бедствия нищеты. Осуществленная теперь на деле «свобода собственности» от феодальных оков оказалась для мелкого буржуа и крестьянина свободной продавать задавленную могущественной конкуренцией крупного капитала и крупного земле-

владения мелкую собственность именно этим магнатам и превратилась, таким образом, для этих мелких буржуа и крестьян в свободу от собственности. Быстрое развитие промышленности на капиталистическом основании скоро возвело бедность и страдания рабочих масс в необходимое условие существования общества. Чистоган стал, по выражению Карлейля, единственным связующим элементом этого общества. Количество преступлений возросло с каждым годом. Если пороки феодалов, прежде выставлявшиеся напоказ, теперь на время ступевались, зато тем пышнее расцвели на их месте пороки буржуазии, прежде робко скрывавшиеся во тьме. Торговля все более и более проникалась мошенничеством. Революционный девиз «братство» осуществился в плутнях и во вражде конкуренции. Подкуп заменил грубое насилие, и, вместо меча, главным рычагом общественной жизни стали деньги. «Право первой ночи» по наследству перешло от феодалов к фабрикантам. Проституция выросла до неслыханных размеров, и даже самый брак превратился в законом признанную форму разврата, в его официальный покров, дополняясь к тому же многочисленными незаконными связями. Одним словом, возникшие вслед за «победой разума» политические и общественные учреждения оказались самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII века»¹.

Авторы «Красного человека», понятно, не сумели сформулировать свое разочарование с такой ясностью, как это сделал Энгельс, но это не значит, что они не могли его чувствовать с большой силой, усугубляемой классовыми причинами их пессимизма.

Но если мелкобуржуазная демократия постепенно осознала, что причиной ее разочарования является не кто иной как установившийся буржуазный строй, если она начинала усваивать учения утопистов и мечтать о социализме, то и тут она еще не в состоянии была понять до конца весь круг причин и следствий. В той же работе Энгельс пишет: «Прежний социализм хотя и критиковал существующий капиталистический способ производства и его последствия, но он не мог объяснить его, а следова-

тельно не в состоянии был справиться с ним, — он мог лишь объявить его никуда не годным. Чем сильнее возрастал он против неизбежной при этом способе производства эксплуатации рабочего класса, тем менее он был в состоянии наглядно объяснить, в чем состоит эта эксплуатация и как она возникает»¹. Вот эта исторически закономерная невозможность яснить себе суть вещей, это бессилие разобраться в окружающем — приводили мелкобуржуазную демократию в ее литературных высказываниях к романтизму. Правда, уже не к реакционному и не к либеральному его крылу, но к революционному, радикально-демократическому, образовавшемуся к середине 30 гг.; «Красный человек» и является одним из своеобразных документов этого романтизма. Бессильная изменить существующий ход вещей, бессильная уничтожить буржуазный строй, мелкобуржуазная демократия с исторической неизбежностью должна была ограничиться романтической эмфазой, изливая в ней переполнявшие ее разочарование, отчаяние и протест, посылая неистовые, бешеные проклятия «никуда не годному» буржуазному строю.

Замечательной особенностью «Красного человека» является прежде всего публичность: нападая на июльскую монархию, Берто и Вейра отнюдь не прибегают к иносказаниям, к какому-нибудь эзопсу языку; они нападают на нее в лоб, они громко, вызываясь, возбужденно агитируют своих читателей за необходимость новой революции, свержения монархии и провозглашения республики. Не менее характерно господство малой формы. Представляя собою художественный эквивалент политических памфлетов и республиканских прокламаций, революционная лирика 30-х гг. связывала себя не с громоздкими поэмами, но с малой формой, с песней или сатирой, которые можно было выпустить брошюрой или листовкой, раздавая их в республиканских клубах и на улице. В сочетании этой малой формы с монументальным замыслом «Красного человека» нет ничего несовместимого: конструктивно «Красный человек» состоял из небольших по объему сатир, монументальность же его общей формы являлась, подобно «Немезиде», отражением того же протеста широких масс. Характерно также для Вейра и Берто, что они избрали самый актуальный, са-

¹ Энгельс, «Развитие социализма от утопии к науке», М.-Л. 1931, стр. 38—39.

¹ Ф. Энгельс, указ. соч., стр. 55.

мый политически острый жанр лирики своего времени, именно сатиру, и придали традиции «Немезиды» бо́льшую социально-политическую углубленность, левореспубликанскую революционность: они якобински призывали к казни Луи Филиппа и к уничтожению всех прочих европейских монархов, вплоть до Николая Первого, бросали клич к восстанию, сопровождаемому, по традиции Великой французской революции, гильотиной, льющимися потоками крови преступных королей. При этом Берто и Вейра призывали к революции не во имя одного установления республики, не во имя спасения буржуазии, но во имя того идеального будущего строя, черты которого они различали еще смутно, но в котором должно было наступить социальное уравнивание, и то царство труда, где пролетариат, ремесленники и крестьяне перестанут быть рабами капитала.

Среди другой группы стилистических особенностей «Красного человека» отметим стремление его авторов к изображению современной действительности. В отличие от бузэнго, обращавшихся то к исторической тематике, то к фантастике, путавшихся в экстравагантных, сумбурных ситуациях, Берто и Вейра уверенно переключают свой протест в русло нападения на одиозные стороны социально-политической современности. При этом, помимо королей, они бичуют высшие классы, дворянство и буржуазию. Если последнее положение не удостоверяется вышеприведенными цитатами из «Красного человека» (оно удостоверяется дальнейшим творчеством Берто и Вейра), то снова нужно напомнить об их печальной неполноте, благодаря которой не может быть «удостоверена» и такая характерная особенность, как тема социальных противоречий и как изображение пролетариата, достаточно широко присущее левореспубликанской песне 1834 г. и несомненно наличествующее в полном тексте «Красного человека». Важно подчеркнуть также характернейшую устремленность в будущее, постоянно встречающуюся в «Красном человеке»: мелкобуржуазная демократия в целом и входящая в нее революционная интеллигенция ремесленно-крестьянского происхождения могли устремляться, подобно пролетариату, главным образом в будущее, а не в прошлое, в отличие от дворянской и либеральной литературы.

Нельзя не отметить в «Красном человеке» утраты той

относительной реалистичности, которая в значительной степени составляла силу Бартеlemi. Описывая лионское восстание, Бартеlemi видел перед собою и изображал именно голодных рабочих; в «Красном человеке» же они превратились в «Гомеров, тружеников, художников, Велизариев». При всей неполноте наших данных, все же можно видеть, что реалистические тяготения Бартеlemi уступили место литературщине. В «Красном человеке» вообще властвуют гиперболизм и эмфаза. Недаром старый Беранже советовал Берто: «Не доверяйте поэтическому увлечению. Умейте во-время остановиться, остерегайтесь этого изобилия слов, граничащего с многословием. Стих — враг поэта».

Особенностью «Красного человека» является склонность его авторов к библеизации¹ своего материала. Говоря о Франции, продавшей Италию, Берто и Вейра трактуют данный политический акт в образе Христа, отталкивающего Магдалину. Этот малоубедительный прием повторяется не раз: будущую революцию Берто и Вейра также не могут представить себе без Иисуса Навина, который должен на три дня остановить солнце. Обилие библеизмов, конечно, свидетельствует о культурной отсталости той среды, из которой поднималась группа Берто и Вейра, но вместе с тем тут снова раскрывается слабость мелкобуржуазной демократии, запутывавшейся в попытках понять суть вещей и идеалистически переводившей дело в план того христианского морализирования, которым она тщетно пыталась «пронять» буржуазию и заправил июльской монархии. При всей беспомощности, фальшивости и реакционности этого приема, стремление затащить в арсенал революционной борьбы почтенный таран христианства для обращения его против буржуазного строя, не было лишено известного смысла на данном этапе развития мелкобуржуазной демократии.

Ожесточенная социально-политическая борьба некоторых интеллигентских слоев мелкобуржуазной демократии 30-х гг. оказывалась, как видим, внутренне ослабленной,

¹ Черта эта, судя по вышеприведенному свидетельству «Собира-
тельницы колосьев» (см. стр. 203), является в большей мере осо-
бенностью Вейра, чем Берто. Но широкое наличие ее в «Красном
человеке» говорит, что Берто не слишком возражал против библе-
измов.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. ЭЖЕЗИПП МОРО (1810-1838)

неуверенной, бессильной. Характерно уже одно то, что наиболее патетической нотой в этой борьбе являлись мелкобуржуазные лозунги индивидуального террора. Но все это, разумеется, отвечало и историческому пути мелкобуржуазной демократии и положению группы Берто и Вейра, а с другой стороны свидетельствовало о недостаточной связи авторов «Красного человека» с революционными слоями пролетариата.

Отзыв Бодлэра. Детство Моро. Духовная семинария. Наборщик в типографии. Первые песни. Знакомство с Лебреном. Свободолюбивые мечты. Отъезд Моро в Париж. Типография Дидо. Участие Моро в Июльской революции. Отношение буржуазных биографов к этому эпизоду. Моро об Июльской революции. Безработица Моро. Письмо к «сестре». Безработица парижского пролетариата зимой 1830—31 гг. В «дурной компании». Анакреонтические песни Моро. Эротические мотивы. Любовь и революция. Попытка Моро стать учителем. Новая безработица. Разочарование в Париже. Страшный 1832 год. Жажда смерти. Участие Моро в июньском восстании. Песня «5 и 6 июня 1832». Больница. Мысли о Жильбере. Дни счастья: «Ферма и фермерша». Возвращение в Провен. Моро о Беранже и о Бартелеми

Литературный и жизненный путь Эжезиппа Моро был типичным путем поэта Июльской революции, опьяненного утром «трех славных дней», а затем смятого и уничтоженного последующей реакцией. Буржуазное литературоведение воздало честь Эжезиппу Моро, стараясь всячески обезвредить его как революционного поэта, замалчивая мятежную музу, гримируя поэта-бунтаря под тощего, меланхолического, пассивного элегика и превознося этот элегизм как кульминацию творчества Моро.

Буржуазные литературоведы превратили Эжезиппа ро в жалкого плаксу, в литературного лентяя, который якобы умел только распевать с чужих голосов о своих воображаемых страданиях. Утверждению такого взгляда на Моро послужил своим авторитетом Шарль Бодлэр. Повидимому автор «Цветов зла» не был достаточно знаком с биографией Эжезиппа Моро, и отрицательный его отзыв может быть объяснен только тем, что,

«отрезвившись» после разгрома Февральской революции, которую он сначала приветствовал, Бодлэр сделался ренегатски-ожесточенным ненавистником революционной поэзии. Но, каковы бы ни были субъективные чувствования Бодлэра, реакционная буржуазия 50-х гг. поспешит использовать его оценку, как и аналогичную оценку Сент-Бева, и создать тот облик Эжезиппа Моро, который беспрекословно утвердился в последующем, традиционно-консервативном, буржуазном французском литературоведении.

Бодлэр обвинял Эжезиппа Моро в том, что последний хвастается своими несчастиями.

Было время, — брезгливо пишет Бодлэр, — когда среди поэтов считалось модным жаловаться не на таинственные, смутные, трудно объяснимые страдания, — нечто в роде болезни, соприсущей поэзии, — но на такие, например, незамысловатые вещи, как невзгоды бедности; с гордостью заявляли: «я голоден и весь продрог!» Считалось даже почетным излагать подобные мерзости в стихах. Эжезипп сбился на этот непоэтический путь. Он много толковал о себе и много плакал над собой. Он не раз обезьянил роковые поэмы Антони и Дидье, но присоединял к этому казавшийся ему чрезвычайно грациозным свирепый и брюзгливый взгляд демократа Богато одаренный от природы, в этом нужно признаться, но очень мало работавший над совершенствованием своих способностей, он прикнул сначала к толпе тех, которые без конца возлагают: «О природа-мачеха», — и упрекают общество в том, что оно украло их долю. Он превратил себя в некоего идеального персонажа, несущего бремя проклятия, невинно-обреченного с самого рождения на незаслуженные страдания¹.

Дальше в своей статье Бодлэр употребляет одну фразу, которую посовестился бы произнести человек, сколько-нибудь знакомый с жизнью Моро; Бодлэр пишет: «Моро не любил страдания, не чувствовал благодарности к нему, как к благодетелю, не угадывал в нем аристократической красоты»². Да, Моро, умерший в 28 лет от чахотки в больнице, на «койке для бедных», действительно так и не научился любоваться красотой своих страданий, хотя недостатка в них не имел. И тот же Бодлэр продолжает: «В конце концов все оборачивалось для него к лучшему; никогда духовная судьба не была более счастливой. Его

невзгоды были зачтены ему за работу, беспорядочная жизнь — за непонятный гений»¹. Знакомясь с жизнью Моро, не мешает запомнить и следующее циничное заявление Луи Ратисбонна, редактора одного из посмертных изданий «Незабудки»: «Смерть (смерть Моро. — Ю. Д.) в большинстве была, как и предчувствовал поэт, его наикрупнейшим литературным счастьем»².

Пьер Жак Руйльо, избравший себе псевдонимом имя Эжезиппа Моро, родился в Париже 8 апреля 1810 г. и был внебрачным сыном одного учителя. Слова биографов Моро о том, что этот поэт «ничего не ведал в жизни, кроме горя и лишений», начинают оправдываться уже с детских лет поэта. Четырех лет Эжезипп потерял отца и остался на руках матери, поступившей в услужение к некоей г-же Фавье, жившей в городе Провенс, в Шампани. Мать поэта тоже вскоре умерла, и г-жа Фавье, привязавшаяся к сироте, решила дать ему образование: он был помещен сначала в городскую коллеж, а затем пансионером в духовную семинарию. Эжезиппу Моро предстояло получить духовное образование, как то случилось с многими «плебейскими» поэтами его времени, с Пьером Дюпоном, с Вейра, с Лебайльи. Но Моро семинарии не окончил и не сохранил о ней «растроганного воспоминания», к огорчению своих буржуазных биографов. Напротив, вспоминая о ней, он писал с отвращением: «Зачуяв плоть, которая едва успела явиться на свет, людоед, облаченный в жреческие одежды, унес меня, новорожденного и кричащего. И я вырос пленником посреди этих школьников, черных трутней, которые тысячами роятся в Монруже, глупых ичогланов, которых каждый церковный приход вскармливает на роли пашей французской церкви. Я потел, влача складки моего черного плаща, капюшон жег меня, как сан-бенито. Сожалея о своем детстве и о дорогой мне бедности, я, скучая, пересчитывал свои дни, словно четки».

В 1826 г., бросив семинарию, Моро возвратился в Провенс и поступил на службу к типографу Лебо. Дочь Лебо, Луиза, уже бывшая замужем, скоро сделалась первой и нежнейшей любовью поэта, его верным и отзывчивым другом. Луиза Лебо была единственным источником

¹ Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. «L'art romantique» Paris, 1889, pp. 319–320 Курсив Бодлэра

² Ibid., p. 318 Курсив наш

¹ Ibid., p. 318.

² Louis Ratisbonne, Notice sur Hegesippe Moreau Oeuvres complètes de H. Moreau, Paris, 1861, p. X Курсив наш.

тепла и света в жизни Эжезиппа Моро, ее участливое внимание дало ему столько радостей, что имя этой женщины, которую поэт называл «сестрою», которой он посвятил свои рассказы, не может быть не упомянуто, когда идет речь о Моро.

Если Моро начал слагать стихи и первые неловкие оды еще в семинарии, то лишь на службе у Лебо плоды его поэтического дара впервые реализовались на печатном станке. Когда в 1828 г. Карл Х должен был посетить Провен, Лебо, осведомленный о поэтических опытах своего наборщика, предложил последнему написать на этот «случай» патриотическую кантату. Молодой наборщик, получив такую просьбу от хозяина, не решился отказать. Написанная им кантата состояла из четырех куплетов, последний из которых звучал следующим образом: «Французы! Если вы чтите честь и мужество, любовь к общественному благу, справедливость и веру, воздайте всем им хвалу, восклицая: Да здравствует король!» Выполнив эту поденщину, которую Лебо поспешил отпечатать огромными буквами на необозримых транспарантах, Моро отвел себе душу другим стихотворением на ту же тему. Вот первая строфа этого стихотворения: «Да здравствует король!.. Как опьянялись лживые пророки этим обманчивым пожеланием! Как отвратительно кричали на этом празднестве Тщеславие, Выгода и Страх! При звоне разбрасываемого золота и крестов, все бросились навстречу колеснице, и только я один, стоя неподвижно, шепчу тихонько: Да здравствует свобода!»

Второе стихотворение не было напечатано на транспарантах, но оно появилось в виде листовок, обильно наводнивших город и, надо полагать, более пришлось по сердцу товарищам Моро, печатникам. Второе стихотворение наделало шуму, быстро сделалось популярным и попало на глаза одному либералу, академику Пьеру Лебрёну¹. Вольнолюбивые мечты молодого поэта понравились Лебрёну; он познакомился с Моро, заинтересовался им и поощрил его принять участие в том поэтическом конкурсе, который устраивала в 1829 г. Французская академия. Тема этого конкурса — изобретение книгопечатания — привлекла молодого поэта, он горячо принялся за

работу, но прислал свое стихотворение на конкурс с опозданием, и оно принято не было.

В эту эпоху Эжезипп Моро стал мечтать о Париже, надеясь там найти службу, которая дала бы ему возможность литературно развернуться¹. Лебрён, желая утешить юношу в его неудаче с академическим конкурсом и помочь ему перебраться в Париж, посоветовал ему оформить свое стихотворение в виде послания к Дидо, одному из известных парижских типографов; при этом Моро должен был просить о месте наборщика. Удивленный полученным посланием, Дидо согласился предоставить просимое место молодому поэту, который прибыл в Париж в начале 1830 г.

Уже первые из известных ныне стихотворений Моро были проникнуты любовью к свободе и ненавистью к королям, к тирании. В песне «Восемнадцать лет» (1828) молодой поэт, полный веры в грядущее ожидающее его счастье, радуясь жизни, наслаждаясь Провеном, его старыми стенами, тишиной его кладбищ, отдаваясь ленивому удовольствию следить бег облаков, лет птиц, походку женщины, — в то же время сознает, что пассивная мечтательная созерцательность не может удовлетворить его. Ему сладко грезить о любви, но «морской ветер» доносит до него из Греции² бряцанье оружия, шум освободительных призывов. И юноша-поэт хотел бы просить богов дать ему возможность побыть еще немного здесь, в тишине и уединении, прежде чем он должен будет идти умирать к Фермопилам: ведь мне восемнадцать лет!». Но, оглядываясь кругом себя, поэт видит, что и Франция, гордая и молодая, негодует, что старится в такое, видит еще, что «с небес, тронутых пятнадцатью годами мольбы, спускается Свобода». И поэт восклицает взволнованно: «О, молния, невидимая и плененная облаками, еще вчера я говорил тебе: «подожди!» Но теперь явись! Час настал! Мне восемнадцать лет!» В свою очередь указанная песня «Да здравствует король» (1828), привлекавшая к поэту внимание Лебрёна, заканчивается не менее бурными строками: «Но когда грянет гром и про-

¹ Пьер Лебрён (1785--1873), поэт и драматург, представитель позднего классицизма, был впоследствии учителем Пьера Дюпона

² К отъезду побуждала его и Луиза Лебо, которую, видимо, беспокоило нарастающее чувство поэта. В одном из своих писем Моро сообщает, что уехал по ее «приказанию»

² Реминисценция либеральной поэзии 20-х гг., воспевавшей национально-освободительную борьбу греков.

будит тебя, ты услышишь, испуганный король одиноки и оставленный льстецами, как прогрохочут в твоих ушах слова: «Да здравствует свобода!» То же самое мы видим и в песне «Беранже» (1828), где Моро выражает пламеннейшую любовь к знаменитому песеннику, под влиянием которого он начал работать в жанре песни и которому обязан множеством особенностей своего стиля. Отмечая, что «Свобода скрылась от нас», что Беранже, ее певец, «из объятий народа попал в кандалы», в тюрьму, молодой поэт чувствует, что его муза, негодуя, «также становится мятежной». Наконец, в упомянутом «Послании к Фирмену Дидо» (1829) Моро, называя себя «поэтом и гражданином», с негодованием говорит о «лицемерной лиге» (подразумевая или ультрароялистов или вообще дворянско-клерикальный реакционный лагерь), которая страшит правительство, заставляя его сажать в Сент-Пелажи людей, «то за песню, то за элегию» и «железом законов неустанно преследует искусство, свет которого разоблачает его происки».

Таким образом Эжезипп Моро в конце 20-х гг., накануне своего появления в Париже, уже был полон бунта против королей, тирании, «лицемерной лиги» реакционеров, — во имя той буржуазно-демократической Свободы, любовь к которой внушили ему общение с Лебреном, песни Беранже и вся прочая оппозиционная поэзия эпохи Реставрации. Мы ограничиваемся указанием только на эти влияния, потому что совершенно ничего неизвестно о жизни Моро в Провене, об условиях его работы в типографии Лебо, о его товарищах по этой работе, их взглядах, их политическом символе веры и т. д. Ясно, что в Париже, попав вновь в среду типографских рабочих — более развитых, разумеется, чем провинциальные печатники, — Моро должен был сделать значительные шаги в своем политическом воспитании и найти более определенное содержание для своего бунтарства. Но и об этом ничего нельзя узнать, так как буржуазные литературоведы фиксируют свое внимание лишь на сердечных делах поэтов.

Первое время все улыбалось в Париже поэту-наборщику. Но уже вскоре, вследствие очередного кризиса, в типографии произошли сокращения, и Моро, лишенный

покровителей, очутился без всяких средств на мостовой. Это случилось почти накануне Июльской революции. Когда же разразилась революция, Моро принял в ней самое деятельное участие, подобно всем прочим рабочим-печатникам, особенно активно проявившим себя в эти дни.

Одному из друзей Моро и первому его биографу, Сент-Мари Маркотту, мы обязаны следующим рассказом об этом эпизоде жизни поэта: «В июле 1830 г. он с энтузиазмом дрался за свободу. Но когда ему показалось, что под его выстрелами пал какой-то солдат, он бросил ружье, возвратился домой в полной растерянности и написал: «Сестра моя, сестра моя! Я убил человека, но спасу другого». И действительно, он приютил у себя одного раненого швейцарца¹, спрятал его и отдал ему свой единственный сюртук, чтобы тот мог переодеться»². Достоверность этого «трогательного» рассказа не представляется нам бесспорной; не собираясь изображать Эжезиппа Моро революционером во что бы то ни стало, мы не забываем, что Сент-Мари Маркотт стремился в 1840 г.

¹ Швейцарцы, защитники Тюильрийского дворца, были особенно ненавидимы парижским населением еще по воспоминаниям о Великой французской революции.

² Н. Moreau, «Le Myosotis». Nouvelle édition augmentée du Diogene et de pièces posthumes inédites, et précédée d'une notice biographique par M. Sainte-Marie Marcotte, Paris, 1840, p. VI—VII. Александр Дюма передает этот эпизод следующим образом «28 июля Моро берет ружье, бежит на выстрелы и сражается. Но в дыму он видит, как упал человек, в которого он целился. По странной прихоти судьбы, он выстрелил, чтобы сразу же убить. И вот, убив человека, он бросает свое ружье, возвращается домой в полной растерянности и трепещущей рукою пишет той, кого называл своей сестрой: «О, сестра моя, сестра моя! Я убил человека, но клянусь тебе, что спасу другого». И на следующий день он застреливает (couvre) своим телом одного раненого швейцарца, заставляя его войти в сени, отдает ему свой единственный сюртук и возвращается к себе в одной сорочке» (A. Dumas, «Les morts vont vite», t. I, Paris, 1861, pp. 164—165). Сообщение Дюма, как всегда, сомнительно. Если оно и подтверждает самый факт спасения Эжезиппом Моро раненого швейцарца, то вряд ли Моро появился на баррикадах лишь на третий день революции и ограничился одним-единственным «роковым» выстрелом, по поводу которого добрый Дюма высказывает в 1861 г. разные сенсационные сенсации («по странной прихоти судьбы» и т. д.), имеющие целью уверить его реакционную читательскую аудиторию, что во время революций стреляют только в воздух. Все, что сказано дальше по поводу сообщения Сент-Мари Маркотта, применимо и к сообщению Александра Дюма.

привлечь внимание читающей публики к Моро только как к своему «бедному другу», а вовсе не как к революционному поэту; Сент-Мари Маркотт боялся отпугнуть читателя, представляя Моро в виде «дикого республиканца», и, наоборот, склонен был смягчать краски, упирая на социальную безобидность и мягкосердечие поэта. Мы не хотим сказать, что Моро не мог спасти швейцарца, но пусть представление пролетарского читателя об участии Моро в Июльской революции не сведется, как у Сент-Мари Маркотта, к образу поэта-рабочего, сентиментально спасающего своих классовых врагов. По крайней мере, сам Моро представлял себе это не так. На всю жизнь запомнил он, как «сверкало тогда солнце на плитах Лувра», как «победитель-народ шел босыми ногами по золоту, рассыпанному по полу, и не нагибался», как сражались гамэны, «эти мальчики, уже зрелые для славы, уже умевшие гордо умирать». В стихотворении «Видение» Моро так вспоминал Июльскую революцию:

..И тем не менее, в душе моей звучала
Поэма; я хотел ударить для начала
По траурным сердцам, я далее хотел
Греметь согражданам, как память прежних лет;
Поднять, вооружить живые трупы эти,
Что пред насмешками беспомощны, как дети.
Народ, что, победив, — босой, полунагой, —
С презрением золото отбрасывал ногой;
И вас, мечтатели с восторженной речью,
Что гибли сотнями под яростной картечью,
Увы! лишь для того, чтоб (вольность — где она?)
Завоевать слова, низвергнуть имена;
Я думал, наконец, памфлетом ядовитым
Стегнуть неистово по трусам и Терситам,
Небрежным зрителям, следившим из-за штор,
Как падал и вставал Париж-торреадор, —
Чтоб после кзырять фантазией убогой,
Минуя мертвецов, пролезть в мартирологий,
И с розой на груди, среди банкетных звезд,
В честь победителей провозглашать свой тост!¹

В предисловии к «Диогену» Моро заявлял, что в своих стихах он «будет всегда воспевать бога, любовь и свободу». В особенности свободу.

Свободу — главное! Сие святое имя
Всегда произношу устами огневыми;
Я клялся ей служить и гетом и душой
Не в пустословиях — за дверью запертой,

Не в избранном кругу — застольным демагогом,
Чей мозг разорячен ликерами и грогом,
Не клубным клоуном, — кумиром клаки, — нет!
Но в дни, когда ружье, тесак и байонет,
На бурной сессии народного совета
Бурбонским лилиям вотировали «вето»;
Когда десятки бомб, жужжа среди жары,
Неслись как черные и белые шары,
Когда со всех сторон текли на поле брани,
На этот Jeu de paume великий, горожане, —
Тогда я представлял провинцию мою,
Как воин-депутат, участием в бою!

Все эти и множество других аналогичных признаний Моро, рассыпанных в его произведениях, позволяют видеть, что Июльская революция имела для него исключительное значение, что он был ее кровный поэт, родившийся в грохоте ее боев, что он связан был с нею множеством образных воспоминаний, что он навсегда зажегся ее восторгами, ее символикой и надолго остался им верен. Даже свой стих он называет «трехцветным». Усвоив от Беранже отрицательное отношение к дворянству, к духовенству, к феодально-католической реакции и любовь к свободе, Моро не мог не воспринять Июльскую революцию как прекрасное осуществление своих юных надежд. Трехдневный вихрь захватил и увлек поэта. Если он и спас швейцарца, это был лишь частичный эпизод его участия в революции, где он сражался на улицах, участвовал с молодежью своего квартала в захвате гарнизона швейцарцев, находился при взятии Лувра и вошел с победившей толпой в захваченный дворец. Свой первый отзвук революции нашла в его игривой песне «Гостеприимные модистки (анекдот об июле 1830 г.)», где речь идет о некоем участнике революции, которого накануне бросили, приняв за мертвого», и который вдруг пробуждается, «свежий и бодрый, на хорошей постели», причем его окружают, в качестве сестер милосердия, «миловидные нимфы, улыбающиеся и социализаторские». Так как раненый пытается говорить, а ему говорить нельзя, уста хорошенькой сестры прерывают его речь поцелуем, и «при таком призыве к порядку мир начинает казаться ему поистине очаровательным». Принимая вместо лекарства бокал шампанского, который подносит ему «святая Геба», больной с удовольствием замечает, что «у его постели нет ни черного аббага ни невежественного доктора». Вероятно, поэтому он быстро

¹ Переводы из Моро сделаны Д. Бродским.

выздоровливает и вскоре с явным сожалением покидает «этот монастырь», «отшельницами» которого были парижские гризетки, превратившиеся по воле революционного энтузиазма в сострадательных и нежных сестер милосердия.

Таким образом доля внешнего и внутреннего участия Моро в событиях Июльской революции была весьма велика и если Сент-Мари Маркотт пытается «дружески» смягчить краски, то — каковы бы ни были его личные побуждения — в этом обстоятельстве через его голову сказала обычная буржуазная тактика, старающаяся «обезвредить» революционного писателя, если нельзя его вовсе замолчать. Сент-Мари Маркотт рассказал эпизод о Моро в Июльской революции, заботливо стараясь придать этому эпизоду нужную ретушевку, последующий же биограф поэта, Луи Ратисбонн, просто замалчивает этот факт, а упоминая о Сент-Мари Маркотте, неприязненно называет его «умиляющимся биографом».

Попытки Моро найти после июльских дней работу в другой типографии были безуспешны. Кризис продолжался. Торговля и промышленность уже накануне Июльской революции находились в довольно затрудненном состоянии, Июльская же революция, за которой последовало внезапное исчезновение свободных капиталов, сопровождалась целым рядом банкротств и ликвидаций. Повидимому, в результате того же кризиса г-жа Фавье, которая поддерживала молодого поэта маленькой ежегодной субсидией в 300 франков, оказалась не в силах помогать ему больше. Эжезиппу Моро предстояло впервые ознакомиться с тем, что было для него впоследствии так привычно: с безработицей, нищетой, голодом и бездомностью. Он пытался писать водевили, но театры не принимали их. Равным образом журналы отвергали стихи неведомого поэта. «Стихи, даже подписанные Ламартином и Гюго, не имеют никакого сбыта в Париже, — вздыхает Моро. — Журнал, печатающий стихи, заставляет авторов их оплачивать». Наступала зима. Памятником этого периода осталось следующее письмо Моро к его «сестре»:

Зачем я покинул вас, сестра моя? Почему вы довели меня до этого? Почему вы скрыли от меня слезы, когда должны были отдать мне свое приказание? Вы сказали только «я хочу этого»; достаточно было бы протянуть руку, чтобы удержать

меня, а вы этого не сделали! Размышляя теперь, я не понимаю, как мог я решиться покинуть вас, чтобы броситься, очертя голову, в пропасть нужды и бесчестия. Теперь у меня нет больше надежды. Вы заметите бессвязность моих мыслей; простите, если я выражаюсь невежливо. Да, перечитывая мои первые фразы, я замечаю, что они содержат чуть ли не проклятия по отношению к вам. Бедная сестра, а вы-то были уверены, что жертвуете своей привязанностью ради моего блага и что я должен буду вспоминать об этом для того только, чтобы любить вас еще больше! Да, я люблю вас и мне необходимо повторить вам это; ведь в том положении, в каком я нахожусь сейчас, все разрешается, и письмо это — может быть мое прощание. Я люблю вас, потому что вы окружали меня заботами, которых я не заслуживал, и нежностью, за которую я не могу вам достаточно отплатить. Я люблю вас, потому что обязан вам единственными днями счастья и, что бы ни случилось со мной, буду любить и благословлять вас до последнего вздоха. Я не даю вам адреса: кто знает, где мне придется завтра ночевать?

Этот крик измученного юноши-пролетария неприятно действует на утонченную нервную организацию буржуазных биографов Моро. Со свойственной им грацией, они стремятся, комментируя данное письмо, высказать, во-первых, соболезнование поэту; признать, во-вторых, что причиной его бед являлась безработица; указать, в-третьих, что структура буржуазного строя тут не при чем, что сам по себе последний превосходен, и найти, в-четвертых, «истинные» причины всех бед Моро. И они победоносным образом устанавливают эти причины. Они делают поистине гениальное открытие. Внимание, читатель! Дадим слово Александру Дюма: «Моро не имел возможности больше работать в типографии; бунтовавшие рабочие дурно обращались (*maltraitaient*) с теми, которые не хотели восставать вместе с ними»¹. Все ясно. Безработицы уже нет, а вся беда в том, что парижские рабочие, бросившиеся после Июльской революции «в политику» и преступно бунтовавшие против доброго короля Луи Филиппа, не давали мирно работать тем своим товарищам, которые якобы не хотели протестовать против власти крупной буржуазии, захватившей плоды их победы... В результате этого гнусного буржуазного жонглерства, Моро представлен в виде жертвы, погубленной рабочим классом!

Безработица, которую испытывал Моро, была только

¹ A. Dumas, «Les morts vont vite», t. I, p. 165.

частным примером общей безработицы, выпавшей на долю парижского пролетариата после Июльской революции и все более возраставшей во время зимы 1830—31 гг. Кризис сделался резко ощутим уже в октябре, в последующие же месяцы он все более усиливался. Правительство организовало общественные работы, и уже 2 декабря 1830 г. на них было занято 2184 безработных. Следующие цифры укажут стремительный рост безработицы: 16 декабря на этих работах было занято 2868 человек, 23 декабря 7420 чел.; 3 января — 8111 чел.; 4 января — 8276 чел.; 5 января — 9057 чел. Между тем цены на хлеб все повышались. Число забастовок уменьшилось, но они не прекращались. Печатники, булочники, слесари, кузнецы, каменщики, шляпочники устраивают стачки, демонстрации, посылают депутатов к королю, разрушают машины; даже печатники, наиболее развитой слой рабочего класса 30-х гг., настойчиво добиваются уничтожения типографских машин.

Каково было отношение Моро ко всем этим событиям, неизвестно. Только у Сент-Мари Маркотта имеется глупое сообщение о том, что в это время Моро попал в «дурную компанию».

Он вскоре оказался окружен несколькими молодыми людьми, но, пользуясь его выражением, эгоистами и безответственными... Эти молодые люди оказали на него большое влияние, губительное влияние, последствия которого давали себя чувствовать в продолжение всей дальнейшей его жизни. В их среде он утратил девственную свежесть и наивность своих верований, мир лишился в его глазах своего очарования: он увидел общество таким, каким оно есть, с его беспокойными бунтарями, увидел людей такими, какие они на самом деле, — поглощенными себялюбием и жадной грубостью наслаждений; он увидел себя нищим и нагим, рядом с порочным и глупым богачом, и у него были порывы ненависти и гордости; словом, он испытал тот мучительный кризис, который подстерегает всякого благородного и искреннего юношу при его вступлении в жизнь, — в особенности когда он лишен проводника и поддержки, да еще, сверх того, является по этому¹.

Сообщение первого биографа Моро не блещет точностью. Но, кажется, два вывода можно сделать более или менее бесспорно. Первый — тот, что пребывание Моро в этом кружке «молодых людей», социальное типом которого остается неизвестным, оказало благотворное

влияние для социально-политического развития Моро, уже подготовленного к этому своим участием в Июльской революции, зрелищем ее неожиданных результатов, знакомством с жизнью рабочего класса, безработицей и т. д. Здесь, в этом кружке молодой поэт должен был окончательно превратиться в того воинствующего республиканца¹, с которым мы встретимся в «Диогене». Второй вывод: Моро, вынужденный к божественному существованию, мог познакомиться через этот кружок и с разгульной жизнью. Стиль целомудренной старой девы, которым оперирует Сент-Мари Маркотт, наводит и на такую мысль. Подтверждение этому — в наличии целого ряда эротических песен Моро.

Песни «Да здравствует красота!», «Робкий любовник», «Игры любви и случая», «Школьная», «Прелестный костюм» и другие посвящены радостям земной любви, красоте, наслаждению. Эти песни, воспевающие удовольствие утреннего пробуждения в алькове соседки Розины, толерантно перечисляющие любовников другой любовной подруги поэта, повествующие о первой любовной игре, зарисовывающие Розину, пикантно облачившуюся в мужской костюм, и т. д. — представляют собою

¹ В своей статье о Моро реакционный литератор Шарль де Муи удостоверяет именно этот вывод, изображая Моро в виде «жертвы дурного общества». Вот что он пишет: «Наконец в Париже Моро замешался в ряды вольнодумцев, которые вовлекли его в пагубные беспутства; уничтожив христианскую веру, привитую ему первыми его учителями, они посвятили его в политические доктрины, которые вот уже свыше века стали во Франции бичом свободы; он сделался революционером в самом печальном смысле слова, союзником тех ужасных граждан, которые пытаются добиться торжества своих доктрин с помощью мятежей и желают изгнать Христа из современного общества. Эти-то люди и погубили Эжезиппа Моро: он сделался жертвой тех ошибок, которые усвоил в их школе; любовные и трагические знакомства внушили ему ненависть к последовательному труду и благодаря этому приковали его к нищете.

«... Эжезипп Моро никогда не был политическим деятелем в истинном значении этого слова; он впитал более или менее пагубные доктрины, носившиеся в воздухе, и усвоил их со всем энтузиазмом поэта, который не может обсудить их, как философ или как экономист. В ту пору в Париже было много молодых людей, которые, не имея ни малейшего понятия об этой науке, занимающейся изучением управления народами, каждый день болтали в кабаках о политике и при малейшей тревоге, при малейшем уличном волнении хвалялись за ружье; наверное они ясно и не представляли себе, куда их неосторожность может завести Францию, но это опасное ребячество являлось одной из язв того времени.

¹ Moreau, «Le Myosotis», 1840, p. VII—VIII.

ясно выраженную традицию старой анакреонтической песни Беранже и посвящены воспеванию тех же проставленных последним чердаков, с тою только существенной разницей, что «нищие» Беранже уже не являются безоговорочно «счастливыми людьми» в глазах Эжезиппа Моро.

Среди анакреонтических песен Моро собственно эротическая песня занимает довольно значительное место; при этом Моро опускается порою до грубой эротики, до порнографической песни, которой, на ряду с Беранже (такой песни у Беранже, неизвестной советскому читателю, имеется целый том, изданный в частности Перротеном после смерти поэта), отдало дань немало песенников его эпохи. Наличие эротики у Моро определяется тою же причиной, что и у ряда поэтов Июльской революции, т. е. реакцией на домостроевские предписания Жозефа де Местра и Бональда. Однако необходимо подчеркнуть, что грубая чувственность не поглощала целиком Эжезиппа Моро, он жаждал большего.

Если ему не раз случалось просыпаться — уже в силу одной своей бездомности — в альковах сострадательных и шаловливых гризеток, то этими альковами круг его зрения не замыкался. Эротическая тема предстает в творчестве Моро — благодаря влияниям Буало, Делиля, Шенье, — порою в очертаниях изящно-хрупкой пасто-

«...Он искажил правдивый и простой характер своего дарования и заставил свою музу лепетать гривуазные песни или выкрикивать громкие революционные фразы. Тогдашний Париж, а также то, что ошибочно называли «молодежью» и что на самом деле являлось горстью студентов, считавших себя республиканцами, разнужданных и шумливых утопистов, сторонников политических систем, все безумие которых Франция должна была испытать впоследствии, — этот Париж был убийцей молодого поэта, которому следовало бы оставаться в Провене, чтобы воспевать фермершу, Вульзи и розы. Многие из тех, которые столько шумели вокруг его гроба и воспользовались его смертью, чтобы декламировать против эпохи, жестокой к мечтателям, были как раз теми самими людьми, доктрины и примеры которых убили Моро. Он был не первой и не последней жертвой этих напыщенных тунейдцев, этих вероломных проектеров, этих беспомощных завистников и наглых софистов, которые, столкнув души в пропасть своими советами и системами, умеют так ловко кадить своими речами несчастным и приписывать собственные преступления обществу, изумляющемуся такой дерзости. К счастью, история не позволит им себя обмануть (Charles de Mouy, «Les jeunes ombres», Paris, 1865, pp. 226—230.) К счастью, история действительно не позволит себя обмануть буржвазным бюмагомарателям, пытающимся превратить Моро то в жертву рабочего класса, то в жертву революционного движения его времени.

рали («Две любви»), «классическая» симметрия в построении которой так не нравилась романтику Бодлэру. В свою очередь, романтические влияния — влияния Гюго, Мюссе, Шатобриана — уводили Моро от манеры Беранже к более утонченной трактовке любовной темы. При этом тема любви скрещивалась иногда с основной темой поэзии Моро, — с темой социально-политической. Итог встречи этих двух тем глубоко поучителен. Вернемся снова к стихотворению «Видение». Поэт с очаровательной свежестью и наивной прямоотой ставит здесь вопрос: имеет ли он право отдаваться чувству любви (не альковым похождениям), если он полон мысли о революции? Он рассказывает, что замышлял написать эпопею об июльских храбрецах, которые так мужественно сражались, чтобы оказаться обманутыми, чтобы «завоевать лишь слова и свергнуть с трона только имя». И вот, когда он шел по улице, полный воспоминаний о «трех славных днях», перед ним предстала вдруг женщина поразительной красоты, одно из тех существ, «которых изредка на мгновение показывает нам ироническое небо», «возле которых расцветает и мертвое сердце», женщину, «вспоминая о которой полвека спустя, когда имени ее уже не разыскать, говоришь себе: видел ли я ее или только мечтал о ней?» Трехцветный флаг обвил своей тенью эту женщину и смущенного, онемевшего поэта; толпа разлучила их. «Я долго повторял еще: она была здесь!» Поэт говорит дальше, что в душе его до сих пор жил идеальный женский образ, которому он поклонялся, как Пигмалион, но теперь он разбил эту статую Галатей, и на ее пьедестале воцарилось новое божество. Но... поэт вспоминает, что он хотел писать ведь о революции и ее героях. «Патриоты, мученики, простите» — смущенно шепчет он. Но, раздумав, он приходит к мысли, что ему нечего стыдиться.

Но что я говорю? Как смел я впасть в раздумье?
В какой горящий мозг не вкрадется безумье?
Те юноши, чей прах, плывущий над толпой
Я сам благословлял, от слез полуслепой.
Ведь тоже, не подстаг своей натуре львиной,
Любимых имена твердили пред кончиной;
И, горестно припав к лежащим во гробах,
Народ на их груди, под ключьями рубач,
Ведь тоже находил, как первой страсти зная,
Отрезки локонов, чуть пахнувших духами...

Так Моро снова возвращается к теме Июльской рево-

люции, — лишнее доказательство его постоянной, глубокой связи с нею, — и к ее бойцам, оправдывая примесью их доблестной смерти право революционера на любовь. И дальше поэт говорит, что и «народные трибуны» — Дантон, Лувре, Верньо, Камилл Демулен, — спускаясь в могилу, шептали имена возлюбленных, что Ан-дре Шенье, склоняя «свою вулканическую голову» под топор палача, «мог сказать только, чувствуя, что его сердце сжигает один образ: у меня там что-то есть!» В этих великих примерах поэт находит разрешение своих сомнений.

А мы бестрепетно пройти мечтали (дети!)
Тот путь, которым шли, шатаясь, люди эти!
Со славы, с доблестью, на боевом посту
Мы так же обвенчать сумеем красоту!
Всем пылом юности, всей песенною силой
Тебе, которую в июле осенила
Трехцветная хоругвь, — тебе, — я шлю салют!
О, в час, когда меня к оружию призовут,
Я вспомню с гордостью, что осенен цветами,
Принадлежащими любимой мною даме.

Так, ставя вопрос о праве революционного поэта на любовь и чувствуя, конечно, что любовь, как дело личное, способна мешать, отвлекать от дела социального, от революции, Моро пытается примирить оба эти начала оптимистическим указанием, что сама любовь — великая любовь — будет служить у него делу революции. В таком разрешении вопроса Моро снова обнаруживает себя революционным поэтом.

Весною 1831 г. поэт получил возможность определиться учителем в один пансион. Здесь он начал писать свои рассказы, печатая их в ряде женских журналов, появившихся в эту эпоху, в связи с активным феминистским движением. Тем не менее пребывание Моро в пансионе улицы Пепиньер продолжалось не долго. Хозяева пансиона в гораздо большей степени дорожили учениками, чем учителями, и положение последних было незавидно. В один прекрасный день Моро просто сбежал с тощих хлебов пансиона, и тут ему пришлось снова изведать старую нужду. Совершенно бездомный, больной, бродил он по улицам Парижа, проводя ночь где придется: то под деревьями Булонского леса, то на угольном

барже, то под мостом. Александр Дюма пишет: «В течение трех месяцев он ночевал на лесном дворе; к концу третьего месяца это убежище, которым он довольствовался, было открыто, и его изгнали оттуда». Наиденный однажды ночью патрулем в какой-то канаве, Моро был препровожден в полицейскую префектуру и оставался там в течение нескольких дней, отказываясь назвать себя, чтобы не потерять пристанище и бесплатный хлеб арестантов. Лебрен, разыскивавший Моро в Париже, желавший прийти ему на помощь, отказался в конце концов от своих попыток, парализованных самолюбивым Моро, стыдившимся своей бедности; Сент-Бёв рассказывает, что еще в Провене Моро долго не решался идти к Лебрену, стесняясь своих синих чулок.

Понятно, что все эти бедствия не могли не накладываться своего отпечатка на лирику Моро, не могли не придавать ей первых интонаций скорби и отчаяния. В одном из стихотворений Моро читаем: «Я посетил Париж, эту скалу, еще более бесчувственную к стенающему горю, чем скалы Тавриды. Тут не хватает воздуха орленку, мечтающему о взлете. Тут молодые дарования, бросаемые из стороны в сторону своим жребием, спотыкаются в конце концов под этими вечными толчками об отверстую яму, в которой исчез Эскусс, и не могут уж на ее краю высказать никакого иного привета, — разве только этот монашеский привет: Братья, нужно умирать!»

Бодлэр, сказавший, что «багаж Эжесиппа Моро не тяжел, но самая легкость этого багажа позволяет поэту тем быстрее идти к славе», противоречил самому себе, говоря, как помнит читатель, что жалобы Моро были только литературным штампом. Читатель имеет возможность убедиться теперь в неосновательности этого осуждения. Когда в одном из стихотворений Моро говорит о себе: «Он заснул, мечтая о счастье и славе, но одно пришлось слишком поздно, другая же не пришла совсем», — то здесь, как и в других его жалобах, тихих, трогательно-проникновенных, нет никакой фальши, никакой рисовки, никакого пения с чужих голосов: все это выстрадано личным, тяжелым опытом, тем опытом, который заставлял поэта быть бесконечно благодарным за малейшее слово ласки, за ничтожнейший знак внимания. Нужно понять это, и тогда не будут ощущаться, как плаксивость, такие строки из стихотворения «Одиночество»: «Проходя в

другой раз, вы уронили сочувственное слово обо мне, неведомом поэте. Всего только одно слово... Но когда вы прошли, о, как поспешил я поднять это золотое слово!»

1832 год был страшным годом в жизни Эжезиппа Моро. Доведенный до отчаяния своей нищетой, бездомностью, хроническими голодовками, больной Моро стоял на грани самоубийства. В апреле этого года Париж посетила холера, давно уже надвигавшаяся с востока, и опустошала город, унося ежедневно сотни жертв. Медицинская академия издала циркуляр, которым запрещалось потребление солонины, как возможного источника заразы. На последние гроши Моро накопил этой запрещенной солонины, преследуя две цели: насытиться и умереть. Но смерть еще не желала взять его. Тогда он пролежал день в постели холерного больного. Снова напрасно. Безработный и бездомный, он попрежнему был обречен жизни. Может быть именно к этому времени относится та его «Ода Голоду», не дошедшая до нас, тревожно-удивленное воспоминание о которой сохранилось у ряда современников поэта¹. Образы горя, нужды, лишений беспокойно обступили Моро, и прежние беззаботные его песни смолкли. Меланхолические мотивы впервые вторгаются в его творчество. Таков, например, «романс» «Птица, которую я ожидаю». Поэт рассказывает здесь, что множество птиц щебечет под его окном, но нет между ними той птицы, которую он ждет. Он видит в небе гордого орла, видит соловья, поющего о любви, видит звонкого жаворонка, — но это все не то, не их ждет он. И песня кончается мрачно, тревожно, напряженно, заставляя вспомнить о будущей поэме Эдгара По:

О черный вестник, ворон бога,
Явись, взываю в забыты, —
Ты, что крошил в пустыне строгой
Священный хлеб к стопам Ильи.
Неся назначенное роком,
Явись — настало время! — но
(Наверно сгинул ты с пророком) —
Нет птицы той что, жду давно.

Было бы удивительно в этих условиях, если бы респуб-

¹ Один из друзей поэта, Фолькмон, опубликовал запомнившиеся ему четыре стиха из этой оды в 1840 г. в журнале «Там-Там» оставшемся нам недоступным.

ликанское восстание 5—6 июня 1832 г. не привлекло Моро. Сведения об этом факте, конечно, самые «затушеванные». Сент-Мари Маркотт сообщает: «В июньские дни 1832 г. Моро снова (как и в июле 1830 года. — Ю. Д.) появился среди ружейной пальбы, но на этот раз он был безоружен, он не дрался, он искал смерти». Последующие биографы послушно повторяют эти слова, утверждая для потомства образ поэта, который на баррикадах хотел быть только самоубийцей. Все это очень чувствительно, но до подозрительности напоминает вышеприведенное положение о том, что в Июльскую революцию Моро занимался только спасением швейцарцев. Сент-Мари Маркотт верен своему стилю.

К счастью, песня Моро «5 и 6 июня 1832» позволяет несколько разобраться в этом факте его биографии. Оплакивая жертвы восстания, Моро дает здесь вполне ясную социальную мотивировку последнего, свидетельствующую, что поэт не выключал себя из текущей политической борьбы и достаточно в ней разбирался. Моро видит нищету народа, обман его июльских надежд, и он жаждет новой революции, новой трехдневной грозы, нового блеска трехцветной молнии, которая сверкнет уже над французской республикой. Это утверждение республиканской идеи, встречающееся здесь у Моро впервые, свидетельствует о его тесной связи с массовой социально-политической песней тех лет, которая в 1832 г., как помнит читатель, тоже перестроилась в республиканскую. Таким образом, вполне четко осознавая причины восстания и тот политический идеал, к которому оно вело, поэт-республиканец вряд ли должен был играть на баррикадах восстания роль пассивной мишени, — как бы ни желали этого буржуазные критики. Если бы Моро искал смерти, он безусловно нашел бы ее 6 июня в стенах монастыря Сен-Мерри, последней цитадели республиканцев, которые здесь были перебиты до единого. Моро уцелел после восстания; позволительно думать, что он не слишком стремился умереть и может быть даже — к ужасу своих слабонервных биографов — стрелял в драгун и национальных гвардейцев.

У нас нет желания обязательно сделать из Моро революционера. Но мы стремимся доказать, что то, что в буржуазной науке, касающейся явлений революционной литературы, считается истиной, доказанным фактом, есть

только полупричина и извращенный факт, что буржуазная наука замалчивает те стороны жизни и творчества революционного поэта, где он раскрывается с наибольшей яркостью и полнотой.

5 И 6 ИЮНЯ 1832 ГОДА

Траурная песня

Героев — нет, герои — прах,
И скорбь осталась без опоры, —
Пускай хоть мужество в слезах
Узрят палаческие своры!

Те юноши, отвергнув муть,
И лож трехцветную, — хотели
Огонь в грядущее вдолкнуть,
Плетущееся еле-еле
О, неужель за пядью пядь
Затем три дня багрили эти,
Чтоб победители опять
Попали в пагубные сети?

Героев — нет, герои — прах, и т. д.

Народ очнулся, — и, как встарь,
«Я предан, — прошептал с тоскою. —
Жиреет в Лувре государь,
Где кровь моя лилась рекою.
Ужель с покорностью глухой
Терпеть, выклянчивая милость
Той многомошной рукой,
Что на престолы заносилась?»

Героев — нет, герои — прах, и т. д.

Свободы — мнилось — больше нет,
Но, меч завидя пред собою,
Сей призрак выступил на свет,
Зовя к решительному бою:
Смерть — псам! Пощады — никому!
И — пред могилой — поле брани.
Свирепо резались в дыму,
Как гладиаторы, граждане.

Героев — нет, герои — прах, и т. д.

И вот — священный батальон
Прорвался, пламенный. сквозь сечу, —
Но, черной силой полонен,
Париж ощерился навстречу.
И в час, как выбились из сил
Под королевскими клинками, —
Прощальной медью голосил
Набат, сопутствовавший драме.

Героев — нет, герои — прах, и т. д.

О, дети, в чьих мечтах вставал
За Пантеоном — Капитолий,
Которых пушечный сигнал
Призвал из школы в строй и в поле, —
Как будет горько матерям
Вдруг очутиться среди столицы,
Где, сотрясая макадам¹,
Победой тешатся убийцы!

Героев — нет, герои — прах и т. д.

Поносят вас; один, суров,
Дерзаю быть защитой праха;
О, если б этих подлецов
Мы свергли, — то, сознанием краха
Униженные, они
Ползли бы с ужасом во взгляде
Пред вашим гробом, — ночи, дни
Молить победу о пощаде!

Героев — нет, герои — прах, и т. д.

Страдальцы! — Плача и стена,
Я слушал вашу песнь, далекий.
Так! Вы погибли, — а меня
Меж вами не было; но строки
О родине (да слышит нас!) —
Слились в одно, когда их пели —
Вы — перед плахой в смертный час,
Я — у Жильберовой постели.

Героев — нет, герои — прах,
И скорбь осталась без опоры, —
Пускай хоть мужество в слезах
Узрят палаческие своры!

Точная хронология стихотворений Моро неизвестна, да кроме того можно считать, что его революционная песня до нас не дошла, так как поэт должен был «изуродовать» свои стихи, для того чтобы они могли быть напечатаны. Но участь этого стихотворения была более счастливой: оно вышло отдельной брошюрой в 1833 г. Если анализируя творчество Моро, мы могли пока отметить лишь влияние оппозиционной поэзии Реставрации, в частности песни Беранже, то песня «5 и 6 июня 1832»² свидетельствует о столь глубоком усвоении поэтом-наборщиком канонов социально-политической лирики Июль-

¹ Макадам — название мостовой.

² По всей своей установке и кругу развиваемых мотивов эта песня Моро почти повторяет вышеуказанную песню Альтароша, посвященную июньскому восстанию и напечатанную в том же 1833 г. Отмечаем этот факт для указания на типичность песни Моро, как республиканской песни.

ской революции, что представляет собою один из самых удачных и законченных образцов эгои лирики. Непосредственный отклик на современность, развитая социально-политическая мотивировка восстания, революционная тематика, публицистическая выправленность, непобежденный мятежный пафос республиканца — все это типичные черты второго эгапа песни Июльской революции, сплавившиеся в «5 и 6 июня 1832» в одно яркое целое. В других социально-политических песнях Моро уже не встречается развернутого изображения революционной борьбы, и эти песни или представляют собою бичующее нападение на ту или иную сторону социальной действительности, как, например, на смертную казнь («Тысяча во семьсот тридцать шестой год»), на профанацию ордена Почетного легиона, установленного Наполеоном («Орденские кресты»), или же вырождаются в старый «рассыпанный» тип песни, где лишь один-два куплета посвящены социально-политическим высказываниям («Набат», «Последний день», «Воры»).

Осень 1832 г. ничего не изменила в положении Моро, и наконец зимою, совершенно надорванный, он заболел воспалением легких и попал в больницу. Здесь на жалкой койке поэт горько оплакивал свою жизнь. В этой больнице когда-то умирал Жильбер: так путь Моро скрестился со столь же скорбным путем этого рано погибшего поэта¹, и отныне Моро будет находить в мысли о Жильбере неистощимый источник параллелей и аналогий личному существованию. Жильберу посвящена прекрасная элегия «Воспоминание в госпитале», являющаяся памятником этого больничного периода жизни Моро.

На этой койке, жаркой от мучений,
Я нахожу для жалости слова.
На ложе скорби здесь томится гений

¹ Эжезипп Моро так писал о Жильбере. «Это роковое имя как бы само собою начертывается под молодыми перьями, которые пишут его трепеща. Автор «Сатиры на восемнадцатый век» — одна из тех священных слав, перед которой падаешь на колени, закрывая глаза. Если кто-нибудь и осмелился бы их открыть, стало бы ясно, что Жильбер не был ни Чаттертоном, ни Андоэ Шенье, ни даже Мальфилатром; но своей одинокой агонии он обязан величественным вдохновением, и тут достаточно одного его прощания с жизнью, которое говорит каждому сердцу, что он мог бы в настоящее время занять место среди подлинных поэтов, заславив смолкнуть и повергнув к своим ногам все упреки в узурпаторстве».

И память здесь о нем еще жива
Вдовец своих надежд, сюда пришел он,
Здесь песня умерла и сам он умирал.
Страдая сам, я состраданья полон
Жильбер! Жильбер! Как сильно ты страдал!¹

Спустя два месяца, в марте 1833 г. поэт, выйдя из больницы, с отвращением покинул Париж и отправился пешком в Провен. Но сначала он остановился не в самом городе, а в его окрестностях, на ферме, принадлежавшей Камилле Герар, дочери его покровительницы, г-жи Фавье. Обе женщины радушно приняли поэта, и их уход позволил ему окончательно поправить свое здоровье. Непродолжительность времени, проведенного Моро на ферме, тем сильнее обостряла для него ту редкую эмоцию счастья, которую, казалось ему, он пережил здесь впервые. Впоследствии он растроганно и благодарно вспоминал этот краткий эпизод и посвятил Камилле Герар свою балладу «Ферма и Фермерша», заслуженно считающуюся одним из лучших его стихотворений.

Любите фермершу! Она,
Как существо лесное,
Живет прелестна и нежна
Под мшистой тишиною.
Ребенок, брошенный в пути,
Бродяга или нищий.
О, если б вы могли найти
Приют в ее жилище!²

У очага свободен стул,
Хозяйка — голубица,
Спешит ореховый баул
Для бедняка раскрыться;
Здесь как-то день я невзначай
Провел, придя с жарницы.
Лишь день... и — фермерша прощай,
Прощай, прощай, жилище!

Он должен был сойти на-нет,
Мой добрый день, но все же —
Со счастьем, если счастья нет,
Воспоминанья схожи
Я взором к памяти принял
И — все светлей и чище —
Ограда, рощица цветник,
Хозяйка и жилище!

.....

¹ Перевод Вас Лебедева-Кумача.

Посылка

Начни же, песнь моя полет,
Ты, — слабый дар почтения, —
Но в том, что соотвей поет, —
Святое откровенье
Лети, лети, любовный стих
Чтоб черных птиц кладбища
Надолго отогнать от них —
Хозяйки и жилища!¹

Вернувшись в Провен, Моро был встречен старыми друзьями и в их среде он обрел покой, которого так долго был лишен. Городской театр поставил один из его водевилей, отвергнутых парижскими театрами; успех постановки открывал поэту радостные литературные горизонты. Если поэт-рабочий до сих пор чувствовал себя в положении того орленка, которому Париж не давал как следует развернуть крылья, если в Париже он писал первые, ученические свои вещи, то теперь, здесь, в городе, где прошло его детство, облаканный друзьями и наивно веруя в их дальнейшую помощь и поддержку, Моро решил, наконец, высказать то, что как долг лежало на нем, участнике Июльской революции, увидевшем затем себя и всех других бедняков обманутыми. Наборщик-республиканец решил поднять лиру, выпавшую из рук Бартеlemi. «Голос Бартеlemi, марсельского рапсода, взволновал меня в моей дремоте», — говорит Моро.

¹ В связи с этим стихотворением приведем следующий типично-буржуазный отзыв критика Леона Левро об Эжезиппе Моро: «Сколько других поэтов, рядом с Беранже, после июльских дней 1830 г. пустилось в опасное предприятие с политической сатирой! Таков был, прежде всего, Эжезипп Моро, то школьный учитель, то типографский рабочий, который мог бы жить счастливым «голубым васильком» среди роз Провенза, и который кончил свое жалкое существование в больнице Шаритэ. Почему не удовольствоваться этим скромным элегиком тем, чтобы воспевать нам «Фермершу», «такую кроткую и добрую», и эту «Вульзю», с ее ясными водами, о которой он грустил на берегах Сены, последнем прибежище всех отчаявшихся? Его сатирические и политические стихотворения, конечно, не спасут его имя от забвения. Для того чтобы преуспеть в этом жанре, не достаточно было с мужеством драться на баррикадах в июльские дни. Не достаточно было повторять себе: «О боже, если бы я был Беранже!» (L. Levault, «La Satire», p. 115—116).

² О каких-либо взаимоотношениях Моро с Бартеlemi сведений не имеется. Единственное смутное указание встречается в сатире «Поэт в провинции», одной из заключительных сатир «Диогена». Моро пишет: «Голос, который взволновал меня в моей дремоте» (курсив Моро — Ю. Д.), приветствовал мою сатиру с первых ее

И, следуя примеру автора «Немезиды», он приступил к изданию в Провене воскресной стихотворной сатиры «Диоген».

Почему же Моро, воспитавшийся на песне Беранже, воспринявший так много его влияний вплоть до повторения рефренов и до конца оставшийся, в общем, верным его влиянию, — почему он заявляет вдруг, что Бартеlemi его разбудил? Почему теперь сатиру он предпочитает песне? Все здесь, конечно, объясняется как степенью разочарования мелкобуржуазной демократии, певцом которой был Моро, так и позицией самого Беранже, который не сразу заявил о своем отрицательном отношении к июльской монархии, а в сборнике 1833 г. не звал к новой революции и не манифестировал явных республиканских лозунгов. То, что Моро написал о Беранже в 1835 г., он не мог не испытывать уже и в это время¹. Беранже

листков». Своим курсивом Моро указывает на повторение выше-приведенного стиха, относящегося к «марсельскому рапсоду». Повидимому, Моро послал первые выпуски «Диогена» автору «Немезиды». Ответ Бартеlemi неизвестен.

¹ Повидимому к началу 30-х гг. относится то свидание Моро с Беранже, о котором у Савиньена Лапуанта сохранился следующий рассказ:

«Среди молодых людей, столь любимых добрым стариком, был один, который, восхищаясь им как поэтом, кажется, не понял его сердца: я имею в виду автора «Незабудки».

«Его стихотворения, присланные Беранже Лебреном, далеко еще не обещали того, что он дал впоследствии. «Эти стихи не прекрасны», — сказал Беранже Лебрену, — но это все равно, нужно прислать его ко мне. Я посмотрю, к чему он пригоден, нельзя же ему умирать с голоду».

«Моро приходит однажды в Пасси. Беранже усадил его и долго расспрашивал, что он намеревается делать. «Вам нужно прежде всего иметь независимое положение», — сказал он ему, — вспомните, что ведь я двенадцать лет был экспедитором».

«Моро не ответил. «Я думаю устроить вас в королевскую типографию, рядом с Лебреном». Моро встает, собираясь уйти. Беранже протянул ему руку, Моро спрятал свою и скорее убежал, чем ушел. «Хотя я и владею золотым ключом к сердцам молодежи», — сказал Беранже, — мне не удалось открыть сердце этого юноши». Он не видел его больше. Беранже не сказал мне, что было всему причиной. Но я знаю ее: это гордость. Эжезипп Моро был из семьи фенз, пусть на этот счет не ошибаются.

«Он пробыл только месяц в королевской типографии.

«Лишь из газет узнал Беранже о смерти Моро в больнице Шаритэ.

«— Клеветают на человечество, что оно ничего не сделало для Моро, — сказал он, — это Моро ничего для себя не сделал. Он лю-

был для Моро кумиром, но теперь последний пришел к грустной необходимости отказаться от старых богов Вот что говорит Моро о Беранже:

Он, не робевший пред судейской рожей,
Дразнивший короля так много лет,
Уснул, — пускай еще свободы нет,
Былых боев покой ему дороже
Покой заслужен, это так. И все же...
Когда опять вскипает час восстаний,
Когда опять Июль на рубеже,
Необходим поэт на поле брани.
О, боже, если б я был Беранже!

Признавая, что старый песенник, конечно, заслужил право на отдых, Эжезипп Моро, однако, считает, что отдаваться отдыху слишком эгоистично. Беранже спит, не желая замечать, что те массы, за благо которых он боролся в 20-х гг. снова томятся в оковах:

Он спит в тени, где зелень и уют,
Когда Свобода призывает снова.
Он спит, поэт И тщетно те — в оковах —
Его, неверного к себе зовут,
Стиха его, как милостыни, ждут.
.....

Прекрасное грядущее зовет.
Надежды, песни рвутся в ночь глухую.
Так неужель совсем на боковую
Ушел поэт? Совсем не сознает,
Насколько время двинулось вперед?
Чтоб указать столетию, вплотную
Спустившемуся к гибельной меже,
На те цветы, которых запах чую, —
О, боже, если б я был Беранже!¹

Однако усвоение влияния «Немезиды» еще не означало, что Моро отказывается от самого жанра песни. В отличие от «Немезиды», состоявшей из одних сатир, в «Диогене» на ряду с преобладающей сатирой имеется также и песня, что снова свидетельствует о влиянии на Моро не только «Немезиды», но и всей массовой песни Июльской

бил создавать себе воображаемые несчастья, в этом была его муза» (S. Lapointe, «Souvenirs sur Beranger», Paris, 1857, pp 107—108)

Заключительную фразу у этой цитаты Беранже произносил тогда, когда была издана «Незабудка» и когда он мог прочесть в ней укоризненные строфы, обращенные к самому себе И то, что Беранже не мог подняться здесь выше мелкой мстительности, марает память великого песенника.

¹ Перевод Александра Гатова,

революции. Моро шел тем же путем, как и многие подражатели «Немезиды», у которых сатира уже сочеталась с песнью; взять хотя бы вышеуказанную «Никострату» Виктора Базьера или анонимного «Тиртея». А после «Диогена» Моро возвращается к песне, пытаясь поднять ее на высшую ступень, сравнительно с песней Беранже. Поэт Коммуны, песенник Жан Батист Клеман ни за что так не ценил Моро, как именно за его песню «Моро, умерший молодым и оставшийся слишком неизвестным, — пишет он, — был одним из первых поэтов, сумевших придать песне более человеческий и более народный оттенок (по сравнению с предшествующими песенниками, в том числе с Беранже. — Ю Д.). Он воспел колокола не за тем, чтобы хвалить тот звон, который они несут миру на свадьбах и крестинах, но за тем, чтобы призвать их бить в набат для умственного и физического раскрепощения человечества»¹.

¹ Chansons de J-B Clément, Paris, 1885 p. 19 Чтобы читатель понял, какие ассоциации связывались у Клемана с колокольным звоном, приведем его указание из сборника «Сто новых песен»:

«— Я не знаю ничего более зловещего, чем однообразный перезвон ангелюса утром!

«Как хорошо говорит он одним

«— Нищета, рабство, покорность!

«Как хорошо говорит другим:

«— Будьте счастливы и спите спокойно! На вас работают.

«Молива ангелюса — достойная сестра фабрики и мастерской.

«С той поры как они существуют, эти шумливые болтуны, которых постоянно поэтизировали — они не переставали быть сообщниками врагов разума, прогресса, справедливости и свободы!

«Только в великие дни звонили колокола для народа но тогда народ сам ударял в колокола!» J-B Clément. «Cent chansons populaires», Paris, s. d., p. 68—69)

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

„ДИОГЕН“ (1833)

«Диоген» Моро о своей литературной миссии. Сознание связи с массами. Моро о деятелях Конвента. Оправдание революционного террора. Борьба с феодализмом. Насмешка над легитимистами. Моро о Шатобриане. Отношение Моро к Наполеону. Моро против бонапартистов. — Анализ социальной сатиры «Диогена». Противоречия нищеты и богатства. Призывы к богачам. Революционное кипение «Зимы». Смутные стремления к коммунизму. Вражда к духовенству. Реакция в Провене. «Поэт в провинции». Причины прекращения «Диогена». Дуэль. — Моро, как представитель интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения. Промежуточная позиция Моро между романтизмом и классицизмом. Сент-Бёв о Моро — живом и мертвом.

«Диоген» является самым замечательным произведением Моро и заслуживает наиболее внимательного рассмотрения. Остановимся на задачах, которые ставит себе поэт. В первой из сатир, называющейся «Предисловие автора», Моро так отрекомендовывает читателям своего Диогена:

Трибун, прославленный народною молвою,
Он — гнев язвительный, он — слово громовое
Из бочки изливал, и были ничем
Святому голяку — закон с его мечом,
С ее затычками цензура грозовая;
Прохожему, — его подачку возмещая,
Он колюсь отпустить немедленно вослед;
Из бочки благостной вином старинных лет
Его сентенции народ пьянили сирий, —
Потом, — угрюмый лоб, изрезанный сатирой,
Яснел, приветствуя прелестниц, что, легки,
Слетались на фонарь, — ночные мотыльки, —
И на зло юношам ласкал уродец лысы
Цветущие красы пленительной Лаисы..

В сатире «Поэт в провинции» Моро намечает объекты своего нападения: «Для воскресной мишени, для моих полемических ударов я хочу иметь титулованных фатов, тупых академиков, я хочу врагов, которым мог бы мимоходом дать пощечину, не слишком марая руки. Представители власти, приходите же охотиться и устраивать облаву на мятежника, который судит вас из своего нового убежища!...¹ Я сильнее вас, и ужасаться придется вам! Что из того, что у меня отнимают (стихотворение относится ко времени последних выпусков «Диогена», задуманного провинциальной реакцией. — Ю. Д.) печать? Что из того, что гостеприимство закрывает предо мною двери? Что из того, что мечтательному поэту можно приехать лишь на стул у очага (т. е. в «порядочных» домах дальше кухни его не пускают. — Ю. Д.) или на уличной глумбе? Когда он соприкасается с народом, электрический контакт заставляет вспыхнуть в его груди пламя сатиры. Я не вдохновляюсь на мягких подушках и плохо держу перо мозолистыми пальцами; я не пишу, я пою, и, подобно новой Минерве, сатира целиком выходит из моей головы. Пусть же свяжут меня, — мой голос свободен, и этого достаточно... Жестокими истинами я буду поднимать народ, я буду пророчествовать с уличных треножников!...»

Свою литературную миссию Моро представлял прежде всего как миссию народного трибуна, обязанного утешать народ в его горестях, бесстрашно выступать от его имени на его защиту и наконец призывать его к революции; говоря «народ», Моро разумеет, понятно, не всю нацию, а лишь мелкобуржуазную демократию: рабочих, ремесленников, крестьян, бедноту. При этом и «бедноту» не паразитарную, не люмпенпролетарскую, но бедноту трудящуюся и все-таки подышающую с голода»²; в одной из песен «Диогена» Моро сравнивает себя, поэта, с доброй, ласковой, трудолюбивой и притом демократической пче-

¹ Эти слова Моро позволяют предполагать, что уже в Париже ему приходилось искать «убежища», т. е. может быть скрываться от преследования, которое могло быть возбуждено против него либо за участие в июньском восстании, либо за издание песни «5 и 6 июня 1832 года»

² Вот образ этой бедноты (крестьянской): «Библейская женщина, бледная и сгорбленная, бредет, собирая по краю леса опавшие листья, — чтобы еще раз растопить очаг, чтобы еще несколько дней кормить ребенка и затем умереть» («Зима»).

лой («Вдали от пыльных вихрей, поднимаемых грандами и их лакеями, жужжи на веселых пирах в мансарде или сельской хижине; пролетая мимо дворцов — жаль в уши населяющих их Мидасов!»), — для таких же пчел из народа будет он слагать свои песни. Кроме того, как свидетельствует предисловие к «Диогену», Моро желает служить и тому, что он называет «красотою», и благосклонно улыбаться любви.

По сравнению с «Красным человеком», чисто политическая сатира занимает в «Диогене» значительно меньшее место. Моро совсем не касается вопроса о зарубежных отзвуках Июльской революции, не нападает на иностранных королей, не касается направления внешней политики Франции; он мало говорит даже о Луи Филиппе и министрах июльской монархии. Поэт не хочет выходить за пределы тем Провена. Политическая сатира «Диогена» ограничивается, как увидим ниже, апологией террора и деятелей французской революции XVIII в., а также насмешками над бонапартистами и легитимистами.

Анализ «Диогена», как и всего прочего творчества Моро, свидетельствует, что поэт был представителем того слоя мелкобуржуазной демократии, который, разделяя первоначально буржуазно-демократические лозунги, начинал, однако, осознавать, что дело не только в свержении феодального строя и не в замене одного имени другим на троне, но дело в борьбе за республику как за средство решения вопроса о голодных и мерзнувших массах. Беспокойная забота «обо всех», о массах — органическая особенность творчества Моро. Если он считает, что лично мог бы перестать «ненавидеть», ибо «что нужно поэту! — поцелуй и кусок хлеба!», то мысль о других представителях армии голода и нищеты его не оставляет. «Бог оберег от ветра мою нагую бедность, но бронзовый век все еще длится для других, и горести братьев приводят мое сердце в волнение. Боже, прояви свою доброту и к другим, как ко мне! Пусть твоя манна, падая, сокрушит богохульство, прекратит страдание, потому что ведь тебе угодно, чтобы люди любили друг друга. Если ты хочешь, чтобы твои обделенные сыны не метали больше разъяренных взглядов снизу на твоих избранников, накорми их всех, — ведь ты же даешь пищу птицам; пусть твоя зима будет мягкой для всей природы» («Зима»).

Своей приверженностью к лозунгам буржуазно-демократической революционности, к тем магическим словам «французская» и «свобода», которые «никогда не падают холмами в пылающие и возмужалые сердца», Моро обязан Великой французской революции¹, о которой он вспоминает нередко. Особенно интересна тут его сатира «Мерлен из Тионвилля, член Конвента», где Моро воспел «пылкого якобинца» Мерлена, умершего в 1833 г. На похоронах Мерлена «ничто не напоминало, что он был один из той сотни королей, перед которыми дрожали все короли; сильный словом и сильный отвагой, он воплощал в себе ту двуликую эпоху, которую в шуме ее славы освещали одновременно два вулкана: трибуна и поле битвы!»

Моро воспевае Мерлена как военного комиссара войск революции: «Вовсе не обученный ремеслу военного огня, он однако вел себя, как учитель, перед удивленными генералами; стоя с саблей в руке на ораторском помосте, он декретировал победу накануне сражения и, нередко бросаясь совершенно один в прусские ряды, получал право кричать: Вперед!». Моро превозносил Мерлена и как государственного и политического деятеля. Однако, подобно авторам «Красного человека», Моро имел путанное представление о Великой французской революции и не понимал значения якобинцев; он подчинялся тут термидорианским историкам с их отрицательным отношением к «левым» якобинцам и к Робеспьеру. Вот почему он поэтизирует Мерлена, «правого» якобинца, героизируя его выступление против «неподкупного» накануне Термидора. Он описывает, как Мерлен подавляет заговор сторонников Робеспьера: «Выпрямляясь перед заговорщиками с пистолетом в руке, как живое воплощение закона, он набрасывает на них сеть испуга, схватывает их, трепещущих и не успевающих вытащить оружие из ножен, и бросает их палачу».

Но как бы ни были ошибочны представления Моро о революции XVIII в. он инстинктом революционера чувствует ее правоту. Он приветствует революционный террор и горячо защищает память революции, как народного

¹ С Великой буржуазной революцией Моро был связан и какими-то семейными преданиями. Говоря о жирондистах, он пишет: «Наше имя присоединяется к их скорбной истории, потому что именно у очага наших предков палач потребовал выдачи Буайе».

дела, от нападения «продажных писателей» и прочих кветников: «Как! Лживые рассказы, порожденные страхом, превратили святую эпоху — в проклятое время!.. После того как народ-король, так долго накапливавший свою месть, поднялся над побежденными партиями, кусавшими ему ноги, — оказывается, нужно было, чтобы в его жилах не оставалось больше горечи, чтобы он заглушил жажду справедливых репрессий и не стал бить против своих врагов в горячий еще колокол Варфоломеевской ночи!» Моро горячо оправдывал былых деятелей революции и самые их ошибки: «И даже если они нанесли удары вслепую, — замолчите, подлые обвинители! Вы разве забыли, что их огненная душа очистила все их дела? Да, гигантскою стопою давя змей, они хотели огнем и мечом расширить для Франции дорогу к прекрасному будущему. Они шли, полные веры, полные любви, и история простит, как и бог, тем, кто умел верить и любить. Подобные Моголу, поставщику пищи для хищных птиц, возводившему башни из человеческих черепов, они, вотируя ужасные празднества в честь божества, которому поклонялись, сносили головы, чтобы выстроить ему храм, а когда было нужно, — покоряясь неизбежности, увенчивали здание, принося туда свою собственную голову». С Великой буржуазной революцией связана еще одна сатира Моро «К Опуа из Провена, бывшему члену Конвента», где Моро с восхищением воспекает одного из последних величественных могикан революционной эпохи.

Закончил ли 1793 г. свою борьбу с феодализмом? Нет, отвечает Моро, революция была слишком милосердна «Я вам скажу, что ее кроткая нога слишком мягко наступила на феодальную гидру; потому что последняя еще свистит, потому что живучее чудовище запрыгало по ее следам, как только она прошла!» И он призывает бороться с этим чудовищем. В сатире «К Анри V» он обрушивается на легитимистов. Он жалеет, что Анри V¹ не украли из колыбели цыгане, потому что тогда бы он мог беспечно «плясать в лохмотьях, бегать с разметанными ветром волосами, ловить бабочек», — вместо того чтобы быть королевским ребенком, мечтать о французской короне, вместо

того чтобы тешить себя мыслью, как он «согнет под своим законом дрожащий народ, который его не желает», и вместо того чтобы ждать в будущем удара кинжалом со стороны какого-нибудь Занда.

Издеваясь над легитимистами, окружающими Анри V, над этими «глупыми Калебами твоего старого дома», Моро признает, что «среди этих темных имен есть только одно блестящее, в котором мы тебе завидуем, одно-единственное — имя Шатобриана». Но Моро считает, что Шатобриан не выиграл в своей славе, «всунув тебя, бледный стебелек лилии, в свои зеленые лавры». Моро иронизирует над Шатобрианом, тщетно пытающимся подражать мифическому Амфиону, от звуков лиры которого рушились стены; Шатобриан вовсе не похож на Амфиона: «Его обильные слезы и мольбы над разбитыми дворцами текли, не умея растрогать камней». Моро считает, что легитимизму не победить: «Когда он (Шатобриан. — Ю. Д.) обещал победу твоему (Анри V. — Ю. Д.) делу, его голос впервые потерял слушателей, и в своем христианско-рыцарском прямодушии он утратил свое будущее, не восстановив и твоего. Скажи же этому старику, — потому что он устает преклонять колени перед тобой, которого называет повелителем, — скажи ему, чтобы он отказался от бесплодных споров, от слов, которых нет больше в здешнем языке, чтобы он ушел из общества, которому себя посвятил, и не подставлял свою священную голову, где почитает старость, где столько славы, — под меч закона, который боится совершить ошибку, опустившись на нее!»

Поскольку Моро осознавал, что борьба с феодализмом и с легитимистами, тоскующими по абсолютизму, должна еще продолжаться, его буржуазно-демократические установки, опоэтизированные воспоминаниями о французской революции XVIII в., получают здесь только новую пищу. Но для поэта неизмеримо более важным является решение вопроса об участии масс. Свобода, завоеванная Июльской революцией, оказалась ведь для масс лишь свободой умирать с голода. Если Моро до конца своих дней не перестанет верить в равенство и братство и не откажется вновь и вновь воспевать свободу, то он будет понимать под нею уже ту свободу, которую принесет новая революция и которой июльская монархия не дала воплотиться.

В поисках союзников в своей политической борьбе

¹ Легитимистский претендент, тогда еще ребенок, живший в Англии, в замке Голируд.

группа Моро, в качестве левореспубликанской, категорически отвергает блок с бонапартистами. Необходимо различать отношение Моро к Наполеону и к бонапартистам. Поэт с восхищением относился к Наполеону как к великому полководцу революционной демократии. Он называет его «галльским орлом, чей блеск пугал сову, царствующую в Ватикане». В другом месте он пишет: «Фонтенебло, спящее в тени своих лесов, где не звучат больше рога и лай, с гордостью показывает на своих феодальных дворах след ноги императора, запечатлевшийся на плитах». Но в то же время Наполеон для Моро, как и для большинства республиканцев и демократов, является душителем свободы, палачом, расстреливавшим народ. Моро заявляет, что если бы Наполеон воскрес, его поклонники «должны были бы завывать от отчаяния, набросить траурный покров на все права, молчать и трепетать». Напоминая как Наполеон, «замаранный воспоминаниями, которых не стереть никакому подвигу», расстреливал революционный Париж в дни Вандемьера, Моро жалеет, что «стареющая» Франция, восхищаясь Наполеоном, утрачивает о нем правильное представление.

Если Моро разделяет характерное для демократии той эпохи двойственное отношение к Наполеону, то нет никакой двойственности в его отношении к бонапартистам, о которых он отзывался в выражениях неудобопереводимых. В сатире «Партия бонапартистов» он касается династических происков со стороны Жозефа Бонапарта, бывшего короля Испании, которого бонапартисты начали выдвигать как претендента на престол после смерти герцога Рейхштадтского. Отношение Моро к бонапартистам вполне вскрывается в следующих его словах, обращенных к Жозефу Бонапарту: «Среди великих имен, звучащих, как рефрен наших споров, твое имя произносится чуть слышно. Несколько агитаторов, объединившихся для разрушительных целей, безудержная военщина, за поведение которой краснеешь, выискивая повсюду вожда, чтобы свергнуть с трона короля, и встречая всюду отказ, — упали наконец до тебя». Таким образом в глазах Моро авантюристическая деятельность бонапартистов только компрометировала революционное движение.

Что касается социальной сатиры «Диогена», в ней отразилось то обстоятельство, что левым республиканцам 30-х гг. не были ясны их социальные требования и что они в первую очередь стремились к завоеванию республиканской формы правления. Вместе с тем очевидно, что социальная сатира Моро является сатирой мелкобуржуазной демократии; поэт разрывает здесь со старой буржуазно-демократической революционностью, отказывается верить шумихе ее нарядных и лживых лозунгов, и в нем рождаются некоторые инстинктивные, полубессознательные коммунистические тяготения. Нет сомнения, что в этом смысле мелкобуржуазная интеллигентская группа Моро испытала влияние со стороны революционного пролетариата. Ведь если пролетариат 30-х гг., сам скованный мелкобуржуазными влияниями, не мог быть зрелым в смысле полной разработанности своей классовой идеологии, своей социально-политической программы, то он активно поднимался, он постепенно выделялся из мелкой буржуазии и был уже достаточно «зрел» в своих революционных и «стихийно-коммунистических» (Энгельс) тенденциях, чтобы влиять на близких к нему поэтов.

Разумеется, поэт повсюду и прежде всего заявляет о своей симпатии к «народу», к пролетариату («...Вы, ремесленники, чьи обнаженные руки вытатуированы огнем, вы, неведомые Ахиллы безвестной Илиады, на вашу братскую грудь, изборожденную пламенем, розы чести изливались бы как бальзам!» — восклицает Моро, представляя себе участников грядущей революции), вообще — к беднякам, к нагой и голодной нищете. Говоря о бедняках, поэт не может тотчас же не вспомнить, по контрасту, о богачах, «счастливых мира». Вот что пишет он в сатире «Зима». «Да, вся природа умирает в этот час, но все же не ее скорбь оплакиваю я. Нет! Ведь я вспоминаю и думаю с ужасом, что наступает время голода и холода, что не один бедняк трепещет, восклицая: „Почему нет у меня крыльев, чтобы улететь подальше от наших заснеженных полей, как птица улетает искать зерен в бороздах и вить гнезда среди цветов, — к тем берегам, не знающим зимы, где благоухают померанцы, где как очаг дымит Везувий, где перед дворцами, на нагретом мраморе, спит неаполитанец под лучами южного солнца? О, кто перенес бы меня туда?..” Но, пленник своего места, бедняк умирает в ледяной тюрьме. Он умирает, а

в это время беспечный богач стирает оси своей дорожной колесницы. Хорошие дни прошли — что нужды? Счастливыцы мира, оставляйте ваши парки в добычу ветра, который оборвет их зелень, переезжайте из ваших замков в города, где, имея золото, всегда можно создать себе хорошие дни! В нашем Вавилоне, подобном необъятной гостинице, для избранных судьбы — вечное великое празднество. Вы ездите по Парижу как завоеватели, безудержно удовлетворяя своим мимолетным капризам; для вас — все наслаждения и чудеса мира, бедняк и его пот, поэт и его бдения, плоды всех искусств и всех климатов, песни Россини, драмы Дюма! Для вас — ночи любви, неистовые вакханалии! Для вас в течение шести месяцев — весь Париж, весь мир!..»

Зрелище этих противоречий, гибнущей от голода, холода и изнурительного труда нищеты и беснующихся от праздности и пресыщенности богачей, возмущает Моро и побуждает его к патетическому протесту. В сатире «Сгоревшая деревня» поэт указывает, что архангел божий неправильно поступил, нанеся удар своим огненным мечом по жалким хижинам деревенской бедноты. Ему следовало бы поразить богачей, «новых Вальтасаров, которых вынужден терпеть мир». Поэт негодует, что на пожаре погибли старики и девушки, крестьяне, беднота; им бы он желал только покоя и маленького, доступного им, круга счастья. Зато он ничего не имел бы против, если бы погибли богачи. «На черных развалинах их сгоревших дворцов я написал бы: Тираны, бог существует!» Но погоревшим крестьянам надо помочь. В этих целях Эжизип Моро обращается к богачам:

Богатые, чья жизнь — роскошный, светлый пир,
Пожертвуйте на тех, кто голоден и сир,
Немного черствых крох, немного пены винной.
Я к вам не обращаюсь, как старый благочинный,
Что распинается, копируя Христа,
Не стану говорить, как он, кривя уста:
«Подайте, ибо грех пред богом сотворите, —
Сверчок за очагом, кузнецик в желтом жите,
Под кровлей ласточка, — приносят счастье, — так
И каждый в нашу дверь стучащийся бедняк!»
Нет; ибо спит в сердцах старинной веры пламень,
И золотым тельцом сменил алтарный камень.
Я только вам скажу: подайте, чтоб толпа
Забыла, что ее тиранит та стопа,
Которую она лобзает; чтоб, вдыхая
Отраву золота, не чуяла, глухая,

Гнетущей тяжести, которая на ней;
Затем, чтоб ваш Пактол отрада ваших дней,
Голодных опойв своей златою кровью,
Пред ними затемнил, как Нил, свои верховья;
Чтоб, если бедствие постигнет вас в пути,
Прохожий поспешил на ваш призыв прийти;
Затем, чтоб с факелом, во мгле тревожно-гарной
Встанет Бабефа тень — вещать закон аграрный;
Вам разум говорит в последний раз, как бог:
Пожертвуйте на тех, кто сир и кто убог!

Ненавидя богачей, Моро все же обращается к ним за помощью. Поэт нищих масс, измученных всей своей бесправностью, всеми невзгодами и бедствиями своего существования в капиталистическом строе, — становится активно защитником этого же самого капиталистического строя.

Это не смешно, это трагично. Здесь провал Моро, его падение, яркое доказательство его классовой неустойчивости. Но до известной степени поэта оправдывает его переходная сумеречная эпоха, когда мелкобуржуазная демократия, доходя до отрицания капитализма, не знала, куда идти дальше. В эту эпоху неудивительно встречать такие документы, как, например, брошюру «Петиция пролетария к Палате депутатов», вышедшую в 1831 г.; автор брошюры рабочий-часовщик Шарль Беранже, тщетно просил палату провести следующий краткий закон, необходимость которого он тщательно обосновывал:

Ст. 1. Все пролетарии могут просить милостыню, когда у них не будет больше работы.

Ст. 2. Все праздные богачи обязаны подавать им милостыню¹.

Но если в данном случае Моро испытал идеологическое падение, то обычно он тяготеет к революционному решению социальной проблемы. При всех своих противоречиях, Моро положительно кипел жаждой уничтожения буржуазного строя. Он был здесь выразителем инстинктивных стремлений пролетариата, доведенного до последнего предела отчаяния невзгодами своего бытия, крушением июльских надежд, неудачами восстаний, кажущимся сознанием непоправимости общественных противоречий. Это была хаотическая, безудержная, дикая потребность мести во что бы то ни стало.

— При чем же тут пролетариат? — удивится современный

¹ Pétition d'un prolétaire a la chambre des députés, Paris, 1831.

читатель. — Ведь это простое мелкобуржуазное бунтарство.

Но влияние пролетариата сказалось у Моро не в хаотическом характере его мести, а в призыве к революционному акту как средству улучшения положения масс. Впрочем, не нужно и переоценивать пролетариат той эпохи. Во введении Энгельса к «Классовой борьбе во Франции» говорится, что пролетариат 1848 г. представлял собою «разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, беспомощно переходившие от энтузиазма к отчаянию»¹. Если Энгельс так характеризовал пролетариат 1848 г., то ясно, что пролетариат начала 30-х гг. должен был представлять столь же беспомощное зрелище.

Хваленый элегизм, лирическая кротость и мягкая задушевность Эжезиппа Моро отступают перед пламенными настроениями его сатиры «Зима»:

Иногда самая легкая жалоба оскорбляет величие переваливающего ее богача. Но люди, которых голод косит миллионами, порою, переглянувшись, говорят: «Если бы нам только захотеть!» И тогда рыдания превращаются в крик, скорбь в ярость и города уже видят у себя свой Рыжий Крест. Но что из этого? Разве нет у вас (Моро обращается к богачам. — Ю. Д.) пылких ораторов, которые одним только «quos ego!» умеют утишать бурю, которые, скупясь опустить обол в кружку бедняков, устаивают расточать им хлеб своих слов и, как испанец, который, дразня угрожающего быка, показывает ему свой красный шарф, — бросают народному тигру трехцветный лоскут, чтобы ослепить его разгневанные глаза?

Моро продолжает:

...Когда ж настанет день, — моя мечта, мой бред, —
Лекарство позднее от многодневных бед,
Сей уровень для всех, сей пламенный высокий,
Как нарекли его писатели-пророки?
Мир постарел, — твердит холодный разум; он
Не переменится; и в сердце, словно стон: —
Тем лучше для рабов, уже готовых к брани,
Их месть кровавая оправдана заране!
Свой меч властительный опять Спартак берет,
Он просыпается в подполье, — тот народ,
Что, выступивши в день великих сатурналий,
Страницы прошлого оставил тьмой каналов —
Бродяги, нищие, цыганы, пастушки?
И вот, провидя взмах палаческой руки,

¹ К. Маркс, «Классовая борьба во Франции», стр. 12.

² Пастушки, «пастуро», — французские крестьяне, участники жа-керий

Замыслят сытые к голодным подольститься
От снейей праздничных ничтожною частицей, —
Но возопит народ во гнев грозовом:
«Мне — все принадлежит! Я называюсь львом!»
Тогда-то сбудутся те пагубные сцены,
Которые Иснар¹ вешал народу Сены.
Где прежде был Париж — там варваров орда
Вдоль голых берегов рассядется, горда,
Чтоб в пепел превратить владычицу Содомы,
С небес обрушатся неслыханные громы, —
И ярость всех ветров, умножена стократ,
На почву дымную швырнет соляный град;
Повсюду встретит взор лишь поlying, да даву, —
И молодость моя потешится на славу!

Ознакомившись с «Зимой», мы поймем, почему эту сатиру с таким пафосом читала на знаменитых концертах Парижской Коммуны артистка Агар, почему коммунары жарко рукоплескали стихам Моро и почему буржуазные клеветники Коммуны, в роде Максима дю Кана, с дрожью вспоминая об этих концертах, нагло утверждали, что Коммуна призывала парижский пролетариат к сожжению столицы Франции. Сатира Моро представляла собою подлинную революционную поэзию 30-х гг., в которой звучал не только голос обездоленных и рвущихся в революцию масс, но которая кое в чем отражала и воззрения поднимавшегося пролетариата.

«Зима» означает резкий разрыв Моро с буржуазно-демократической революционностью и инстинктивное осознание им задач пролетарской революционности. Он требует революции уже не во имя свержения королей и феодализма, но во имя «тех цветов, которых запах чую», во имя подлинной свободы и подлинного равенства, во имя смутного стремления к коммунизму. Что разумел Моро под своим «уровнем», определить, конечно, не легко: возможно, что он думал об «уравнительном социализме» Руссо, но уже встречающееся у него имя Бабефа позволяет предположить и об испытанных Моро «подпольных» влияниях со стороны бабуизма; впрочем, никаких подтверждающих последнее предположение данных нам найти не удалось.

В «Сгоревшей деревне» Моро отметил, что архангел божий поразил не тех, кого следовало бы. Если уж архангелы ошибаются и божья кара обрушивается на тех, чья жизнь и так сплошная мука, — то чего же требовать

¹ Жирондист Иснар пророчил гибель якобинскому Парижу.

от земных агентов божества? И в песне «Брак в Кане Галилеиской» Моро делает духовенство последователем Иуды, а не Христа. С вольтеровской улыбкой повествуя, он здесь о «некоторых частностях, которыми священное писание не захотело повеселить христиан, о тех поступках Христа, которыми был ужасно скандализован Иуда». В этой песне Христос начинает с того, что, пересчитав бутылки, объявляет этот день лучшим из дней своих, держит сочувственную речь к новобрачным и галантно беседует с Магдалиной, удивляясь ее желанию расстаться с этим миром; он советует ей удалиться в пустыню не иначе, как в обществе приятного юноши. И он заверяет, что, когда она в будущем постучится в небесные врата, небо не откажется принять ту, которая никогда никому не сказала: «нет», и ее причтут к лику святых. Пир кончается, гости лежат мертвецки-пьяные вокруг Христа, но — «чудеса! неколебимо сидя на своем месте, богочеловек попрежнему продолжал наливать себе, затянув горадиев гимн в честь фалернского и любви». Каждый куплет, содержащий ту или другую реплику Христа, заканчивается рефреном: «И все апостолы перекрестились в ужасе, особенно же негодовал Иуда: «Увы, друзья мои, — твердил он, — господь-бог нас компрометирует». В ряде других сатир Моро отзывается о духовенстве не менее резко.

Нападая на дворянство, на богачей (финансовую аристократию), на духовенство, на легитимистов и бонапартистов, воспевая республиканский строй, былых деятелей цареубийственного Конвента, связывая себя со страдающими голодными, мерзнувшими массами и страстно призывая к революции, — Эжезипп Моро чрезвычайно быстро восстановил против себя реакционные круги Провена. Чрезвычайно ценным документом является здесь сатира «Поэт в провинции». Если вышеприведенные отрывки из «Диогена» свидетельствовали о прямой, лобовой атаке Моро на социальную неправду его времени и в этом нападении, в том пафосе, с которым оно сочеталось, есть много общего с революционной патетикой «Красного человека», — то в настоящей сатире поэт пользуется уже другим оружием вместо прежних проклинающих и нападающих возгласов. Это оружие — ирония, старая «классическая» ирония, наследие уроков Лебрена и Беранже

Моро с язвительной вежливостью обращается к своим тупоумным согражданам и, нет сомнения, его ирония должна была ранить их глубже и больнее, чем прямое нападение. Моро пишет: «Подобно путешественнику, который в своем мореходном странствии окрещивает своим именем девственный остров, я, безумец, считал себя за Кука поэзии, надеясь первым завоевать берега Вульзи. О, сограждане, простите! Я вижу, что вашим доблестям не было нужды ждать моего голоса, чтобы расцвести столь пышно. Счастливая страна! Твоя почва кишит Аристархами; твои неведомые Солоны ожидают своего Плутарха, твои новые лауреаты, эти неизданные великие люди — соперники трубадуров, некогда прославивших тебя — царствуют из мрака канцелярии или из глубины лавки над искусствами и политикой, и нельзя пристать к этому двойному берегу, не посягнув на права надменного их сюзерена».

Воспев столь пышно местных светил из мира бакалейной торговли и полицейского управления, Моро переходит к фактической стороне дела, к изображению того теплого приема, который устроили ему дорогие земляки, обеспокоенные появлением у них новой «Немезиды»:

Поэт несчастливый! С опаскою упрямой
Напрасно жертвуешь созревшей эпиграммой:
На волю преданы враждебного судьбы
Творенья самые невинные твои, —
От пыток не уйдут! Подобный злому року,
Он — за строфой строфу и за строкою строку
Ощупает, ища — угрюм, тупоголов —
Проступков дерзостных в звучаньи рифм и слов.
Пренебрежительно-высокомерный с виду,
Он каждый стих почтет за личную обиду, —
Не пробуй возражать, виновен ты кругом:
В одном стихе — судья, нотариус — в другом
И в третьем — буржуа ославлены тобою.
Как мог ты запустить булыжником в любое
Из этих светил, не ведая о них?
Как бьет по лбам чужим твой рикошетный стих!
Ты метил в короля, — а мэр Провена старый
С лица стирает грязь, грозя жестокой карой,
И шепчет жалобно его подручных хор,
Что вспомнит о тебе верховный прокурор!

.....
Вот грустный мой рассказ... Но напоследок вам,
Зоицы злые, я свои поклон отдам.
Мой дух железным стать заставила немилость,

Я горечью пишу, что в сердце накопились,
И тем не менее — живите же боясь,
Я гнева своего не изолю на вас
Я вам не стану мстить, все больше сознавая,
Что ваш истощный вой — не буря грозная.
Не заслужили вы (откиньте всякий страх!)
Чтоб вас опасывал я в жизни и в стихах
Нет, ненависть мою бессиловать я не стану!
Сгибающему дуб столетний урагану
Противна и смешна травинка, что на зной
Кичливо тянется из ямы выгребной

Принимаясь за издание революционной сатиры в маленьком захолустном городке, замечательном только своими мельницами и розами, имевшем в ту пору, повидимому, не больше трех-четырёх тысяч жителей, Моро вряд ли мог рассчитывать на шумный и продолжительный успех «Диогена». Но в обстановке реакционного мещанства Моро достиг лишь успеха скандала. Естественно, что он был окружен врагами и мог рассчитывать только на себя.

Из биографии Моро, освещенной лишь с той стороны, с какой ее нравилось освещать буржуазным биографам, ничего нельзя узнать о том, на какие слои общества Провена мог опираться Моро, принимаясь за издание своей политической сатиры. Известно только, что уже в скором времени его «друзья» принялись сострадательно препятствовать поэту в этой работе и настойчиво советовали, чтобы он отказался от издания «Диогена». Типограф Лебо, с горячностью принявшийся сначала за дело, которое казалось ему доходным, — благо был пример «Немезиды», — в свою очередь начал размышлять над угрозами префекта полиции. Наконец враги Моро пустили сплетню о его связи с дочерью Лебо. Эта сплетня заставила поэта драться на дуэли, что придало делу еще большую огласку. В результате семья Лебо закрыла двери перед поэтом, и автор «Диогена» был отныне лишен возможности видеть свою «сестру».

Нужно было обладать большими возможностями, чем те, которыми обладал Моро, чтобы сопротивляться этой осаде, которую вели против него со всех сторон, не брезгуя никакими приемами. Моро быстро оказался побежденным. Осенью 1833 г. он должен был вернуться в Париж, снова навстречу той нищете, безработице и голоду, которые на этот раз свели его в могилу.

«Диоген» представляет собою революционную вершину поэзии Эжезиппа Моро и заканчивает, вместе с тем, первый период (1828—1833) творчества этого поэта-республиканца.

В стиле Моро, помимо романтических установок, сохранилось и влияние классицизма, уже редкое в эту эпоху. Классицизм Моро определялся не только влияниями Беранже и Лебрена, но и явной, осознаваемой самим Моро, связью его творчества с поэзией Великой французской революции. В стихотворении «Бордо» он признается: «У себя на чердаке я скрыл осужденный алтарь античной музыки. Я — аттический язычник, подобный Верньо и братьям Шенье». Этот классицизм, направленный в своей политической функции против абсолютизма и феодализма, полный вольтерьянского антиклерикализма, насыщенный тонким чувством языческого наслаждения (жизнью, любовью, природой), этот классицизм, выраженный в стиле Моро композиционной симметрией, отмеченной еще Бодлэром, сжатостью и отточенностью стиха, антиномифологической метафорой, — ясно говорил о влиянии, испытанном Моро со стороны буржуазной демократии.

Моро принадлежит к той же интеллигенции ремесленно-крестьянского происхождения, как и авторы «Красного человека». По основному пафосу своего творчества Моро — поэт мелкобуржуазной демократии. Сохраняя отмеченные выше буржуазно-демократические установки, он последовательно борется за них и в этом выказывает себя именно мелкобуржуазным демократом, подобным Вейра и Берто. В свою очередь активное участие Моро в революционном движении начала 30-х гг. лишь способствовало еще более тесному его сближению со всем кругом основных интересов мелкобуржуазной демократии, связанных с борьбой против социальных противоречий буржуазного строя. Мечтая о новой революции, направленной к благу масс, мечтая об «уровне для всех», Моро исторически не имел возможности — именно как поэт мелкобуржуазной демократии — понять капитализм, выйти на правильную дорогу для борьбы с ним. И тут возникает Моро, как романтический поэт, то апеллирующий к милосердию богачей и к справедливости божества, то полный безутешной скорби о горестях бедняков и ожесточенно обличающий эгоистических богачей. Здесь рождается антибуржуазный революционер-романтик, меч-

тающий о хаотическом взрыве ненавистного капиталистического строя, о превращении Парижа в груды дымящихся развалин.

В отличие от Берто и Вейра, автор «Диогена» сравнительно мало обязан влияниям реакционно-аристократического романтизма, так как сложился в юности именно под классическими влияниями; но он все же вел активную борьбу с реакционным романтизмом, что сказывается, например в его отзыве о Шатобриане. Либеральному романтизму Моро в некоторой мере подчинялся, особенно влиянием Барбье, а может быть и Гюго. В «Диогене» (особенно в «Видении») сказалось преимущественное влияние «Добычи» с ее поэтизацией баррикад и нападением на «высшие» классы; в позднейшем творчестве Моро будут играть некоторую роль влияния реакционной сатиры Барбье. Из других писателей либерального романтизма Моро можно поставить в связь с Феликсом Арвером, о прославленном сонете которого заставляет вспомнить концовка «Видения»; однако и «Видение» и сонет Арвера одинаково датированы 1833 г. и неизвестно, кто из поэтов развил эту тему раньше.

Но, воспринимая некоторые влияния либерального романтизма, Моро неминуемо должен был вести с ними резкую борьбу. Поэт революционной мелкобуржуазной демократии, он не мог не разойтись с Барбье после его поправок, равно как, по той же причине, и с Гюго. Продолжая в 1833 г. и позднее разрабатывать тему социальных противоречий и революции, он мог быть только представителем революционного радикально-демократического романтизма, порывавшим — несмотря на свои колебания — с трусостью и предательствами либерализма. Впрочем амплитуда колебаний Моро была не так широка: политически она выражалась в колебаниях между буржуазными и левыми республиканцами. В эпоху «Диогена» Моро, как левый республиканец, был гораздо более радикально настроен, чем Берто и Вейра, так как он призывал к революции не для убийства королей, а для улучшения участи обездоленных масс.

Таков был первый период творчества Моро. Пролетарский читатель видит, что мы не имели надобности обязательно превращать Моро в революционера. Но читатель мог также заметить, что если у Моро бывали минорные настроения, если он писал пустые эротические песни, то

когда он касался темы социально-политической и заговаривал об Июльской революции, голос поэта начинал звенеть металлом, и поэтическое богатство его раскрывалось во всей своей великолепной напряженной полноте. Пролетарский читатель может убедиться теперь, насколько можно верить Сент-Бёву, упорно желавшему превратить Моро в беззубого ягненка. Вот что писал Сент-Бёв:

...Те, которые больше всего прославляли Моро после его смерти, превратили его по преимуществу в поэта войны, ненависти, ярости. Он действительно сделался им, но не с самого начала и не в такой значительной степени, как это хотели утверждать. Когда он находится на смертном ложе в больнице для бедных, один человек, увидевший его впервые только в этот день, сказал мне, что наиболее отчетливым выражением его лица было выражение замечательной кротости¹.

Верный биографическому методу, Сент-Бёв, за скудностью своих доказательств, прибегает даже к таким невиданным аргументам, как выражение лица мертвого Моро, благоразумно умалчивая об имени свидетеля этой «замечательной кротости» (мы сомневаемся, чтобы, например, Феликс Пиа, видевший Моро на ложе смерти, солидаризировался с мнением этого таинственного свидетеля). «Не с самого начала» сделался Моро революционным поэтом! — утверждает Сент-Бёв. Пролетарский читатель видит ложь почтенного критика: нет, «с самого начала» мечтал Моро о свободе, о борьбе с тиранами, о революции, — Июльская революция лишь оформила в нем эти кипящие чувства. «Не в такой значительной степени!» — волнуется Сент-Бёв. Насчет «степени» можно спорить, однако мы считаем ее достаточно значительной. Но интересно отметить, что статья Сент-Бёва, напечатанная в 1851 г., вызвала немедленный протестующий отклик со стороны... самого же буржуазного лагеря, где нашлись люди, не стерпевшие чересчур развязных утверждений Сент-Бёва. Последний писал об этом:

...Я был несколько удивлен (если только вещь маловразумительная может вообще удивлять), прочитав в «Листке Провена» от 7 июня 1851 г. статью г-жи Анлебер, в которой эта особа, обладающая здоровыми взглядами и чувствами, упрекает меня в том, что я был неправ в своей моральной оценке Моро, несмотря на всю снисходительность последней.

¹ «Causeries du lundi» par C.-A. Sainte-Beuve, t. IV. Paris, 1853, p. 43.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. БУРЖУАЗНАЯ РЕАКЦИЯ 30-х гг.

И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЛИТЕРАТУРУ

Нарастание общественного недовольства к середине 30-х гг. Легитимистская литература. Романы Арленкура. Позиция Виньи. Республиканские романы Сулье. Радикальная драматургия: Феликс Пиа. Легитимистские и республиканские памфлетисты. Попытки легитимистов объединиться с республиканцами Борьба за образ «мальчика на баррикаде». Нарастание буржуазной реакции к середине 30-х гг. Ее поход против исторического романа и драматургии. Эстетические требования буржуазной реакции. Покушения на Луи-Филиппа. «Сентябрьские законы». Удушение оппозиционной печати. Расслоение лагеря оппозиции Примирие части дворянства с Луи Филиппом. Мюссе Соглашение либеральной мелкой буржуазии с июльской монархией; новая эволюция Гюго. Блок буржуазных республиканцев с буржуазной реакцией, «манифест» Д.Низара. Реакция в «низах» общества. Расслоение революционного лагеря. Легальная оппозиция. Новые песни Альтароша Борьба реакции с революционной лирикой Контрреспубликанская сатира. Конфискации, суды, тюрьмы. Уход революционной поэзии в подполье. Буржуазная реакция и дело Ласенэра. Попытка дискредитировать революционную поэзию. Отношение Моро к Ласенэру

К середине 30-х гг. настроения общественного недовольства все более ширились. Восстания, заговоры, организации тайных обществ, покушения на короля, беспорядки и волнения по всяким поводам, шумные судебные процессы — следовали друг за другом.

Если легитимисты после неуспеха восстания герцогини Беррийской переходят к парламентской борьбе, подобно буржуазным республиканцам, то совсем не так ведут себя остальные партии, опирающиеся на мелкую буржуазию, на ремесленников и на пролетариат. Особенно бурно разворачивается деятельность левых республиканцев, за-

Ей угодно продолжать видеть в лице Моро человека, обладающего политическими целями. Если г-жа Анжебер более склонна к истине, чем к ложной экзальтации, она может легко получить, в свою очередь, сведения у тех лиц из Провенс, которые превосходно ознакомили нас с этим трогательным, но слишком слабым характером; она может, например, попросить у г-жи Герар позволения ознакомиться с письмами Моро от января 1834 г. и тогда она увидит, что, если обладать справедливым и благожелательным чувством, нужно иметь мужество видеть в певце Вульзи не только одного поэта¹.

«Помогая счастью» всяческими средствами, Сент-Бёв намекает здесь на тот злополучный для Моро «визит к префекту полиции» (об этом дальше), чем с тех пор литературно-буржуазные «моралисты» не переставали попрекать действительно-неустойчивого автора «Незабудки». Более брезгливые представители буржуазной критики говорят, что лучше бы Сент-Бёву об этом помолчать. Но они забывают о классовой борьбе, о той основной причине, в силу которой все упоминаемые здесь буржуазные писатели и критики — Бодлэр, Ратисбонн, Сент-Мари Маркотт, Дюма, Ш. де Муи, Левро, Сент-Бёв — то старались лишить Моро всех атрибутов революционного поэта и участника революций, то обвиняли его в лени, плаксивости, шаблонном подражательстве, обезьянничаньи, то, наконец, превращали французский пролетариат в единственного ответчика за жизненные невзгоды Эжезиппа Моро.

¹ Ibid, p. 49.

стрельщиков большинства волнений и восстаний, вдохновители покушений на короля. В 1834 г. вспыхивает второе лионское восстание, и отголоском его является то самое парижское восстание 13—14 апреля, сопровождающееся известной резней в улице Трансонэн, которое позволит правительству в 1835 г. организовать «апрельский» процесс-монстр, где примут участие несколько сообвиняемых, 4000 свидетелей и где будет фигурировать 17 000 судебных документов. Кроме левых республиканцев, возглавлявших движение широких масс, продолжается и беспокойная деятельность бонапартистов, постепенно находящих себе нового главу в лице принца Луи Наполеона; появляются даже бонапартистские романисты-агитаторы, в роде Гюстава де Лама, печатающего свои произведения в Швейцарии.

Недовольство объединенной оппозиции июльской монархии находило шумный отклик в литературе. Мы уже касались выше высказываний дворянской сатиры в 1830 г. Остановимся теперь на литературе легитимистов первой половины 30-х гг. Главной темой этой весьма убогой литературы была тема прямого или иносказательного нападения на «узурпатора» Луи Филиппа. Так, в 1831 г. Эдуард д'Англемон поставил пьесу «Павел I», где, обращаясь к русской истории, разрабатывал одиозную тему цареубийства и узурпаторского захвата власти; в следующем году он пишет подобную же драму «Герцог Энгиенский», где предает осуждению «узурпатора» Наполеона за убийство этого герцога, одного из представителей старшей ветви Бурбонов и видного деятеля контрреволюционной эмиграции. Драматургическая продукция легитимистов имела весьма малый успех.

Литература легитимистов нашла более яркое выражение в историческом романе, крупнейшим представителем которого явился виконт д'Арленкур. Поскольку легитимисты представляли собою крайнюю группу дворянского класса, которая, несмотря на все свои контрреволюционные чаяния, не могла не ощущать классовой гибели дворянства, их литература, при всей бурности ее протеста, окрашена в подавленные пессимистические тона. Последними прежде всего характеризуется творчество д'Арленкура.

В 1831 г. Арленкур издает роман «Мятежники при Карле V», пытаясь убедить своих читателей, что восста-

ния против «законных» королей никогда не ведут к благу народа. В 1832 г. Франция пережила эпидемию холеры, в результате которой погибло около 120 000 человек. Контрреволюционный мистик д'Арленкур не замедлил увидеть в этой эпидемии свидетельство гнева небес за политические заблуждения французов. И он поспешил выпустить в 1833 г. агитационный исторический роман-памфлет «Живодеры, или узурпация и чума», где предлагал читателям пораздумать над тем обстоятельством, что каждый раз, как происходила узурпация королевской власти, разъяренное небо насылало на людей чуму или моровую язву.

Дворянские писатели не могли не уходить к историческому роману, к прошлому, от той действительности, которая их ранила и оскорбляла. Характерно в этом случае и предисловие к только что указанному роману, где Арленкур сообщает, что ему попались под руку старые хроники, и из раздумья над ними родилась данная книга: «Я читал и размышлял. В моих старых хрониках я увидел великий народ, павший в последний ряд наций за то, что он нечаянно вообразил, будто сможет извлечь наслаждения из мятежа и благоденствия из свободы, будто он способен сделать преступления доблестью и развалины превратить в богатство. Так было накануне 1418 г. Затем я увидел узурпацию, выставленную на общий позор, влачащую свой пурпур и бесчестье, чтобы свалиться из пропасти в пропасть. Я увидел, как справедливо разъяренное небо тяжело занесло свою мстительную руку над виновниками беспорядка. Я видел чуму, опустошавшую Париж, я видел грабителей, пораженных анафемой, согнувшихся под бременем угрызений совести... И я решил тогда описать злосчастия XV века, чтобы послужить разъяснением, кому потребуется».

В следующих своих романах виконт д'Арленкур неизменно продолжает все ту же «линию». В 1834 г. он издает роман «Король-пивовар», где ведет рассказ о Фландрии XIV века, которая пыталась при посредстве буржуазного восстания освободиться от ига Франции и сделаться независимым государством. Само собой разумеется, что предводитель восставших, Жак д'Артевель, изображен д'Арленкуром в самых мрачных и огтапливающих красках, в то время как французский принц, владелец Фландрии, «очаровывает своей свежестью и грацией», по сло-

вам де Сен-Сернена, легитимистского критика 40-х годов.

Если виконт д'Арленкур являлся идеологом тех замкнутых дворянских «зубров», которые начисто отвергали буржуазную действительность и буржуазную монархию и горяче молились о том, чтобы гром небесный поразил ненавистную буржуазию, то другие группы легитимистского дворянства 30-х гг. с течением времени начинали поддаваться тем или иным влияниям буржуазии. Творчество А. де Виньи характерно для легитимистского дворянства, перебирающегося на позиции либерализма. В 1833 г. Виньи издает роман «Стелло», где романтически ставит проблему трагичности судьбы поэта при всех режимах и при всяком политическом строе. Если понятна ненависть Виньи к Великой французской революции, которую он делает ответственной за смерть Андрэ Шенье, если понятно его отвращение к буржуазии, обвиняемой в преждевременном конце поэта Чаттертона, то особенно любопытно отметить, что Виньи является уже и обвинителем абсолютизма, — Людовика XV, в царствование которого кончил самоубийством поэт Жильбер. Порывая таким образом с легитимистской верностью идеалам абсолютизма, Виньи все же чрезвычайно резко нападает на буржуазный строй. В 1835 г. он переделывает один из эпизодов «Стелло» в самостоятельную драму «Чаттертон». Инсценируя именно этот эпизод романа, Виньи отвечал остроению социальной борьбы, наступившему к середине 30-х гг. Чаттертон, этот романтизированный поэт, существо утонченнейшего духовного строя, посланный в мир «читать по звездам путь, указуемый перстами божества», — умирает среди тупых и грубых буржуа, денежных мешков, оскорбляющих его предложением бросить поэзию и определиться в лакеи, когда он ищет помощи в борьбе с голодом и нищетой. Постановка «Чаттертона» имела бешеный успех не потому только, что ей аплодировали несчастливцы романтической литературы, французские Чаттертоны 30 гг., но потому что Виньи с памфлетной резкостью бичевал именно буржуазию, объединяясь в своем классовом протесте с остальным фронтом общественной оппозиции 30-х гг.

Говоря о «Чаттертоне», нельзя не вспомнить следующей цитаты из «Коммунистического манифеста»: «Английская и французская аристократия по самому историческому ее положению была призвана писать памфлеты против

современного буржуазного общества. Во французской Июльской революции 1830 г. и в английском движении в пользу парламентской реформы она еще раз была побеждена ненавистным ей выскочкой. О серьезной политической борьбе не могло быть более и речи. Оставалась только литературная борьба. Но и в литературе говорить языком времен Реставрации было уже невозможно. Чтобы приобрести сочувствие, аристократия должна была сделать вид, что заботится уже не о своих собственных интересах, а составляет свой обвинительный акт против буржуазии только в интересах эксплуатируемого рабочего класса. Она доставляла себе таким образом удовольствие сочинять пасквили на своего нового господина и шептать ему на ухо более или менее грозные пророчества»¹.

В порядке такого «пасквиля» следует оценить следующий сонет Виньи, написанный в 1840 г. и опубликованный впервые Пьером Флоттом, где Виньи недвусмысленно грозит буржуазии будущей революцией и той расправой, которая падет на ее голову со стороны народа:

Разумный буржуа, скупец и домосед,
Теперь обзавелся роскошными дворцами
Тому, кто прежде был в простой камзол одет,
Угодно щеголять персидскими шелками.

У госпожи Пернель для чтений и бесед
Ее избранники сходились вечерами,
И в этот скромный дом охотно шел поэт,
Влекомый к лаврам тайными мечтами

А вы, вы гонитесь за родовым гербом, —
Плохой пародией на те эмблемы славы,
Что кровью орошал наш дед в бою с врагом!

Глупцы, умерьте спесь! иль ставший палачом
Народ, что нас возмет на эшафот кровавый,
Разоблачит осла, наряженного львом².

Но если Виньи не без злорадства грозит буржуазному «ослу» будущей революцией, то он не может отделаться от отрицательного отношения к революционным массам. Ниже мы коснемся этого обстоятельства.

На ряду с легитимистской литературой всех оттенков, резко нападала на июльскую монархию литература ради-

¹ Маркс и Энгельс «Манифест Коммунистической партии». М. — Л 1928, стр 83

² Перевел В. Левик

кальных слов мелкой буржуазии. Если ее нападение не всегда оказывалось прямым, а зачастую носило характер иносказательный, оно не теряло от этого в силе. Особенно это следует сказать о писателях-республиканцах. Крупнейшим из республиканских романистов эпохи июльской монархии являлся Фредерик Сулье (1800—1847). В своих исторических романах Сулье обрушивается, прежде всего, на монархию («Два трупа»), на дворянство и духовенство. Представители дворянства — барон Премиц («Магнетизер»), сир де Террид, Жан де Лилль Журден и многие другие — трактованы как развратники, насильники (сцена изнасилования, как антидворянский мотив, часто встречается у республиканских романистов), жестокие самодуры, свирепые деспоты. В конфликте между дворянином и буржуа, Сулье всегда отдает предпочтение последнему: в романе «Диана и Луиза» благородный буржуа Леонард Аштон женится на несчастной девушке, изнасилованной виконтом де Фюрьер. Что касается представителей католического дворянства, то все эти епископы («Два трупа»), святые Доминики («Виконт де Безьер»), иезуиты («Монморанси»), всяческие священники, легаты и монахи, черной вереницей проходящие по романам Сулье, обрисованы честолюбцами, лицемерами, жестокими предателями, мрачными преступниками.

Но в то же время Фредерик Сулье обращается и против финансовой аристократии, столь жестоко отхлестанной им в последующих «Мемуарах дьявола» (1837), первом французском романе-фельетоне. Один из реакционных критиков 50-х гг., подводя итог творчеству Сулье, сокрушенно писал:

Он не желал оставить незатронутым ни одно религиозное, моральное, политическое или социальное установление. Он клеймил религию в лице ее представителей... Он клеймил аристократию, изображая всех ее членов в виде алчных стяжателей подачек, в виде эгоистов и преступников, не обладающих ни добродетелью, ни благородными страстями, ни милосердием, ни добротой, ни преданностью. Он превратил их в совершенно невозможные существа, жившие в мире бесчестия... Он клеймил буржуазию, безжалостно приписывая ей все самые низкие и самые смехотворные подлости... Он нападал на юстицию, на суд, на национальное представительство. Судья был для него жалким юбочником, суд осуждал на смерть невиновного, депутат являлся отцеубийцей¹.

¹ Ch. Menche de Loigne, «Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les mœurs». Paris, 1852, p. 347—348.

Особенно беспокойной для июльской монархии оказалась мелкобуржуазная драматургия, пользовавшаяся шумным успехом, в отличие от легитимистской. Романтическую драму можно разделить на либеральную и радикальную, — по выражаемым ею либеральным или революционным политическим тенденциям. Представителями либеральной драматургии являлись Гюго и Дюма. Их историческая драма («Король забавляется», «Анжело», «Лукреция Борджиа», «Невская башня» и др.) бурно обрушивалась на бесчестных и развратных королей прошлого, подвергая тем самым колебанию монархический принцип вообще; кроме того, ее резкие антидворянские установки вызывали протест со стороны той верхушки землевладельческого дворянства, которая входила в финансовую аристократию. Другая группа пьес либеральной мелкой буржуазии была связана с изображением современности и пыталась кое в чем критиковать буржуазное общество. Наиболее популярной из пьес этого рода была социальная мелодрама Дюма «Антони», страстно протестовавшая против бесправного и унижительного положения внебрачного ребенка. Другая популярная драма Дюма «Анжель» была связана с феминистским движением и трактовала женщину, как жертву семьи, брака и общества. На обе эти ходовые темы было написано множество пьес, чрезвычайно тревоживших правительство июльской монархии, хотя они нападали не на буржуазный строй в целом, а лишь на отдельные его отрицательные явления.

Что касается радикальной драматургии, она действовала несравненно более решительно в своем походе против июльской монархии. Ее крупнейшим именем являлся Феликс Пиа (1810—1889). В своей первой драме «Революция былых времен» Пиа иносказательно, но чрезвычайно резко бичевал июльскую монархию, которая вовсе не улучшила положения масс. «Стоит ли труда убивать Каллигулу ради Клавдия?» — спрашивал один из персонажей пьесы, и реплика эта сопровождалась громом аплодисментов оппозиционно-настроенной публики. Император Клавдий, вступавший на престол, был охарактеризован, как «толстый, жирный и глупый»; в этих словах публика не замедлила узнать портрет Луи Филиппа, и они быстро сделались популярными в оппозиционной прессе и оппозиционной литературе. Следующая драма Пиа «Заговор былых времен», несмотря на ее прежнюю римскую тема-

тику, звала после июньского восстания 1832 г. — к новым революционным боям, поэтизировала заговоры и заговорщиков, изобличала в лице Цицерона, «болтливого и трусливого адвоката», — правящую клику июльской монархии. В том же 1833 г. Пиа напечатал пьесу «Арабелла», которую не осмелился поставить ни один театр. Памфлетный характер драматургии Пиа особенно ясно сказался в его драме, темой которой послужила недавняя странная смерть завязатого легитимиста принца Кондэ, в которой молва обвиняла Луи Филиппа (говорили, что принц Кондэ был задушен, чтобы сыновья Луи Филиппа могли унаследовать его огромное состояние).

Если в первых своих драмах Пиа ограничивался чисто политическим нападением на июльскую монархию, то в драме «Разбойник и философ» (1834) он уже переходит к обличению грабительства финансовой аристократии. Он противопоставляет открытого разбойника тем «игрокам на повышение, преступным судьям и бесчестным спекулянтам», которых общество и этот закон считают возможным терпеть. «Если ты грабишь со сводом законов в руках, именно так, как нужно грабить, чтобы быть торговцем, судебным приставом, маклером, о, тогда ты зарабатываешь кучу денег и выправляешь патент! — восклицал персонаж Пиа. — Сами жандармы берут тебе на караул, если ты имеешь орден. И у тебя уже нет сомнительных манер, ты носишь перчатки, ты не принадлежишь больше к шайке, но воплощаешь социальный порядок». Данная пьеса Феликса Пиа явилась одною из ряда аналогичных пьес радикальной драматургии, изображавших высшие слои общества июльской монархии в виде воровского притона, населенного всякими преступными элементами и неунывающими рыцарями фортуны¹.

Недовольство оппозиционных слоев проявлялось не только в художественной литературе, но и в политическом памфлете. Франция была наводнена в эту пору всевозможными зажигательными брошюрами, листовками и другими мятежными публикациями², ежедневно струив-

¹ Подробнее о Пиа см. в нашей вступительной статье к книге Ф. Пиа «Избранные произведения» Académia, 1934.

² В 1833 г. разносчики газет продавали или бесплатно раздавали прохожим такие произведения, как «Республиканский катехизис», «Сочинения Максимилиана Робеспьера», «Катехизис прав человека и гражданина», «На виселицу полицейских!», «Мнение Кутона от-

носимся в массы через бесчисленные каналы уличных продаж газет. На дрожжах всей этой литературы взвился и расцвел в эту пору политический памфлет. Лагерь мелкобуржуазной оппозиции нашел себе замечательного памфлетиста в лице Клода Тийе (1801—1844), взявшего июльскую монархию под систематический обстрел с момента ее возникновения. Из памфлетов Тийе особой известностью пользовались следующие: «Каким образом я хотел бы продаться г-ну Дюпену», «Доходы герцога Немурского», «Г-н де Ратисбонн, или коммивояжер пресвятой девы», «Нет, Июльской революции не было». Помимо Клода Тийе, мелкобуржуазная оппозиция нашла своего памфлетиста в лице того же Пиа, обрушившегося на правительство, министров, пэров, короля и защищавшего польских революционеров-эмигрантов от недоброжелательного отношения со стороны министра Кератри.

Своих памфлетистов имел и лагерь дворянской оппозиции. Здесь надо упомянуть о виднейшем представителе политического памфлета июльской монархии — Луи де Корменене (1788—1868). Когда 7 августа 1830 г. палата депутатов под давлением крупной буржуазии произвела «выборы» Луи Филиппа, легитимист Корменен де-монстративно подал в отставку; поступок свой он язвительно мотивировал тем, что народ не дал ему полномочий, для того чтобы создавать короля». Настоящая гроза июльской монархии, Луи де-Корменен издал под псевдонимом Тимона множество памфлетов, нападая в них — чисто по-легитимистски — на свойственную Луи Филиппу и его семейству ненасытную страсть к стяжательству.

Посетительно суда над Людовиком XVI», «Позорный столб» и т. п. Все эти памфлеты и брошюры нападали на дворянство, духовенство, крупную буржуазию, на монархию, на Луи Филиппа, пропагандировали республиканские, бабувистские и якобинские воззрения. На ряду с этой популярной агитлитературой, продававшейся по несколько су и предназначенной для массового читателя, имелись и «солидные» труды, ставившие целью пропаганду тех же воззрений среди интеллигенции. Таковы были «Г-н Лафайет и Июльская революция» Саранса, «Луи Филипп и контрреволюция» его же, «Революция 1830 года и современное положение» Кабэ, «Революция 1830 года и подлинная республиканская партия» Огюста Фабра и т. д. О тех многочисленных произведениях этой агитационной литературы, которые подвергались правительственным преследованиям, запрещением и конфискациям, можно найти богатые сведения в указателе F. Dujon. «Catalogue des ouvrages poursuivis, supprimés ou condamnés». Paris, 1879.

«Письма по поводу цивильного листа», или «Смирненнейшие замечания Тимона», или «Скандалные вопросы якобинца по поводу одной дотации», и многие другие памфлеты Корменена свирепо травляли монархию и имели многотысячные тиражи. Один из этих памфлетов, особенно прославленный, «Письма якобинца», напечатанный одновременно в нескольких газетах, был затем выпущен брошюрой, которая выдержала 24 издания в течение нескольких недель.

Оппозиция, нападавшая на июльскую монархию, не раз, конечно, испытывала стремление объединить свои действия. Так, легитимисты стремились к союзу с республиканцами, но объединиться они могли, разумеется, лишь с республиканцами буржуазными. Имя Корменена как раз являлось знаменем этого объединения. Греггар указывает, что «и республиканцы и легитимисты считали его своим»¹. Однако, как ни жаждали легитимисты объединения борьбы против июльской монархии, как ни поддерживали они порою республиканцев, как ни голосовали они даже за республиканские лозунги, надеясь, что установление республики вызовет анархию, и тогда легитимистам удастся вернуть на трон «законного» государя, — они все-таки не могли ужиться с радикальной оппозицией и даже с теми из либералов, кто позволял себе выражать неудовольствие легитимичной монархией. Поэт-легитимист де Бошен, будущий историкограф дефина (так называемого «Людовика XVII»), умершего в тюрьме во время Великой революции, свирепо обрушился на Гюго за его драму «Король забавляется», обличая Гюго, бывшего выученика дворянской литературы, в «ренегатстве», восклицая, что от него отвернулось небо и что он «дает пощечину Франции, марая грязью плащ Франциска Первого».

При этом, как ни стремились легитимисты вызвать новую революцию для свержения июльской монархии, они в гораздо большей степени ненавидели именно революционное начало, чем Луи Филиппа, об «узурпаторстве» которого они не уставали кричать. В этих условиях понятно, что все блокистские стремления легитимистов были обречены на неудачу. Легитимисты могли считать себя союзниками республиканцев лишь до той поры,

когда республиканцы, особенно левые, оказывались на баррикадах с оружием в руках. Все эти противоречия достаточно ярко сказались в борьбе дворянских и мелкобуржуазных писателей начала 30-х гг. за образ «мальчика на баррикаде», — образ, возникающий в мировом искусстве после Июльской революции. Этот мальчик впервые, кажется, появился на картине Делакруа «Эпизод из июльских дней». В новелле «Капитан Рено, или камышевая тросточка» Альфред де Виньи изображает этого революционного мальчика как гнусное отродье парижской мостовой. Эта новелла приводит нас в лагерь контрреволюции, в лагерь тех, кому поручено подавлять революцию, — в лагерь капитана Рено и его солдат. Дворянский писатель не жалеет красок, чтобы изобразить капитана Рено благороднейшим рыцарем и христианином, а его солдат — седуусыми славными ветеранами, трогательно обожающими своего начальника. Отряд торжественно шествует, разрушая баррикады и — как уверяет Виньи — почти не встречая сопротивления. Но вот, когда усталые солдаты останавливаются на отдых, к капитану Рено подходит какой-то мальчуган, вытаскивает из-за пазухи тяжелый седельный пистолет и, держа его обеими руками, стреляет в капитана. Капитан Рено ранен и впоследствии умрет от этой раны. Кто же такой этот мальчуган? Дадим слово добродетельному капитану: «Бедный мальчик! Он встретил двух людей, которые дали ему выпить водки, дали денег и послали выстрелить в меня из пистолета... Я вас уверяю, что этот мальчик очень мягок и мил; он читает и пишет уже довольно сносно. Он из воспитательного дома... Он проявляет склонность к математике; из него может что-нибудь выйти». Подразумевается: выйти что-либо лучшее, чем тот «негодяй», каким маленького Жана сделала революция. Так дворянский писатель вопиет о том, что в революцию гибнут все лучшие люди, все лучшее в человеке, и старается представить ее в образе трусости взрослых подлецов, подсылающих полупьяного мальчишку выстрелить из пистолета в благородного и доблестного офицера.

Но если капитан Рено и склонен лично к снисходительности и к христианскому всепрощению, Виньи не разделяет его мягкости. «Мне было неприятно видеть, — пишет он, — что для смерти человека, который столько видел и столько страдал (капитана Рено. — Ю. Д.), чья

¹ Греггар, указ. соч., т. 1, стр. 517—518.

грудь, испытанная в огне и холоде, касавшаяся до штыка и стали, сделалась как бронза после двадцати войн и десяти ран, что для смерти этого человека нужно было всего только нападение одной из тех лягушек парижских канав, которая носит имя гамэна!»

Конечно, радикальные писатели совсем иначе трактовали образ «мальчика на баррикаде». Фредерик Сулье касается этого образа в своей новелле «Ночь с 28 на 29 июля». В конце новеллы, где речь идет о взятии Тюильрийского дворца, Сулье зарисовывает одного из дворцовых защитников, пажа, разряжающего свое ружье в мятежную толпу. «В эту минуту один мальчик, один из тех героических детей, которые стяжали столько славы своим отцам в истории этих благородных дней, бросился сбоку на пажа. Но последний имел время зарядить ружье, мальчик был еще в тридцати шагах от него, приклад уже уперся в плечо; но вдруг паж покачнулся, уронил свое оружие и упал лицом вперед, как молодое деревцо, подрубленное на корню. Я убил его своим последним выстрелом». Так шла в 30-х гг. борьба за наиболее убеждающее художественное истолкование писателями разных классов образа мальчика на баррикаде. Поскольку один из этих классов, дворянство, был классом, сбитым со своих позиций, бессильным, уходящим, и поскольку другой класс, мелкая буржуазия, был обязан своим революционным пафосом бодрому влиянию поднимавшегося пролетариата, — в результате победило именно то истолкование этого образа, которое дали Делакруа и Сулье. Позднее, в «Истории одного преступления», говоря о гамэнах Парижа, Гюго восторженно назовет их «храбрыми как львы», а в «Отверженных» даст прославленный образ гамэна Гавроша, связанный с июньским восстанием 1832 г.

Разумеется, буржуазная реакция, завязавшаяся в отчетливый узел уже в 1832 г., не сидела сложа руки при виде этого ожесточенного нападения со всех сторон на июльскую монархию. В свою очередь, она также держалась наступательного образа действий, стремясь сколотить единый фронт буржуазно-помещичьих классов против революционного пролетариата. Она справедливо полагала, что именно пролетариат является ее злейшим и наи-

более опасным врагом. Говоря о событиях лионского восстания 1831 г., газета «Журналь де Деба» писала:

Нечего скрывать, ибо к чему послужат притворство и умолчания? Лионский мятеж открыл важную тайну — внутреннюю борьбу, происходящую в обществе между классом имущим и классом неимущим.. Наше торговое и промышленное общество имеет свою язву, как и все прочие общества; эта язва — рабочие.. Фабрикант живет на своей фабрике как колониальный плантатор среди своих рабов, один против ста, и лионское возмущение есть своего рода восстание на Сан-Доминго... Чужно, чтобы буржуазия хорошо знала, каково положение вещей, каково ее собственное положение. Под нею имеется население пролетариев, которое волнуется и содрогается. Ему плохо оно хочет перемен. Вот где кроется опасность для современного общества, вот откуда могут выйти варвары, которые его разрушат¹.

Слова реакции не разнились с ее делами. Всякого рода восстания и волнения она подавляла железною рукой. Она неизменно возводила на гильотину всех молодых людей, покушавшихся на короля. После разгрома польского восстания она удовлетворенно объявила в палате устами Себастиани: «Порядок царствует в Варшаве»; эта фраза вызвала бешеное возмущение оппозиции. Чтобы разложить революционное движение, реакция не брезговала никакими средствами. Помимо такого испытанного приема, как тюрьмы и подкупы, она перешла к провокации, инсценируя, например, нападения рабочих на солдат, на часовых. Стендаль в «Красном и белом» оставил достаточно выразительную зарисовку этого рода деятельности июльской монархии².

В литературе объектом преследования буржуазной реакции явился романтизм. Основная борьба буржуазной реакции с реакционно-аристократическим романтизмом шла по линии исторического романа, который она расценивала вообще как дворянский жанр. Отрицая необходимость в существовании такого романа, реакция требо-

¹ Пьер Фроман, указ. соч., стр. 115—116.

² Указанная провокационная деятельность правительства июльской монархии не обошла своим вниманием и песню. Революционная песня 30-х гг. бывала используется полицией. В начале 1834 г. Кабэ в палате депутатов разоблачил известного Жиске, префекта парижской полиции, который выпускал «для дискредитирования республиканской партии» песенки в роде следующей: «Немного крови оросит наши поля, и я с удовольствием помогу ей пролиться. Приятно видеть, как падают головы. Вот почему я республиканец».

вала, чтобы роман из исторического стал современным и из дворянского — буржуазным. Уже в 1833 г. один журналист из лагеря крупной буржуазии рассуждал так: «Аристократии и духовенства больше не существует. Их место заняла теперь нация, или, если хотите, буржуазия. История, следовательно, стала буржуазной. Если роман хочет быть правдивым, он должен поступить, как история». А Леон Гозлан прямо утверждал, что «роман есть история буржуазии»¹. Но, могут возразить, если дворянский исторический роман 30-х гг. был жанром контрреволюционной литературы, прямо или косвенно нападавшим на господство буржуазии, то как же с мелкобуржуазным либеральным историческим романом, преследовавшим королей, дворянство, духовенство? Этот-то роман чем был вреден? Он был вреден с точки зрения буржуазной реакции тем, что, во-первых, уводил в прошлое, во-вторых, нападал на класс уже поверженный (дворянство) и относительно не опасный (по сравнению с пролетариатом); в-третьих, тот мятежный пафос, с которым он бичевал былую монархию и былых князей церкви, оказывался кое в чем опасным и для буржуазной монархии и для июльской церкви (буржуазная реакция уже предвосхитила мысль Тьера о том, что «от социализма спасет только катехизис», и настойчиво внедряла в массы религиозное начало). Словом, роман должен был перестроиться с исторического материала на современный и сделаться одним из орудий буржуазной реакции.

Но гораздо неистовей и свирепей реакция боролась с драматургией мелкобуржуазного романтизма. «Закройте театры для спасения искусства!» — вопили деятели реакционной прессы. Действительно, драма революционного романтизма должна была доставлять им немало поводов для беспокойства. Но даже либеральная историческая драма Гюго и Дюма, поносившая былых королей, бросающая в дрожь представителей буржуазной реакции: на премьере «Король забавляется» наэлектризованные зрители принялись распевать Марсельезу. В весьма невинной постановке «Эрнани» газета «Конститусьоннель», шокированная идеализацией разбойника, противопоставленного королю и дворянам, усмотрела повод для возмущенного крика по поводу «недопустимых сумасбродств». Эта

же газета обрушилась несколько лет спустя на Теофиля Готье, осмелившегося восхищаться Вильоном, поэтом-бродягой. Ненавидя «галльваническую и конзульсивную» драму мелкобуржуазного романтизма, буржуазная реакция особенно проклинала Гюго, сделавшегося в 30-х гг. вождем романтической школы. Его именovali «чемпионом порока», «хроникером греха, позора и бесчестья». В глазах буржуазной реакции Гюго являлся «главой целой секты; он — жрец объединения, разрушающего все моральные и интеллектуальные законы, которыми до сих пор регулировались порывы человеческого духа»¹.

Мелкобуржуазная романтическая драма с современной тематикой вызывала особенно злобное отношение реакции. Правда, эта драма в своем роде весьма резко восставала на защиту внебрачных детей, требовалакрепощения женщины, провозглашала право на адюльтер, противопоставляла благородного бедняка преступному, жестокому богачу, изображала высшие классы общества в виде скопища развратников и легализованных мошенников. Весь этот взрыв бунтующих настроений устремлялся уже не против абсолютизма и феодализма, но бил по самому буржуазному строю, по финансовой аристократии. Что ж удивительного в том, что «Конститусьоннель» требовала запрещения «Антонич», а «Франс-литтерэр», скорбя по поводу «проповеди безнравственности», настаивала на закрытии всех театров? Неудивительно также, если один из реакционных критиков 50-х гг. с таким ужасом писал, вспоминая о радикальной драме июльской монархии:

Драма! Да это набат, который бьет, призывая к оружию всех страдальцев и всех завистников. Вот уж двадцать лет звонит он, двадцать лет, как он возбуждает все дурные страсти, всяческую ненависть, двадцать лет, как он повторяет каждому то, что не раз во всеуслышание говорил один человек (Бланки. — Ю. Д.) из своей темницы: «У кого есть оружие — у того есть и хлеб!»²

Примерно то же сообщает и один из историков французской театральной цензуры:

При Луи Филиппе народные театры пропандировали нездоровую и гибельную литературу, которой цензура, к несчастью, не могла противопоставить достаточно мощную пре-

¹ Jules Marsan, «La Bataille romantique». 2-me série, p. 69—70.

¹ J. Marsan, op. cit., p. 64.

² Ch. Meche de Lonsac, op. cit., p. 209.

граду. Эта литература была посвящена исключительно социальному антагонизму. «Богач и бедняк» — вот название драмы Эмиля Сувестра. Блуза и сюртук — вот что могло быть девизом большинства мелодрам этой эпохи. Нищета, мозолистые руки, лохмотья — вот знаки добродетели. Нужно еще почитать за счастье, что драматурги не превратили кагорту в школу добрых нравов. Дворянин, буржуа, писатель, разбогатевший промышленник, — кси их! Им свойственны пороки, они виновны во всех преступлениях. Покаяние, воспитанное в подобных понятиях о честности, было застигнуто в один прекрасный день Февральской революцией. Уроки, полученные им в театре за пятнадцать лет, привели его, полного ненависти и неумолимости, на июньские баррикады¹.

О каком же романе шла речь, какая драма была нужна буржуазной реакции? Это не был «большой» роман буржуазного реализма. Это не был Бальзак, который, констатируя умирание дворянского класса и победу буржуазии, вместе с тем рисовал в потрясающих образах отрицательные стороны строя, в котором богом стали деньги. Бальзак, знаменующий собою вершину буржуазного реализма той эпохи, когда капитализм был еще прогрессивен, когда его загнивание еще не началось и когда он на всех парах шел к широкому разворачиванию своих возможностей, Бальзак, социолог, психолог, архивист, сторонник позитивного образа мысли, правда, еще не одержавшего победу над романтизмом, — Бальзак был слишком велик, слишком сложен, слишком беспокоен для мелких людей из финансовой аристократии. Он тревожил их, и они спускали на него собачью свору своей критики, призовым псом которой являлся Жюль Жанен, травивший автора «Человеческой комедии» пошлыми насмешками.

Июльские властелины желали иметь мирный добродетельный роман для семейного чтения или для безмятежного потребления на сон грядущий. Они желали, чтобы в этом романе писатель славил их маленькие буржуазные добродетели, их буржуазную мораль, поэтизировал круг их воззрений и норм поведения. Отныне обольщенным девушкам была возвращаема честь; изменившие жены, пожираемые угрызениями совести, добивались прощения; богатство стало наградой героизма и добродетели; внимательное провидение соединяло влюбленных при звуках веселой музыки, и тут уж не проливали иных слез,

кроме слез разнеженности»¹. Равным образом июльские буржуа желали иметь морализующую, спокойную, умиротворяющую драму, где зрителю не дергали бы нервы и где бы он мог безмятежно проливать сладкие слезы и сладко веселиться. Леон Гозлан в мечтах своих уже видел эту будущую драму, которая «не будет связана только с толстыми стенами, старинными бронзовыми дверями и лакированными будуарами, но которая тихонько осветит рампу, пригласит вас в салон, позволит вам сесть рядом с хозяйкой дома, будет болтать, немножко смеяться, ставить нас лицом к лицу с нами же самими, как бы хороши или дурны мы ни были. Вот уже восемь лет на сцене не встретишь ни одного порядочного человека, как нет там ни салона, где можно было бы осмелиться пробыть два часа в чьем-либо обществе, ни комнаты, где можно было бы отважиться провести ночь»². Поставщики литературы буржуазной реакции не замедлили найти: это были Казимир Делавинь в драме, Поль де Кок в романе и Эжен Скриб в комедии.

К середине 30-х гг. буржуазная реакция уже полностью сложилась и черной тучей обволакивала Францию. Нужен был только повод к тому, чтобы она заговорила полным голосом. Такой повод явился в 1835 г., ознаменованном особенно усилившимися покушениями на короля. С осени 1834 г. до лета 1835 г. полицией было предупреждено и раскрыто пять покушений на Луи Филиппа. Тем не менее 28 июля 1835 г. состоялось новое покушение, которое полиция предотвратить не сумела. Организатор этого покушения, корсиканец Фиески, соорудил нечто в роде адской машины, которая должны были прийти в действие при проезде королевского кортежа по одной из улиц. Адская машина Фиески действительно нанесла большой урон свите короля, но сам король и наследник остались невредимы.

Правительство, давно уже выискивавшее предлоги для наступательных действий против безмерно разросшейся и активно нападавшей оппозиции, воспользовалось покушением Фиески для целого ряда реакционных мероприятий, сделавшихся известными под именем «сентябрьских законов». Ряд этих законов был направлен против пе-

¹ V. Hallays-Dabot «Histoire de la censure théâtrale en France». Paris, 1871, p. 319.

¹ J. Marsan, op. cit., p. 85.

² J. Marsan, op. cit. p. 71—72.

чати. Объявлялось о наказании тюрьмою или штрафом от 10 до 50 тысяч франков «за возбуждение печатным образом к восстанию, к оскорблению короля или его конституционной власти, за всякое нападение на принципы правительства». Было запрещено, под угрозой самых строгих наказаний, заявлять открыто о своем сочувствии всякой другой форме правления, именовать себя республиканцем, выражать желание или надежду на реставрацию павшего правительства, приписывать кому-либо другому, кроме Луи Филиппа или его потомков, права на престол, публиковать имена присяжных, давать отчет о прениях присяжных и судов, организовывать подписку в пользу осужденных газет. Были значительно увеличены издательские залоги и их требовалось вносить наличными, а не облигациями государственной ренты; издатель газеты обязан был открывать имена авторов статей, подвергшихся обвинению; он был лишен права заведывать своей газетою во все время тюремного заключения и т. д.: ни рисунка, ни гравюры, ни литографии нельзя было ни выставить ни пустить в продажу без предварительного разрешения. Все эти мероприятия были направлены прежде всего против оппозиционной политической прессы, не располагавшей большими капиталами и, разумеется, не охладевшей в своей вражде к июльской монархии¹.

¹ Эти законы имели в виду окончательно задуть оппозиционную политическую печать. Но, разумеется, буржуазная реакция и ранее не забывала о последней. Хотя в Хартин, изданной 7 августа 1830 г., значилось под § 7: «Французы имеют право публиковать и печатать свои мнения сообразно с законами; цензура никогда больше не будет восстановлена», — правительство июльской монархии очень быстро забыло о своих обещаниях, и цензура была восстановлена почти немедленно. Насколько активно она действовала, о том свидетельствует пример республиканской «Трибуны», которая имела в течение 4 лет 114 процессов и была присуждена, в общей сложности, к 49 годам тюрьмы и 200 000 франков штрафа. Де Женуд, редактор одной из легитимистских газет, имел при июльской монархии 60 судебных процессов, был приговорен к 100 000 франков штрафа и немало времени провел в тюрьме. «В течение каких-нибудь двух лет — пишет Леон Левро, — было возбуждено 280 преследований и начато 250 судебных дел. Судьи оправдывали, сколько было в их возможности; иначе они сами оказывались пригвожденными к позорному столбу. Оппозиционеры всех оттенков объединялись для уплаты штрафов, которым был подвергнут их собрат. Шагобидан присылал свое пожертвование осужденным республиканцам. Между прессой и Луи Филиппом шла война на ножках» (Léon Levraut, «Le Journalisme», Paris, 1930, p. 162—163).

Сентябрьские законы произвели подавляющее впечатление на французское общество. Классы и социальные группы, настроенные оппозиционно, были безмерно раздражены и озлоблены этим натиском реакции. Правительство немедленно возобновило усиленный поход прогибательной прессы, душа ее штрафами, сажая ее редакторов и активных соучастников в тюрьмы. Целый ряд газет и других периодических изданий должен был закрыться, — в том числе популярнейший сатирический журнал «Карикатур». В последнем номере его появилась карикатура Домье, изображавшая мертвых бойцов Июльской революции, вставших из могилы и растерянно созерцающих поповские крестные ходы и разгон толпы жандармами. «Стоило нас убивать!» — разочарованно гласила подпись карикатуры. Активному преследованию подверглись и разносчики газет — те каналы, по которым до той поры мелкая оппозиционная пресса, агитационная литература республиканских тайных обществ, а также социалистических школ, текла в широкие массы. Естественным последствием всего этого уже в самое ближайшее время явилось резкое сокращение числа периодических органов оппозиции, особенно левореспубликанской, и неожиданная безработица целого ряда политических поэтов. Если до сих пор их продукция легко находила доступ к публике и давала им возможность существовать, то теперь материальное положение этих поэтов оказывалось весьма проблематичным. Торжествующая буржуазная реакция сталкивала их теперь в ряды нищих и голодной богемы, где им суждено было сначала пережить литературную смерть — за невозможностью печататься, поскольку они оставались верными своим революционным воззрениям¹, а затем дойти и до преждевременного физического конца под бременем бездомности и всяческих лишений, рано обрывавших нить жизни этих молодых, самоотверженных, горящих поэтов.

Если, как мы видели, в начале 30-х гг. правительство июльской монархии объединило против себя все слои оппозиции, то после перехода буржуазной реакции

¹ Редакторы некоторых газет отказывались, например, принимать вещи поэта-бузенго Шарля Лассальи на том основании, что одна его подпись компрометирует газету.

в решительное наступление, после 1835 г. прежний лагерь общественной оппозиции значительно меняет свое лицо. Под влиянием реакции происходит существенная перегруппировка общественных сил, причем на сторону реакции переходит не только часть колебавшихся до тех пор социальных слоев, но также и некоторые слои, находившиеся ранее этого в прямой вражде с реакцией. В процессе этих перегруппировок, вызванных ростом реакции, все более отчетливо определяются контуры непримиримейших социальных сил — лагерей реакции и революции, а это обстоятельство, в свою очередь, способствует тому, что и все прочие колебавшиеся общественные слои вынуждены, наконец, сделать выбор в пользу того или другого лагеря.

Существенные перемены происходят в стане дворянской оппозиции. В основном, от заговоров и восстаний дворянство обращается к парламентской борьбе. При этом, если дворянские зубры типа виконта д'Арленкура остаются верными своим легитимистским установкам, то другие слои дворянского класса переходят теперь от легитимизма к либерализму, как это отмечено на примере Виньи, а слои либерального дворянства меняют свое отрицательное отношение к июльской монархии — на союз с буржуазной реакцией.

В последнем отношении выразителен путь Альфреда де Мюссе. В первые годы после Июльской революции Мюссе еще не мог не видеть растущей пауперизации масс, еще горько кричал о нищете и порождаемых ею преступлениях. «Бедность! Бедность — это ты прости-тутка! Это ты толкаешь в постель ребенка, которого Греция вознесла бы на алтарь Дианы!» — восклицал поэт в «Ролла», рассказывая о старухе-матери, вынужденной продать развратнику свою дочь-девочку. Мюссе признает вместе с тем, что наступили сумерки аристократии, что в мире властвует теперь лишь купец и деньги. Тем не менее, Мюссе не склонялся ни к каким революционным выводам. По его мнению, все существующие противоречия закономерны: «Я никогда не мог понять, как смогли бы люди стать равными на земле; в моих жилах нет республиканской крови, и я, слава богу, никогда не был памфлетистом».

Но если, отказываясь быть демократом, Мюссе тем не менее не мог удержаться от выражения своего протеста

в виде нищеты масс, при виде гибели дворянства, он в середине 30-х гг. уже отказывается от этих эпизодических нападений на буржуазный строй. Еще в драме «Чаша и уста» (1832) он по обычаю дворянских писателей заставлял покаяться своего героя, бабронического разбойника, носителя весьма туманной «лирической» революционности. В последующей драме «Лорензаччио» (1834) Мюссе уже чрезвычайно резко нападал на республиканцев, восставая против бесцельной и глупой жестокости актов индивидуального террора; своих персонажей, итальянских республиканцев эпохи Возрождения Мюссе смешивает с грязью, «обличая» их в тщеславии, в измене народу и в продажности. Помимо республиканцев, Мюссе отрицательно относился к представителям утопического социализма, в частности к фурьеристам, деятельность которых беспокоила реакционные слои. Ненависть революционное начало, мятежную мелкобуржуазную городскую демократию, Мюссе выказывал лицемерное сочувствие к беднякам, мирно покоряющимся своей нищете, и в поисках классового союзника ориентировался на кулацкое крестьянство, — класс, не принимавший почти никакого участия в волнениях 30-х гг.: «Что тебе слова, отточенные фразы? Продад ли ты свой хлеб, свой скот и свое вино? Если ты имеешь это, остальное — ничто!»

Естественно, что поэт с такими взглядами, как Мюссе, столь враждебный к революции оказался в конце концов одним из поэтов июльской монархии. Если, как свидетельствуют биографические данные, в первое время он испытывал недовольство Луи Филиппом, то это настроение быстро сменилось противоположными чувствами. С течением времени Мюссе становится чуть ли не придворным поэтом. Он пишет поздравительные стихи Луи Филиппу после покушения Менье, воспекает крестины графа Парижского, оплакивает смерть одного из сыновей Луи Филиппа. За все это поэт, не раз объявлявший о своей политической «нейтральности», удостоивался получения различных знаков монаршего благоволения, подарков и служебных sineкур.

На ряду с либеральным дворянством, после «сентябрьских законов» пошли направо, на блок с буржуазной реакцией, и те слои мелкой буржуазии, которые в своей социально-политической деятельности ограничивались либеральными установками. Следует отметить, что было

бы грубейшей ошибкой не понимать и недооценивать роль либерализма относительно всего пути капиталистического развития Франции первой половины XIX века. Тут роль либерализма безусловно являлась прогрессивной. Однако, вся деятельность либералов относительно революционного движения этой поры, являлась изменой последнему, предательством по отношению к нему. Это достаточно ярко сказалось уже на примере Барбье и это же приходится повторить относительно тех мелкобуржуазных групп, которые с 1835 г. пошли на блок с реакцией и представителем которых является Виктор Гюго.

В первые годы июльской монархии этот либеральный мелкобуржуазный писатель занимал еще довольно левую позицию, являвшуюся отражением недовольства широкых масс после Июльской революции. Правда, его оппозиционность выливалась, в основном, в форму повышенного страстного обличения минувшего абсолютизма и феодального дворянства. Но уже в «Марию Тюдор» (1833) он пытался дать изображение идеализированного ремесленника, хотя только средневекового. В новелле «Клод Ге» (1834) Гюго попытался вывести современного рабочего, но попытка оказалась неудачной, так как персонаж Гюго является рабочим лишь по паспорту, выданному ему писателем. Но в этой новелле есть несколько страстных филиппик, в защиту голодающего народа, явно хранящих влияние «Немезиды»:

Господа центра, господа крайней правой и крайней левой, — простой народ страдает!

Призываете ли вы республику или монархию, — все равно народ страдает, — вот непреложный факт.

Масса голодает! Масса мерзнет!

Нищета натакивает мужчин на преступление, женщин на разврат. Сжалось над массами, у которых каторга стнимает сыновей, а публичный дом — дочерей. У вас слишком много каторжников, слишком много проституток. Что же доказывают обе эти язвы? Они доказывают, что кровь социального организма заражена.

Однако, в дальнейшем Гюго только и старается смягчить свое выступление. Он полагает, что бедствия и гонимые массы вообще неустранимы, но могут быть отчасти облегчены... усвоением массами заветов христианства:

Что бы вы ни делали, участь простого народа, тот же массы будут всегда сравнительно бедственны несчастны и печальны. Ей предназначен тяжелый труд и он предназначен под гнетом, вечно в гнет, носить бремя.

Рассмотрите весы; все радости находятся на чаше богача, все горести на чашке бедняка. Разве они уравновешены? Не должна ли чашка весов неизбежно перевешивать и положение для вместе с тем — быть уравновешенным?

А теперь положите на чашку бедняка, на чашку несчастия, веру в загробную жизнь, в вечное блаженство, положите на нее рай, — этот чудный пропавший вес. Вы восстановите равновесие. Доля бедняка будет так же богата, как и доля богача.

И Гюго пылко требует «культуры» для масс, в результате которой будут произрастать «нравственные рабочие», а не бунтари: «Обсеменяйте же деревни евангелиями, дайте хижине библию, чтобы каждая книга и каждое поле вместе произвели нравственного рабочего!»

Как видим, Гюго совершенно беспокоен в своих выводах, но у него в эту пору было хотя бы желание наступать, требовать, выражать недовольство. Все это быстро изменится. В октябре 1835 г. Гюго выпускает сборник социальной лирики «Песни сумерок». Здесь имеется одна характерная деталь. Как помнит читатель, Гюго написал после Июльской революции и в честь ее поэму «К Молодой Франции», которая была напечатана в «Глоб» 19 августа 1830 г. с посвящением «Всеи молодежи и в особенности Политехнической школы, факультету права и Медицинской школе, которые с такой славой заслуживали о себе в великие дни Июля». В «Песнях сумерок» эта поэма появилась без всяких посвящений и заглавие ее не было уже связано с идеями о революционных настроениях учащейся молодежи; теперь это стихотворение называлось только «Продиктовано после Июля 1830 г.».

«Песни сумерок» были снабжены предисловием, отдельные выдержки из которого привести не бесполезно. В эту эпоху, когда подлинная революционная литература, под натиском реакции, лишь еще более стойко, еще более пламенно веровала в приход новых лучезарных «грехов дней», веровала в то, что Июльская революция еще не закончилась, — в эту пору для Гюго все почеркось мраком, все стало представляться хаосом. «В настоящее время все в мире идей, как и в мире вещей, в общезде, как и в отдельной личности, находится в сумрачном состоянии. Какова природа этих сумерок? Что послужит за ними? Вот вопрос, самый большой и серьезный из всех тех, которые смутно копнились в этом веке, где в конце всего возникает вопросительный знак. Обществу

ждет, что горизонт озарится полностью или же затмится совершенно. Тут больше нечего сказать». Ожидая, что кто-то должен, наконец, «озарить» или «затмить», классовая группа Гюго желает лично огойти в сторону и благонамеренно занять нейтральную позицию. «Последнее, что должен прибавить здесь автор, это то, что в эпоху, представляющую собою ожидание и переход, что в эту эпоху, когда споры стали настолько озлобленны, настолько категоричны, настолько обострены до крайнего предела, он (автор) может теперь внимать, понимать и аплодировать только двум словам, Да и Нет, хотя сам он, однако, не из тех, которые отрицают, как и не из тех, которые утверждают. Он из тех, которые ожидают». Эти слова Гюго настолько красноречивы, что комментировать их бесполезно. Но здесь налицо не только трусливая тактика выжидания победы сильнейшего: Гюго уже понял, кто победит, и он перебегаёт в лагерь крупной буржуазии, цинично счищая наждачной бумагой революционные посвящения, которые могут ему помешать в достижении титулов пэра, графа и академика. Отныне Гюго выключает себя из рядов революционной литературы июльской монархии. Имеются и другие свидетельства этой перебежки. В драме «Рюи-Блаз», написанной немного позже (1838), Гюго выразил фантастическую мечту о союзе мелкой буржуазии с монархией, заставляя лакея Рюи-Блаза сделаться первым честным министром королевского двора и предоставляя этому лакею — который все-таки «облагорожен» тем, что до этой службы был непризнанным поэтом, — благоговеть и преклоняться перед испанской королевой, подобно тому как сам Виктор Гюго, бывший бунтарь, бывший враг королей, с излишней самонадеянностью принялся преклоняться в эту пору перед невесткой Луи Филиппа, юной немецкой принцессой Еленой Мекленбургской.

«Сентябрьские законы» лишний раз содействовали углублению пропасти между буржуазной и мелкобуржуазной демократиями, между буржуазными и левыми республиканцами. Буржуазные республиканцы, чуждаясь революционного движения и ограничиваясь парламентской борьбой, шли по существу на блок с буржуазной реакцией. В этом смысле чрезвычайно характерным является поведение критика Дезире Низара, связанного с лагерем буржуазных республиканцев. Подобно Леону Гозлану,

другому представителю буржуазных республиканцев, Низар сомкнулся с буржуазной реакцией в ее походе против романтизма. В этом смысле характерен напечатанный Низаром «Манифест против нетрудной литературы». Надо учитывать, что с течением времени мелкобуржуазные романтики утратили понимание боевого ангидворянского лозунга Гюго «прекрасно то, что безобразно» и начали применять этот эстетический принцип уже в его самомоделяющем значении. И в их творчестве с бескрайним изобилием расплеснулись всякие ужасы, кошмары, неистовства, насилия, убийства, отравления и т. п. Безобразное становилось самоцелью, а литература, в условиях поэтики романтизма представлявшей полную свободу творческому воображению при малой заботе о художественной отделке, при безразличии к штампу, подражанию и заимствованию, становилась действительно делом трудным. Теперь бы такую литературу мы назвали халтурной.

Однако, при всей, казалось бы, отвлеченности высказываний Дезире Низара, этот рыцарь «трудной литературы», лобберовской прозы, был движим очень несложными и очень практическими побуждениями. Он обеспокоен аморализмом мелкобуржуазного романтизма, он встревожен а благополучие буржуазной семьи, которой причиняет главный ущерб идеализация адюльтера. «Во всех этих портретах женщин с влажным взглядом, с волнующейся грудью, которые любят кого-то, кто не является их мужем, — не чувствуете ли вы известной стесненности, сожаления, что нельзя сказать больше, нетерпеливости по отношению к тем последним остаткам совести, которые защищают уже не мораль, — она уже давно здесь отстранена, — но ее последнюю видимость?» И Низар в неговании признается, что он способен лишь «понимать женщин, защищающих своих мужей, матерей, говорящих о счастье быть матерями, юных девушек, которые протестуют против мнимого дара обольщения, свойственного сам и лайковым перчаткам»¹. При всей своей оппозиционности к июльской монархии, Низар не мог не объединиться с нею на защиту буржуазной морали, подобно тому как июльская монархия заигрывала с легитими-

¹ D. Nisard, «Etudes de critique et d'histoire littéraire». Bruxelles. 1839, n. 36, 41.

стами, чтобы объединиться с ними против пролетариата.

Подчиняя себе таким образом различные слои дворянства, мелкой и средней буржуазии, буржуазная реакция во второй половине 30-х гг. продолжала расширять и углублять свое влияние. Реакция спускалась в самые «низшие» общественные слои и постепенно охватывала все большие и большие круги мелкой буржуазии, в частности те «низы» этого класса, которые до той поры ей еще противились. Любопытное свидетельство этого имеется в мемуарах Венсара-старшего. Венсар, по обыкновению, не указывает даты происшествия, но можно предполагать, что оно случилось именно во второй половине 30-х гг. Сен-симонисты время от времени устраивали при содействии своих песенников агитационные поездки в целях пропаганды своего учения. Венсар принял участие в одной из таких поездок и написал для этого специальную песню:

Я приспособил к этой песне мотив и рефрен, оказавшиеся, к несчастью, роковым образом схожими с мотивом и рефреном одной старой, всем известной революционной песни, которая заканчивалась: «Ça ira! Ça ira! Les aristocrates a la lanterne!» Наша песня имела, увы, тот же ритм, но слова ее были совсем другие; вот они: «Ça viendra! ça viendra! espérance, persévérance! Ça viendra! ça viendra! ça viendra! Tout le monde un jour nous aimera!» Наша песня встретила очень плохой прием: окружавшая толпа пришла в раздражение, нам были адресованы тысячи несправедливых эпитетов, мы же ничего не понимали. Мы все пытались продолжить песню, а недоброжелательно настроенная толпа с каждым шагом возрастала. Только с величайшими усилиями достигли мы места, предназначенного для общего собрания. Все было приготовлено к нашему приему, был сервирован обед, но сесть за стол оказалось невозможным: камни, бросаемые снаружи, разбивали стекла и падали вокруг нас¹.

Какова же была та аудитория, к которой могли обратиться в Шарантоне сен-симонисты со своими песнями и призывами? Тут несомненно должны были быть мелкие буржуа, рабочие, ремесленники. Если же они должны были оказать «миролюбивым» сен-симонистам такую жаркую встречу за одно то, что какой-то рефрен напоминал старое революционное *Ça ira!* — этот факт красноречиво свидетельствует о том, как росло, ширилось и углублялось движение буржуазной реакции, которое, спу-

аясь все ниже по социальной лестнице, сумело, наконец, организовать себе союзников в отдельных группах «низших» слоев общества.

Если буржуазные республиканцы, типа Леона Гозлана и Дезире Низара, заискивали перед буржуазной реакцией, переходили к ней на службу, то левые республиканцы, связанные с революционным движением, пытались дать ей отпор. Однако натиск реакции оказывался слишком сокрушительным, а само революционное движение не отличалось монолитностью. В нем были социальные группы, стоявшие на непримиримых позициях, — и им оставалось уходить в подполье, — но наряду с ними и другие группы, главным образом мелкобуржуазные, обнаружившие если не склонность к компромиссу, то желание становиться в рядах более или менее легальной оппозиции. Вот почему голос легальной республиканской оппозиции всеминусом терял в звучности и силе сравнительно с первой половиной 30-х гг. Для характеристики его полезно становится на втором сборнике «Политических песен» Альтароша, вышедшем в 1838 г. Здесь еще много нападок на правительство, на бюджет, на буржуазию, здесь много скорби по поводу обманутых и нищенствующих проев Июльской революции, много насмешек над Скримом, пытавшимся похоронить песню в своей академической речи, и т. д. Однако Альтарош, умевший раньше вести революционный пролетариат как субъекта будущей революции, теперь как будто утратил эту способность. Служивает внимания его песня «Ты — не Франция» представляющая собою весьма резкий памфлет против буржуазной реакции. Но при всех своих достоинствах эта песня значительно более робка, сравнительно с ведами Альтароша из паньерровского сборника 1834 г.

ТЫ — НЕ ФРАНЦИЯ

Ты, Франция моя,
Теперь меня морочишь:
Порфиroy короля
Прикрыть отрепья хочешь.
Ах, нет, нет, нет!
Французы быть такими
Не могут! Нет!
Забудьте это имя!

¹ Vinçard-aine, «Memoires etc.», p. 85—86,

В Июле дело шло
Вполне благообразно.
Цвело твое чело
Надеждою прекрасной.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

Тебя сам Лафайет
Учил во дни былые.
Его с тобой уж нет,
С тобой — городовые.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

В Июле храбрецов
Дарила ты крестами,
Теперь даришь бойцов
Тюрьмою и цепями!

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

Кричал весь твой народ
И к стати и не к стати
О множестве свобод,
А пуще — о печати.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

А нынче, чтоб прýйти
Сквозь все твои владенья,
Пускай печать летит
И отдохнет в Кайенне.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

Эскорт твой был в те дни —
Восставшие народы.
Вслед за тобой они
Расстались со свободой.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

О подвигах молва
Замрет, как звук ничтожный,
И Хартии слова
Звучат печальной ложью.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

И перевязь твою
Блистательная — ныне
На шее у тебя
Ошейником рабыни.

Ах, нет, нет, нет! и т. д.

И знамя — с ним ты шла
В грозе сражений смело —
Слиняло добела
И стало грязно-белым.

Ах, нет, нет, нет!
Французы быть такими
Не могут! Нет!
Забудьте это имя!¹

Так, в результате буржуазной реакции, утверждает республиканский песенник, — трехцветное знамя Июльской революции, слиняв, превратилось в старое знамя реакции Бурбонов и притом в грязно-белое знамя...

Естественно, что буржуазная реакция вела самую свирепую, самую беспощадную борьбу с революционной лирикой, с поэзией Июльской революции. Появлялось бесчисленное множество всякой агитационной художественной литературы, стремившейся всеми средствами удержать массы от участия в революционном движении. Существовал, например, особый жанр контрреспубликанской сатиры. Здесь можно упомянуть «Послание к республиканцам», принадлежащее перу некоего М. Оври¹. Автор сатиры убеждает республиканцев не вовлекать народ в те беды», из которых последний не так давно вышел. Упреждая республиканцев за их нападки на июльскую монархию, Оври с пристрастием запрашивает, что хорошего было в республике 1793 г., кроме ужасов и крови. Республиканцы требуют, чтобы Франция разбрасывала семена свободы по всему миру, но, — заявляет благомыслящий Оври, — не всякая почва благоприятна для произрастания этих семян. Сеять их ни к чему.

В том же 1832 г. выходит целый ряд контрреспубликанских сатир в связи с июньским восстанием. Остановимся, например, на сатире Гру де Турлявилля «Мятеж 5 и 6 июня», выдержавшей несколько изданий. Автор с первых строк свидетельствует о том ужасе, который левые республиканцы наводили на буржуазию: «Предшествуемая преступлениями, республиканская колесница вижется по тысячам мертвых тел, из пропасти в пропасть, распространяя вокруг себя мрачный ужас». Тотчас же выясняется и классовая связь автора с буржуазией: «Увидев ее неистовый напор, люди дрожат и тотчас закрывают свои лавки (boutiques)». Даже сама природа пугается республиканцев: «Когда это чудовище появилось впервые, — под его мрачными взглядами небо одины скрылось на некоторое время за густым туманом». Автор повествует дальше, насколько величественным и достойным зрелищем являлись похороны генерала Ламарка. Но вот «распаленные орды, жаждущие мести, изголодавшиеся по убийству, покрывают бульвары сво-

¹ Перевод Якова Лебедева.

¹ М. Auvry, «Épître aux républicains». Paris, décembre 1832.

ими ревущими волнами и сверкают человеко-убийственными кинжалами». Испуг, паника, ужас. Но добрый король становится во главе войск, чтобы подавить зловерных мятежников, которым «нация объявляет справедливую месть». И поэт патетически восклицает: «О, трон Июля! слава твоим защитникам!» В заключение Гру де Турлявилль считает долгом пустить приличествующую случаю слезу; описав кошмарную бойню, завершившую восстание, он восклицает: «Разобьем мою слабую лиру, чтобы мир никогда не узнал, как французы, разделившись на два лагеря, режут горло друг другу!»¹

Существовала также и контрреспубликанская поэма. Здесь, например, можно указать анонимно изданную в 1836 г. поэму под громким заглавием «Республика, или Книга крови». Начата поэма льстиво и хитро: «Почет смелому пролетарию, уважение смиренному поденщику, зарабатывающим свою скромную заработную плату в деревне или в мастерской! Какое прекрасное зрелище представляет собою деятельный, темпераментный, экономный человек, который обязан всем только своему поту и который, в своей гордой бедности, кормит целую семью хлебом, заработанным его трудом!». Призывая пролетариев быть смиренными обывателями, автор поэмы рьяно восстает против тех «трибунов», которые мутят добрый пролетариат, «призывая его к оружию, к грабежу и обольщая его картиной невозможного равенства»². Обрушиваясь на республиканцев, оплакивая «ужасы» восстаний 30-х гг., автор пламенно проклинает всякие революционные стремления и не милует даже Великую французскую революцию.

Но еще ретивее боролась буржуазная реакция со всякими новыми проявлениями революционной поэзии. В 1835 г. была конфискована и уничтожена стихотворная брошюра некоего Луи Сержа М. «О Фиески», содержавшая апологию этого революционера; свое настоящее имя автор брошюры отказался сообщить суду. В 1837 г. полиция захватила, еще во время печатания, сборник стихов некоего А. Гулье «Пролетарские песни»; книга, содержавшая ре-

волюционные призывы и нападки на короля, была уничтожена. В 1838 г. подверглась преследованию сатирическая песня «Избирательная реформа, или политические беседы Робера Макэра, собственника, депутата, государственного советника, полковника национальной гвардии и пр., с его другом Бертраном». Слова этой песни принадлежали анониму, «одному солдату национальной гвардии», автором музыки был некто Г. де Бомбас. В скобках заметим, что в 30-х гг. образ мошенника Робера-Макэра был часто используем оппозиционной литературой и драматургией против финансовой аристократии и Луи Филиппа. Типограф, напечатавший эту крамольную песню, был оштрафован на 5000 франков, а песня уничтожена. Наконец, 28 апреля 1839 г. полицией были арестованы два уличных певца — Александр Гийо и Гийом Ферре, исполнявшие в одном из кафе «соблазнительную» песню «Филипп нарушил свои клятвы». Оба певца предстали перед судом, оправдывая свое поведение нетрезвым состоянием; на сей раз суд был милостив и отпустил их на все четыре стороны. Можно было бы указать ряд других преследований революционной лирики во второй половине 30-х гг.

Несмотря на все эти преследования, на все суды, конфискации, штрафы и тюрьмы, революционная поэзия конца 30-х гг., конечно, продолжала существовать. Но мы ее пока не знаем. Открыть ее — дело дальнейших исследований. Она частью ушла в подполье, частью превратилась в устное творчество. Революционные песни продолжали звучать в тюрьмах июльской монархии, где их слышал пугливый Берар, в рабочих кабаках окраин. Еще в 1840 г., в пору полной победы буржуазной реакции, в пору сильнейшего разгрома тайных обществ и левореспубликанского движения, Гейне констатировал популярность «возмутительной литературы» и революционных песен в рабочих предместьях. «На этих днях, — пишет он, — ... я посетил несколько мастерских в предместьи Сен-Марсо и увидел, что читали рабочие, самая здоровая часть низшего класса. Именно, я нашел там несколько новых изданий речей старика Робеспьера, а также памфлетов Марата, изданных выпусками по 2 су, «Историю революции» Кабэ, ядовитые пасквили Корменена, сочинение Буонаротти «Учение и заговор Бабефа», — все произведения, пахнущие кровью. — и тут же я слышал

¹ F. Groult de Tournaville, «La révolte des 5 et 6 juin», poème 2-me édition, Paris, 1832.

² «La République ou le livre de sang» Paris, 1836. Авторем, возможно, является Amédée Pommier.

песни, сочиненные как будто в аду, припевы которых свидетельствовали о самом диком волнении умов»¹.

Наконец, буржуазная реакция, желая вытравить революционный дух, наследие «трех славных дней», и перевоспитать общество, стремилась исказить по-своему существовавшие прежде понятия и подменять их суррогатом. Чрезвычайно характерен в этом отношении тот шум, который был поднят вокруг Ласенэра, убийцы и грабителя, вздумавшего принять перед эшафотом позу гонимого обществом рокового страдальца, жертвы общества. Ласенэр отчасти действительно был жертвой, но только жертвой бульварной литературы, разлагающему влиянию которой этот деклассированный купеческий сынок подчинился без особого труда. Ласенэр пытался превратить свой бандитизм в социальное бунтарство. «В эту эпоху, — писал он в своих мемуарах, — началась моя дуэль с обществом, которая прерывалась иногда по моему желанию, но которую меня заставляла возобновить нужда. Я решил сделаться бичом общества... Я долго не знал, что такое профессиональный вор, но, наконец, мне случилось прочесть «Мемуары» Видока, после которых я получил возможность понять, что представлял собою этот класс, находившийся в постоянной вражде с обществом». Ласенэр принял участие в убийстве одной старухи, рассчитывая разбогатеть; однако у убитой старухи он нашел всего пятьсот франков. Затем он подготовлял убийство банковского артельщика и участвовал в ряде краж и грабежей.

И вот, когда этот бандит был наконец пойман, судим и приговорен к смертной казни, и когда оказалось, что он писал политические песни², — буржуазная реакция остро-

умно воспользовалась его делом для дискредитации представителей революционной литературы. Буржуазная реакция, столь не любившая мелкобуржуазный романтизм с его убийствами, с его поэтизацией социальных «низов», в том числе и люмпенпролетариата, торжествующе объявляла теперь: «Вот он, революционный поэт, вот он, благородный романтический разбойник!». И многочисленные ротозеи и глупцы обывательщины, воспитавшиеся на романтической литературе, верили, что перед ними действительно революционный поэт, и даже старались превозносить его, — чему буржуазная реакция, потирая руки, отнюдь не собиралась мешать. «Преступный поэт», сидевший в тюрьме в ожидании эшафота, внезапно сделался предметом самого горячего интереса. Светские дамы посещали его, добываясь специальных пропусков, проливали над ним слезы и требовали у него автографов и стихотворений. В конце концов тюремное начальство даже обеспокоилось, как бы Ласенэр не вздумал покуситься на самоубийство, чтобы избавиться от эшафота и превратиться в нового романтического Чаттертона. С этой целью к Ласенэру был приставлен специальный страж, не покидавший его ни днем ни ночью. Но беспокойство тюремного начальства было совершенно напрасным: Ласенэр спокойно писал свои мемуары, принимал светских поклонниц, давал хлесткие интервью на тему об обществе и его жертвах и... наконец, сознался во всех деталях своего преступления. Дело Ласенэра, казненного в начале 1836 г., породило целую литературу, среди которой выходили книги в роде следующей: «Ласенэр в тюрьме, его интимные разговоры». «Мемуары» Ласенэра, изданные в 1836 г. с приложением двадцати двух песен,

тем... напечатал ее под своей фамилией, к величайшему негодованию Ласенэра. Нападая на Альтароша, последний восклицал в другой песне: «Я вор, мошенник, преступник, — признаюсь в этом. Но когда я совершал что-нибудь дурное, я, увы, не имел ни гроша. Голод извиняет бедняка; бедняк, наделенный хорошим аппетитом, может легко поддаться искушению сатаны. Но неужели вы уж настолько жалки, что обворовываете мой ум?» Таков был факт в его внешних очертаниях, и объяснить его довольно трудно. В ту пору был, правда, обычай, когда молодые песенники, чтобы облегчить себе доступ в литературу и привлечь внимание к своим вещам, печатали их под именами «мэтров» (в роде Беранже). Возможно, что Альтарош, как раз из этих соображений, напечатал за своей подписью колкие антиправительственные стихи, а Ласенэр не понял, что ему своеобразно открывали дорогу в литературу.

¹ Гейне, «Лютетия». Письмо четвертое, Собр. соч. Г. Гейне, том II, 1904, стр. 30—31.

² Пьер Франсуа Ласенэр (1800—1836), разумеется, не имеет отношения к поэтам Июльской революции. Когда в 1832 г. он отбывал заключение по делу о краже, он познакомился в тюрьме с Альтарошем, сидевшим по политическому делу, и показал ему одну свою песню. Это была сатирическая песня «Прощение вора к королю, своему собрату», сделавшаяся впоследствии довольно популярной (она включена в паньерровский сборник 1834 г.) и куплеты которой заканчивались ироническим рефреном: «Ах, сделайте меня городовым». Альтарош внес в песню некоторые изменения и за-

Имели успех не меньший, так что с этих пор некоторые голодавшие песенники, в минуту жизни трудную, небрезговали печатать свои песни под его фамилией¹.

Но как ни старался Ласенэр оправдать убийства и грабежи разговорами о революции, как ни пытался он выдать себя за мятежного представителя революционной демократии, как ни остроумничала реакция, позволяя утверждаться представлению о «революционном поэте Ласенэре», чтобы иметь право повторить: «Вот каковы они, ваши революционные поэты, — они убивают старух!» — представители революционной литературы поспешили с негодованием отвергнуть всякую мысль о близости к ним Ласенэра, о своем родстве с ним. Так поступил Эжезипп Моро в одной из самых сильных и горьких своих сатир «Ласенэр поэт». Указывая здесь, что ему трудно было сначала поверить в самую возможность такого явления, как поэт-грабитель, Моро вместе с тем все же вспоминает о бродяге Вильоне, а также о художнике Сальвадоре Роза, который, «разбив в борьбе с тиранией свой меч, должен был сделать из его обломков кинжал, чтобы спасти свою жизнь». Так Моро переводит мотив поэта-разбойника, поэта-мятежника, поэта-революционера, врага тирании. «Но убивать без сражения, зарезывать спящих, подбирать эку в крови старухи и после этого сметь говорить: я поэт!... Нет!...» Моро негодуяще останавливается на том шуме, который создан вокруг Ласенэра буржуазным праздным Парижем, столь неразборчиво падким на всякую новинку. И, рассказывая о том, как светские парижские женщины паломничают в камеру Ласенэра и проливают слезы по поводу его судьбы, Моро пытается призвать их внимание к подлинным страдальцам литературы:

О женщины Парижа! Одна ваша утыбка могла бы спасти Жильбера на его заброшенной больничной койке. Но Жильбер еще жив в своих многочисленных сыновьях умирая, он вдохнул им душу, которая их терзает. Не возбуждая шума, не имея рядом с собою священника, они, жестоко толкаемые

из стороны в сторону, идут умирать. Каждый день григорианский ривает их к смерти, и они обращаются с мольбой к каждому завтрашнему дню, как к проходящему королю. Надежда, адвокат с волшебным голосом, долго влачит их так от одного ходатайства о помиловании к другому. Но подобно палачу, который приходит и наносит удар, их наконец охватывает самоубийство и никто о них не плачет.

Так писал Эжезипп Моро о судьбе тех политических поэтов, которых буржуазная реакция столкнула в нищую и голодную беготню, где им было суждено томиться неверной надеждой и преждевременно погибать. «О дети, постаревшие от горестей, остановитесь у могилы Эскусса, которого привела туда его звезда! Раз больше нет песен, раз больше нет надежды и ваша муза в трауре, как привлечете вы к ней внимание издателей?»

И Моро иронически указывает своим собратьям, что единственный путь, которым теперь можно приобрести славу, это путь Ласенэра: «Встряхните сверкающим кинжалом, идите, бейте, окровавляйте убийством улицы! Гордо держитесь перед молвой и сбежавшей стражей и взбирайтесь на пьедестал человеческого тела, держа свои песни в руке!»

¹ В 1931 г. во Франции один литературный бездельник выпустил «монографию» о Ласенэре как о «романтическом преступнике». Но излишне говорить, что за истекшие столетия французские поэты-рабочие 30-х гг. (исключая реакционера Ж. Ребуля) не удостоились получить книгу о себе.

крупных писателей. Лишенные поддержки, поэты видели, что должны сами пробивать себе дорогу.

В это время, как пишет Ларданше, «жандармы, по незначительному поводу, подвергли жестокому избиению нескольких безобидных продавцов газет», и Жиске, без того уже пользовавшийся ненавистью республиканцев, сделался объектом единодушного возмущения. В конце 1833 г. или в начале 1834 г. Берто выпустил сатиру «Жискетеида, голос в Париже». Резко нападая на Жиске, поэт вместе с тем подытоживал свои впечатления от безрадостного и негостеприимного Парижа и объявлял себя врагом этого города, превратившегося из колыбели свободы в цитадель деспотизма.

«В этом городе, еще феодальном, передо мной внезапно предстало необычайное триединое существо: у него были три ноги, шагавшие в одной и той же сандалиии три тела, укрытые одним и тем же плащом, три имени, равно оскандаленные, — Жиске, Видок, Королевская власть. И тогда я сказал себе: какой же позор, что целый народ, окованный кандалами, задыхается с пламенем в глазах, как у ног любимой женщины, перед этими тремя проклятыми именами, перед этим бездушным телом! Я разобью этот адский трезубец!

Но, объявляя войну деспотизму июльской монархии, Берто сознает, что задача его особенно трудна потому, что продавшийся Бартелеми скомпрометировал звание политического поэта:

О, судьба поэтов печальна. Печальна с того дня, когда... Бартелеми протянул свои беспокойные губы к железу, которое их сковало, которое заставило их онеметь, в то время как они еще были полны раскатов его могучего голоса... Никогда еще до сих пор святая поэзия не говорила: «Удалите от моих уст чашу с амброзией, мой голод можно утолить только золотом». ... И с этого дня, когда на ристалище политики (т. е. политической поэзии. — Ю. Д.) другой боец бросает свой вызов, голпа отвечает этому солдату поэзии: Ложь! локь! золото удушает теперь критику — Так отца продолжают карать в его детях.

В апреле 1834 г., в момент второго лионского восстания и вызванной им бурной волны отзвуков в Париже и провинции Берто и Вейра сумели наконец склонить боязливого издателя Гильомена к согласию на продолжение издания «Красного человека». Первый номер возобновленного журнала вышел в апреле же. Программа поэтов не изменилась. Попрежнему громят они правительство июльской монархии, указывая на растущую пауперизацию

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

НИЩАЯ БОГЕМА 30-х гг. СМЕРТЬ МОРО

Вейра и Берто в Париже. «Жискетеида». Возобновление «Красного человека» и окончательная его смерть. Приезд Моро в Париж. «Визит» Моро к префекту полиции. Сближение авторов «Красного человека» с Моро. — Богема 30-х гг. и ее группировки. Золотая богема. Нищая богема. Элиза Меркёр. Нищая богема — убежище политических поэтов. Алоизивс Бертран. Самоубийство Ле Бра и Эскусса. Самоубийство Жюля Мерсье. Самоубийство Буайе — Богема улицы Искусств. Зеленый сюртук. Премьера «Чаттергона». Безвременье. Попытки Моро к самоубийству. Колебания Моро и его покаяние — Моро в дворянских салонах. Рецидивы революционной лирики. Неустойчивость Моро и люмпенпролетарские влияния. Издание «Незабудки». Смерть Моро. Отношение к Моро писателей-рабочих. Место Моро во французской литературе.

Когда Вейра и Берто в сентябре 1833 г. прибыли в Париж, они первоначально были очарованы тем радушным приемом, который был оказан им в редакциях оппозиционной прессы и в республиканских клубах. Мечта о покорении Парижа казалась им теперь такой близкой к осуществлению. Но постепенно поэтам предстояло убедиться в том, что действительность была не столь радостна. Найти работу им не удавалось. Их приветливо принимали в журналах, горячо жали им руки, поздравляли с неукротимой деятельностью «Красного человека», восхищались революционной стойкостью молодых поэтов, но тем дело и ограничивалось.

Пока у Берто и Вейра еще имелись те несколько сот франков, полученных Вейра от отца, которые они привезли с собой в Париж, им не нужно было особенно беспокоиться. Их огорчали только холодность и невнимание

масс и на безразличие правительства к этому вопросу. В то же время они нападают на издателей и известных литераторов, оказывающих покровительство только сытой буржуазной литературе. Гордые своей бедностью, они восклицают: «Увы, если по нашим колыбелям и проходил когда-нибудь Пактол, он во всяком случае никогда ничего не оставлял нам. Наши отцы, подобно нам, были детьми пролетариев и жили тем потом, который отдавали своей земле». Они насмешливо призывают министров и трибунов воспрянуть духом, потому что ведь «Красный человек» беден и не имеет возможности расставлять для них какие-нибудь хитросплетенные сети. Но, как ни слаб «Красный человек», он все же воздаст им по заслугам: «Подобно бравой старой Италии, карающему преступников, забытых правосудием, он сядет у порога ваших дворцов, и вы узнаете тогда, за какую плату он ожидает до вечера». В дальнейшем они обращаются с проклятием к тем писателям, которые не желают помогать молодежи: «Что же касается до тех высоких литературных сводников, открывающих двери издательств только своим миньонам, они также узнают, сколько осталось времени им, вырождакам, жить бумагомаранием и преграждать путь богатырям завтрашнего дня». Очень возможно, что авторы «Красного человека» объектом своего нападения в данном случае имели Виктора Гюго. Бертье указывает:

Великие вожди романтиков могли бы быть полезны этому легиону пролетариев пера, которые в конце концов были их сыновьями — законными или внебрачными, но все-таки их сыновьями: они могли бы протянуть им руку, ободрить тех, которые обладали настоящим дарованием, отечески возразить на родину других. Ламартин и Виньи единственные оказывали помощь в этом деле, но их благотворительность не была по-настоящему организована. Что же касается до могучего Гюго, он был по темпераменту своему наиболее позитивным и наименее либеральным из всех буржуа: у него ничего не было от этого пламени, от этого гордого бескорыстия, от этого идеализма, иногда безумного, но всегда искреннего который характеризовал самых горячих его последователей¹.

Второй выпуск «Красного человека» был посвящен поэтами рассуждению об историческом процессе. Это рассуждение, озаглавленное «Историческое стихотворение; Три императора» было посвящено Александру Дюма,

очевидно, в знак благодарности за его радушное и гостеприимное приглашение в столицу. Взяв три эпохи, эпоху Цезаря, эпоху Карла Великого и эпоху Наполеона, поэты доказывают, что провидение служило людям только затем, чтобы изливать на землю свободу. Когда пал Наполеон, народы Севера наводнили Францию, но, умерщвляя свободу, они не могли не вдохнуть ее и не унести с собою любви к ней. Стихотворение заканчивается следующими словами:

...И этот мощный вал от Франции сраженной
Отхлынет, будущим доверху нагруженный, —

О, изобилия златые семена!
И вольность полетит багровым метеором
От старых стен Кремля — в пространство за Босфором
И, крылья распустив над угрюмым простором,
Народы озарит среди счастливого сна.

Второй номер «Красного человека» оказался вместе с тем последним. Каковы были причины прекращения журнала, неизвестно. Вероятно, тут сыграли роль и цензурные притеснения и «боязливость» Гильомена. Второе лионское восстание, провозгласившее с самого начала республиканские лозунги, было подавлено с крайней яростью; такова же была судьба и его отголосков. Окрепнувшая буржуазная реакция перешла к ожесточенным репрессиям. В этих условиях, причины смерти «Красного человека» понятны.

Пока Вейра и Берто возобновляли в Париже свою деятельность, сюда прибыл и Эжезипп Моро после неуспеха «Диогена». Гордый и самолюбивый, молодой поэт долго не решался пойти с протянутой рукой и в жалком своем рубище по редакциям, прося работы. Наконец голод вынудил его на это. Но тут совершенно неожиданно у него оказались конкуренты, и притом, как говорили ему, конкуренты более сильные, именно Берто и Вейра, которые подобно ему обивали пороги редакций. Так как «Красный человек» был достаточно известен в мире парижской журналистики, а «Диоген», касавшийся более местных тем, не пользовался равной популярностью, и так как автору «Диогена» весьма грубо высказывали эту точку зрения, Эжезипп Моро, голодный, вечно простуженный, тоскующий по Провену, кончил тем, что возненавидел обоих лионских поэтов. Как раз в эту пору Берто издал свой памфлет против Жиске, и оскорбленный префект полиции — чисто-романтически префект — жаждал отомстить поэту

¹ A. Berthier, p. 95.

также на языке Аполлона. Выполнить эту литературную задачу за Жиске пришлось Эжезиппу Моро, — обстоятельство, которым так усердно и лицемерно тыкали впоследствии в лицо поэту различные сытые либералы писательского мира.

Вот что рассказывает об этом сам Эжезипп Моро в одном из своих писем:

Париж, 7 января 1834 г.

Хотя давно уже я не подавал никаких признаков жизни, прошу вас верить, что я не умер и даже веду довольно деятельное существование. Я видел только один раз своих земляков в Париже, и прием, который они мне оказали, лишил меня желания испытать его снова. В виде реванша, я имел удовольствие узнать, что меня разыскивают несколько молодых людей, и их парижские любезности заставили меня забыть о гримах Шампани. Один из этих молодых людей, юный креол, оказал мне услугу, взяв на себя труд сделать в мою пользу несколько необходимых шагов, которые мне внушали отвращение. Я имею в виду ходатайства в редакциях. О, если бы угодно было богу, чтобы я вовсе не впускался в это дело! Моему благородному посланцу они обещали решительно все, но, устав ждать, я самовольно направился воззвать к их обещаниям. Они все время увелили от вопроса, а я только искушал их терпение, будучи убежден, что эти господа, занятые серьезными политическими проблемами, действительно не имели времени для литературы. Но вот вдруг прибывает из Лиона «Красный человек» — водворяется в Париже, и журналисты, с которыми я говорил, начинают расточать ему похвалы, равные по своей глупости только его стихам. На мои убеждения они ответили, что и слепому ясно, насколько дарования моих собратьев выше моего. Я отвечал, что и слепому ясно, что они круглые дураки. Порвав таким образом с единственными людьми, которые могли бы мне быть полезны, и следовательно с первыми моими планами, я долгое время оставался в растерянности. Разрешила дело случайность. Эти господа, стихи которых так прекрасны, напечатали одну очень резкую сатиру, полную оскорблений и барбаризмов, против префекта полиции. Меня уведомили, что храбрый г-н Жиске принял дело всерьез и ищет кого-нибудь, кто смог бы отомстить за его честь (за честь г-на Жиске!) Я предложил свои силы. Вещь моя сделана, в понедельник я должен прочесть ее самому мосье-синьору в его кабинете, и таким путем надеюсь сделаться полицейским поэтом-лауреатом. Нет нужды говорить вам, что я не домогаюсь славы. Я шучу, но уверяю вас, что глубоко страдаю.

Таково это письмо. Виноват ли Моро? Безусловно. Для революционных писателей, для политических поэтов-матейников посещение полицейской префектуры, да, еще пи-

сание по ее заказу представляет собою политическое самоубийство, а также измену единству и цельности революционного фронта. Но резко осуждая Моро, мы не будем блокироваться с буржуазными лицемерами, пытающимися здесь скомпрометировать все его литературное наследие. Если буржуазная реакция и погубила многих революционных поэтов, то она не могла отнять у них то положительное для революции, что ими было до того создано.

Стихотворение Моро, написанное им в защиту Жиске и называвшееся «Голос во Франции», не блистало художественными достоинствами, но префект пришел в восторг и благодарно выплатил поэту гонорар. Сам Моро был крайне невысокого мнения об этих стихах, исторгнутых голодом и мстью. Подписал он их псевдонимом «Берген». «Посылаю вам экземпляр вещи, сделанной для полиции», — писал он той же г-же Герар, которой адресовано было и предыдущее письмо. — Было бы хорошо не сообщать ее никому, да она ничего и не стоит. Недоставало вдохновения или не хватало чувства. Боюсь теперь, что я напрасно сделал дурное дело».

Полученные от Жиске триста франков — целое существование для Моро — давали возможность ему обеспеченно существовать в течение нескольких месяцев, и он стремительно принялся за работу. «Я написал статью для журнала», — сообщает он г-же Герар, — если она будет напечатана, мне оплатят следующую. Собираюсь предложить план одного водевиля Ансело и план драмы Александру Дюма. Вот три номера, которые я беру в литературной лотерее; если ни один из них не выйдет, еще будет время отказаться от игры, и я на это решусь. Через две недели я буду знать, что мне делать». Какова была судьба этих проектов? Неизвестно. Никогда, например, Эжезипп Моро не являлся к Александру Дюма. В результате, триста франков растаяли с роковой неизбежностью, но Моро кое-как пережил зиму. «Вы спрашиваете меня, — писал он в это время, — каковы мои ресурсы? — Мое перо, мои надежды, предстоящая смерть». Весною 1835 г. с ним познакомились Вейра и Берто; тронутые его крайней нищетой, они братски предложили ему, несмотря на свою собственную необеспеченность, разделить их жилище. Моро больше уже не питал ненависти к поэтам «Красного человека», а последние, кажется, так ни-

когда и не узнали, кто был автором памфлета, которым защитился Жиске, и кто мучился на этот счет угрызениями совести. Моро принял предложение Берто и Вейра и поселился с ними в их комнате в улице Искусств. Так началось совместное богемное существование трех поэтов Июльской революции.



В 30 гг. имелись две крупнейшие группировки литературной богемы: «золотая» или «галантная» буржуазная богема, объединявшая веселых и обеспеченных прожигателей жизни, имевшая в своем кругу Теофиля Готье, Арсена Уссэй, Жерара де Нерваль, Н. Рокплана, Камилла Рожье, — и демократическая «нищия» богема, включавшая в себя всех тех литературных несчастливцев, которые в силу разных причин вели совершенно необеспеченное существование. Поэты улицы Искусств входили в «нищую» богему, составляя ее революционное крыло. Если золотая богема весьма шумливо манифестировала свою антибуржуазность (см. предисловие Теофиля Готье к «Мадемуазель Мопен»), то на деле она оказывалась защитницей буржуазного «порядка» и католической религии; своим лозунгом «искусство для искусства» она боролась не столько против низкопробной дидактической литературы буржуазной реакции 30 гг., сколько против революционной, социально-политической литературы, и весь ее бунт сводился к либеральным нападкам на стеснительность буржуазной половой морали и к окарикатуриванию внешнего облика июльских преуспевающих бакалейщиков.

Нищия богема резко отличалась от образа жизни и воззрений обеспеченных буржуазных сынков из компании Готье и Уссэя. В нищей богеме было много одиночек, скрытно шедших какою-то изолированной дорогой, много несчастливцев, много литературных неудачников. Здесь были юноши и девушки, материальная необеспеченность которых заставляла их надирать свое здоровье и погибать от чахотки в 26 лет. Так случилось, например, с поэтессой Элизой Меркёр, «кроткой Сафо из Нанта». Еще при Реставрации Элиза и ее мать должны были жить на 800 франков в год¹, что могло обеспечить лишь полуго-

одную жизнь; Июльская революция лишила их и этой пенсии. Но Элиза не сдавалась: она писала трагедии, стихотворения, замышляла роман. Должна ли была она бросить литературу для службы в канцелярии или за прилавком магазина?

Она не могла этого сделать потому, что была слишкомерна романтической поэтике. Согласно же последней, художественное творчество являлось наивысшим выражением созидательности, свойственным человеческому уму. Художественное творчество понималось как дело боговдохновенное, а поэт почитался пророком, посланцем божества, избранником, учителем человечества. В свою очередь, и творческий процесс представлял собою в глазах романтиков наитие, работу в «священном безумии». Эта идеалистическая поэтика, рожденная в пору гибели буржуазного материализма XVIII века, представляла собою особую форму протеста против деяческого духа и практицизма буржуазии, утонченную форму морального протеста против буржуазной действительности. Но в безграничном превознесении искусства над всей прочей прозаической действительностью, в решительном отрыве его от последней, проявлялся также своеобразный эквивалент буржуазно-демократической революционности с ее квази-абсолютной, квази-общечеловеческой свободой. И подобно тому, как в классовой борьбе середины XIX века умирали старые буржуазно-демократические иллюзии, так вместе с ними суждено было погибнуть и романтической поэтике, но не раньше, чем она погубила множество молодых людей, очертя голову бросившихся в литературу. К числу этих жертв романтической поэтики принадлежала и поэтесса-бретонка, которая мужественно продолжала бороться, несмотря на то что театры отказывались от ее трагедий, убивала себя работой и вызывала невольное удивление своей преданностью литературе. Надорванная напряженным трудом, Элиза Меркёр умерла в январе 1835 г. Ее судьба была вариацией судьбы Чаттертона.

В одной из своих новелл, в «Терезе Сюиро», Эжезипп Моро рассказывает следующее об Элизе Меркёр:

Видите ли, типография — это передняя литературы, и подобно любому лакею из большого дома, я иногда подглядываю в замочную скважину. Однажды, например, фактор отправил меня к одному автору, который заставлял ждать свой материал. Это, Тереза, была молодая девушка 20 лет, в роде вас. Она лежала больная в постели, и за ней ухажив-

¹ Это была литературная пенсия, полученная Элизой Меркёр от одного из министров Реставрации.

вала ее мать. Она писала. Время от времени ее усталая голова падала на грудь, перо замедлялось в ее исхудалых пальцах, и тогда она просила чашку кофе. — Это для того, чтобы вдохновиться, — говорила она. Но коварная жидкость вливалась в нее не только вдохновение, но и лихорадку, и каждая фраза, каждый стих стоили болевой четверти часа жизни. «Поторопитесь, сударыня, — сказал я необдуманно, — ведь мы ждем, а нам нужно работать» — Вам нужно работать, — прошептала она, глядя на мать, — значит нужно работать и мне.

Это не роман, кузина; юная муза еще пела вчера; сегодня она нема, и если вы хотите знать ее имя...

...Если бы я был отцом семейства и будь я приглашен подписаться, как и многие другие, на надгробный памятник юной бретонке, я ответил бы: «От всего сердца, но при том условии, чтобы там была выгравирована следующая надпись, в виде эпитафии: *«Здесь лежит честная девушка, убитая в 20 лет страстью к писательству»*. И ниже: *«Запрещается возлагать стихи на эту могилу»* (курсив Моро).

Но не только литературные неудачники, не только кроткие, слабогрудые поэтессы, не только жертвы алкоголя, не только бескровные юноши, отмеченные роковыми стигматами бедности, населяли нищую богему. Их было вдоволь здесь, но не они определяли социально-политическое лицо этой богемы. Последнюю задачу выполняла группа политических поэтов-республиканцев, в чьем творчестве непреклонно продолжал гореть революционный пыл «трех славных дней», получавший только новую пищу в ходе буржуазной реакции. Эти политические поэты принадлежали частью к беднейшим слоям мелкобуржуазной интеллигенции, частью же являлись деклассированными представителями рабоче-ремесленной среды; они существовали лишь на свой ничтожный литературный заработок и должны были потерять его с возрастанием реакции. Но, выброшенные на мостовую, они не могли изменить своим взглядам, продать свою шпагу, не могли пойти путями Гюго или Бартеlemi. С великой гордостью несли они кандалы своей нищеты.

Среди этих поэтов нельзя не отметить Луи Бертрана (1807—1841), романтически прозавшего себя Алоизиусом Бертраном. Житель города Дижона, Бертран после Июльской революции примкнул к республиканцам и был одним из редакторов местной республиканской газеты. Первая пьеса Бертрана «Гусарский унтер-офицер», поставленная на сцене Дижонского театра в 1832 г., провалилась. Биограф Бертрана пишет об этом: «Автор, ка-

жется, относился без уважения к театральным условностям и к общественным приличиям. Пьеса слишком отразилась шум 1832 г., чтобы понравиться буржуазии, и показалась полной недостатков»¹. Бертран подвергся однажды резким нападкам со стороны местной легитимистской газеты и в ответ опубликовал следующее письмо, иллюстрирующее всю необузданность его публицистического стиля: «Это правда, я не имею чести происходить от какого-нибудь дворянского проходимца и не подлежу выборам (т. е. не состою в числе лиц, платящих большие налоги). Мой отец был только патриотом 1789 г., искателем приключений, который в 18-летнем возрасте проливал кровь на Рейне, а в 50 лет имел за собою тридцатилетнюю службу, девять походов и шесть ран. Правда также, что я беден; мой отец оставил мне в наследство только свою честь и шпагу, которую вы, г-н редактор, не решитесь увидеть протянутой против вас!» Однако редактор-легитимист не побоялся шпаги Бертрана. Последовала дуэль. Это обстоятельство и связанный с ним шум, а также провал пьесы и ряд других причин поставили Бертрана в необходимость уехать из Дижона в Париж.

В столице неудачи продолжают преследовать поэта-республиканца. Новая его пьеса, предложенная в Порт-Сен-Мартен, была отвергнута. Издатель Рендюэль, о котором во Франции пишут теперь лживые книги, превозносящие его как бескорыстного «романтического издателя» и который умел драться с писателями семь шкур, — отказал Бертрану в издании тома его новелл «Ночной Гаспар», изысканная утонченность стиля которых составила посмертную славу автору. Рендюэль был непреклонен, несмотря на настояния Сент-Бёва, Давида д'Анже, В. Пави и ряда других романтических писателей. Бертран, к которому приехали мать и сестра, голодал. Наконец, когда положение его сделалось совсем отчаянным, в сентябре 1837 г. один из «друзей» поэта склонил его прибегнуть к... доброте королевы. «Это простые люди, — убеждал он, — они не ищут никакой награды за то, что делают и довольствуются сознанием выполненного долга». Бертран подал прошение, получил сто франков и послал королеве благодарственный сонет, однако без подписи, —

¹ Cargill Sprietsma, «Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand». Paris 1926, p. 171.

жалкая попытка уберечь себя, как республиканца, от ком прометации. «Ты понимаешь, — писал он этому другу, — что в настоящий момент, накануне издания книги (Бертран все еще не терял надежды на издание «Ночного Гаспара». — Ю. Д.), опубликование этого сонета, будь он подписан и попади случайно в руки какого-нибудь журналиста, — поставило бы меня в чрезвычайно затруднительное положение». К королеве поэт больше не обращался, и семья его бедствовала. Когда к Бертрону являлись мало-знакомые люди, они встречали его нищенски одетую мать, которая мыла посуду среди запахов капусты, а принимала их его сестра, прозрачная девушка с большими глазами на бескровном исхудалом лице; самого поэта никогда нельзя было застать: он прятался от кредиторов. Безрадостное существование Бертрана логически завершилось чахоткой и смертью в больнице. «Моим пьедесталом было несчастье», — воскликнул Бертран в одном из последних своих стихотворений. Он ошибся. Его пьедесталом являлась гордость разбитого, поверженного поэта-республиканца, которого нужда заставила однажды упасть до подачки «добрых» королей, но который превозмог в себе унижительную слабость и умер надорванным, но не пошедшим на примирение или покаяние.

Политические поэты «нищей» богемы страдали не только от своей нищеты. Они несли также, — как мы видели на примере Бертрана и как увидим дальше, — кандалы того, что им ошибочно казалось литературным не-признанием, литературным неуспехом, но что в действительности было отказом буржуазного общества, обволакиваемого реакцией, принимать их революционное творчество. И тут наступал такой момент, когда нищета, голод и отчаяние приводили этих непокорных гордецов к мысли, что смерть лучше измены. В ночном Париже хлопали выстрелы самоубийц, Сена влчила трупы утопленников, из-за плотно затворенных дверей мансард слышалось хрипение юношей, кончавших с собой угаром.

Первым из таких самоубийств политических поэтов было самоубийство Огюста Ле Бра и Виктора Эскусса (первому из них был 21 год, а второму лишь 19), кончивших с собою 18 февраля 1832 г. из-за провала их пьесы. Это случилось еще в пору первых шагов буржуазной реакции. Буржуазная критика весьма нагло старается объяснить самоубийство этих поэтов влиянием романтизма: Эскусс

и Ле Бра, оказывается покончили с собой из соображений... «романтической моды»!¹ Находятся еще наивные люди, верящие подобным «объяснениям»! Эскусс, правда, требовал в своей предсмертной записке, чтобы в некрологах о нем было напечатано следующее: «Эскусс кончил с собой, потому что он не чувствовал себя здесь на месте, потому что ему не хватало сил каждый раз, как он делал шаг вперед или назад, потому что любовь к славе не главенствовала в его душе, если только у него имелась душа». Но можно ли отсюда заключать, что все и объясняется единственно романтическим «сомнением, упадком духа, гордостью»?² Нет, гибель Ле Бра и Эскусса была гибелью политических поэтов, у которых «в душе главенствовали» иные желания, кроме деляческой жадности славы, но у которых, неустойчивых выходцев из мелкобуржуазной среды, не было сил для упорной борьбы. Июльская революция поставила их на твердую почву, реакция выбила эту почву из-под их ног. Писать оба поэта начали еще накануне Июльской революции. Беранже, сидевший в тюрьме Ла Форс, был крестным отцом первых их опытов: Ле Бра прислал ему для оценки свои «патриотические стихи», а Эскусс почтил Беранже песней, в которой речь шла о тюремном заключении последнего. В 1829 г. Ле Бра

¹ См. книгу Луи Мэгрона «Романтизм и нравы», М 1914, стр. 306, 313. Перепев «откровений» Мэгрона встречается и у Альфонса Сеше, толкующего о том, что писатели-самоубийцы 30-х гг. стремились единственно к .. славе.

«Несомненно, что в эти эксцентричные романтические годы, — пишет А Сеше, — было много молодых людей, которые извелили нужду и возбуждаемые ею мрачные мысли. Но необходимо сказать, что эти приступы отчаяния, которые многих привели к самоубийству, составляли некоторую часть общей программы. Конечно, приходилось испытывать несчастья и, повидимому, много страдать, но горести эти становились еще более жгучими, когда их начинали превеличивать, когда заставляли себя верить в то, что никогда никто не испытывает подобного отчаяния и равных неудач. Это было самовнушение нищеты! Да и притом, какая еще литература прибегала к столь широкому расходу мертвых голов, могил, скелетов и привидений? Постоянно пребывая в этой кладбищенской атмосфере, только и можно было приобрести болезненную экзальтацию. Больше того, — кончали с собою, чтобы приобрести бессмертие. Вот наиболее экстравагантный поступок, который только может внушить молодому человеку жажда славы!» (Alphonse Seché, «Les poètes-misère», Paris s. d., ed. L. Michaud, p. 23).

² А. Seché, ibid., p. 22.

издал свою первую книжечку «Три царства», где он представлял другом свободы и врагом Реставрации; в книжечке было четыре стихотворения: «Царство свободы» (речь шла о 1793 годе), «Царство чести» (воспевался Наполеон), «Царство королей» (здесь бичевалась Реставрация) и «Слово к Беранже». Ле Бра воспел Июльскую революцию, напечатал стансы «Три дня народных». Эскусс принял непосредственное участие в июльских боях и участвовал во взятии Лувра; в июне 1831 г. с большим успехом прошла в Порт-Сен-Мартен его трехактная романтическая драма «Мавр Фаррюк». Но драма «Петр II», написанная Экуссом совместно с Ле Бра и поставленная в Театр-Франсэ в декабре 1831 г., успеха уже не имела, а провал последующей мелодрамы обоих авторов «Раймон, или наследство потерпевшего кораблекрушение», поставленной в Гэтэ в январе 1832 г., привел поэтов к их печальному концу. Необходимо подчеркнуть, что критика буржуазной реакции ожесточенно нападала на обоих поэтов, издевательски высмеивая их первые, естественно незрелые выступления. Особенно резок и пристрастен был Жюль Жанен, продажное перо которого вызывало законный протест всех революционных писателей 30 гг. Феликс Пиа прямо называл Жанена убийцей Экусса: «...Но достаточно и того, что критика безнаказанно убивала молодых и старых, Экусса и Ле Бра, чтобы мы стали ее уважать, вдобавок, когда она так самовластна и недоброжелательна, когда у нее вместо искреннего гнева честной души имеется всего только оплачиваемая ярость или завывание пса, натравливаемого хозяином на каждого встречного!»¹

Но если смерть Ле Бра и Экусса вызвала большой шум и Беранже посвятил им песню «Самоубийство», то смерть поэта-рабочего Жюль Мерсье прошла почти незамеченной, и вспоминать о нем буржуазные историки литературы вообще не удосуживаются. Жюль Мерсье, как помнит читатель, воспел Июльскую революцию в поэме «Пробуждение Франции, или Три дня славы», затем он сделался сен-симонистом и наконец, плененный страстным пафосом «Слов верующего», предпринял попытку переложить тирады Ламенэ в стихи, — предприятие, юмористически расцениваемое буржуазной критикой, в том

мысле и современной¹. О Жюле Мерсье и его смерти нет никаких сведений, кроме следующей записи в «Мемуарах» зенсара-старшего:

Сколько раз, увы, возражал я против чрезмерной ненависти, проявлявшейся у него по отношению к обществу, которое, по его словам, не признавало его литературных заслуг. Однажды я обрисовал ему нищету, в какую, как приходилось мне видеть, впадали рабочие, которые, испытывая подобно ему тяготение к литературе, имели слабость променять свои инструменты на перо; я описывал ему бедствия, бывшие результатом всего этого, как вдруг он, внезапно прервав меня и вонзив острие ножа в стол, на котором мы только что отообедали, воскликнул: «С этим инструментом всегда бываешь хозяином своей судьбы». Я был поражен и не знал, что ответить. Бедный друг не замедлил подтвердить эти печальные слова; литературные разочарования, к которым присоединились муки неразделенной любви, внушили ему отвращение к жизни, и 27 июня 1834 г. он бросился в Сену и утонул. Все газеты поспешили тогда напечатать ряд его стихотворений; если бы они сделали это, когда он был еще жив, они может быть спасли бы ему жизнь².

Еще одно самоубийство, самоубийство того Адольфа Буайе, перед именем которого В. Каренин остановился в недоумении³. Правда, сведений о Буайе нет почти никаких, за исключением краткой заметки в сборнике стихотворений Савиньена Лапуанта «Эхо улицы». Адольф Буайе, типографский рабочий, автор книги «О положении рабочих», кончил с собою в 1841 г. Причины его смерти восходят все к той же буржуазной реакции. Ведь автор этот, не усложняя себя изобретением какой-нибудь громоздкой утопической системы, требовал только работы на нынешний день и хлеба на завтрашний. Буржуазным юмористам тут не над чем было смеяться. Перед ними стоял не мечтательный сен-симонист, но возмущившийся вчерашний раб. Он должен был быть уничтожен. Дадим слово С. Лапуанту, следующим образом характеризующему книгу Буайе:

...Моральное и материальное положение рабочих, конкуренция, быт, заработная плата, опасные для жизни работы, отупляющие или плохо оплачиваемые, — все это с большим вниманием анализировано на 165 страницах этого сочинения («О положении рабочих»). Положение женщин, будущее де-

¹ См. в книге Paul Vulliaud, «Les Paroles d'un Croyant de Lamennais». Amiens, 1928.

² Vinçard-ainé, «Mémoires etc.», p. 112-113.

³ В. Каренин, «Жорж Санд», т. II, П. 1916, стр. 279.

¹ F. Pyat et A. Luchet, «Ango». Paris 1835, préface.

тей, участь стариков — вот что беспрестанно занимает автора. Буайе мечтает о новой организации для своих братьев, основанной на началах самого широкого братства. По его мнению, следовало бы, не останавливаясь ни на одной из известных социальных систем, найти такую организацию, которая обеспечивает работой в настоящем и хлебом на завтрашний день... «Надежда быть сколько-нибудь полезным в достижении наших благородных целей, — пишет он, — ободряет меня в деле опубликования этой очень неполной картины нашего современного социального положения и тех средств, которые мне кажутся способными его улучшить». Нельзя не краснеть, читая эту маленькую книгу, когда думаешь о том плоском равнодушии, чтобы не сказать больше, с которым только и был принят появившийся труд Буайе, о равнодушии, которое, при наличии ряда других, не менее тяжелых огорчений, должно было ускорить его конец. «При современном состоянии общества, — писал Буайе в своем предсмертном письме, — рабочий тем больше счастлив, чем больше он занят самим собой; если он любит свою семью и стремится к ее благу, он уже терпит множество страданий; но если он любит общество и себе подобных, он должен будет кончить, как я»... Помнят ли еще типографские рабочие о несчастном Адольфе Буайе, столь мало известном и столь быстро забытом? ¹

Дорога буржуазной реакции была вымощена трупами поэтов и писателей, родившихся в шуме Июльской революции. И на этот роковой путь должны были вступить теперь Берто, Вейра и Эжезипп Моро.

«Жан-Пьер Вейра и Луи-Агат Берто никогда еще не были так несчастны, как в эту эпоху, — отмечает Бертье. — Но чем более они были нищи, плохо одеты, чем хуже было их жилище, чем труднее становилось для них пообедать, тем больше находили они, что общество дурно организовано, тем больше они были революционерами» ².

Богема улицы Искусств представляла полную противоположность довольству золотой богемы. Теофиль Готье мог блистать на премьере «Эрнани» в таком умопомрачительном костюме, как красный жилет, светлозеленые, цвета воды, брюки, обшитые по швам шнурами из черного бархата, черный сюртук с широкими бархатными отворотами и широкое серое пальто на зеленой шелковой под-

кладке. Арсен Уссэй одевался по последнему слову моды. Камилл Рожье щеголял в костюмах алого бархата, а Жерар де Нерваль заказывал себе камзолы под Вертера. У самого Петрюса Бореля, в его лучшие дни, хватало денег на перчатки цвета королевской крови и на революционный жилет а ла Робеспьер или а ла Марат. Ничего этого поэты улицы Искусств не знали. Когда Вейра и Берто приютили у себя бездомного поэта-наборщика, одежда его состояла из одних лохмотьев. Не лучшей была и одежда Берто. Трое друзей поочередно пользовались зеленым сюртуком Вейра, единственным уцелевшим от заклада. Зеленый сюртук, переходя с плеч на плечи, приобрел широкую популярность в квартале, и Вейра, счастливый его обладатель, получил кличку «зеленого графа». В эпоху страстной ненависти романтиков к буржуа, подумайте, какие чувства должны были испытывать эти бедные и гордые политические поэты по отношению к лавочникам и консьержам, потешавшимся над их нищетой!

Для Эжезиппа Моро зеленый сюртук оказался настоящим благодеянием: поэт имел теперь возможность увидеться с некоторыми лицами, интересовавшимися им, и представиться в нескольких редакциях, где были приняты его стихотворения и рассказы. Но так как литературный гонимый Моро был ничтожен, — если только его вообще удавалось получать, — и так как отец Вейра уже не присылал больше сыну денег, а все попытки Берто найти работу ограничились только луидором в неделю за сотню строк для «Шаривари», — гардероб поэтов улицы Искусств пополняться, естественно, не мог.

Если золотой богеме были свойственны бесконечные любовные авантюры, в которых так ярко проявлялся ее буржуазный гедонизм, то богема улицы Искусств ничего этого как будто не знала. От Моро еще остался ряд эротических песен, автобиографичных, как и все его творчество, но Вейра и Берто писали: «И оба мы спускаемся шаг за шагом в могилу, не оставляя ничего от себя на земле, ни одинокого сожаления в чьем-либо сердце, ни даже воспоминания у какой-нибудь плачущей женщины». Если в прошлом Берто любил эксцентрическую Софи Гранже, а Эжезипп Моро отдал первую свою любовь Луизе Лебо, за что оба поэта понесли кару — первый от Сент-Бёва, а второй от жителей Провена, разъяренных «Диогеном», — то их парижская любовь ограничивалась,

¹ «Les echos de la rue», poésies dédiées à Béranger par Savinien Lapointe, ouvrier cordonnier. Paris, 1850, p. 249 — 251.

² A. Berthier, p. 98.

повидимому, краткими голодными связями, неяркими и неинтересными. Любовь приводила к разочарованию. «Женщины! Дочери Евы! Вы не были теми, о ком я грешил, не были ангелами, спустившимися с небес!» — восклицает Вейра. Единственное, что известно за этот период их жизни, это платоническое увлечение Берто и Моро известною артисткой Водевиля, мадемуазель Фаргейль. В свою очередь, если характерной чертой золотой богемы являлась потребность смеха, то и тут нельзя провести параллели с поэтами улицы Искусств, эмоции которых ограничиваются жалобами, гневом, мятежом, проклятиями или, наконец, подавленностью. Юмор, отчасти присущий раннему творчеству Моро, потух в богеме улицы Искусств.

Гордость, благородная гордость революционных поэтов, ввергнутых на дно жизни, но отказывающихся сдаться, не желающих покориться, — вот что поддерживало поэтов улицы Искусств в неприглядности их существования. Играла здесь роль и их «романтическая» преданность искусству, подогревавшаяся кое-какими обстоятельствами литературной жизни. Так, например, 1 февраля 1835 г. состоялась премьера «Чаттертона», собравшая всю нищую богему, объединившая ее в новой вере в свое поэтическое призвание, в новом протесте против власти буржуазии. Здесь был и Вейра в своем легендарном зеленом сюртуке, и Моро, в своих лохмотьях, который, чтобы купить билет, должен был в это утро заложить за три франка в ломбарде свой последний жилет. И когда бледный, худой, страстный юноша Чаттертон так проникновенно заговорил со сцены устами актера Жоффруа «об их пылких стремлениях, об их печальной нищете, об их возвышенном отчаянии, — все эти несчастные, голодные, отчаявшиеся, все эти бедняги вскакивали с мест, преображенные, как в апофеозе, и долго, бесконечно, безумно аплодировали поэту, который стал их адвокатом и панегиристом; и, расходясь по своим конурам, где скоро им предстояло умереть, они уносили в ослепленных глазах правдивый и великолепный образ их общей судьбы, такой мучительной, столь законченно-тщетной и неудачной»¹. А в эти самые часы премьеры «Чаттертона» молодой поэт Эмиль Руйан, десять лет бороз-

шивший с нищетой своей парижской жизни, умер с голода над переводом «Луизиады» Камюэнса. Ему было всего 33 года. В эти же часы другой молодой поэт-романтик, сидя в партере Театр-Франсэ, хотел немедленно, тут же покончить с собой, бросив своей смертью вызов обществу, столь равнодушному к поэтам. Луи Мэгрон, рассказывающий о последнем факте, прибавляет, что драма Альфреда де Виньи вызвала целую полосу самоубийств среди начинающих и еще неизвестных поэтов¹. Однако Луи Мэгрон также ничего не понял в причинах этих самоубийств. Для него все дело объясняется только «гипертрофией воображения», преувеличенным представлением романтиков о назначении поэта, «модой», и даже «признаком хорошего вкуса». Для Мэгрона литературные самоубийства были только «странным снобизмом». Буржуазный исследователь не пожелал заметить, что в эту эпоху ни один дворянский писатель не кончил с собою, как того же нельзя сказать и о писателях, связанных с лагерем финансовой аристократии, ряд представителей которого, в роде, например, Жюль Жанена, отзывались о драме Виньи самым уничтожающим и презрительным образом. Он не заметил, что кончали с собой лишь те поэты, которые принадлежали к беднейшим слоям мелкобуржуазной интеллигенции или к выходцам из ремесленной среды и рабочего класса.

В 30-х гг. буржуазно-демократическая революционность еще не завершила во Франции полного круга своего развития, потому что ей еще предстояла борьба за буржуазно-демократическую республику и она продолжала во многом держать в плену мелкобуржуазную демократию. Но если последняя осуждена была мучительно колебаться между верой в старые иллюзии 93 года, разочарованием в них и новыми социально-политическими исканиями, то иного пути у этой демократии пока не было. Революционность пролетариата еще не откристаллизовалась; ее зарницы были разрозненными, редкими, не типичными; политические поэты мелкобуржуазной демократии могли только смутно «чуять» аромат цветов будущего. Революционные поэты «нищей» богемы, поэты мелкобуржуазной демократии, кончали с собой в эпоху безвременья, когда они видели крушение старого феодального мира, когда, как им казалось, современный буржуазно-капиталистиче-

¹ A. Berthier, p. 102.

¹ Луи Мэгрон, «Романтизм и нравы», стр. 114—121.

ский строй, со всеми его отвратительными противоречиями также должен был тоже неминуемо погибнуть, но когда новый мир с его неясными и заманчивыми очертаниями, «социальный мир», как его тогда называли, социалистический строй — еще не родился. Поэты нищевой богемы изверивались в буржуазно-демократических иллюзиях, — а между тем эти иллюзии все еще составляли основное содержание их поэзии, — итти же вперед они не могли, не находили пути, или, вступив на него, брели ощупью, поминутно сбиваясь в сторону. И тут, в этой обстановке смутности и неуверенности, такое обстоятельство, как буржуазная реакция, начинало играть решающую роль. Революционные поэты, обессиленные и подавленные в разгроме восстаний 30-х гг. и в большинстве принадлежавшие к неустойчивой мелкой буржуазии, не находили в себе сил противиться наступлению реакции и кончали или пытались кончить с собой, чтобы избежать по крайней мере измены революционному делу. Редкий из них не стоял под дулом пистолета.

Богема улицы Искусств не составляла здесь исключения. Все ее поэты жили с навязчивой мыслью о самоубийстве. В песне «Surgite Mortui!» («Готовящиеся умереть, поднимайтесь!»), носящей невеселый подзаголовок «Куплеты, спетые на одном завтраке, все участники которого думали о самоубийстве или покушались на него», Моро приглашал своих слушателей на минуту забыть свои привычные думы. «Вы, умирающие по всякому поводу шесть раз в неделю, переведите дух: воскресенье — день отдыха!» И поэт признается, что он уже четыре раза принимал самоубийство: «Вы знаете, что я имею некоторое право проповедывать на эту тему: я дошел до четвертой попытки покушения на самоубийство. Но тщетно я клянусь этот бесчестный век, тщетно говорил я сотню раз: отправляйтесь в путь, моя душа!»

Поэт потому покушался на самоубийство, что окончательно убедился в гибели той свободы, которую он так пламенно воспевал. В оде «Бордо» Моро восклицает: «Дитя! свобода, спеленутая мумией, получила первую любовь твоего девственного сердца. Ты думаешь, что твоя возлюбленная спит? Бедный ребенок, она мертва... Умирай!» Исход Июльской революции, последовательный разгром восстаний 30-х гг., дикая ярость реакции приводили колеблющегося Моро к разочарованию в револю-

ционном пути. Из левого республиканца он становится трехцветным, правым республиканцем. В песне «Тысяча восемьсот тридцать шестой год» он выступил против Алибо, покушавшегося на Луи Филиппа (хотя вместе с тем резко осудил палачей Алибо, казненного на «Голгофе Лютеции»): «Так повелел бог, а я, идущий с песнью по вашим следам, прошу о том же: о, братья, даже во имя того, чтобы спасти родину, — не убивайте! Когда это ужаснее, еще дымящееся, выстрелило, мой трехцветный стих внезапно отступил назад, побелев от ужаса, моя жалость превратилась в иступленный бред, а лира, отвергая своих богов, прошептала: Да здравствует король!» В другом стихотворении «Корсиканец», говоря о Фиески, Моро уже прямо называет его «живым позором». Если в «Диогене» поэт не призывал к царевубийству, он по крайней мере, превозносил террор 1793 г. Но если в эту пору левые республиканцы начинали испытывать здравые сомнения в целесообразности индивидуального террора, в частности царевубийства, и если это обстоятельство являлось крупным шагом в развитии их социально-политического сознания, то у Эжезиппа Моро все дело объясняется только подавленностью, только отказом от старого пути¹. Тем не менее, хотя поэт, изверившийся в прежних на-

¹ В республиканской партии вообще, а может быть и среди левых республиканцев не было единства по вопросу о царевубийстве. Правые республиканцы с их тактикой умеренности и осторожности были, конечно, против покушения на Луи Филиппа, которые озлобляли против них реакцию. Судя по указанию Жоржа Вейля, колебания были и среди левых республиканцев. Вейль указывает, что в 1837 г. одна из прокламаций призывала к отказу «от покушений на короля, как бы «хороши» они ни были сами по себе, ибо от них нельзя было ждать прочного результата». «Недостаточно убить тирана, надо еще уничтожить тиранию!». А этого можно было достигнуть лишь объединением которое именно и ставили себе целью «демократические фаланги» (Ж. Вейль, «История республиканской партии во Франции», стр. 143). Конечно, отказ от индивидуального террора в кругах левых республиканцев являлся шагом прогрессивным. Но все же лозунг царевубийства оставался чрезвычайно популярным, и, например, от каждого бланкиста, при вступлении в партию, требовалась клятва в ненависти к королям и в готовности к их убийству. А в тайных республиканских типографиях печатались панегирики в честь покушавшихся на короля. Так, например, в анонимной оде «К королю» превозносился Алибо: «Завтра царевубийца займет свое место в Пантеоне, рядом с богами. Если бы даже он запятнал свою жизнь зловещим и убийством, он снова станет чист и непорочен, когда умрет в крови королей!»

деждах, прощался со своей душой, у него не хватало мужества кончить самоубийством. Вот что передумал он под дулом пистолета:

...В тот момент, когда я почувствовал на своей коже холод дула, меня охватил ужасный страх. Не смерть испугала меня, но... вы не поверите, — ах! Да, издали смеялись над ним, но вблизи... Учтите, однако, человеческую гордость. Я не желал отступать! Правда, спуск моего пистолета я нажал оиюнь не с хладнокровием героя. Выстрел медлит, и это едва измеримое время, которое нужно было для совершения окснчательного жеста, в эту восьмую долю секунды, меня, вы поверите, затопил целый мир чувств и мыслей! Словно в видении, во вспышке молнии, я охватил всю свою жизнь, свои мечты, привязанности, печали, ошибки, в особенности ту, самую серьезную из них, которую я собирался совершить как раз в этот момент, я почувствовал великое угрызение совести, и вечность предстала предо мной. И уж я не мог начать снова, нет. Я отшвырнул оружие подальше от себя и бросился на колени.

Моро бросился на колени перед распятием. Не умея убить себя, он не имел больше сил бороться с нуждой и лишениями. Александр Дюма указывает: «Начиная с этого времени, т. е. с 1834 по 1838 г., его жизнь представляет собою только длинную цепь горестей, забот, разочарований, которые лишь все более возрастали и становились все более ужасными». Подавленный и разбитый, Моро приходил к мысли об ошибочности своей предшествующей деятельности.

Но если поэт каялся в своих прошлых «заблуждениях», то не потому, что он уже нашел «поцелуй и кусок хлеба»; нет, это каялся, это мучился человек, попрежнему оставшийся голодным. Он готов был откаться от политической поэзии, но все его попытки найти какую бы то ни было работу оставались неудачными.

Однажды он предложил свои услуги литератору, г-ну Меннеше, лишившемуся секретаря.

— Какую же работу мог бы я вам поручить? — спросил его писатель.

— Всякую! — с готовностью отвечал Моро — От эпической поэмы и до подметания вашего кабинета включительно.

Меннеше счел его за сумасшедшего и подыскал себе другого сотрудника.

Моро пробовал заинтересовать своим дарованием некоторых могущественных литературных вельмож. Одни из них обошлись с ним, как со школьником. Другие вовсе не отвечали ему¹.

Вот почему Моро, сравнивавший себя то с Жильбером, то с непризнанным и гонимым Тассо, чувствовал, что у него не остается другого прибежища кроме смутной надежды на благодать божества. И тут он подпадал под влияние реакционной литературы. Нижеследующие строки из стихотворения «Четверть часа набожности» написаны как будто под непосредственным влиянием Антона Дешана или «прозревшего» Огюста Барбье: «Когда-то мои детские губы сами собою открывались для латинских слогов молитвы, и в праздничные дни я, белый левит из хора, изливал перед господом свое сердце и приношения. Но с тех пор, в беге мира и его празднеств, я шел путями ложных пророков; общник книжников и фарисеев, я богохульствовал против Христа, преследовал верных ему. Когда восстание срывало своими обнаженными руками крест с купола, чтобы бросить его в реку, оскорбляло и поносило бога, недвижно лежащего на земле, я издали, подобно Саулу, праздно смотрел на это. Но, охваченный внезапно смутными сомнениями, я подумал: где же найти внутренний мир, как итти к небу в беззвездной ночи и не имея здесь проводника? Беспечные дети то увенчивают свое чело венками из роз, чтобы не видеть ни людей ни событий, то, провозгласив божеством свободу, падают с гордостью под мечом закона и, умирая, пророческим голосом обещают основать друидический культ новому Тевтатессу¹, — или же, наводя ужас на церковь и государство, грохочут шумными отголосками вокруг своего апостола, который, этот ученик Христа, надевает своими жреческими руками красный колпак на чело учителя».

И вот, зайдя однажды в церковь, поэт, охваченный теми покаянными мыслями, нашел в своей душе еще немного старой веры, улетучивающееся благоухание. Он становится на колени, молится, перелистывает евангелие. И когда он встает, ему кажется, что празднично загораются разноцветные стекла окон, луч солнца падает на его лоб: божество как будто радо покаянию блудного сына. И, проливая слезы, растроганный несчастливец дает обет написать это свое стихотворение.

К той же эпохе относится стихотворение «К Медору», в котором словно воскресла вся та тонкая грация и же-

¹ Тевтатесс — галльское божество, отец богов.

манное изящество, которые были свойственны старым поэзии французских дворянских салонов. И здесь уже не почти никаких ноток бунта, все ограничивается жалобами тихими вздохами грустной примиренностью

Медор — счастливчик! Тошам и пшотавым
Я знаю, что в давних лет
Бок о бок жизнь вياчи и по канавам
Бродячий пес и проклятый поэт
Я с осью ора, с вью корку хлебз,
Грует вон стих участь, не согрел, —
Табт ж костью закидываю небо
Пес — выскочка, открой мне свой секрет!

Тем же настроением проникнута и одна из лучших эссегий Моро «Вульзи», где поэт расстроганно вспоминает свое детство, прогекшее в мыслях для него окрестностях Провена. Больше нет сил для борьбы, бесконечная усталость овладевает больным поэтом. Предчувствуя близкий конец, он прощается с природой Провена, с речкой Вульзи, лаская ее нежными, кроткими, грустными словами. Как часто этот мотив прощания с землей встречается у поэта-нищен богемы! Но это снова не романтический штамп, это — выстраданное

Вот, что говорит Моро в «Вульзи»:

О, если уж нужно найти сладкое имя для стихотворения скажите что слышите Вульзи? Что ж Вульзи это имя на больших островах? Нет это только материнский ручеек текущий так, что это и не видно с журчаньем, стадным к его имя, какойнибудь гигант охваченный жаждой, осушит бы его единым духом, зеленым картин Оберон играющий по берегам рек, перескочит бы через него не замочив слез бубенчиков. Но я люблю Вульзи черные теса ее тутстых деревьев, ее прыжки на ложе потном цветов ее шопот. Часто ребенком, в тени кустарников я старался перевести эти неясные звуки на человеческую речь. Когда я, бедный мечтательный шкельник и как говорил — «нядь», расстилывал свой хлеб птицам на берегу струи словно шептал мне «Надейся в ненастные дни бог возвратит тебе этот хлеб!» Бог все еще остается моим должником. У меня были здесь друзья когда я пришел сюда василек, расцветили среди роз Провена сном мертвых сном которому я заживую почти все они спят теперь и дорога жизни терновник которой насмехается над моими похотями, стала пошла античной дорожкой оним сном рядами гробниц. В слухе глухих звучала моя тира я шел без стыва и сбегив черным бредом я разорвал свою плетню разбросал по ветру обломки священных словослов и запяткал. Но я прощаю тебя мой Вульзи и так же полный печали и так уждаюсь в друге, который любит меня кротко говорит о

мною и обманывает меня, — что прежде чем закрыть в один прекрасный день усталые от жизненных бурь глаза, я хотел бы предпринять паломничество к твоим берегам, вновь увидеть кустарники, такие дорогие мне в детстве, снова заснуть под шорох твоих певучих камышей и говорить о будущем с твоими обманчивыми струями.

Стихотворения о Медоре и Вульзи, прочитанные в нескольких дворянских салонах Сен-Жерменского предместья, обратили на себя внимание. Моро сделался популярным. Как редкую игрушку передавали его из салона в салон, и поэт, осыпавший комплиментами, впервые приобщившийся к фимиаму славы, поспешил излить свою радость Луизе Лебо:

«Я чувствую себя счастливым, дорогая сестра, потому что самым большим из всех моих страданий было то презрение, которое преследовало меня повсюду, — тогда как теперь мне надоедать могут только похвалы. Я счастлив, потому что многие люди высокого ума повторили мне то, что ваше сердце открыло еще до них: «Этот молодой человек — настоящий поэт» Я счастлив, потому что еще вчера можно было бросить мое имя, как нечто позорное, в лицо святой женщине, которая так меня любила, — тогда как сегодня, если бы мне суждено было умереть от всех моих невзгод, она могла бы сравнивать мою любовь с моими стихами».

Но это чувство счастья быстро потухло. Из песни «Отчет на приглашение» явствует, что, как ни старались приручить» Моро в салонах, — перевоспитать его оказывалось невозможным. Поэт заявляет, что он не пойдет на светский бал, куда его приглашают: «Там, по законам этикета, нужно каждую минуту отвешивать поклон, каждый шаг там — расшаркивание, каждая фраза — комплимент. Я же, как истинный либерал, осмеливаюсь отрицать абсолютную власть даже за женщинами. Нет, я не пойду на бал!» Чувствуя таким образом свою классовую чуждость в светском обществе, враждебно относясь к его нравам, «этим прекрасным умам, все знание которых ограничивается искусством кланяться», Моро сознавал в то же время, что интерес светского общества к нему, плебею, ограничивается пустым любопытством, что рассчитывать на какую-либо поддержку или помощь он не может. В одном из писем этого времени он говорит:

Недостаток необходимого всегда парализовал все мои усилия в литературе. Чтобы чего-то достичь, нужно сначала что-то иметь! Если бы я был сыном почтенной семьи, вместо того, чтобы быть всего только Э. Моро, я знаю, что уже

давно бы добился известности. Один господин, которого я видел всего лишь раз у г-жи Ферран и который играл политическую роль при Реставрации, г-н де Вильбуа, прислал мне послание в четыреста стихов, где он говорит мне много лестного, что привело в восхищение г-жу Эмму Ферран. Эти люди дадут мне умереть с голоду и тоски, после чего скажут: «как жалко!» — и создадут мне славу, подобную славе Жильбера (курсив наш. — Ю. Д.).

Интерес салонов к Эжезиппу Моро действительно быстро потух. Причины этого, повидимому, во многом обуславливались классовой колючестью автора «Диогена». Кто знает: быть может однажды в одном из этих салонов его попросили прочесть свое наиболее любимое стихотворение, и Моро начал читать о нужде, о холоде и голоде бедняков. А прочесть такое стихотворение он смог бы, потому что, — и это нужно особенно подчеркнуть, — несмотря на все его покаянные нотки, несмотря на его осуждение революционной «анархии», несмотря на его элегические вздохи о детстве, когда «при возвращении на ферму он находил ласковый привет, белый хлеб и молоко», несмотря на его четверть часа набожности¹, — в поэте подспудно клекотала его прежняя потребность бунта. В «Патриотической песне оперных танцовщиц» он вкладывает в уста балерин иронические призывы к буржуазии: «Вы, вырубающие саблями, под барабанный бой, гражданские волнения, — к нам, буржуа! Вы любите легкие победы». В песне «Крещение» поэт повествует о том, что у привратницы родился сын, один из новых «сонаследников царства небесного», так как ведь больше этому ребенку нечего наследовать. Обращаясь к новорожденному, поэт сравнивает его с ребенком богачей, с королевским сыном, и радуется, что этот мальчик не попал, как те дети, в атмосферу лжи, предательства и бесчестия. Но бесконечно горька участь, ожидающая этого счастливого мальчика, сына бедняков!

И в госпитале и на поле брани, —
Для пушек снедь, снедь для обид
Пробудешь ты, когда же на бурьяне
Заснешь, — то голод зорю затрубит.

¹ Вольная или невольная ироничность заглавия этого стихотворения прекрасно почувствована буржуазными литературоведами «Четверть часа набожности — это немного, это слишком немного для души, которая так долго заблуждалась вдали от спасителя», — благочестиво вздыхает Бертье на стр. 304 своей книги.

Народом станешь ты; но разве ново,
Что жить, страдая, — общий наш закон?
Я над чертогом слышу гром грозный, —
Спи, спи, дитя, тебя не тронет он!

В песне «Последний день» с большой энергией воскрешает тема «Зимы». Поэту кажется, что, когда настанет последний день мира, он с жалостью скажет: «Бедный шар земной, повертись еще, повертись, повертись еще!» Но он начинает затем раздумывать о том, что будет происходить в день кончины мира. «Богачи! в этот чудовишный час затрясутся все ваши дома, и с ваших столов посыплется много крошек. Пусть же насытятся голодные, скажу я, и выпьем, чорт побери!» Поэт с интересом прослеживает все детали этой картины: «Испуг, который родится в этот день (а мне со своей стороны будет только смешно), помешает людям узнать, где их постель, их жена, их добро. И больше уж нет буржуазных краснобаев, больше нет привратников! В воду законы!» И меланхолический припев песни звучит в этих куплетах злоеющей иронией, приглашая шар земной повертеться еще и еще, пока все обездоленные не насытятся, наконец, вдоль.

Противоречивость и неустойчивость Моро, особенно видные в последнем периоде его творчества, во многом объясняются теми люмпенпролетарскими влияниями, которым Моро поддался в эту пору благодаря принадлежности к богеме и которые способствовали усилению в нем морального анархизма. Именно люмпенпролетарской беззаботностью относительно источников средств существования и объясняется «визит» Моро к префекту полиции. А в «Последнем дне» Моро уже прямо связывает себя с трюанами, с бродягами. «Идемте, трюаны, играть в жмурки в городе!» — восклицает он. Но это не призыв к разделу имущественных благ, к тому «уровню», о котором шла речь в «Зиме». Это только призыв к разделу женщин. «Трепещите, Роза, Гортензия, Лора!» Но какие бы мрачные грязнящие тона ни накладывал люмпенпролетариат на Моро, стихия бунта поэта остается, в основе своей, здоровой. Этот бунт — попрежнему бунт мелкобуржуазной демократии. Бунт, целеустремленный в конечном своем итоге и направленный к свержению социальных противоречий капитализма.

В этом отношении замечательна песня «Мосье Пайяр»

(«Господин развратник»), где прежняя расплывчатая ненависть Моро к «богатым» сменяется острейшей ненавистью к представителю властвующих высших классов — распутнику и насильнику, чей образ выделен в этой песне со всей силой муки и отвращения. Здесь снова вспыхивает также прежняя вражда Моро к церкви и ее жрецам

Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Покойтесь в мире! — благочинно
Провозглашает Боссюэт,
Но бедняки со всей общины
Бросают весело в ответ:
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Суровый господин дьягои,
Судья верховный с давних пор,
Красивых нищенок до боти
Щипал и щупал монсиньор
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Когда в мечтах о грязном деле
Он шествовал — румян, брюхат —
По всей окрестности гудели
Его бретоки, как набат
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Жак, с двери не сводите взора
Заране думая о том,
Как бы зимою под позора
Жена не принесла в ваш дом!
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Он обольщает, весь в дрожи зыбкой
В руке сжимая золотой,
Вдову перед сыновней зыбкой,
Измаянную нищетой
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Потом, своим триумфом гордый,
Триумф кощунственный купив, —
Он пел, сияя сытой мордой:
Еи бог, я еще ретив!
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!
Он в нищество вписан когтями,
Святым сияньем осенен,
И как в борделе, — в божьем храме
За деньги все получит он
Мизерере! Динь-динь, дон-дон!
Мосье Пайяр похоронен!

Таким образом ясно, что, несмотря на элитизм, свойственный ряду последних произведений Моро, колеблющийся поэт не расстался с прежней стихией революции и что последняя была только загнута в подполье и глухо бурлила там, прорываясь огненными великолепными взрывами, в ряде песни «Мосье Пайяр»

И если в одном из последних стихотворений «К моей душе» поэт стоит уже почти на грани небытия, если он уже как будто отрешился от всего земного и призывает свою душу покинуть его «Белая душа улети из больного и нагого тела, но и улети в неведомый мир!» — то рядом с такими безнадежными стихотворениями находились и другие. Нет, душа бедного поэта не растаёт безвозвратно в просторных вселенной после его смерти: она останется на земле близ бездыханного тела и сохранит с ним вместе верность революции. В песне «Призрак» Моро объявляет, что он и в гробу будет верен свободе: «Я умираю, но ты Свобода, призываешь нас к новым торжествам. Пусть же по крайней мере твой воскресший дуб будет посажен на моей могиле и пусть там будет петь славка, хлопая крылышками и перелетая с ветки на ветку. Твоему приходу ждет аплодировать моя душа»

После того как «сатонный период» для Моро закончился, поэт опять безвыходно зажат в своей мансарде. Средств к существованию у него конечно, не было. Устроившись снова учиться в одном пансионе, он сбежал отсюда уже через несколько дней. Берто, помогавший ему в литературных делах, встретившись с ним (в эту пору Моро жил уже отдельно от Берто и Веира), познанил его с братьями Араго, водевистами. Моро принял участие в их работе над пьесой «Клеман Маро в Женеве», погавшей на сцену только в 1838 г. и вряд ли облегчившей существование поэта. В 1837 г. Моро получил письмо от друзей из Прованса, где они сообщали, что готовы издать на свои счет его стихотворения, впрочем, через несколько недель они уже отказались от этого намерения. Тем временем Моро чит частными уроками и, решив серьезно отдаться литературе, много работал над стихом

«Я убежден на опыте, — пишет он в письме от 27 июня 1837 г. — что не только ни о чем, кроме писательства, но я еще недостаточно искусен в нем, чтобы начать этим путем

возможность к удовлетворению всех моих нужд. На ученье этому делу я посвятил шесть месяцев, а для того чтобы иметь возможность существовать в течение этого времени, решил давать частные уроки детям, — средство временное и ненадежное, на котором основывать будущее невозможно. Срок приближается, а я еще не оказал больших успехов. И кроме того мои дети, в отличие от ласточек, разлетелись из Парижа с наступлением лета»

Уже указывалось, что революционным поэтам 30-х гг в условиях буржуазной реакции становилось все труднее печататься. Пример Моро свидетельствует, что и те революционные произведения, которые попали в печать и дошли до нас, не могут, строго говоря, рассматриваться как аутентичные. В 1837 г. Моро встретил одного из своих старых школьных товарищей, который интересовался его творчеством и предложил поэту издать сборник стихотворений. Но этот «старый товарищ» поставил то обязательное условие, чтобы в книге не было никакой «политики», ничего революционного: Моро, которому нигде не удавалось печататься после «Диогена», исключая женских журналов, где он поместил свои пять новелл, должен был в конце концов согласиться на этот ультиматум. «Я продаю том прозы и стихов, который должен быть составлен по моему выбору, — писал Моро в одном из писем. — Чтобы сделать этот сборник, из которого должна быть исключена политика, я вынужден был перебрать одно за другим все мои стихотворения не из самых плохих, и плачевным образом их изуродовать, отчего, признаюсь вам, мне стало тошно». Это свидетельство бросает новый свет на все, что уже было сказано нами по поводу творчества Моро. До нас дошли только эти «изуродованные» произведения, и стало быть подлинный голос поэта был громче и мужественнее. Но этого голоса нам уже, вероятно, никогда не услышать. Буржуазия могла торжествовать: на этом фронте она защитилась отлично.

«Незабудка», сборник этих изуродованных реакцией песен и элегий¹ Моро, была издана в 1838 г. и принесла автору гонорар в сумме... 100 франков и восьмидесяти несброшюрованных экземпляров книги. Сборник Моро сначала не привлек внимания и своим последующим успехом был обязан только усилиям литературных друзей

¹ Сатира «Диогена» была включена лишь в посмертное издание «Незабудки», вышедшее в 1840 г.

поэта, в сочувствии которых было, может быть, нечто от сострадания. Берто поместил в «Шаривари» рецензию на «Незабудку» и познакомил с ее стихотворениями Феликса Пиа, который посвятил сборнику Моро в республиканском «Насьонале» целый подвал на девять колонок, полный энтузиастических ободрений. После этого отзывы появились в большинстве журналов и газет¹.

В это время Моро, давно уже больной чахоткой, должен был поступить корректором в одну из типографий, теряя на этой работе последние силы. Известность пришла к нему слишком поздно, далась ценой сожжения старых дорогих кораблей, и поэт не чувствовал радости. Он испытывал равнодушие, большую усталость и приучился к наркотикам. «Пока я за работой, — писал он, — я кое-как живу. Но к концу дня, когда я нахожусь в своей комнате, один, предоставленный самому себе и в особенности ночью... о, это невыносимо! Кроме того, с некоторого времени мне пришлось в голову принимать опиум, чтобы можно было спать до того самого часа, когда нужно снова идти в типографию. Теперь я точно знаю, какое количество опиума мне требуется для этого, но я должен несколько увеличивать дозу изо дня в день, чтобы преодолевать действие образовавшейся привычки. В субботу вечером я утроил дозу, чтобы украсть у себя все воскресенье, и проснулся только в понедельник утром». Подобные злоупотребления наркотиком должны были оказывать самое вредное действие на организм поэта, и без того уже ослабленный всеми предыдущими лишениями.

В 1838 г. Моро предпринял на непродолжительное время путешествие в Провен². Затем он вернулся в Париж к

¹ Само собой разумеется, что критика буржуазной реакции встретила «Незабудку» резко враждебно. Было какое-то соответствующее выступление Жюлья Жанена, о чем мы получаем сведения только из следующего указания Феликса Пиа в его памфлете «Мари Жозеф Шенье и король критиков». Пиа пишет о Жанене: «... Чью зрелую славу он уважал? Чей юной славе помог? Назовите мне хоть одно произведение, хоть одно имя, которое он поощрил бы? Он убил Эскусса, он позорил Моро, оскорблял Бсранже, так же как и Шенье. Молодых и старых, живых и мертвых, самых малых и самых великих, — всех задел он своими ядовитыми зубами, всех обрызгал своей бешеной слюной» (F. Pyat — «M.-J. Chenier et le prince des critiques» Paris, 1844). Курсив наш.

² Следуя традиционному изображению Моро как человека не от мира сего, рассеянного чудака, мечтателя, совершенно якобы не замечавшего реальной действительности, буржуазные биографы

обязанностям корректора, но до по нести их ему не пришлось. Болезнь Моро обострилась до крайней степени, и 19 декабря 1838 г. поэт умер в одной из парижских больницы, на «койке для бедных». Друзья Моро не без труда смогли найти и *выкупить* его тело. Феликс Гиа оставил об этом следующий рассказ.

В полдень 20 декабря 1838 г. я прибыл в сопровождении гг. Атьтароша, редактора «Шаривари», и Сент-Мари Марко, котга, адвоката, в больницу Шаритэ и там, пройдя через двор, где трава росла, словно на кладбище, и по коридорам, сводчатым, как гробницы, я нашел в зале амфитеатра на каменном столе, некий труп.

Этот труп был наг, поточен на спину, его руки были скрещены на груди, голова немного повернута к правому плечу, большие глаза открыты. Что же это был за труп? Это был двенадцатый номер. Там умирает столько народу, что их уж больше не зовут по фамилиям, их нумеруют. Кто же был этот двенадцатый номер? — Поэт. — Какое поэт? — Эжезипп Моро¹.

Смерть Эжезиппа Моро наделала немало шума. Газеты оппозиции призывали молодежь принять участие в похоронах, чтобы превратить последние в антиправительственную демонстрацию. Ряд друзей проводил тело Моро до его могилы на кладбище Монпарнас, где Берто сказал последнее прощание своему покойному другу.

Одни только буржуазные писатели не удостоили вниманием смерть Эжезиппа Моро. Таков был венок, возложенный ими на могилу поэта. Сент-Мари Марко кратко замечает: «Моро был погребен вовсе не обществом писателей. Общество писателей никогда ничего не сделало для Моро как при его жизни, так и после смерти». Пролетарский читатель с пользой примет к сведению следующее указание Ларданше: «Еще совсем недавно, когда происходила постройка памятника Моро на кладбище Монпарнас, там присутствовали многие литературные общества. Но Общество писателей не приняло в этом никакого участия. Свой отказ от участия общество мотивировало предложением вышеуказанных отношений между поэтом и префектом полиции. Нам кажется, что это зна-

— — —
осветили это последнее путешествие в Провен только с той стороны, что по дороге Моро принялся сочинять стихотворение на священное мадмазель Фаргейт и по рассеянности записал его на кредитном билете, сделав последний негодным к обращению.

¹ F. Pyat, «Souvenirs littéraires» («Revue de Paris et de Saint-Petersbourg», février 1888).

чило проявить слишком большую строгость к ошибке, извиняемой обстоятельствами и нищетой ее автора и достаточно испуленной с тех пор».

Интересно напомнить те сочувственные и тонкие замечания, которые Савиньен Лапуант посвятил защите памяти Эжезиппа Моро. Возражая буржуазным менторам, в глазах которых Моро был только плаксивым бездельником, Лапуант писал: «Моро упрекали в слишком больших излияниях по поводу его страданий. Это без сомнения объясняется нашим неправильным представлением о поэте вообще. Поэт — существо коллективное. Моро является выразителем тех тружеников, которые непрерывно напрягают все усилия, чтобы приподнять лежащую на них завесу равнодушия и которые умирают, не найдя пути или не дождавшись своего дня... Несчастье Моро было в том, что он появился в сумерках, когда угасал один день и еще только занимался другой, — между умиравшим либеральным миром и нарождавшимся миром социальным. Воспитание, а равно и тонкая и изысканная натура Моро несомненно заставили его отворачиваться от мысли пройти со своею музой по нашим улицам, полным грязи, пороков и язв»¹. Так, высоко ценя Моро, защищая его, признавая его близким пролетариату поэтом, Савиньен Лапуант все же не мог не отметить отсутствия у Моро изображения пролетарских улиц, хотя он сочувственно и совершенно справедливо объясняет это тем «безвременьем», жертвой которого был автор «Незабудки».

В песне «Эжезипп Моро», датированной 20 декабря 1851 г., Пьер Дюпон описал могилу Моро, где «почиет память, сладкая, как песня соловья». Надо отдать справедливость Дюпону: он ничего не понял в драме Моро и, верный буржуазным представлениям об этом поэте, свел все дело к его любовной неудаче и жизненным бедствиям. Дюпон следующим образом заканчивает свою песню: «Исправим черную несправедливость его современности; увенчаем цветами его память, вечную, как мегалл! И если праху мертвецов приятны почести со стороны простых людей, — идите, добрые сердца, возложить незабудки на его надгробный камень!»

¹ «Les échos de la rue», p. 215-7.

С гораздо большим пониманием к памяти Моро отнеслись поэты Парижской Коммуны. Отзыв Клемана уже приведен выше. Коммунар Ф. Ревийон в своей работе о французской революционной песне называет Моро «великим французским поэтом»¹. Поэт-коммунар Кловис Гюг посвятил Моро прочувствованное стихотворение. Эта традиция Моро в последующей французской литературе свидетельствует о его большом значении для развития радикальной и рабочей поэзии. Оно подтверждается многочисленными переизданиями его сочинений, начавшимися с 40-х годов.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ВЕЙРА

Вейра и его бедствия. Разочарованные настроения. «XIII ноября, или Невеста карбонария». Перелом Вейра. Колебания. Прощание с землей. Распад богемы улицы Искусств. Кающийся Вейра. Возвращение в Савойю. Ренегатская «Чаша изгнания». Последние годы и смерть Вейра.

К осени 1835 г. положение Вейра сделалось чрезвычайно тяжелым. После 1833 г. он перестал получать прежнюю, редкую и скудную, денежную помощь от своего отца, «знавшего цену деньгам» и, повидимому, раздраженного и испуганного революционной деятельностью сына, которая компрометировала всю семью. В результате Вейра влез в долги и оказался настойчиво преследуем своими кредиторами. Они не были велики, эти долги революционного поэта; они достигали всего 4000 франков, но, чтобы расплатиться, Вейра мог рассчитывать только на отца. Свидание с последним состоялось и было не из радостных. Отец сначала категорически отказался дать что-нибудь поэту, заявляя, что тот сделал слишком дурное употребление из полученных им уже 2200 франков, и укорял сына в том, что последний ведет жизнь тунеядца, проматывая деньги, которые его семья добывает с таким трудом, «обливаясь потом над бороздами». В конце концов отец все же согласился удовлетворить просьбу Вейра, просившего дать ему 5000 франков, но поэт должен был выдать отцу расписку в том, что он получил 7200 франков, как свою долю будущего наследства.

Полученные деньги пошли на оплату долгов и растаяли чрезвычайно быстро. Попытки поэта найти каких-либо

¹ Ferdinand Revillon, «Chants révolutionnaires, patriotiques et sociaux français et épisodes politiques de 1780 à 1877», Genève, 1877.

покровителей оставались бесплодными. Говоря о Вейра Сент-Бёв оставил следующую фразу, не очень ясную, но проливающую свет на источники разочарований поэта: «Оставляю будущим биографам Вейра заботу разыскать и перечислить нам, каковы были его разочарования в эту эпоху, разочарования в общественных событиях, разочарования в людях, на протекцию и поддержку которых он мог рассчитывать, разочарования от вероломства, а может быть от измены некоторых его друзей, с которыми он тесно сжился». Что хотел сказать этой фразой Сент-Бёв? Намекал ли он на неразысканное письмо, которое Вейра получил от Гюго, отнесшегося, кажется, довольно холодно к попыткам савойского эмигранта получить его поддержку? Намекал ли Сент-Бёв все на тот же «визит» Моро к префекту полиции? Но ведь Моро в своем памфлете задевал не Вейра, а Берто. Намекал ли Сент-Бёв на какие-нибудь нелады между Вейра и Берто?

Только намек на «общественные события» может быть несколько расшифрован. Господство буржуазной реакции, — вот в чем был основной источник разочарований Вейра, и уже сюда насаивались остальные разочарования, остальные личные горести, в роде свидания с отцом или неуспеха в исканиях поддержки.

Несмотря на свою подавленность, Вейра продолжал бороться. Первое время он как будто только закалялся в невзгодах и стоически переносил нищету и лишения. Он нашел работу в каких-то мелких журналах и давал туда стихи и рассказы без подписи. Так как этот заработок был ничтожен, приходилось искать лучшего. Гордость Вейра терпела великие удары. Политический поэт, величаво потрясавший факелом Эринний, он начал теперь сотрудничать в водевилях. Совместно с Сент-Ивом и Анжелом он написал целый ряд таких водевилей, жалких эфемерид, быстро исчезающих со сцены. Но когда он захотел создать революционную драму, эта драма «XIII ноября, или Невеста карбонария», одно из немногих произведений революционного романтического театра, никогда не была ни поставлена, ни напечатана.

Необузданный революционный пафос «Красного человека» загорается прощальным огнем, предсмертной, яркой вспышкой в этой пятиактной драме. В ней запечатлелся тот этап (мелодрама написана, повидимому, между 1834 и 1837 гг.) в настроениях некоторых слоев савойско-

итальянской политической эмиграции, живших во Франции и возлагавших все свои надежды не столько на успех новых революционных движений в Савойе и Италии, сколько на помощь Франции, — когда эти слои окончательно убедились, что Франция, все шире и глубже обволакиваемая реакцией, не сможет прийти на помощь их странам. Разочарование, трагическое чувство крушения надежд, горькое сознание, что Савойе и Италии, истерзанным свирепостями феодально-каголической реакции, помочь уже нельзя, заставляло эти слои эмиграции клекотать хаотической и неистовой в своем бессилии жаждою мести к палачам их окровавленных стран. Те крайности и преувеличения, от которых не свободны были «Итальянские стихотворения» и «Красный человек», особенно заметны в «XIII ноября, или Невесте карбонария».

В первом акте этой мелодрамы действие происходит 12 ноября 1818 г. в Неаполе. Старый граф де Монтемайор, председатель военного совета, осуждает на разжалование и смертную казнь офицера Фосколо, который во время восстания, организованного карбонариями, отказался расстрелять одного инсургента и переломил свою шпагу. Сын осужденного дает клятву освободить отца или отомстить за него.

Второй акт. 13 ноября. В этот день должен быть казнен офицер Фосколо. В этот же день граф де Монтемайор выдает свою дочь Стефанеллу замуж за графа Леони д'Альбино, тайного карбонария. Бал. Жених мрачен. Стефанелла старается узнать, что его печалит, и слышит, что он имеет приказ венты убить ее отца, если будет казнен Фосколо. Стефанелла, охваченная ужасом, тиснет молит отца помиловать осужденного. На балу появляется новый гость, красавец Анджело, обращающий на себя внимание расстроенной Стефанеллы. Этот блестящий молодой человек — переодетый сын Фосколо. В бальный зал с улицы доносится похоронный марш: перевозят Фосколо, казнь которого должна совершиться тут же на площади, перед домом графа де Монтемайора. Анджело заманивает графа на балкон, под предлогом разговора, и там открывается ему. Старый граф в ужасе. Анджело подтаскивает его к окну балкона, откуда видна вся процедура казни его отца. Граф де Монтемайор пытается выгадать время, обещает, что осужденный не будет казнен, получит помилование. Но Анджело знает, с кем имеет дело, знает, что пощады ждать нельзя.

А н д ж е л о

...Надежды нет больше!.. (он вытирает слезы и смотрит). О, несчастье! С него снимают ордена... заслуженные им на полях сражений! (Он берет крест и знаки отличий графа, неистово срывает их и бросает на землю) С него срывают эполеты!.. (Он дергивает эполеты графа). Ему завязывают глаза!.. Он падает на колени! (Он заставляет графа стать на колени).

Г р а ф

Боже, помоги мне!.. (Последний раскат барабанной дробы, ружейный залп).

А н д ж е л о

О! Иди же, отвечай богу за убийство моего отца! (Он вонзает кинжал в грудь графа. Граф издает крик и падает. Анджело уходит, захлопнув за собой окно и прыгнув с балкона вниз).

Третий акт. В убийстве графа де Монтемайора заподозрен Леони, жених его дочери. Он арестован. Но Рафаэлю, сыну убитого графа, мало предстоящего суда: он жаждет мести. Он устраивает побег Леони из тюрьмы, чтобы вызвать его на дуэль. Леони твердит о своей невиновности. В годовщину 13 ноября на кладбище, у могилы графа, совершается эта дуэль: Леони ранит Рафаэля и возвращается вновь в тюрьму ждать суда. Вся драма Вейра является апологией политической мести и здесь, в сцене дуэли, вслед за убийством графа, разворачивается второй этап этой мести, где рукой Леони, — неповинного в убийстве графа, но виновного, с точки зрения мелкобуржуазного революционного драматурга, вследствие своей принадлежности к семейству политического палача, — судьба поразила другого члена той же семьи, Рафаэля.

Месть продолжается и в четвертом акте. Молодой Фосколо влюбляет в себя Стефанеллу, но делает это лишь затем, чтобы больней, мучительней, беспощадней отомстить ей. Любить ее он не может: она слишком похожа лицом на своего отца, графа. Мучая ее, Фосколо как бы вторично отмщает тени графа де Монтемайора. Он читает Стефанелле, по его словам, монолог из одной трагедии. великой трагедии.

Ф о с к о л о

Сцена представляет заседание суда... «Господа»... Это говорит прокурор. «Одним из величайших преступлений, которое только можно себе представить, является, без сомне-

ния, заговор против правительства; ничто не имеет столь ужасных последствий и т. д. и т. д... Да, господа, когда эпоха, подобно нашей, охвачена горячкой разрушения, нужно призвать палача на помощь обществу. Во время подобных бедствий — палач является часовым общественного порядка, ангелом хранителем, бодрствующим у изголовья наций, надеждой и спасением всех честных людей».

С т е ф а н е л л а

О, как это подло!

Ф о с к о л о

Чрезвычайно подло, не правда ли? Слушайте дальше (читает): «Я знаю, что заговорщики дали клятву в неумолимой и вечной ненависти ко мне! Что их комиссары следуют за мной, со стилетом в руке, ночью, днем, беспрестанно, — по улицам и церквям, в театре и на балу...»

С т е ф а н е л л а

На балу?..

Ф о с к о л о

«...на балу, — повсюду!»

С т е ф а н е л л а

О, пощадите! пощадите!

Ф о с к о л о

Да! Повторите же теперь еще раз со мною, что это подло... Чтобы в глубине могилы мертвец устышал проклятие из уст своей дочери!

С т е ф а н е л л а (вскрикивая)

Ах, я прокляла своего отца!

Заставив Стефанеллу проклясть отца, Фосколо признается ей затем в его убийстве, и наконец заявляет, что не любит ее. Но Стефанелла, истерзанная, униженная, оскорбленная, не может отказаться от того, что для нее всего сильнее — от любви к Фосколо, своему оскорбителю. Однако, ее любовь не смягчает Фосколо. Он избрывает новое мучение для Стефанеллы. Он выводит ее на балкон.

Ф о с к о л о

Взгляните. На том самом месте, где расстреляли моего отца... Взгляните же, взгляните, говорю вам!

С т е ф а н е л л а

Какой ужас! Эшафот!

Фосколо

И тот, кто всходит сейчас на него, это граф Леони д'Альбино, ваш супруг... Он на моем месте, а я тодле вас! Мы поменялись ролями!. Взгляните, он посылает вам прощальный привет своим носовым платком!.. О, что должен думать он, сударыня, видя, что вы ищете опору в моих объятиях!

Стефанелла

Невиновный!.. Невиновный!.. О, боже мой! *(вскрикивая)*. Все кончено! *(падает в обморок)*.

Убит граф де Монтемайор. Рафаэль, раненый на дуэли, уходит из мира в монахи. Казнен Леони, член семьи политического палача. Стефанелла вытерпела жестокую моральную казнь. Казалось бы, месть осуществилась полностью. Фосколо устал. Более того, его мучит совесть за Стефанеллу: он обнаруживает, что полюбил ее. Но рука судьбы, воля высших законов, продолжает, по убеждению автора мелодрамы, карать и мстить племени палачей. В пятом акте, при побеге из тюрьмы, Фосколо нечаянно убивает Рафаэля, приняв его за тюремщика. Стефанелла, попрежнему любящая Фосколо, подготавливающая его побег, видит здесь преднамеренное убийство, и чаша ее терпения переполняется: она выдает Фосколо. Но умирающий Рафаэль требует, чтобы Фосколо был прощен, чтобы были «прощены все наши враги». Слова Рафаэля, которым подчиняется Стефанелла, отвечают и тайным мыслям Фосколо, уставшего от выполнения высших предначертаний, уставшего мстить. И когда в тюрьму врываются инсургенты и, освобождая Фосколо, вверяют ему руководство восстанием, он «торжественно и печально» отвечает: «Принимаю предложение во имя родины и свободы, но с одним условием... с тем условием, чтобы во время боя и после победы вы приняли, как единственный приказ, этот завет умирающего: Прощение!»

Таков финал «XIII ноября, или Невесты карбонария». Если до сих пор образ революции у Вейра связывался с идеей политической мести, красного террора, то тут поэт уже высказывает некоторые примиренческие нотки, говорит о прощении... Эта деталь свидетельствует о первых этапах того перелома, который медленно назревал в Вейра как результат разочарования и депрессии, охватывавших мелкобуржуазные эмигрантские круги в связи с

торжеством буржуазной реакции, к чему у Вейра присоединились его личные невзгоды и неудачи.

Вейра отступал с отчаянием; сдаваясь, он сопротивлялся до последней минуты. В мрачном логове улицы Искусств голодный «зеленый граф» все еще заботливо теплил красную искорку революции. В бумагах Берто было найдено стихотворение «Перед смертью», написанное им совместно с Вейра накануне их разлуки, повидимому в конце 1837 г. Каким самодовольным, каким сытым покажется «Памятник» Горация рядом с этим завещанием двух поэтов Июльской революции! Какой беспредельной, затопляющей скорбью полно это стихотворение! Как не смешны здесь романтические клише! Как трогательно обращение поэтов к Лиону и их неистребимая вера в свою «возвышенную задачу»!

ПЕРЕД СМЕРТЬЮ

И я умираю...
Жильбер.
И я умираю...
Мильвуа.

Коробит наши лбы тяжелый жар печали,
И немощны стихи, что ныне зазвучали,
Меж горестных мзрщин расцвести им не дано;
Еще немного дней, немного листьев хилых,
И всеми брошенным, в безвременных могилах
Лежать нам суждено!

Так, оба на земле следов не оставляя,
В ксторых теплилась хотя бы жизнь былая,
Ни даже траура в девической груди, —
Увы! за шагом шаг сходя во мрак железный,
Мы станем созерцать, на волоске от бездны,
Все, что сияло — позади!

Итак, исчезнет все: и радость, и страданье,
И безответные — любовь и упованье,
Мечта, летящая в глухие чащи сна,
И бред причудливый, где нам сквозь сумрак серый
Ласкали взор — увы! — несбывшейся химерой
Возлюбленная и жена.

Исчезнет все для нас — и только два скелета
В подземной сырости, во мраке без просвета,
Мы будем дотлевать — без сердца, без души.
Потом, соскучившись, в тоске глухого круга
Гнилые костяки начнут искать друг друга,
Звения и лязгая в тиши.

Но если встанут вновь, гремя, подобно трубам,
Из глубины сердец стремясь ко ртам безгубым,
Воспоминанья слов, великих и простых, —
То это о тебе, о, пламенчик Лиона,
Лисна, где возник сатиры раскаленной
Багрово-красный стих!¹

Тебе, Иерусалим: иной страны священной,
Мы шлем привет, — Париж, угрюмый и надменный!
В ночи, за траурной оградой твоей
Свобода на кресте кончается, — но слово
Хранят твои сыны и нежно и сурово, —
Меж славных не найти славей!

Несправедливостей проходит скоро время.
Воскреснут мертвецы, отверженные всеми,
И осужденные увидят волю вновь; —
Явите, о, друзья, ваш нрав неукротимый,
И отзовутся вам, как древле хор Солима,
Всех стран признание и любовь!

Смерть близится — увь! — и мы склоняем выи
Пред пагубной судьбой, холодные, немые, —
У цели золотой нам пробил смертный час..
Но не смирились мы, наш дух исполнен мощи,
Придете навесить усопших братьев мощи, —
Не позабудьте и о нас...

Вейра и Берто.

Таково было последнее произведение Вейра, в котором звучит еще голос революционера, сознававшего высокие смысл своей борьбы и верившего в ее будущую победу. Возможно, конечно, что эта непоколебимая революционная вера принадлежала в большей степени Берто, чем Вейра, но стихотворение не изучено, и наше предположение можно основывать только на том, что Вейра «покаялся», а Берто остался верен себе.

К концу 1837 или к началу 1838 г. богема улицы Искусств прекратила свое существование. К этому времени умер отец Вейра, и поэт находил поводы обвинять себя в этой смерти. В то же время он получил из Савойи от своей сестры-монахини письмо, где его страстно заклинали «прозреть» и сойти с «гибельной» и «греховной» дороги революции. Наконец его одолела бесконечная тоска по

¹ В дословном переводе этот куплет звучит так: «Но если когда-нибудь хоть одно слово радости или волнения, поднимаясь из наших сердец к нашим безгубым ртам, дьявольское или божественное слово, прошепестит в наших зубах, — это слово будет для тебя, Лион, город-мученик, для тебя, Лион, давший нам сатиру, красную от ее пылающих стихов.»

Савойе; усталому от невзгод жизни, от кажущейся бесполезности своей революционной деятельности, ему хотелось покоя и тишины. Все это еще сильнее способствовало тому внутреннему перелому, который привел Вейра к покаянию и «обращению» в лоно церкви. Бертье, пытаясь объяснить обстоятельства этого перелома, указывает, что Вейра отличался «большой утонченностью», чем его менее чувствительный друг, который «принял положение вещей со скромным мужеством работника физического труда»¹. Бертье отчасти оказывается прав: Вейра поддался «обращению» именно потому, что он стал интеллигентом-одиночкой, в то время как Берто пока еще, видимо, шел другими путями.

Нужно снова отметить, что и возвращаясь к церкви, Вейра продолжал бороться за себя как за революционного поэта. Бороться не против церкви; если он и написал когда-то стихотворный памфлет против иезуитов, то он всегда оставался религиозным человеком и, как таковой, всегда мог вернуться в церковь. Нет, он боролся за себя как за политического поэта. По поводу его драмы «XIII ноября, или Невеста карбонария», Бертье, называя ее «ужасной», пишет: «Он создал ее в начале своего религиозного обращения, но прежде своего обращения политического. Ненависть к тирании, ламеннизм, сочувствие к революции и даже к террору, но в то же время ужас перед вольтерьянской философией, как смертельным врагом человечества, живая вера во внутреннее богатство католицизма, апология исповеди и католического священника — вот содержание этой пьесы»². В другом месте тот же Бертье пишет: «Сотрудничество Вейра в красных листках продолжалось и тогда, когда его политическое и религиозное обращение уже началось»³. Иронический Бертье объясняет это лишь мимикрией, вынужденной голодом, но дело было, разумеется, сложнее и трагичнее. Вейра всюду нашел бы работу, только заяви он о своем покаянии и притом работу, гораздо лучше оплачиваемую, чем в «красных листках». Если же он продолжал сотрудничать в них, это было его последней, самой напряженной, самой отчаянной борьбой за свои старые верования, — борьбой, предельно

¹ Berthier, 101.

² Berthier, 232

³ Berthier, 102.

обостряемой его внутренним кризисом. Но в конце концов, под тяжестью кипевших в нем внутренних противоречий, Вейра почувствовал себя совершенно разбитым, полным отчаяния. Он признается: «Отчаяние сопровождало меня повсюду. Искушение самоубийства становилось постоянным. На каждом шагу возникало оно передо мною, все более живое, все более настойчивое. Куда было мне бежать, где я мог бы скрыться от самого себя? Я больше не знал этого. Я израсходовал всю силу моего сопротивления. И вот наступил момент, когда мое горе показалось мне столь ужасным, что я решил покончить с ним; но я хотел умереть безвестно».

Может быть, с этой мыслью о самоубийстве Вейра и удалился в начале 1838 г. в Дофине, к границам своей страны. Но он не кончил с собою. Ему казалось, что он еще может жить. Ему казалось, что как раз прошлая его жизнь была ошибкой. Нужно покаяться, и жизнь может быть еще улыбнется. Созерцая бурный и стремительный горный поток, он находил в нем родство с собою: «Дитя снегов и грозы! Я слушаю с тайной симпатией твои вздохи и возгласы. Острые скалы разрывают течение твоих вод. Ты низвергаешься с утесов, касающихся небес, в пещеры, граничащие с адом; разбиваясь сам, ты разбиваешь все, что встречается на твоём пути. Я поступал подобно тебе. Менее стремительно уносясь в своём беге, ты мог бы сеять изобилие и жизнь на твоих берегах; увы, я тоже не умел быть более умеренным в увлечениях моего сердца и не приносил ничего, кроме опустошения, туда, где должен был бы оставлять плоды и жатву». И вот, пленник этих покаянных настроений, жалобно зывающий к божеству, Вейра покорно простирается однажды на каменных плитах монастырской церкви. Он исступленно опьяняется экстазами раба. Он ловит ногу господина, чтобы восторженно поставить ее себе на голову. Он безропотно растворяется в чужой воле. Он навсегда уничтожает себя как революционного поэта.

Последние годы жизни Вейра не представляют интереса. Остановиться на них стоит лишь как на печальной странице смерти бывшего революционного поэта. Еще находясь в Дофине, Вейра послал королю Шарлю Альберу послание, в котором, каясь во всех своих прегрешениях, во всех своих ошибках и преступлениях, униженно молил простить его. Один епископ передал это послание ко-

ролю. Сохранилась легенда, верноподданныческая легенда о том, что, читая это послание, Шарль Альбер проследил; если эти слезы и были, они, без сомнения, принадлежат к знаменитому сорту «крокодиловых слез». Блудному поэту даровано было прощение. Он мог возвратиться в Савойю, увидеться с семьей, усиленно выражать покаянные чувства и выпустить книгу стихотворений «Чаша изгнания». Забыты и замолчаны прежние произведения Вейра, не попадают в печать другие его революционные произведения, но «Чаша изгнания», где поэт воспевает добродетели и милосердие Шарля Альбера, где он пылко кается в своих «преступлениях», где он забрасывает грязью революционеров, своих бывших товарищей, и самую революцию, как нечто греховное, где он разливается в ханжеских славословиях религии, где он превозносит церковь и ее чиновников, где он воспевает природу, — не грозную природу революционной поэзии, но мирную, усыпляющую природу реакционных поэтов, — этот ренегатский сборник усиленно пропагандировался и пропагандируется до сих пор. Вейра «обратился» полностью. Если в 1835 г. он напечатал стихотворение «Мученикам демократической веры», где сравнивал современных ему революционеров с ранними мучениками христианства, то теперь, в «Чаше изгнания», он поместил передку этого стихотворения, где с мучениками христианства сравнивались уже не кто другие как христиане XIX века, роль которых, как учил «прозревший» поэт, столь же мучительна и тяжела в безбожной современности, как и во времена Нерона. Удивительно ли, что вся европейская реакция объединилась, чтобы приветствовать «Чашу изгнания»? Сент-Бёв заявил, что оды Вейра «прекрасны и должны занять место в курсах литературы среди гимнов и священных сонат». Ларданше и особенно Бертье равно рассыпаются в восторженных похвалах. Сильвио Пеллико, сломленный бунтарь, — подобно Вейра, — пленник реакции и мистицизма, приветствовал автора «Чашы изгнания» письмом. И наконец Вейра познал пределы своего позора, когда его возвращение в Савойю сделалось темой классных сочинений в коллежах Шамбери с выдачей премий за наилучшие работы.

Вейра думал, что он прощен. Вейра думал, что, честно покайся в своих прежних заблуждениях, в своей революционной деятельности, он обретет, наконец, покой,

мир, радость. Но этим надеждам не суждено было сбыться. Поэт попал между двух огней. Старые его политические друзья, так горячо любившие его в свое время, не могли простить ему тех контрреволюционных выступлений, которыми он ознаменовал свое возвращение в Са-войю. Старые друзья сделались ожесточенными врагами поэта. Но и сторонники правительственной реакции отнюдь не склонны были миловать Вейра, хотя бы и прощенного королем, и хранили к нему подозрительную недоверчивость, сомневаясь в искренности покаяния бывшего революционера. Эти обстоятельства жизни поэта-рenegата, окруженного со всех сторон врагами, во многом содействовали его преждевременному концу. Огорчавшийся бесконечными неприятностями, служебными неудачами, смертью матери, враждою братьев, Вейра умер 9 ноября 1844 г., всего 34 лет. «Бедный, покинутый всеми и оставивший после себя вдову, — повествует заметка одного из его земляков, — он не нашел ни одного друга, который проводил бы его до места последнего упокоения; ни одним камнем не было отмечено место, где починут его кости»¹.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

КОНЕЦ БЕРТО

«Молеида». Работа Берто в журналистике. Мысли с самоубийстве. Поэма «Нищие». Пессимистические настроения. «Нищие» как новый этап в развитии сознания мелкобуржуазной демократии. Ликвидаторский смысл поэмы в отношении революционного движения. Последние годы Берто. Смерть поэта. Отзыв Сент-Бёва.

В то время как Моро, медленно подтачиваемый чахоткой, предчувствуя свой близкий конец, отчаянно боролся за себя, как за революционного поэта, в то время как Вейра, надломленный горестями голодного существования, тоской по родине, переживал душевный перелом, столь печально завершившийся для него религиозным «обращением», воспеванием реакции и жалким жизненным концом, — в это время Луи Агат Берто продолжал мужественно идти наперекор течению и оставаться все тем же бунтующим, непримиримым мятежником. Он старался не падать духом в превратностях богемного существования, а еженедельный луидор из «Шаривари» позволял ему не умереть с голоду.

После издания сатиры против Жиске, Берто написал сатиру «Молеида» (1839), направленную против министра Моле, сделавшегося премьером с 1836 г. Как все политические произведения Берто, сатиры парижского периода не могли обеспечить ему существование, и поэт должен был работать в нескольких оппозиционных журналах и газетах, преимущественно республиканского толка, составляя туда хронику и стихи на злобу дня. «Несколько счастливых и смелых строф», как свидетельствует Ларданше, доставили поэту популярность в республиканских

¹ Большой словарь Ларусса. Заметка о Veyrat.

клубах, где его прозвали «Гиртеем из Шаривари». Прозвище было завидным, если вспомнить, что афинский поэт Тиртей неустанно воспламенял своими мужественными песнями сердца спартанцев в эпоху второй войны с Мессинией.

В 1834 г. Распайль приступил к изданию своего лево-республиканского «Реформатора». Газета быстро приобрела известность, но должна была закончить свое существование на пятнадцатом месяце, в октябре 1835 г., когда правительство оштрафовало ее на сто тысяч франков. Берто был приглашен Распайлем к сотрудничеству в газете. Однако единственное, что известно о пребывании Берто в «Реформаторе» — это следующий анекдот, рассказываемый Ларданше со слов Филибера Одебрана:

Распайль, измученный притеснениями, которые сыпались на него ежедневно и которые он кроме того преувеличивал, начал в конце концов видеть руку полиции во всех неприятных происшествиях, более или менее касающихся его, — какими бы естественными они ни казались. Навязчивая мысль о преследовании овладела им настолько, что он скоро стал обвинять всех окружающих в предательстве.

Заблесь как-то, Берто в течение двух дней не выполнял своих ежедневных обязанностей. Когда он явился на службу после выздоровления, директор свирепо спросил его:

— Ну, сударь, откуда вы явились?

И, не давая бедняге времени для ответа, продолжал:

— Я скажу вам, откуда вы явились! Вы явились с Иерусалимской улицы, сударь! Вы собираетесь продать меня полиции, сударь! Что же, вы будете отрицать, что продаете меня полиции? Сколько вам платят за эту красивую работу?

Берто, который не был богат, — да и не без основания, — ограничился тем, что оглядел свою одежду, изношенную, пыльную, сильно потертую, и сказал:

— Те, кто платят мне, г-н Распайль, немного платят, если судить по моему костюму¹.

Когда читаешь это сообщение, является вопрос, почему мемуаристу запомнился о «друге его юности» всего только подобный вздор? Но если этот анекдот мало характеризует Берто, зато он бьет по Распайлю, представляя последнего комической фигурой, жалким маниаком. Буржуазия ненавидела Распайля, особенно за его деятельность в первые дни Февральской революции, когда Распайль, имя которого в ту пору было «именем революционного пролетариата» (Маркс), не желая, чтобы рабочие

были снова обмануты, как в 1830 г., потребовал от временного правительства немедленного провозглашения республики. «Если это не будет исполнено в течение двух часов, — заявил он, — я вернусь сюда во главе 200 000 человек»¹. Но буржуазное общество уцелело после Февральской революции, благополучно пережило последующую Коммуну, Распайль ему больше не страшен, а потому и ненависть к Распайлю не проявляется прямо и грубо в мемуарах, изданных в 90-х гг. Нет, она теперь принимает только форму насмешки, даже как будто легкой, снисходительной, юмористической усмешки, за которой не скоро и познаешь, в чем суть дела. Отблеск этой усмешки падает и на Берто. Берто смешон тоже, но в отношении к нему Одебрана проявляется оттенок досадливого презрения. В глазах «уравновешенного» и «положительного» буржуа Одебрана, «друг его юности» — только беспутный малый, который мог бы «честно» зарабатывать деньги в какой-нибудь конторе или в редакции «порядочного» консервативного журнала, но который предпочитает шляться с драными локтями, общаясь с компанией разных Распайлей во имя того, чтобы ребячески упрямствовать в писании политических стихов. И нет ничего удивительного, что Берто вспоминается Одебрану преимущественно в комической ситуации, а краткий рассказ о деятельности поэта столь же неизменно сопровождается разного рода ироническими интонациями.

Когда «Реформатор» кончил свое существование, Берто перешел на службу в «Насьональ», попрежнему поставляя хронику и стихи. Затем он сделался одним из редакторов «Шаривари». «Часы жизни его текли монотонно, банально, без надежды на улучшение, — пишет Ларданше. — И все-таки он еще боролся, мучая себя в погоне за ускользавшей удачей, сражаясь против целого города, который закрывал перед ним все свои двери, и познавая, что в этом мире эгоистов и людей низменного образа мыслей преуспевают только карьеристы»². Порою им овладевала тоска, бесконечная усталость от этой жизни, прошедшей в неустанной и неблагодарной борьбе, и он тосковал по своему Шароллю и в особенности — по Лиону, где его молодые годы прошли в блажен-

¹ H. Lardanchet, p. 108.

¹ К. Маркс, «Классовая борьба во Франции», 29, 54, 61.

² H. Lardanchet, p. 109.

ном угаре мятежа. «Сколько раз, — вспоминает его друг Ипполит Рейналь, — говорил он со мной о неблагодарном Лионе, и на ресницах его смягчавшихся глаз были слезы. Если бы вы слышали, как во время наших долгих прогулок в Сент-Уэн, вдоль побережья Сены, восхвалял он мне, рыдая, свою Рону, которую ему уже не суждено было больше увидеть!»¹.

Эти настроения тоски и подавленности, обусловленные материальными невзгодами, и сами по себе должны были в достаточной степени удручать поэта. Когда же его, как Вейра и Моро, охватывало разочарование при виде неудачного исхода революционного движения 30-х гг., при виде поражения республиканской партии, при виде отступничества и ренегатства ряда поэтов, считавшихся революционными, при виде победоносного шествия буржуазной реакции, — поэта охватывала та же мысль о самоубийстве, вечная гостья разгромленных революционных поэтов 30-х гг. Еще в «Жискетеиде» Берто писал: «Подобно Ле Бра, Эскусу и стольким другим, я хочу обнвить свои дни и, счастливый жених быстрой и сладкой смерти, пойду заснуть в уголке леса на мху».

Это отнюдь не являлось литературой или романтической позой, что бы ни говорили буржуазные исследователи романтизма. Берто нередко стоял на пороге смерти. Филибер Одебран рассказывает о случае покушения Берто на самоубийство, которое не удалось отнюдь не по вине поэта².

В своих произведениях, относящихся к этой эпохе, он попрежнему пишет о социальной неправде, о неравенстве людей, о горькой доле, выпадающей одним, в то время как другие счастливы и праздны. Полно безнадежной грусти его стихотворение о проституции:

... Ступай, бедное дитя, в свою мансарду, где в трещины проникает ветер и дождь; когда-нибудь ты ее покинешь. Твой взгляд полон огня, голос твой сладко проникает в душу. Ступай, когда-нибудь ты станешь знатной дамой — и как ты будешь тогда плакать!..

Потому что так уж устроена жизнь: под драгоценностями празднества мы скрываем горе. Бал проходит, как мечта. Снова поднимается солнце по утрам, и в нашем сердце тяжесть скорби становится все грузней.

В другом из его стихотворений, появившемся в 1835 г. и связанном с воспоминаниями об июньских днях 1832 г. сохранилась прежняя тема революционного мессианизма Франции. Поэт остается верен своим революционным заветам.

К последнему периоду творчества Берто относится его социальная поэма «Нищие», напечатанная в начале 40-х гг. Буржуазные критики Берто, при всем их ироническом отношении к нему, не могут не считать эту вещь его шедевром. «Эта поэма замечательна мощью своего стиля, богатством рифм, жалящей сатирой, утонченностью иронии, силой своей эмоции и живописности», — пишет Бертье¹.

В эпоху романтизма нищие и бродяги, всякий деклассированный люд, люмпенпролетариат, являлись привычными персонажами литературных произведений. Достаточно вспомнить трианов из «Собора парижской богоматери» Гюго. Но как романтизированы, как экзотически живописны, как не похожи на подлинных нищих и бродяг были все эти персонажи! Существенно другими представляются эти нищие в поэме Берто, чрезвычайно ценной для анализа умонастроений поэта в его последние годы.

Некогда в Фонтенай Ле Конт стекались в назначенный день по всем дорогам нищие, которых в те времена звали арготьерами. Их собиралось там так много, что никто никогда не мог их сосчитать. Они сходились туда на свои генеральные штаты, избирать себе монарха и назначать палача.

Так в старой Франции собирались эти обожженные солнцем, тощие, хромые, страшные нищие, точно сошедшие с гравюр Жака Калло и распространявшие в окрестностях запах алкоголя. Они были бесстрашны и смелы, вся вселенная принадлежала им, парижский прево смущался при одном их имени. Владыкой их был старый бродяга Коэзре, смуглый гигант, правивший ими, как неограниченный монарх.

Но все подвластно времени. Где теперь «эти доблестные бродяги»? Повторяя Вильона, поэт робко спрашивает, что стало с Беатриче, с Порцией, с Форнариной? Все происходит, но этого еще мало: все вырождается! «Мы не стоим вас, почившие мертвецы». Земля, создававшая когда-то людей-великанов, производит теперь только карликов, мелюзгу, полулюдей.

¹ H. Lardanchet, p. 109.

² Ph. Audebrand, «Petits memoires du XIX siècle», pp. 311—314.

¹ A. Berthier, 302.

Сами нищие, сами бродяги перестали быть великими. Они некогда так гордо носившие по свету свои надменные лохмотья и ослепительную грязь, полны теперь презренного стыда, дрожат и потеют, приподнимая шапку... Пусть же мои стихи будут так же просты и наги, как они.

Поэт переходит затем к центральной теме своего произведения. Если все проходит, если время уносит все, то почему не исчезнут нищие и нищенство? Какие причины заставляют их жить? И, разбираясь в этом вопросе, поэт видит, что виноваты здесь машины. Но он отнюдь не собирается призвать к их истреблению: причина зла в том, что машины эти находятся в руках немногих и обслуживают только их. Поэт готов даже приветствовать машины, но только за то благо, которое они в далеком будущем принесут широким массам человечества.

«Браво, вот новая машина! Она способна одна приводить в движение целый завод: это значит, что две тысячи рук будут отдыхать. Руки стоят слишком дорого, а работают мало. Пар и Железо куда более могучи. Они станут работать без перебоев и без передышки».

Вот что говорят — и разумеется вполне справедливо, — каждый раз, как появляется новое изобретение. Так думаю и я. Ведь в один прекрасный день народы найдут в этом свое благо, хотя и не будут знать, сколько оно им стоило. Тогда воды морей, расплавленный металл и огонь будут работать на всех, и человек станет божеством.

Но до этого дня помолчи, сладкоголосая сирена Scientia¹, ибо ты приносишь пока несчастье! Когда земля испытывает только легкое сотрясение под тобою, с дерева труда уже падают цветущие плоды, бедные, ненужные плоды, — множество рук, лишенных работы и обреченных на нищету или воровство.

Но число изобретений, число машин все больше и больше растет, а следовательно армия нищих все время увеличивается². Париж наводнен толпами, армиями ни-

щих, которые занимают все улицы, все углы, все пере-крестки, все площади. И буржуазный Париж решает, что дальше так продолжаться не может. Конечно, хорошо было бы просто уничтожить, отравить, утопить, перевешать всех этих нищих и бродяг. Но что скажет просвещенная Европа, что скажет султан и «что подумает Будда»? Так, по здравом размышлении, парижские буржуа решают остаться филантропами и только обратиться в Палату с просьбой об издании соответствующего закона.

Закон появляется быстро. Это был «бронзовый и железный» закон, «открывавший со всех сторон свои ужасные клешни, подобно отвратительному крабу». Это был один из тех законов, издаваемых буржуазным обществом, которые «всегда готовы ударить бедняка по протянутой им руке». Само собой разумеется, что полиция энергично принимается «подметать» столицу. Но те нищие, которых она не успела засадить в тюрьму, которым удалось спрятаться по «подземным норам», «молчаливо пожирая собственные пальцы», снова начинают изливаться на улицу, повсюду в Париже. Как изваяния, стоят они около стен, и лица их каменно-неподвижны.

Вгляните, как заботливо прячут они свою нужду! Вот этот, чтобы прокормить свой хилый желудок, уже свыше пяти лет продает все тот же альманах. Другой ворчливо предлагает вам четки; он больше не верит в бога, но дай-те ему два су, и этот честный нищий призовет на вас милость господню.

.....
Идите, идите дальше: у каждой двери вы увидите бедняка, молодого или старого. Он протягивает руку. Его, как парящую птицу, поддерживает только воздух. Тощий, прозрачный, он уже утратил самое подобие человека. Если он переменит место, значит его дуло ветром. Если вы пройдете мимо, ничего ему не подав, он завтра будет мертв.

Полиция попрежнему продолжает гоняться и охотиться за нищими, очищая от них Париж. Но среди нищих живет призрак Коэзре. Его не поймать полиции. Против него оказываются бесполезными все ее капканы, все трапы, все ловушки. Жизнь гнетет и бьет его, он весь в лохмотьях, лыс, морщинист, истощен, и у него осталась только одна забота — есть и пить. Как выродился старый Коэзре! Люди зовут его «собакой», и он откликается на это имя, как на собственное.

¹ Наука. Тут можно видеть некоторый протест Берто против сен-симонистского оптимизма с его верой в победу науки и техники. Признавая ценность промышленного прогресса, Берто все же, видимо, скорее сочувствовал фурьеристам, если вообще говорить о его сочувствии утопическому социализму.

² В одной из своих работ Пьер Леру относил к пролетариату не только крестьян, но и нищих (Pierre Leroux, «De la ploutocratie», 1848). При всей ошибочности этой мысли, у Леру имелись все-таки субъективные основания причислять к пролетариату нищих, если существовала та точка зрения, засвидетельствованная поэмой Берто, что нищие являются безработными пролетариями, жертвами века машинизма.

Но настанет день, — это его великая радостная надежда, мирное и чистое озеро, по которому плывет его мечта — настанет день, когда он сядет под каким-нибудь цветущим кустом, полным поющих птиц и жасминовых цветов, воздух будет благоуханен, ветерок нежен и мягок, он сделает себе из мха изготовке и закроет старыми руками свои глаза, чтобы открыть их только тогда, когда он взойдет на небеса

Так заканчивается эта социальная поэма. Вспоминая необузданный бунтарский пыл «Красного человека», его упорную революционную стойкость, свойственное ему «чувство будущего», отмеченное еще «Собирательницей колосьев», — нельзя не видеть, что Берто претерпел весьма существенную метаморфозу. Он полон теперь горького чувства бренности и текучести всего земного, сознания излечения людей. Его порывы в будущее чулы не сменились пессимизмом: устало думает поэт о будущем счастья человечества, и на фоне всеобщего излечения такую величественной кажется ему фигура старого бродяги Коэзаре. В «Красном человеке», какие бы социальные и политические горести ни овладевали поэтами, — Берто и Вейра всегда видели, всегда умели найти бодрый, одушевляющий революционный выход. В «Нищих», наблюдая зрелище универсального пауперизма, бесконечной вереницы истомленных, прозрачных, призракообразных нищих, затопляющих улицы Парижа, поэт подавлен этим зрелищем и не находит выхода. В нищете он видит теперь только нищету и не замечает в ней «той революционной преобразовательной стороны, которая призвана радикально изменить старое общество»¹. Всего каких-нибудь десять лет назад Луи Агат Берто, автор «Асмодея» и «Красного человека», немедленно, азартно кликнул бы мятежный клич к своим нищим, поднял бы их, повел бы их на Париж, на июльскую монархию, — хотя бы только затем, чтобы декретировать казнь Луи Филиппа или провозглашать республику. Но буржуазная реакция все шире и шире охватывала общество, и то поколение писателей из ремесленно-крестьянской интеллигенции, которое духовно сложилось под влиянием Июльской революции, но не могло, подобно Гюго, переходить в лагерь крупной буржуазии, которое оказалось сброшенным в нищую беготню, — было, да только и могло быть обречено на вымирание. Если во всей безотрадности своего бытия эти

прогестанты, эти политические поэты еще продолжали молитвенно веровать в приход новых трех дней, в приход республики, — то неудача восстания 1839 г. отнимала у них и эту надежду. Перспектив больше не было, впереди виднелся только конец. И эти поэты, жизнь которых превратилась в одно мучительное предсмертное томление, начинали относиться к смерти уже дружески, почти тосковать по ней, воспевать ее как благоую избавительницу, которая освободит их от бремени бесконечных разочарований, от необходимости продолжать свой путь на земле, где они были так несчастны, где их страстная борьба за лучшее будущее не привела ни к чему, где не стало больше мощных и величавых Коэзаре, где нет надежды на прекращение нищеты.

Берто в «Красном человеке» уже был полон недовольства противоречиями буржуазного строя и бичевал их от имени революционной мелкобуржуазной демократии. Не отдавая себе тогда ясного отчета в структуре буржуазного общества, не в силах будучи ее понять и объяснить, он шел на гребне огромной волны социального протеста, и голос его звучал революционной страстью. В «Нищих» Берто свидетельствует, что он уже приблизился к пониманию основных пружин буржуазной действительности. Он понял, что капиталистическая механизация могла бы явиться благодеянием трудящихся масс, но она оказывается обращенной против них, потому что находится в руках немногих и порождает лишь пауперизм. Берто понял, что суть дела не в убийстве Луи Филиппа, не в провозглашении республики, но в решении вопроса, кому владеть машинами, — буржуазии или пролетариату.

В том, что Берто понял все это — не только его большое внутреннее достижение, но крупный этап духовного развития мелкобуржуазной демократии в целом. Настолько значителен этот этап, что Берто уже готов перестать быть романтиком. Где его кудрявая романтическая вычурность и эмпфаза? Он хочет быть правдивым изображителем действительности. Он хочет, чтобы его стихи стали «так же просты и наги», как его нищие...

Но как же бороться с тем злом, причины которого стали ясны поэту? Как преодолеть существующий поряток? Тут Берто отступает, у него нет ответа, тут он бессилен что-либо сказать. Не потому отступает он, что подавлен, как революционный поэт, натиском буржуазной

¹ К. Маркс, «Нищета философии», М.-Л., 1922, стр. 121.

реакции, — хотя она и заставляет его говорить вполголоса, не в ней главное, — но потому, что он не знает еще как нужно бороться. Именно этим незнанием в гораздо большей мере, чем влиянием буржуазной реакции объясняется подавленность Берто (как и многих других поэтов Июльской революции) и покорный финал «Нищих». Старая революционность буржуазной демократии не оставила Берто возможности для этой борьбы. В свою очередь, мелкобуржуазная демократия, разгромленная реакцией 30—40-х гг., не имевшая еще опоры в революционном научно-социалистическом мировоззрении пролетариата, должна была констатировать свое бессилие перед попыткой разрешения социальной проблемы. В бурях первых лет июльской монархии она уже начинала смутно чутать нужный путь, но реакция постаралась задушить и вытравить с корнем этот верный революционный инстинкт. Берто видит теперь только вырождение тех старых нищих, которые когда-то не боялись королей, феодалов и прево, а современные нищие кажутся ему, — и тут романтик снова поднимает голову, — только призракообразными живыми трупами, бессильными бороться, умеющими лишь умирать, лишь радостно уходить из опостылевшей жестокой жизни. «Нищие» — шаг вперед, но это в то же время печальный голос раздавленных ветеранов всех восстаний 30-х гг., голос мелкобуржуазной демократии, понявшей, наконец, причины зла, но разбитой, и обессиленной.

В конце 30-х гг., не порывая со своей деятельностью поэта и журналиста, Берто обратился к писанию водевилей, в сотрудничестве с радикальным драматургом Жаком Араго, брат которого состоял директором Водевилья; последнее обстоятельство чрезвычайно благоприятствовало делу и им, видимо, объяснялось то, что одноактная комедия «Месяц в Неаполе», написанная обоими авторами, шла на сцене Водевилья в 1837 г., выдержав около тридцати представлений. Затем, в содружестве с Эженом Нью, Берто написал одноактную комедию «Жан-извозчик», поставленную в Гэтэ.

Читатель уже знает, что к писанию водевилей обращались и Моро и Вейра. Причины этого определялись как нищетою указанных поэтов, так и популярностью данного жанра. Ведь «с точки зрения чисто-количественной, водевиль является преобладающим жанром романтиче-

ской эпохи»¹. Кроме того были и республиканские водевили. Но Берто стеснялся этой работы и подписывал свои пьесы псевдонимом Дюплесси.

После прощания с Вейра, Берго продолжал владеть прежнее богемное существование. О последних годах его жизни сведений нет; известно только, что он пользовался большой популярностью в республиканских клубах. С обычным буржуазным отсутствием интереса к социально-политическому облику писателей, Ларданше не может ничего сообщить о деятельности «Тиртея из Шаривари» и стремится свести дело к внутренней жизни Берто, выставляя его в виде непризнанного поэта «вообще», в виде литературного страдальца. Но, держа читателя на образе интимно-страдающего Берто, Ларданше не может похвалиться обилием своих данных о конце жизни поэта: «Он страдал, но в тишине, и об этом никому ничего неизвестно, за исключением, может быть, его друзей», — отмечает Ларданше. Ну, если бы Ларданше захотел поискать, ему может быть кое-что и было бы известно. А что он не прилагал к этому особых стараний, свидетельством является его новая ошибочная дата, — дата смерти Берто. Ларданше указывает, что Берто умер 17 июля 1843 г. в доме своего брата, плотника, оставшегося верным ремеслу отца. Однако в «Revue générale biographique et littéraire», издававшемся Обществом французских и иностранных писателей, помещено (1843, VI volume, tome second) краткое извещение о том, что «г-н Луи Берто, литератор, поэт, один из редакторов «Шаривари», скончался 6 июля 1843 г.». Поскольку этому «Обозрению» не было никакой необходимости хоронить популярного поэта одиннадцатую днями раньше его смерти, дату 6 июля 1843 г. следует признать подлинной датой жизненного конца Берто, дотянувшего до 31 года. Похороны Берто происходили на кладбище Монмартра, и друг поэта, Феликс Пиа сказал теплую речь на его могиле. В некрологе, помещенном в «Шаривари», сообщалось, что друзья Берто хотят издать его стихотворения, которые поэту не удалось выпустить сборником. Было даже объявлено, что доход с этого издания поступит в пользу престарелых родителей поэта. Но это прекрасное

¹ D. O. Ewans, «Le théâtre pendant la période romantique», Paris 1925, p. 83.

намерение так и осталось невыполненным, стихотворения Луи Агата Берто попрежнему лежат рассыпанными, неизвестными и недоступными в республиканской прессе 30-х гг. Его единственный роман «Небесный путь» был напечатан после смерти Берто в «Реформе», но и этот роман точно так же никогда не был издан отдельной книгой¹.

Почему Берто, популярный поэт конца 30-х гг., подвергся печальной участи полной и явно несправедливой безвестности? Ларданше считает, — и, повидимому, совершенно основательно, — что вся ответственность в данном случае лежит на Сент-Бёве. Он указывает, что после смерти Берто был момент, когда этого поэта вспомнили было, — «но тогда жест Сент-Бёва окончательно отбросил его во мрак забвения». Вопиющая несправедливость приговора Сент-Бёва заставил Ларданше остановиться на этом вопросе. Вот что он сообщает:

В одной из своих *Causeries*,² посвященной Жану Пьеру Вейра, Сент-Бёв написал по поводу Берто, что его дарование оказалось быстро растроченным «в крайностях разврата и нищеты». Эти слова должны были удалить любопытных и библиографов от творчества поэта, оставшегося неизвестным, и, не будь одного случайного обстоятельства, мы сами не придерживались бы иного мнения, вполне доверяя ясному приговору Сент-Бёва.

Однажды, когда мы спросили г-на Жюля Труба³, каким образом такое произвольное суждение могло выйти из-под

¹ Нам удалось найти один литературный отклик на смерть Берто, — элегию, посвященную его памяти. По иронии судьбы, автором этой элегии явился известный Люсьен де ла Одд, член центрального комитета «Общества новых времен года», редактор демократической «Реформы», политический поэт, сотрудник «Шаривари», и в то же время — платный шпион префекта полиции. В своем сборнике «Политические строфы и песни» де ла Одд поместил элегию «На смерть моего друга Л. А. Берто». В этом слабом, длинном и скучном стихотворении, много уступающем политической песне де ла Одда, покойный Берто охарактеризован как человек, который «верил в добро, в справедливость и в бога», который обладал «челом чистым, излучающим свет строгой честности, челом, которого не коснулся позор». Де ла Одд подчеркивает неподкупность Берто: «Что помешало ему, бедняку, пленнику своей нужды, подносить плоские стихи какому-нибудь плоскому мещану нового двора? Разве не мог он, в свою очередь, раздобыть, умерщвляя свой талант в какой-нибудь незаметной области, пользуясь какой-нибудь синекурой?» (Lucien de la Hodde, «Strophes et chansons politiques», Paris, 1845).

² *Causerie du lundi*, 19 juin 1865 Примечание Ларданше.

³ Один из секретарей Сент-Бёва.

пера его мэтра, обычно столь осторожного, он ответил нам: «Документы, относящиеся к жизни и творчеству Вейра, были представлены Сент-Бёву г-ном Моделоном, кузеном са-войского поэта. Сент-Бёв, будучи на этот счет спокойным, не мог все их проверить, а г-н Моделон, сам плохо осведомленный, ввел его в заблуждение». Какое извинение, чтобы оправдать того, кто столь безапелляционно покончил с Берто, жертвою долгой вереницы несчастий, основываясь на показании неизвестного и некомпетентного лица!¹

Ларданше возмущен, и это делает честь его добрым чувствам. Но ему и в голову не приходит, что Сент-Бёв виноват не в том только, что поверил неверным доводам. Ларданше, пожалуй, не поймет и не поверит, что Сент-Бёв не затруднил себя проверкой сведений о Берто потому лишь, что испытывал пренебрежение к этому поэту, вышедшему из плебейской среды и осмелившемуся быть недовольным тем строем, который был так любезен Сент-Бёву. Но разве не это же самое классовое пренебрежение испытывает к Берто и сам Ларданше? «Лион был литературной родиной Берто, — пишет он, — но этот необыкновенный город, полумистический, полуторговый, отнюдь не стремился отдавать свои досуги заботе о бедных художниках. Он снисходительно относился к тому, что политика целиком завладела поэтом, и, как ужасный людоед, быстро его пожрала. Сколько было таких бедняков, которых погубила политика! Берто заблудился еще почти ребенком в ее пещере и не сумел выйти оттуда, влача там свои дни без солнца, без горизонта, угрюмо, отреченно, и отдавая этой проститутке, в обмен за ее горький хлеб, покой своей мысли и — кто знает? — может быть славу своей жизни»².

¹ H. Lardanchet, p. 89—90.

² H. Lardanchet, p. 90.

Учение Сен-Симона представляло собою один из наиболее ярких документов разочарования масс в иллюзиях Великой буржуазной революции. Это не было разочарование справа, породившее реакционно-аристократический романтизм; в учении Сен-Симона оказался голос масс, ожидавших от революции улучшения своей участи и горько обманувшихся. «Возникшие вслед за «победой разума» политические и общественные учреждения, — пишет Энгельс, — оказались самой злой, самой отрезвляющей карикатурой на блестящие обещания философов XVIII века. Недоставало только людей, способных констатировать всеобщее разочарование; эти люди явились с началом нового столетия. В 1802 г. вышли «Женевские письма» Сен-Симона»¹.

Энгельс дает следующую краткую и яркую характеристику учения Сен-Симона:

Сен-Симона можно назвать сыном Великой французской революции, при начале которой он не достиг еще тридцатилетнего возраста. Революция была победой третьего сословия, т. е. большинства нации, занятого в производстве и торговле, над до тех пор привилегированными сословиями — дворянством и духовенством. Но победа третьего сословия оказалась в действительности победой маленькой части этого сословия; она свелась к завоеванию политической власти социально-привилегированной его частью, имущей буржуазией. К тому же эта буржуазия быстро развилась еще в процессе революции, с одной стороны — при помощи спекуляции конфискованными и затем проданными земельными владениями дворянства и церкви, с другой — путем надувательства нации военными поставщиками. Именно господство этих спекулянтов привело в эпоху Директории Францию и революцию на край гибели и дало, вместе с тем, предлог Наполеону для его государственного переворота. Таким образом в голове Сен-Симона борьба между третьим сословием и привилегированными сословиями приняла форму противоположности между «рабочими» и «праздными». Последними являлись не только старые представители привилегированных сословий, но и все те, кто не принимал участия в производстве и торговле, жил на свою ренту. А «рабочими»

Греции». Ламартин, отразивший в «Жослене» некоторые отзвуки сен-симонизма, в дальнейшем от него отказался. Жорж Санд тоже лишь временно была увлечена этим учением. Некоторые, но совершенно неполные сведения об отношении крупнейших французских писателей 30-х гг. к сен-симонизму имеются в работе М. Сурьо (M. Souriau, «Histoire du romantisme en France», t. II, Paris, 1927, pp. 156—158).

¹ Энгельс, «Развитие социализма от утопии и науке», стр. 39

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

СЕН-СИМОНИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ 30-х ГОДОВ

Сен-симонизм и его распространение среди ремесленников. Раскол сен-симонистской общины в 1831 г. Отношение промышленной буржуазии к сен-симонизму. Взгляды сен-симонистов на искусство. Сен-симонистская поэзия как отрицание поэзии Июльской революции. — Два крыла сен-симонистской поэзии. Консервативное крыло и его оптимизм. Отрицание революционного пути. Тематика и формальные особенности консервативного крыла сен-симонистской поэзии. Замазывание социальных противоречий и лакировка буржуазной действительности. — Пессимизм «радикального» крыла сен-симонистской поэзии. Тема социальных противоречий. Разочарование в буржуазно-демократических иллюзиях. Поэтика радикального крыла сен-симонистской поэзии. Элиза Флери и крестьяне-эмигранты. — Связь сен-симонистской лирики с поэзией Июльской революции. Значение темы будущего. Противоречивость сен-симонистской поэзии. — Причины краха сен-симонистской поэзии. Ее вырождение в культ голого индустриализма. Социализм и коммунизм. Песня Лашамбоди.

В 30-х гг. во Франции разворачивается обильная сен-симонистская поэзия. Если наличие некоторых сен-симонистских влияний можно отметить уже в песне Беранже, то наиболее яркое и полное художественное выражение сен-симонистская идеология получила — мы говорим здесь только о лирике — в поэзии некоторых групп ремесленников 30-х гг.¹

¹ Помимо лирики ремесленников сен-симонизм проявился главным образом в литературе некоторых слоев мелкобуржуазной интеллигенции; вопрос этот, к сожалению, совершенно не обследован. В других классах учение Сен-Симона не нашло широкого отклика. Шатобриан отозвался о сен-симонизме как о «старом хламе, висевшем в продолжение двадцати веков во всех школах древней

были не только наемные рабочие, но и фабриканты, купцы и банкиры. Что праздные потеряли способность к духовно-му руководству и политическому господству — не подлежало никакому сомнению и окончательно было доказано революцией. Что обездоленные не обладали этой способностью, об этом, по мнению Сен-Симона, свидетельствовал опыт эпохи террора. Кто же должен был руководить и господствовать? По мнению Сен-Симона, наука и промышленность, объединенные новой религиозной связью, необходимо мистическим и строго иерархическим «новым христианством», которое должно было восстановить разрушенное со времен реформации единство религиозных воззрений. Но наука — это были ученые, а промышленность — в первую очередь активные буржуа, фабриканты, купцы, банкиры. Правда, эти буржуа должны были стать чем-то вроде государственных чиновников, доверенных лиц всего общества, но по отношению к рабочим они сохраняли распорядительные функции, а также привилегированное экономическое положение. Что касается банкиров, то они были призваны регулировать все общественное производство при помощи регулирования кредита. Такой взгляд вполне соответствовал той эпохе, когда во Франции крупная промышленность, а вместе с ней прогивоположность между буржуазией и пролетариатом, только начинали развиваться. Но что Сен-Симон особенно подчеркивает, так это следующее: всюду и всегда его в первую очередь интересует судьба «самого многочисленного и самого бедного класса» (*la classe la plus nombreuse et la plus pauvre*)¹.

Учение Сен-Симона, которое не может быть, как известно названо социалистическим, не было, однако, лишено ряда отдельных высказываний социалистического характера. Но если Сен-Симон породил целую школу последователей, последняя должна быть резко ему противопоставлена. В первое время после смерти Сен-Симона в его школе еще преобладало течение, возглавлявшееся Базаром и делавшее попытку дать несколько более развитое выражение социалистическим высказываниям учителя; но оно не сделало особого шага вперед, а кроме того должно было быстро уступить место другому течению, возглавлявшемуся Анфантеном. Последнему течению, сделавшемуся господствующим в 30-х гг., суждено было совершенно извратить и привести к окончательному упадку учение Сен-Симона.

Энгельс писал о Сен-Симоне: «Нужна была гениальная проницательность, чтобы в 1802 г. понять, что французская революция была классовой борьбой и не только

между дворянством и буржуазией, но также между дворянством, буржуазией и неимущими массами»¹. Базар пытался сделать в этом отношении некоторый шаг вперед, развивая учение о наличии эксплуатации внутри «промышленного» («рабочего») класса. Но если тем слоям мелкобуржуазной демократии конца 20-х гг., от имени которых выступал Базар, уже становились ясны противоречия буржуазного строя, они не сочувствовали принципу революционного изменения существующих общественных отношений. Признавая закономерность классовой борьбы применительно к феодальному строю, сенсимонисты отрицали ее в отношении к строю буржуазному. «Сенсимонисты, — указывает В. П. Волгин, — констатируют в прошлом общественный антагонизм, а следовательно и классовую борьбу, в основе которой лежит эксплуатация. Они признают, что классовая борьба есть нечто необходимое, когда дело идет о разрушении устаревшей общественной системы. Но новая общественная система должна быть создана не путем классовой борьбы, а средствами морального энтузиазма, морально-религиозного подъема всех понимающих общественные нужды членов общества, независимо от их классовой принадлежности»². Таким образом Базар не делал того единственного логического вывода, который он должен был сделать из своего учения. Больше того, ученики Сен-Симона не были последовательны даже в борьбе против феодально-католической реакции 20-х гг.; так, во время Июльской революции сенсимонистская община обратилась к своим членам с призывом воздержаться от участия в происходивших событиях, чем шла вразрез даже со своими последователями, многие из которых приняли участие в июльских боях.

К периоду 1831—1832 гг. относится активная деятельность сенсимонистов среди ремесленников и рабочих, выражающаяся не только в пропаганде воззрений этой школы, но — и на этом покоилась в данном случае основная доля влияния сенсимонистов — в организации обществ взаимопомощи, а также производительных и потребительных обществ. Одно время таких обществ было около 4000, но они быстро распались после возбужден-

¹ Энгельс, указ. соч., стр. 42.

² В. П. Волгин. «История социалистических идей», ч. II, вып. I. М. — Л. 1931, стр. 29.

¹ Энгельс, указ. соч., стр. 40—41. Курсив Энгельса.

ного правительством преследования против сен-симонистов и после финансовых затруднений общины.

Основной группой ремесленников, связанной с сен-симонистской идеологией, следует считать ту их группу, которая в 30-х гг. превращалась в мелких буржуа, в хозяев небольших торговых или промышленных предприятий. Если эта группа могла быть связана с пролетариатом по своему происхождению, то в процессе своего превращения в слой мелких хозяйчиков она, разумеется, порывала с ним, а воспитавшись на лозунгах буржуазной демократии, боролась против абсолютизма, феодализма и финансовой аристократии, но не против буржуазного строя. Вовлеченная в поток того промышленного расцвета, который наступил во Франции в 40-х гг., эта группа верила в приход новой эры, в мирную победу царства труда, полагая, что благодаря победам науки и техники все противоречия действительности (которых эта группа не могла, конечно, не осознавать) будут совершенно устранены. Наиболее ярким представителем этой группы является песенник Пьер Венсар старший, до конца жизни оставшийся верным сен-симонизму. Этот песенник, вышедший из рабочей среды и в молодости бывший рабочим, превратился в 30-х гг. в «фабриканта линейных мер» и даже имел какой-то свой «магазин» в одном из парижских пассажей. В мемуарах Венсаара нередко приходится читать следующие, например, строки: «Проведя несколько дней в удовольствиях и развлечениях и закончив здесь, как в Оксерре, свои торговые дела (*mes petits affaires commerciales*), я отправился в Марсель»¹.

Такова была основная группа ремесленников, связанная с сен-симонистской идеологией, являвшаяся ее наиболее органичной и последовательной носительницей. Вокруг этого ядра наслаивались и некоторые другие ремесленные, а также рабочие группы. Если одни из республиканских слоев ремесленников оставались верными своим революционным взглядам, то другие слои, пережив ряд этапов революционной борьбы, начиная от баррикад и кончая тюрьмой, разочаровывались в революционном символе веры и переходили на мирные позиции сен-симонизма. Так обстояло, например, с Савиньеном Лапуантом (1812—1893), участником Июльской революции и

июньского восстания 1832 г., просидевшим долгое время после этого восстания в тюрьме, где он приобщился к литературе и стал поэтом. Жюль Мерсье и Луи Фесто, воспевшие Июльскую революцию, тоже сделались затем сен-симонистами; биографических сведений о Ж. Мерсье и Л. Фесто почти не сохранилось.

В 1831 г. произошел раскол внутри сен-симонистской общины, и большинство школ пошло не за Базаром, а за другим популярным вождем, Анфантен. Тут начинается полный упадок сен-симонистского учения. В отличие от Базара, с его интересом к социальным вопросам, Анфантен выдвигал на первое место религиозные вопросы¹ и пропаганду свободы половых отношений². В той поэзии

¹ Уделяя основное внимание религиозной стороне учения Сен-Симона, отнюдь не занимавшей первого места в его системе, ученики Сен-Симона, особенно Анфантен, превращали своего учителя в главу какой-то новой религиозной секты. Это обстоятельство не могло не вызвать протеста со стороны части сен-симонистов. Так, например поэт Леон Алеви, бывший секретарь Сен-Симона, написал оду в честь своего учителя, протестуя в ней против неправильного использования его имени: «Наконец пришли и другие (ученики), и их преступное старание употребило во зло почтенную могилу и почтенное имя. Оказывается, он уже больше не простой смертный! Он, бич заблуждений, препятствовавших его деятельности, превращен теперь в новое божество и водружен, подобно идолу, на нелепый алтарь... Он вовсе не стал богом, хотя его и возводят в ранг божества; он основал школу, а не церковь! Человек истины, он ставил себе назначением искать и пропагандировать ее. Он принял удел нищеты, чтобы распространять эту истину» (ода «Сен-Симон», 1831).

² Если сен-симонистская ремесленническая поэзия не объявляла похода против семейнобрачной морали (эта поэзия вообще отличается большой целомудренностью), то она посвятила немало внимания положению женщины, рассматривая последнюю как бесправную и униженную рабыню. Венсар, Мишель Роли и Клод Дебо воспевают материнскую любовь. Жюль Мерсье в «Призыве к женщине» восклицает: «Подними свое чело, чистая и робкая женщина, подними свое чело, опущенное столько годы! Забудь об оскорблениях прошлого! Пусть твоя любовь вдохновляет и ведет нас! Мы разорвали гибельную завесу, так долго скрывавшую от нас твоё божественное могущество; приди же, твоё царство начинается... Приди, возьми своими раскрепощенными руками людно у труженика, твоего брата по рабству, воспламени в нем надежду и мужество. Да будет искоренено тобою горе!». Отражение мечтаний Анфантена о «верховой жрице» встречается в стихотворении Клода Дебо «Сон». Поэт видит во сне Жрицу, и ангел, подводя его к ней, говорит: «Дитя, на колени перед нею! Это вечный источник, который из груди всемогущего изливается на человека и чистота которого оплодотворяет человека надеждой, любовью и милосердием».

¹ Vinçard-ainé, «Mémoires etc.», p. 157.

ремесленников, к рассмотрению которой мы приступаем, тема эмансипации женщины и религиозные мотивы занимают довольно значительное место. В еще большей степени в ней присутствуют социальные мотивы, но характер их разработки как раз свидетельствует о том, что данная сен-симонистская поэзия могла сложиться лишь в эпоху упадка этой, некогда передовой идеологии.

Разумеется, те прогрессивные слои промышленной буржуазии, которые приветствовали сен-симонизм как учение, способствовавшее промышленному развитию Франции, высоко ценили сен-симонистскую ремесленническую поэзию за ее «мирный» пафос. Крупный сен-симонист и представитель промышленной буржуазии Оленд Родриг, издатель сборника «Социальные стихотворения рабочих» (1841 г.), писал в предисловии: «Появление социальной поэзии в среде рабочих классов представляет собою могущественное свидетельство того пути, который совершен идеями за несколько лет с того времени, как величайшие вдохновения наиболее национального и наиболее прогрессивного поэта эпохи (имеется в виду Беранже. — Ю. Д.) способствовали превращению его народных песен и патриотических од в возвышенные пророчества святого союза народов, святой семьи человечества». Оленд Родриг старается привлечь симпатию читателей к творцам сен-симонистской поэзии: «Да будут приветливо встречены эти подлинные избранники рабочих классов, посвящающие творчеству тот немногий досуг, который им остается от их работы, столь тягостной для некоторых из них. Им хорошо известны страдания их братьев; на собственном горьком опыте знают они все те бедствия, которые слепая конкуренция налагает на слабейших, — слабейших вследствие отсутствия у них всякой организации; но они знают также, что война и насилие могли бы ныне лишь жестоко отягчить положение трудящихся»¹.

В предисловии к своему сборнику Оленд Родриг отмечал также, что в истории человечества наступила ныне

новая эпоха: «Для народов и прежде всего, для Франции началась новая эра». Этот взгляд, как знает читатель, отнюдь не являлся субъективным воззрением О. Родрига. Его высказывает и большинство авторов данного сборника. Поэт-каменщик Шарль Понси восклицает: «Не будем жалеть, братья, ни рук ни крови, чтобы укрепить это рождающееся будущее!» Песни Венсара полны ощущения гибели старого мира: «Старый трон многовекового нашего рабства рухнул!» Аналогичных примеров можно было бы привести множество.

В своих воззрениях на искусство сен-симонисты полагали, что оно должно быть связано с пропагандой идей их школы, а кроме того вообще должно носить воспитательный характер и притом воспитательно-религиозный. Правда, сен-симонистские поэты не имеют в виду прославлять ортодоксальный католицизм (в одной из басен Лашамбоди бог призывает людей: «Соединитесь братски, рабочая грудь и грудь алтаря! Вы равно дороги господу, ибо труд стоит молитвы»), но они имеют в виду то новое, «социальное» христианство¹, о котором говорил Сен-Симон, которое должно спаять всех людей и способствовать моральному оздоровлению общества. При этом сен-симонисты чуждались какого бы то ни было пассивизма, фантастики, экзотики; их творчество должно быть связано с современностью и утверждать мечту о лучезарном социальном будущем.

В своей работе о сен-симонистах Жорж Вейль цитирует некоторые высказывания об искусстве, появлявшиеся в начале 30-х гг. в сен-симонистской газете «Глоб».

¹ «Социальное христианство» можно связывать как с сен-симонизмом, так и — в гораздо большей степени — с «христианским социализмом» 30-х гг. Глашатаями этого социализма во Франции, кроме Сен-Симона, являлись Ламеннэ, Пьер Леру и другие, учившие, что католическая церковь превратилась в орудие угнетения масс и забыла свои демократические цели. Обличая католицизм, они звали к тому, что было наиболее прогрессивного и наиболее революционного в раннем христианстве: к идее всеобщего равенства, к идее альтруизма, бедности, отречения от имущественных благ и т. д. Хотя проповедь «социального христианства» не была лишена в свое время некоторых революционизирующих сторон, ее все же нельзя рассматривать как явление прогрессивное. Маркс, высоко ценя Ламеннэ, называя его «великим», в то же время оставил ряд самых резких страниц (например, в «Коммунистическом манифесте»), направленных к разоблачению реакционной сущности «христианского социализма».

Вот один из таких отрывков: «Наступает социальное искусство; как во времена мистерий, театр вновь станет наилучшей школой вероучения; некоторые пьесы, некоторые книги, направленные против праздных, указывают на новые тенденции. Беранже своими песнями доказал силу поэзии, когда она вдохновляется стремлениями своей эпохи»¹.

А вот та общая задача, которая ставится перед сен-симонистской поэзией:

Искусство во всех своих формах должно служить выражению великих идей, общих для всего народа, оно должно вызывать благородные страсти, изыскивать национальные празднества, носящие воспитательный характер. Оно вновь приобретет религиозный оттенок, ибо поэзия — дочь религии; языческая поэзия славословила материю, так как язычество было материалистично; поэзия средневековья превозносила дух, потому что христианство было исполнено спиритуализма; сен-симонистская поэзия, вдохновленная нсвым пантеизмом, будет воспевать единение духа и материи².

Приведем выдержку из статьи сен-симониста Е. Барро «Искусство», призывающей писателей и художников обратиться к разработке новой тематики:

... Сумейте в быстрой смене чарующих картин представить взору все богатство, всю плодovitость природы, воспевайте бога в его бесконечной красоте; славьте могущество человека, который переделывает внешний мир для своих потребностей и укрощает его, как укрощают коня; побуждайте промышленность шествовать к благородным победам; превозносите любовь к ее мирным завоеваниям и сумейте зажечь во всех взорах ослепительный образ той славы, которая, под одобрение очарованной толпы, венчает победителей. Сумейте, наконец, объединить в себе различных поэтов, укрепите на вашей лире как можно длиннее и возвышеннее, струны, заимствованные у лиры Орфея, у пророков и у Данте; настройте эти струны на один лад, потому что до сего дня их звуки были неполны и противоречивы; заставьте их звучать в другом тоне, открытым Сен-Симоном; и после всего этого — осмеливайтесь запеть. И, приковывая к этим звукам ученых и промышленников, слава бога в единении человека и внешнего мира, вы дадите нам возможность услышать восхитительную гармонию, неизвестную до сего дня; подавайте же сигнал, призывайте всех художников и, заняв свое место во главе общества, шествуйте вперед! Человечество последует за вами!³

¹ Georges Weill, «L'école saint-simonienne». Paris, 1896, p. 86.

² Ibid. p. 84.

³ Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, 46-me volume de la collection générale. Paris 1877, chap. XXVI. L'Art (E. Barrault), p. 186—187. Курсив Барро.

Отдельные сен-симонистские поэты в своих самооценках весьма правильно отмечали, что прежняя социально-политическая поэзия 20—30-х гг. превратилась у них теперь только в социальную, разорвав с теми острыми и революционно-наступательными политическими мотивами, которые были свойственны республиканской лирике. Характерно в этом отношении следующее свидетельство Венсара:

В подражание моим собратьям-песенникам, я слагал куплеты о политике, прославлял наше оружие и победы Империи, лавры, воинов, победу, славу. Эти рифмы les lauriers, les guerriers, la victoire, la gloire, прямо созданные для сюжетов, к которым они относились, делались банальными, чем чаще их повторяли. Однако, при содействии журналов оппозиции, сюжеты для песенной критики были еще неистощимы, — песне было кого кусать.

Венсар заявляет, что с 1831 г. он распростился с этой песней, потому что нашел новый материал для своей «мирной» поэзии — социальные учения утопистов:

Появлялись и объединялись философы, полные благородных стремлений; основывались школы социальной науки, предлагавшие различные теории; сюда присоединялось много республиканцев, хотя они имели также свои принципы, которые вели их к намеченной цели, но которые рассматривались ими в старой революционной форме. Плачевная ошибка, вечно возобновлявшаяся и вечно бессильная, даже в случае своей победы, решить великую проблему всеобщего братства, которую Христос завещал для выполнения, как религиозную задачу, великим душам и благородным сердцам, проникнутым его божественным вдохновением. В этих вот настроениях, освобождаясь от старых форм, в которые облекалась песня моей юности, и от всякой мысли о личном тщеславии, я попытался достигнуть истинной славы, помогая выполнению слов Христа, т. е. братскому союзу всех людей, всех родов и всех наций¹.

Если путь отдельных сен-симонистских поэтов определялся разочарованием в революционном движении 30-х гг., то их основное ядро, представителем которого следует считать Венсара, видело в этой поэзии средство борьбы с революционным движением. В этом смысле, сен-симонистская поэзия, развиваясь параллельно поэзии Июльской революции, являлась ее отрицанием. Данное положение станет ясным из анализа одной песни Луи Фесто. Воспев Июльскую революцию со всеми восторгами

¹ Vinçard-aîné, «Mémoires», etc. Курсив наш.

ее интимного быта, Фесто пошел не путем неудовлетворенной мелкобуржуазной демократии, но путем Наполеона Анри, К. Делавиня и прочих певцов охранительного толка. В указанной песне «Не нужно играть с огнем» (1833) Луи Фесто, обращаясь к «молодому писателю с независимой душой» и призывая его «красноречивым пером выкорчевывать заблуждения и бичевать злоупотребления», в то же время убеждает: «Пусть светоч твоего смелого разума будет фонарем, который сможет нас всюду вести; но берегись только зажечь пожар!.. Не нужно играть с огнем!»

Несмотря, однако, на реакционные охранительные установки основного ядра сен-симонистской поэзии, в ней были, как увидим, некоторые стороны, говорившие, что поэзия Июльской революции погибла не бесследно и что ее историческая роль не завершилась одними могилами ее творцов на кладбище Монмартр.

Вследствие полной неизученности сен-симонистской поэзии, определить момент ее возникновения не представляется в настоящее время возможным. Если первый из известных сборников этой поэзии — сборник Оленда Родрига — датирован 1841 г., это вовсе не означает, что до той поры сен-симонистской поэзии не существовало. Напротив, имеются все основания предполагать, что уже в 20-х гг. и может быть даже раньше могли появиться первые, пока остающиеся неизвестными, документы этой поэзии. Газета «Глоб», сделавшаяся с конца 20-х гг. сен-симонистским органом, также могла публиковать эту поэзию. Часть рассматриваемых нами поэтов превратилась в сен-симонистов с самого начала 30-х гг., как обстоит с Венсаром или с Мерсье. Но та лирика, которую мы рассматриваем в данной главе, создана во второй половине 30-х гг., когда упадок сен-симонистской школы определился с полной ясностью.



В сен-симонистской поэзии можно различить два крыла: более консервативное и более радикальное. Конечно, это деление носит весьма условный характер, потому что оба эти крыла сливались в своей повседневной практике, образуя сен-симонистскую поэзию в целом, но тем не менее такое различие, облегчая анализ сен-симонистской поэзии, само по себе покоится на некоторых основаниях.

Остановимся на последних. Оба крыла сен-симонистской поэзии различаются прежде всего по своему основному настроению. Консервативное крыло полно самого необузданного оптимизма — оптимизма преуспевающих хозяйчиков, в то время как радикальное крыло настроено, наоборот, пессимистически. С другой стороны, консервативное крыло этой поэзии старается не замечать социальных противоречий, лакирует буржуазную действительность, в то время как крыло радикальное отдает свое внимание именно этим противоречиям буржуазного строя.

В сен-симонистской поэзии имеется некоторая группа общих черт, некий общий ее коэффициент, одинаково присущий ее правому и левому крылу. Таков, например, свойственный этой поэзии религиозный мистицизм. Луи Фесто в песне «Человек и два ангела» повествует о том, что за победу над человеком, с самого его рождения, спорят два ангела: «черный дух» и «ангел добра». Первый из них постоянно обращает человека к поступкам ужасным и гибельным, «Человек, увлекаемый своей кипящей кровью и этим богом, которого зовут «случай», безрассудно отдается на волю ветра и волн или идет защищать кровавый флаг». Понятно, что все это — козни духа тьмы, а добрый ангел в конце концов выводит человека на стезю истины. Но сатана, помимо уловления отдельных жертв, стремится и к более широкой поживе. Если в борьбе за человека ему мешает ангел божий, то хитроумный властитель ада собирает людей в такое место, где его власть над ними безгранична и где добрые ангелы бессильны.

Мы узнаём, что это за место, из стихотворения «На холме», принадлежащего поэту Клоду Дебо, шляпному мастеру и приказчику по шелкам. Этим местом являются города. Поэт восходит на холм. Как прекрасно небо! Какая ширь и красота! Как пахнут цветы! «Взгляни, как волнуются вдаль эти трепещущие равнины, взгляни, как целуют друг друга вершины деревьев в лесу, а дальше, — море, вздымающиеся горы! Это — клавиатура вечности, гудящая под ее пальцами». Здесь — величие и тишина природы, а там, вдаль... что это за масса безобразных крыш? «Это город, сын мой. Он... создание людей, здесь же творение бога». Город — это мрачный лабиринт, где погибают души, это море, волной которого является человек и которое без устали бушует. На этот мир насмеш-

ливо смотрит сатана, ибо он видит, что в его власти все эти горожане, все эти бессердечные существа, сгоревшие в нечистом пламени города. Для них золото было единственным богом, они служили жадности и гордости, диким страстям, неверию, презрению к ближнему. Бог создал этот мир прекрасным, благим, и отдал его человеку. «Но один человек, опираясь на свою силу, сказал другому: Мне принадлежит все, а тебе ничего». Бог создал людей братьями и связал их единственным законом — любовью, но сатана иссушил их сердца мыслью о выгоде и наживе, и они стали друг другу врагами.

Стихотворение Клода Дебо интересно для характеристики религиозных и морализирующих тенденций сен-симонистской поэзии. Противопоставление деревни городу объясняется, конечно, не враждою к этому очагу промышленного прогресса, — такая вражда была бы совершенно непонятна у сен-симонистских поэтов, — но тем, что города являются местом аморализма, приводящего к революционной борьбе, отрицаемой сен-симонизмом. Выразительно в этом отношении стихотворение Савиньена Лапуанта «Лес». Поэт восхваляет природу, благостную и мирную, «где цветок, склоняясь, говорит воздуху: приласкай меня!» — и воздух отвечает, обтекая белый венчик: Я твой!» Природа — убежище от революции: «Да, здесь вы забудете крики ужаса и городские мостовые, красные от крови!»

Сен-симонистская поэзия многократно манифестирует свой решительный отказ от революционного пути. В высшей степени характерно нижеследующее стихотворение Савиньена Лапуанта, будущего поэта Февральской революции, который, однако, теперь, во второй половине 30-х гг., духовно разгромлен реакцией, подавлен и порывает с революционным движением. Со всей страстью отвергая и проклиная революционное начало, напрягая все свои художественные возможности, для того чтобы удержать своих читателей от «революционной анархии», Савиньен Лапуант, всецело находящийся здесь под влиянием реакционных сатир Барбье, не может все же не жалеть тех повстанцев 30-х гг., которые так самоотверженно искали правду на баррикадах, которые бескорыстно умирали за эту правду. Он не может не жалеть их, он понимает их, и в этом — отличие его позиции от позиции Барбье. Отрицая революцию, его сатира подспудно бурлит

не угасшей революционностью. Она подобна огню, тлеющему под пеплом.

Вот этот отрывок из сатиры Лапуанта «Восстание»:

...Цените вашу кровь! В тот час, когда, как пламя,
Над городом мятеж ревет колоколами, —
Молитесь за детей, которым смерть одна,
Безвременная смерть, о, братья, суждена!
Немало голодом расставлено капканов, —
Страхитесь в них попасть: из гневных ружей грянув,
Горгона будет грызть, безжалостна, глуха,
Не ваших ли сынов мозги и потроха? —
Когда, — ружье к ружью, — сограждане, идете
Вдоль стен, обрызганных комками жаркой плоти,
Когда роняет дуб народный с высоты
За ветвью ветвь в костер злосчастий и вражды,
Небесный судия глядит, нахмури брови,
На пальцы ваших рук, багровые от крови...
Не верьте бунтарям. их вялые умы
Не в силах отличить сияние от тьмы!
Что есть великого в их выпренных тирадах?
Нет, братья, будущее не на баррикадах!
Ручьями наша кровь текла по мостовым!
Как много юных тел пробито роковым
Свинцом!.. — Когда, в дыму и в гуле канонады,
Восстание корчилось, — и гордых стен громады
Израненной ногой затаптывало в прах —
С безумием в очах, с проклятием на устах, —
Когда, в предчувствии невзгоды небывалой,
Рыдали женщины, — от страха чужь дышала,
Дрожала детвора — в объятьях у отцов, —
Когда колокола, гудя, за зовом зов
Бросая городу, — час от часу крепчали, —
Тогда, исполнены сомненья и печали,
Мы, осудив, тот путь отвергли; о, когда
Оно, истерзано, не ведая куда,
По городу неслось приборными валами, —
Мы горько плакали над бедными телами
В тряпье; плечо к плечу они кидались в бой.
И, крепкие полки гоня перед собой,
Кровавые следы повсюду оставляли —
У входов, по стенам, вдоль улиц, по мостам, —
Их кровью площадной дымился макадам, —
Они кончали жизнь во мраке госпиталей...
Наш потрясенный ум, как вещей сон, хранит
Тебя, народ, в когтях жестоких Эвменид!
Мы содрогамся, те дни припоминая,
Те воспаленные, те Каиновы дни, —
Мы видим юношей: друг друга приминая,
На плитах каменных лежат в крови они...
Их вы проклятьями, вельможи, осыпали
В те дни, когда Париж, Гренобль и Лион,
Поники головой, унижены, в печали;

О, если б йми был коварный враг сражен,
 Их в книги бы свои история вписала, —
 И я оплакивал их благородный пыл,
 Но победителю я лавров не вручил,
 И на могилы их рука моя бросала
 Цветы, покуда вы, вельможи, как оплот,
 Преступною рукой творили эшафот..
 У каждого свое заветное пристрастие:
 Поэту — песнь дана; топор и пуля — власти!
 Благословение питает одного,
 Другой над праведным свершает торжество!
 Скорее, занавес, от взоров эту драму
 Прискорбную сокрой! — В ножны клинок упрямый!
 Вельможи, — о, когда б любили вы народ,
 Он вас бы прославлял, свободный от невзгод!¹

Отрицая революционный путь, консервативное крыло сен-симонистской поэзии, к анализу которого мы переходим, звало к союзу людей, к подлинному братству на основе морального перерождения и христианских заветов. «У людей разъединенных, изолированных, находящихся в борьбе друг с другом, мы спрашиваем, не стала ли пора завязать новые узы чувств, доктрины и деятельности, которая должна их объединить и повести в мире, порядке и любви к общим целям?»² — говорится в одном документе сен-симонистов. Поэты консервативного крыла сен-симонистской поэзии относятся отрицательно к окружающей действительности, поскольку видят в ней борьбу своекорыстных интересов, борьбу конкуренции, партийные раздоры, отсутствие альтруистических порывов; все в этой действительности основано на эгоизме. Люди забыли бога, забыли его заветы и жадно предаются земным страстям — наживе, честолюбию, сладострастию. Вот почему так радуется и благодарит бога поэт П. Каплен, токарь-медник: «Благодарю, я счастлив, потому что, будучи свободным и не завистливым среди злых людей, я предоставляю им роптать, а сам провожу жизнь, как подобает твоему сыну». Поэт радуется своей голубиной кротости, простоте, смирению. «Я наслаждаюсь счастливым существованием смиренного отшельника». Он равнодушно смотрит на толпу, бегущую за наслаждениями, ибо от них только «блекнет душа», и благословляет свое уединение, в котором он может любить божественную природу и возносить гимны творцу.

Поэтесса Сесиль Дюфур в стихотворении «Любовь всем» благодарит «добрых людей», помогающих народной нищете, но в то же время считает, что «милостыня бессильна уничтожить зло», что милостыня является эгоистической отпиской от настоящей помощи страждущему человечеству. Поэтесса рисует испуганное беспокойство «высших классов», видящих, что «народ без работы, мерзнет, голодает», и в тревоге ожидающих нового восстания, когда «наши кровавые летописи откроют вновь свои мрачные анналы» и занесут на них добавочные страницы «кровавых сатурналий». Все это происходит потому, убеждает поэтесса, что забыты заповеди божества, что идея христианского братства подменяется простой милостыней. «Берегите, берегите ваше золото, ибо не золото, а любовь нужна этому народу, второму Христу, которого язычники наших дней беззастенчиво распинают в своей нечистой гордости!»

Нужно, чтобы люди испытали моральное перерождение, и если даже представитель самой буржуазной аристократии так или иначе «прозреет» и откажется от эгоизма, сен-симонистские поэты заверяют, что он может быть принят в лоно тружеников. «Богач, не бойся, твоя личность священна! — восклицает Жюль Мерсье. — Облегчи только тягости трудящихся, стань их капитаном на ниве труда... Будь их отцом, а не хозяином». Аналогичны слова Луи Фесто: «Богач, ты отрекаешься от своей высокой миссии. Ты должен помочь человеку, увлекаемому к пропасти (т. е. бедняку. — Ю. Д.). Если его забыла в беге своем слепая фортуна, протяни дружескую руку этому бедному парию: рука, которая производит, стоит ведь той, которая расточает... Будь подобен тому щедрому потоку, который изливает свои благодеяния даже на неплодородную землю... Тогда люди станут далеки от зависти к твоему положению, к твоему богатству, тогда они благословят твое имя, твое рождение, твои сокровища, и бедняк сможет сказать, воздавая хвалу господу: Богач необходим на земле, и все здесь к лучшему!»

«Будущее не на баррикадах», — заявил Савиньен Лапуант. Будущее — в труде, в мирном торжестве промышленности, науки и техники. К борьбе за это будущее и призывает своих читателей консервативное крыло сен-симонистской поэзии. Но тут демократии необходимо пре-

¹ Перевод Д. Бродского.

² Б. П. Волгин, указ. соч., стр. 28.

одолежь сопротивление «праздного» класса и королей, которые еще не отучились от своих диких забав — от ведения войн. Сен-симонистские поэты призывают к объединению, при котором им не страшны будут эти враги. В одной из своих песен Луи Фесто заявляет: «Союзники! Кротость и твердость указывают вдали цель, которой нужно достигнуть; короли говорили: *разделяй, чтобы владеть*; пусть же вашим девизом будет: *мир, согласие, союз*!» Точно так же поэт Лагаш в своей «сен-симонистской песне» «Божий закон» призывает ко всеобщему объединению для мирного труда, согласно заветам божества

Поднимите свои взоры, благородные дети Франции, приходит новая свобода! Поднимите взоры — вот она идет, и чело ее сияет кроткой ясностью. Она больше не на военной колеснице, горячая ось которой выкрашена чистой кровью, золотые крылья несут ее (свободу) на землю, и рука ее чертит в воздухе слова божьего закона.

Звучным голосом восклицает она, обращаясь к народам «Как! на вашей земле постоянные войны? Но ведь отечество ваше — весь мир, а труженики — новые солдаты. Пусть не будет больше трубных кликов, кровавых призывов, пусть отныне повсюду царствует мир! Объединитесь, ведь все народы — братья, и пойте хором! Таков божий закон.

«Народы, объединяйтесь в единую семью, развертывайте свой широкий флаг! Пусть блистает он, подобно ослепительному маяку в ясном небе, пусть служит светочем вселенной! Скажите, наконец, торжественное прощанье старому миру, ненависти, войне. Пусть гармония поселится на нашей земле. Порядок и мир — вот божий закон.

Сен-симонисты писали: «Люди умели подчиняться приказам, когда их вели во имя неизвестных целей на войну. Во сколько раз больший энтузиазм должны проявить они, когда их теперь призывают объединить свои силы не для целей убийства, а для целей жизни?»¹ Луи Фесто как будто только и ставил себе целью переложить в стихи эти слова в своей кантате «Железные дороги»:

Войной изрытые, во мгле кровавой,
Лежат поля, подобно пустырям...
Иные борозды, иная слава
Открыты нынче, труженики, нам!
Когда-то мы, с покорностью во взорах,
Толпой на пушечные жерла шли, —
Лишь груды скал взорвет гремучий порох,
Лишь заступы вонзятся в грудь земли!

Искусствам и наукам слава,
Что твердой поступью грядут
Рассеять войн дурман кровавый,
Вдохнуть отвагу в мирный труд!

И если прошлое рукою хилой
Грядущему переграждает путь, —
О, труженики, время наступило
Чрез эту пададь нам перешагнуть!
Сквозь времена, сквозь царства — обновленный
Направим бег к сиянию лучших дней, —
И понесут крылатые вагоны
Великую эпоху и людей!

Искусствам и наукам слава,
Что твердой поступью грядут
Рассеять войн дурман кровавый,
Вдохнуть отвагу в мирный труд!¹

«Праздные» классы должны быть сокрушены в их попытке помешать будущему счастью человечества, как оно представляется сен-симонистам. Над достижением этого прекрасного грядущего будут работать те, кого рассматриваемая сен-симонистская поэзия называет «тружениками», чаще подразумевая под ними не «промышленный» класс в целом, но мелкобуржуазную демократию и пролетариат. Понятно, что сен-симонистская поэзия уделяет множество страниц воспеванию этих «тружеников» и их славной борьбе.

В стихотворении Жюль Мерсье «Гимн тружеников», notably в стихотворении «К славе», поэт призывает славу отречься от завоевателей и войн: она должна наконец излиться на тех, кто действительно заслужил ее, — на тружеников: «Наполеон создал себе пьедестал в виде триумфальной колонны, которую его великая императорская рука отлила из бронзы царей (имеется в виду Вандомская колонна. — Ю. Д.). Мы же, труженики, не знающие усталости, мы, руки великого творца, должны всегда оставаться несчастными: неужели же ты (поэт обращается к славе. — Ю. Д.) любишь одних разрушителей? Слава, возвышенная и прекрасная, протяни нам свои руки! Приди смягчить наш гнев! Приди стереть следы наших слез и увить чело тружеников новыми пальмами!» Вселенная должна принадлежать этим труженикам. «Поднимайся же, рабочая армия, — восклицает Жюль Мерсье, — поднимайся не за тем, чтобы жечь, но для того,

¹ В. П. Волгин, указ соч., стр. 28

¹ Перевод Д. Бродского

чтобы строить! Шагай победоносно и гордо, вспахивай поля будущего! Вдохните же полной грудью, города чудес, улья, где мы будем работать! Мед принадлежит пчелам, мир (paix) изгонит трутней». Когда в этом блаженном будущем труда и тружеников окончатся войны, что сможет помешать тогда осуществлению всемирного братства народов? «На всеобщем конгрессе, где будет поднят единый флаг, мы подпишем братский мир с запада и до востока!» — восклицает Луи Фесто.

В той же кантате «Железные дороги» читаем: «Народ, извлекай выгоду из перемирия, выполняй свои новые назначения. Ученый труд открывает дорогу твоим шагам и придает интеллектуальную силу гению, вооруженному циркулем». Это характерное преклонение пред наукой, пред достижениями техники, проявляется во множестве других примеров. Строительство лучшего будущего должно быть основано как раз на базе науки и техники, и сен-симонистские поэты опьянены пафосом побед созидательного труда. Тот же же Луи Фесто в «Мирных победах» восклицает:

Всему, покорному божественным законам,
Наш долг мы возместим упорным, напряженным
Торжественным трудом: земную глубину
Сетями трубных жил изрежем; на волну,
На пламя и на газ наложим гнет железный
Гармонией небес и таинствами бездны
Обогатив, развиз сознание свое, —
На службу гению поставим бытие! —
Восславьте мирного труда завоеванья!¹

Та же тема торжества и победы технического прогресса ярко развернулась в басне Пьера Лашамбоди «Паровоз и лошадь», весьма популярной в свое время. Замечательно, что эта басня является перекличкой с известным стихотворением Есенина о жеребенке, пытающемся обогнать поезд. Но там, где идеолог косной, отсталой патриархальной деревни, бунтующей против наступления революционной техники, увидел своеобразную трагедию и дал лишь консервативное стихотворение, там сен-симонистский поэт-ремесленник в эпоху бурного расцвета французской промышленности, достигнувшей небывалых до того успехов,² увидел не трагедию, а комическую исто-

рию, жалкий протест рутины, понесший справедливую кару. Вот эта басня:

Увидела раз лошадь паровоз
На всем ходу. Из пасти било пламя.
Глаза сверкали. Дым висел клоками
И закричала лошадь: «Не дорос
Ты, ада сын, сравниться в славе с нами!
Бессмертный лавр чело мне обовьет,
А ты, зачатый в копоты и гари,
Окончишь жизнь в заброшенном ангаре.
Идет со мной в перегонки?» — «Идет!» —
Ответил он, гудками завывая,
И покатил, пространство пожирая.
Она — за ним, со всех копыт, в галоп.
Вздымает пыль легчайших ног касанье.
Но вот качнулась. Все ж бежит. И... хлоп!
Ее на землю валит смертный час
Всю в пене, без надежд и без дыханья.
А паровоз? — Бежит и посейчас.

Рутинка и прогресс оспаривают власть.
Прогресс пойдет вперед. Рутинке должно пасть!¹

Воспевая науку и технику, сен-симонистские поэты не только восторгаются ее победами, промышленным прогрессом Франции, но вместе с тем пропагандируют необходимость того, чтобы труженики овладели образованием. Эта мысль особенно ярко выражена в одном из стихотворений каменщика Шарля Понси, который на этот раз отвлёкся от воспевания своей любимой лопатки и творила:

Во имя пламенно рождающейся нови
Трудитесь, не шадя ни ваших рук, ни крови.
Невежеству — война: все беды от него,
Наукам и труду — все наше существо!
О, я не говорун, что руки держит в холе, —
Мой труд — кормилец мой; нет радостнее доли!
Как славно слушать шум лопаточки своей!
И вечером, когда усталость из костей.
Сквозь волны табака блаженно заструится,
Вникайте, о, друзья, в истории страницы:

существование. «В течение целого года, — рассказывает его биограф, — он жил на 50 сантимов в день, и спал в окрестностях рынка, в одной из тех конур, которые известны под именем garnis à la corde (тридцать или сорок человек лежат вперемежку в комнате на общей соломенной постели; натянутая веревка служит им изголовьем)». См. E. de Mirécourt, «Les contemporains». Lachambeaudie Paris, 1857, p. 45.

¹ Перевод Якова Лебедева.

¹ Перевод Д. Бродского.

² Лашамбоди, в отличие от Венсара, влачил самое безнадежное

Свои священные найдите в них права
 Тиранам более над вами торжества
 Не править уж тогда! Напрасны их старанья.
 Промышленности путь расчистят ваши знания!
 Великой родине отдайте жизнь свою!
 Сплотитесь в дружную, усердную семью!
 Несовершенство душ избудьте! В океане
 Трудящихся миров пусть наяву предстанет
 Корабль прогресса вам, горящий, как хрусталь,
 Ведомый господом в торжественную даль!¹

Анализируемое консервативное крыло сен-симонистской поэзии является не мелкобуржуазным только, но именно ремесленническим. Об этом свидетельствует то центральное место, которое занимает здесь тема труда, а также и характер ее разработки. Эта поэзия отдает преимущественное внимание изображению ремесленников и рабочих. Понси в своем стихотворении говорит именно о них, как к ним же обращается и Венсар, давая образ кузнеца, и Лапуант, стремящийся удержать их от революции, и почти все другие поэты. Выходцы из социальных низов, подчинившись сен-симонистской идеологии, они все же неизбежно истолковывают многое в ней в духе мелкобуржуазной демократии.

Этого обстоятельства нельзя не учитывать при оценке рассмотренного крыла сен-симонистской поэзии. Если оно связано еще с содержанием старой борьбы буржуазной демократии, если оно еще полно буржуазно-демократических иллюзий, если оно в своем оптимистическом прославлении труда и техники избегало поднимать вопрос о том, кому владеть машинами, то его наличие в литературе конца 30-х гг., не являясь окончательно ретроградным, не отвечало уже тому этапу социального сознания, который был в это время достигнут мелкобуржуазной демократией. И только внимание поэтов данного крыла сен-симонистской поэзии к нуждам ремесленно-пролетарской массы, их связь с последней, позволяет рассматривать эту поэзию не как буржуазно-демократическую, но как продукт идеологии верхушечных, компромиссных, умеренных слоев мелкобуржуазной демократии эпохи разгрома революционного движения.

Вера в моральное перерождение общества на основе социального христианства, борьба с праздным классом во

имя прогресса промышленности, привет демократии и пролетариату, осуществляющим этот прогресс при помощи победоносных завоеваний техники, горячий интерес к науке и образованию, которые завершают победу промышленного класса над праздным, пчел над трутнями, — вся эта оптимистическая идеология определяет и формальную сторону рассматриваемой поэзии. Любимыми жанрами поэтов этого консервативного крыла являются гимны, оды, кантаты, песни (к сатире они обращались лишь для бичевания «праздных» и для «развенчивания» революции), — и бодрые ритмы рефренов Венсара приветствуют своей барабанной дробью победу промышленности, широчайший размах, достигнутый теперь производительными силами буржуазного строя:

Coeur palpitant
 Verbe éclatant
 Lève-toi, phalange ouvrière!
 Plus de barrière;
 Drapeau flottant
 Tambour battant
 Elance-toi dans la carrière!¹
 («Elan», 1840).

А то просто эти рефрены — удары молота по накопальне:

Frappons,
 Chantons,
 Frappons,
 Chantons,
 Frappons
 Fort!
 Muse, courage,
 Faisons tapage,
 Frappons,
 Chantons,
 Frappons,
 Chantons,
 Frappons
 Fort —
 Travail et chants formez accord!²
 («Le Forgeron», 1838)

¹ Трепеща сердцем, гремя речью, вставай рабочая фаланга! Больше нет преград! Устремляйся в путь с развернутым знаменем и барабанной дробью! («Порыв»).

² Ударим, запоем, ударим, запоем, ударим крепко! Мужайся, муза, будем шуметь! Ударим, запоем, ударим, запоем, ударим крепко! Работа и песни, сливайтесь воедино! («Кузнец»).

Поскольку консервативное крыло сен-симонистской поэзии не могло не знать о существующих противоречиях социальной действительности, оно, отвечая своей промежуточной позиции между двумя лагерями демократии, призывало не замечать этих противоречий, замазывать и даже откровенно лакировать их. В стихотворении «К песеннику» швея Элиза Флери утверждает, что песенник не должен останавливать «наши опечаленные взгляды на бедствиях, порожденных человеком». Юной и бедной девушке, которая весело улыбается и блестит глазами, мечтая о любви, о будущем супруге и радостном материнстве, не нужно говорить, что «рабочему классу присуще горе», ибо зачем же огорчать ее в том счастье, которого она ждет «от своего плодородия»? Не следует также смущать юношу, который верит во всеобщее счастье, ибо тогда юноша сможет стать жертвой «недоверия», а оно приведет его к эгоизму. Радостных грез молодежи о будущем разрушать нельзя. «Не возбуждай старую ненависть против верховных повелителей: излишняя самоотверженность заставляет нас подсчитывать лишь новые жертвы. Побуждай к успеху в познаниях эти гордые и пылкие души и, указывая нам лучшее будущее, заменяй железные цепи гирляндами цветов». Песня Элизы Флери завершается рефреном: «Песенник! твой поэтический пыл может принести утешение страдальцам; подумай о том, что обнадеживающий припев — это уже почти счастье для труженика!»

Оптимизму и бодрости консервативного крыла сен-симонистской поэзии представляет разительную противоположность ее радикальное, пессимистическое крыло, связанное с менее преуспевающими слоями ремесленников, а также с теми некоторыми слоями пролетариата, которые подчинились в 30-х гг., после разгрома революционного движения, влияниям сен-симонистов и других школ утопического социализма.

Однако говорить о радикализме этого крыла сен-симонистской поэзии следует с большими оговорками. Поскольку рассматриваемая сен-симонистская поэзия в целом связана с эпохой упадка данной школы, в этой поэзии запечатлелся тот этап, когда, как указывает В. П. Волгин, «социалистические элементы системы постепенно из-

живаются или превращаются в безвредное украшение»¹. Вместе с тем расцвет этой поэзии обусловлен разгромом революционной борьбы пролетариата и мелкобуржуазной демократии. Подавленность и обессиленность последней сказались на радикальном крыле сен-симонистской поэзии, не богатом мужественными интонациями, заменяющимися кое-где откровенным нытьем.

Преобладающее место в поэзии радикального крыла занимают жалобы на нищету и невзгоды существования тружеников, в связи с чем становится ясно, что поэты радикального крыла в еще большей степени разумели под тружениками именно рабочих и тех ремесленников, которые работали по найму, но не представляли собой хозяичиков. Тема невзгод и бедствий трудящихся масс следующим образом развернута Савиньеном Лапуантом в его «Жалобе»:

Пшеничный хлеб, плоды — увы, не нам даны,
Не сеет радости за нашими столами
Любезный гость вино... Угрюмы и бледны,
Мы — в нищенском тряпье — трепещем под ветрами.
Что может оживить нам души и сердца?
Где ноги отогреть и синеву с лица
Согнать? — Дрема долит, но нам укрыться нечем.
Ах, тесно на земле отбросам человечьим!
В питающем соку, однако, нег нужды, —
Он напоет рожь, цветы, кусты, плоды,
Мы ж голодухою томимы без предела, —
Кто доли отмерял и раздавал наделы?
Каким воришкою расхищен клад утех, —
Клад, предназначенный природою для всех?
О, так вопит народ в скорби невыразимой, —
Вопль поднимается — и, ветром уносимый,
Теряется вдаль, как шорох средь пустынь...²

Конечно, эти строки не могли еще не оказывать влияния на обездоленную и разбитую пролетарскую и ремесленническую массу, сплотивая ее в сознании общих страданий. Но эта поэзия была бы вполне прогрессивна лишь лет 20—30 назад, в самом начале XIX века. Вспомним, что писал Энгельс о пролетариате того времени: «Пролетариат, еще не выделившийся из общей массы неимущих людей, составлял в то время лишь зародыш будущего класса и не был способен к самостоятельному политиче-

¹ В. П. Волгин, указ. соч., стр. 34.

² Перевод Д. Бродского.

скому действию. Он являлся лишь угнетенной страдающей массой, способной в своей беспомощности ждать избавления только от какой-нибудь внешней, высшей силы»¹. Но после Июльской революции и всего революционного движения 30-х гг., обязанного своим размахом подъему пролетариата, после того как левореспубликанская песня, оплакивая те же невзгоды масс, звала их к восстанию, побуждала их самих решать свою судьбу, — стихотворение Лапуанта, представляющее только ноющую жалобу, особенно прогрессивным уже не являлось.

Если что и составляет ценность радикального крыла сен-симонистской поэзии, то это разработка прежней темы о противоречиях буржуазной действительности. Если иногда эта тема обращена еще только против «праздного» класса, против дворянско-буржуазной аристократии, то порою она приобретает характер общего антибуржуазного, антикапиталистического выступления, констатирования противоречий внутри «промышленного» класса. Кроме того, если эта тема дана без революционных выводов, то она все же не могла не способствовать росту классовой борьбы в гораздо большей степени, чем сетования Лапуанта. Наконец противопоставление бедняка богачу в этой теме иногда завершалось оправданием существующей классовой борьбы, отрицавшей консервативным крылом ремесленников, которое не желало видеть в пролетариате особый класс.

Столяр Мишель Роли разрабатывает эту тему в ряде своих басен, обращенных еще против «праздного класса». Вот басня «Ветви и корни». Ветви заявляют корням: «Работайте и пресмыкайтесь, такова ваша обязанность». Но трудолюбивые корни возмущенно возражают бездельникам: «Вы нам обязаны всем, да, всем, кичливые кузены! ваши листья, которые мягко колышит зефир, ваши цветы, которыми вокруг восхищаются, — все это зависит от нас: мы без конца работаем, а кто наслаждается? — Вы!». В другой басне, «Соловей и чиж», Мишель Роли касается уже каких-то несогласий в среде мелкобуржуазной демократии, где некоторые слои желают совершенно выключить себя из классовой борьбы. Соловей выражает сочувствие чижу, сидящему в клетке. Но последний не хо-

чет разговаривать с «бродягой». По мнению чижа, ему живется гораздо лучше, чем соловью: на всем готовом. Он не желает воспевать свободу, ему и здесь хорошо. Соловей озадаченно улетает, удивляясь тому, что кто-то может быть «счастливым даже в оковах».

Тема социальных противоречий ярче всего развернута в «Послании маленького к большому» Луи Фесто. Эта сатира начинается с обращения к богачу, который родился в довольстве, но не умеет ценить и благословлять свою судьбу. Богач не понимает, что он всем обязан лишь слепому провидению. Он только заявляет: «Все хорошо, все таким и должно быть; богач необходим, как и бедняк». Между тем, доказывает поэт, богач совершенно ничем не отличается от других людей, — ни печатью бессмертия, ни ростом, ничем. «Бог создал тебя таким же, как и меня, на этом безбрежном море: пассажиром жизни и женихом смерти!» Когда рождается богатый ребенок, к услугам его матери «деревенская грудь кормилицы, которую покупают за 30 экю в месяц», а для ребенка тончайшие пеленки, богатые одежды, ученые воспитатели, заботы, любовь, нега. Он подрастает, карманы его полны золотом; он отдается кутежам. Поэт с наивным ужасом восклицает: «Каждая оргия стоит... сотню луидоров!.. Но это нипочем! Можно ли слишком дорого заплатить за сладострастие, за прелестниц?» Дальше, богач, испрепавшись к тридцати годам, выгодно женится, — и тут сама собою складывается для него ошеломительная карьера министра или посланника. И когда он умирает, вся наука, все государство стоят в трауре у его ложа и поэты поют ему славу...

Но вот рождается ребенок бедняков. Этот мальчик с детства — дитя нужды и улицы, ранний труженик. В дальнейшем он превращается в человека-машину. Иного пути для него нет. Никакие попытки освобождения ему не удаются, будь он даже умен и талантлив:

Тщетно пытается он подняться, итти наперекор когтям своей судьбы — его нищенская сума становится для него подобной скале Сизифа. Тщетно направляет он свои шаги к высокой цели, — слишком тяжелый груз лежит на нем, увлекая его вниз. Забитый своими несчастьями, побежденный нищетой, он живет, стареет и умирает точно так же, как прозябал его отец; ничего не остается от него, никто и не заметил, что ремесленник Бастьен жил и страдал... Брат мой во Христе, видишь ли ты ту разницу, которую случай провел между дву-

¹ Энгельс, «Развитие социализма от утопии к науке», стр. 40.

мя этими существованиями... Все для одного, ничего для другого. Удивляйтесь же после этого, видя илота озлобленным, раздраженным и завистливым.

Углубляя эту тему, поэт Франсис Турт в сатире «Труд и нищета» уже оплакивает растущий пауперизм рабочего класса:

Производитель, извлекающий из трудов своей работы не достаточную оплату для удовлетворения нужды и голода, — бросает строительную верфь. Исполненный жели и отвращения, он отказывается от работы, проклинает кормчего, который правит кораблем, проклинает его строителя, — и бежит, как от воровского притона, от этого источника, из которого его руки черпали одну нищету.

Если уже некоторые поэты консервативного крыла сен-симонистской поэзии должны были испытывать разочарование в неосуществлявшихся идеалах буржуазной демократии, то в еще большей степени и с гораздо большей силой присуще это разочарование радикальному крылу данной поэзии. В этом отношении поучительно остановиться на знаменитой в свое время песне Пьера Лашамбоди «Бедность — это рабство». Если Лашамбоди и не призывает к революции, нельзя не признать, что свои разочарования он высказывает с достаточной резкостью и наглядностью.

Свобода! Свобода! Звучное слово, сладкая мечта, которую все двадцать столетий еще не могли осуществить! Народ, если ты хочешь, чтобы это слово перестало быть ложью, — нужно организовать труд! Пока же ты будешь влачить за собою ядро презрения и нищеты, не говори о свободе: бедность — это рабство!

— Ворчун, ты шагаешь рядом с новичком-рекрутом? А я думал, что ты уже вернулся к своему очагу... — Я возвратился вновь на службу, замещаю сына банкира. Я продал себя, увы, из-за нужды! — О, благородный человек, эксплуатируемый негодяем, служащий под знаменами в свои старые годы, — не говори о свободе: бедность — это рабство!

— Я покинул для города свою хижину и поля, сделавшись лакеем придворного фаворита. Порою я оплакиваю свое презренное положение, но зато у меня всегда есть хлеб, которого раньше я часто был лишен. — Если ты носишь еще в своей постыдной крепостной доле ту печать, которой заклеивало тебя услужение, — не говори о свободе: бедность это рабство!

— Прохожий! Приблизься, выслушай, удостой сострадание мое горе. Я была голодна, была красива, и на пути моем быстро разверзлась пропасть... проституции. — О, женщина с поблекшим от позора лицом, женщина, получившая

из своих благ одну красоту, не говори о свободе: бедность — это рабство!

Прохожий, одетый в лохмотья, знает, что он не свободен, когда ему приходится проходить, согнувшись, мимо спесивых богачей. Лишь труд должен установить равновесие между двумя чашками наших различных судеб. Но пока бедняк и богач в жестокой борьбе раздрают твоё чрево, старое общество, не говори о свободе: бедность — это рабство!

Эту песню может быть и не следовало бы называть сен-симонистской, потому что в ней поднят вопрос об «организации труда» («первая беспомощная формула революционных требований пролетариата», — по выражению Маркса), не свойственный сен-симонизму. Но песня Лашамбоди интересна для иллюстрации пути тех сен-симонистских поэтов, которые, при виде краха иллюзий буржуазной демократии, уже переставали удовлетворяться сен-симонистским учением.

Разумеется, радикальная поэзия сен-симонистов предельно являла своим песенникам уже не те требования, которые были высказаны Элизой Флери. Если у последней было желание лакировать действительность, расписывая ее нежными тонами, то Франсис Турт, угнетенный растущей нищетою масс, требует, чтобы поэты изображали действительность во всей ее резкой и мрачной неприглядности. В следующем отрывке из его сатиры «Труд и нищета» читаем:

Поднимись, бард! Брошенный на мрачные галеры, ты должен перестрадать всеми язвами твоих братьев! Ты должен испытать чудовищное сладострастие бронзовых объятий нищеты! Ты разделяешь их хлеб, ты разделяешь их горести, — кто может лучше тебя знать всю тяжесть их цепей? Поднимись же, бард, поднимись! Выйди из своего недостойного сна. Тебе надлежит греметь гимнами пробуждения. Перестань, Иеремия, орошать бесплодную землю слезами ненужных стенаний... Вооруженный лютнею, спускайся на форум и иди сражаться с новым Минотавром, — с этой прожорливой страстью к деньгам, которая всех поглощает. Юный бард.. разве не слышишь ты, как разрастается этот гимн голода, подобный реву отдаленного кратера? Бард, разве не видел ты, как наши рабочие поселки выходят на дорогу, протягивая за милостыней свои мозолистые руки?

Радикальное крыло сен-симонистской поэзии было значительно слабее консервативного, но оно не могло не оказывать своего влияния на последнее, борясь с его отимизмом и призывая его трезво взглянуть на реальную действительность. Пример такого влияния виден в

следующем фрагменте «социальной поэмы» Элизы Флери «Гавр», помещенной в сборнике Оленда Родрига. Поэтесса описывает порт, маяк, море, разгрузку прибывшего корабля. Как отрадно ей видеть, что «судохозяин, помогая своим матросам, носит на берег бесчисленные тюки; он перешагнул расстояние, отделяющее богача от тружеников, и протягивает им дружескую и либеральную руку». Поэтесса идет по кораблю и здесь, среди общей чистоты, слаженности и благоустройства, находит вдруг кучу каких-то исхудалых, заморенных, измученных людей. Оказывается, это эльзасские крестьяне, которые переселяются из-за голода в Америку, «где не хватает рук для земледелия». Поэтесса призывает не осуждать этих «несчастливых», которых с родины изгоняет нужда, которые дрожат от голода. Она прислушивается к их речам и вот что говорят они: «Богачи знали, что на такой плодородной земле мы лишены крова! Голоса наши тщетно зывали к ним. Но чего же просили мы? Только работы и хлеба». И поэтесса горько заключает: «И эти бедняки, носильщики своей нужды, отправляются просить милостыню еще и на чужеземном берегу. Ведь хотя их привлекает туда надежда на лучшее, они не найдут там ничего, ничего, кроме погибшей надежды. . . Ах, выйдем из этой бездны и вернемся на берег: мое сердце слишком сжимается от всего виденного!»

Так плебейская поэтесса 30-х гг., чей долг был, по ее собственному убеждению, «давать утешение страданиям», не говорить своим слушателям о горестях жизни, не смогла не заговорить о последних. Воздушный замок мечтательных построений сен-симонизма рушился для Элизы Флери при одном столкновении с безобразной, смрадной, нищей действительностью ее класса. Где были слова утешения? Что могла она сказать радостного и обнадеживающего этим скелетообразным пассажирам трюма, если она знала, что впереди их ждет еще более горькое, еще более безотрадное существование, лишенное уже последних иллюзий? И чем могла она предохранить своего юного читателя от его «недоверия» к жизни, если, подавленная отвратительным зрелищем, она должна была бежать с этого корабля? Так для Элизы Флери не могло не быть очевидным, что мечтания о нравственном перерождении богачей или о всеобщем братстве и все гимны победоносному индустриализму — не могут испра-

вить вопиющих противоречий действительности, не могут улучшить положения эльзасских крестьян, одинаково умирающих с голода на родине или в Америке.

Радикальное крыло сен-симонистской поэзии отличается и некоторыми характерными формальными особенностями. Здесь нет ни од, ни гимнов, ни кантат. Здесь преобладает сатира, сатирическая басня, социальная элегия, связанные с изображением нищеты масс и направленные уже не только против «праздного» класса, но против буржуазии. Тот революционный романтизм, с которым борется консервативное крыло этой поэзии, оказывает явное влияние на ее радикальное крыло, что с особенной отчетливостью проявляется у Турта.

Несмотря на свое отрицательное отношение к революционной поэзии 30-х гг., сен-симонистская поэзия кое в чем связана с поэзией Июльской революции. Связь эта теснее всего осуществляется по двум темам — по социальной теме и по теме устремленности в будущее. Но сен-симонистская поэзия дает гораздо более развитую трактовку социальной темы. Она не ограничивается противопоставлением «тружеников» — «праздным», мелкобуржуазной демократии и пролетариата — «эгоистическим» буржуа; констатируя страдания масс, она стремится уже найти *социальное решение вопроса*. Если песня левых республиканцев боролась за приход республики, не отдавая себе отчета в тех социальных реформах, которые последуют за нею, то сен-симонистская поэзия предлагает передать власть просвещенным промышленникам и технической интеллигенции, которые построят новый мир на основе завоеваний науки и техники, на основе радостного труда, и произведут новый раздел всех благ, на правильное распределение которых жаловался Лапуант.

Вот почему, когда эти поэты устремляются в будущее, оно насыщено для них уже большей социальной конкретностью, оно зримее для них, чем для республиканских поэтов 30-х гг. К прежнему кругу тем республиканской лирики, например, к теме о грядущем братстве народов, к теме о наступлении золотого века и т. п. присоединяется новая тема о мирных победах труда, естественная в поэзии ремесленников, и весь круг индустриальных мотивов, связанных с волей «тружеников» переделывать мир. В этих условиях устремление в будущее, характерное для этой поэзии, придает ей особую ценность с точки зрения

ее положительных идеалов (но, разумеется, не методов борьбы): сен-симонистскую поэзию следует считать первым смутным вариантом той социальной поэзии XIX века, о которой Маркс писал: «Социальная революция XIX века не может черпать свою поэзию из прошлого; она должна черпать ее из будущего»¹.

Характерной особенностью сен-симонистской поэзии ремесленников является ее коллективистическое сознание. Не следует его понимать только как сознание «промышленного» класса в целом, противостоящего «праздному» классу. Нет, поскольку рассмотренная сен-симонистская поэзия представляет собою особый, «ремесленнический» вариант сен-симонизма, где абстрактные стороны учения этой школы (как, например, философия истории Сен-Симона) не привлекают внимания поэтов, гораздо более интересующихся социальной стороной дела, в этой поэзии под понятием «труженик», повторяем, подразумевается преимущественно мелкобуржуазная демократия и пролетариат (Лапуант прямо говорит в одном стихотворении о «неблагодарной буржуазии, ставшей победительницей благодаря нам», понимая под «нами» именно «тружеников»), а трудящаяся беднота уже иногда противопоставлена трудящейся буржуазии. Коллективное сознание этой поэзии является в преобладающей степени сознанием мелкобуржуазной демократии. Оно рождается в общности невзгод, общности места в производстве, в общности трудовой веры в наступление золотого века.

Если певцами консервативного и радикального крыла сен-симонистской поэзии являются зачастую одни и те же поэты, это свидетельствует о противоречивости их социального сознания, объясняющейся промежуточным положением ремесленников между буржуазией и пролетариатом. Неудовлетворенность буржуазной действительностью июльской монархии гнала ремесленников в восстания 30-х гг., но вследствие своей противоречивости и неустойчивости они в обстановке наступившей реакции подавленно приходят к отрицанию революционной борьбы. Обладая мелкобуржуазной идеологией, пытаясь приспособиться к капитализму, но в то же время близко стоя к пролетариату, они жадно устремляются за сен-симонистами, которые сулят им возможность личного

обогащения при перспективе коллективного улучшения участи всех трудящихся бедняков. С великой надеждой устремляясь вперед, к будущему социальной справедливости, они тем не менее не могут отрешиться от неуверенности, вскормленной множеством причин. Предыдущая революционная борьба 30-х гг. уже убедила их в крахе буржуазно-демократических иллюзий. С другой стороны, наступление золотого века замедляется. Они остаются все так же нищи, так же голодают. Социальные противоречия попрежнему не устранены. И оптимистические настроения сен-симонистских поэтов перебиваются взрывами пессимизма, отчаяния, безнадежности. Вспыхивает старый протест, казалось бы, задушенный буржуазной реакцией. Под отказами от революционной борьбы, под страстными филиппиками против революции, начинает бурлить противоречивое клокотание, та острая социальная неудовлетворенность, которая взорвет, наконец, сладкие обманы сен-симонизма.



Эта органическая противоречивость сен-симонистской поэзии была причиной ее последующего краха. К сознанию этого краха уже приходили исподволь отдельные сен-симонистские поэты: Элизе Флери пришлось расстаться со своим оптимизмом при виде нищеты переселенцев. Но если сен-симонистская идеология в пору господства буржуазной реакции могла привлекать к себе бывших повстанцев революционного движения, искавших теперь в социальных учениях оружия для борьбы с буржуазным строем, то с течением времени, с новым обострением классовой борьбы, эта идеология должна была неминуемо растерять своих последователей из мелкобуржуазной демократии и пролетариата, поскольку она постепенно все больше превращалась в культ голого индустриализма. Как известно, многие сен-симонисты являлись в 40-х гг. руководителями железнодорожных предприятий во Франции, а сен-симонист Лессепс осуществил впоследствии один из проектов Сен-Симона, именно прорытие Суэцкого канала.

По мере растущего разочарования в сен-симонистской идеологии, многие бывшие последователи последней порывали с этой школой. Это мы видим на примере Пьера Венсара младшего, о котором его дядюшка, Венсар стар-

¹ Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарт, стр. 11.

ший, писал следующее, сокрушаясь по поводу его ухода, в начале 40-х гг., из первого рабочего сен-симонистского журнала «Народный улей»:

Мой племянник, Пьер Венсар, начинал путь рабочего мыслителя; он уже предложил несколько статей, хорошо продуманных и хорошо написанных, которые сразу были приняты к печати. Я гордился и хвастался им: ведь это был мой ученик, и я любил его от всего сердца. Но вот однажды, жестоко обидевшись на то, что одна из его статей была отклонена, он ушел от нас, бросив таким образом наши интересы, цели и дело своего дяди, и прямехонько направился, со статьями в руке, в демократический лагерь. Журнал «Братство», новый орган рабочего класса, принял перебежчика, всячески льстя ему, и вот мой ученик сделался членом революционной фаланги. Я рассчитывал сделать из него мирного социалиста, а спустя некоторое время он уже превратился в законченного демократа. И сколько других, подобно ему, последовательно оставили нас! Дошло до того, что в один прекрасный день нас осталась только старая группа верных учеников, религиозных хранителей традиции, пытавшихся еще и теперь продолжать дело мирного социализма сен-симонистской общины.

В этой цитате ценно указание Венсара старшего на ряд других аналогичных «дезертирств». Уход из сен-симонистского лагеря начинал носить массовый характер. Одни уходили к иным социальным школам, другие в лагерь революционной демократии, третьи к коммунизму.

Влияние, оказываемое пролетариатом в классовой борьбе этого времени, стало особенно сильно возрастать в 40-х гг. Маркс отмечал «коммунистическую агитацию, так энергично начатую Кабэ вскоре после 1839 г.»¹. В результате этой «коммунистической агитации», отвечавшей огромному подъему пролетариата, наступившему в связи с промышленным расцветом, и окончательному выделению основных слоев пролетариата из демократии, происходило сильнейшее расслоение между последователями коммунизма и последователями всех прочих утопических систем. В предисловии к немецкому изданию «Коммунистического манифеста» 1890 г. Энгельс писал:

В 1848 г. социалистами назывались два разряда людей. С одной стороны, приверженцы различных утопических систем и особенно оуэнисты в Англии и фурьеристы во Франции, причем и те и другие выродились тогда в простые, постепенно вымиравшие секты. С другой стороны, к социалистам принадлежали тогда всякие социальные прожектёры, которые

различными нападками и всевозможными запятыми стремились устранить общественные бедствия, не причиняя ни малейшего неудобства ни капиталу ни прибыли. В обоих случаях это были люди, стоящие вне рабочего движения и искавшие поддержки скорее у «образованных» классов. Напротив, та часть рабочего класса, которая, убедившись в неадекватности простых политических переворотов, требовала коренного переустройства общества, называла себя тогда коммунистической. Это был еще мало обработанный, лишь инстинктивный, подчас грубоватый коммунизм, но он был достаточно силен для того, чтобы породить две системы утопического социализма: во Франции «икарийский» коммунизм Кабэ, в Германии коммунизм Вейтлинга. Социализм означал в 1847 г. буржуазное движение, коммунизм — движение рабочих.

Конечно, процесс выделения пролетариата (в целом) из демократии совершался еще в течение очень длительного периода. К тому же и коммунизм Кабэ представлял собою утопическую систему. Только крах «Икарии» и «мирного» коммунизма открыл дорогу научному и революционному коммунизму, среди французских представителей которого можно назвать Гэ. Дезами и др. Но это — уже эпоха Февральской революции.

Под знамена коммунизма перешел в 40-х гг. Лашамбоди, связанный в эту пору с бланкистами (Лашамбоди был вице-президентом одного из бланкистских клубов во время Февральской революции). Свой переход на позиции коммунизма, усвоенного поэтом еще в его утопической форме, Лашамбоди выразил в песне «Кричать не надо: к чорту коммунистов!», имевшей немалое пропагандистское значение и пользовавшейся шумным успехом во время выступлений Лашамбоди в демократических и рабочих клубах.

КРИЧАТЬ НЕ НАДО: К ЧОРТУ КОММУНИСТОВ!

Ваш гнев криклив и непристоен стат.
Как! Даже мысль взята под подозренье?
Не каждый ли достоин уваженья?
Не все ли мы храним свой идеал?
Так пусть войной пойдет на эгоистов,
Свободу и порядок сохранив,
Святого братства искренний порыв!
Кричать не надо: «К чорту коммунистов!»
Но зтобе — рабства не омрачить!
Оно и коммунизм дружны с природой.
Не ежедневно ли всему народу
Шлет солнце с неба яркие лучи?
Поверьте мне, жестоких анархистов
Вы ищете, друзья, совсем не там.

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 302.

Вам, обойденным счастьем беднякам,
Кричать не надо: «К чорту коммунистов!»

Когда сходились христиане в храм,
Семьею тесной преклонив колени,
В одном объединившись помышленьи,
Они хвалу возносили к небесам.
Небесный свод стал для социалистов
Лазурным храмом радостных молитв
Нет повода для распри и для битв!
Кричать не надо. «К чорту коммунистов!»

Как? На земле одним — шипы всегда,
Другим — плоды, цветов благоуханье?
«Все блага станут общим достояньем», —
Вот заповедь апостолов труда.
Бодритесь, братья! Этой ночи мгlistой
Не долог срок. День загорится вновь!
Коль в вас пылает братская любовь,
Кричать не надо: «К чорту коммунистов!»¹

Конечно, этот художественный документ далеко недостаточно иллюстрирует рост влияния коммунизма на революционное движение и на художественную литературу 40-х гг. Представляя собою один из документов утопического коммунизма, ослабленного религиозными мотивами, песня Лашамбоди только еще ходатайствует, чтобы коммунистам дали право на существование, и аргументирует от «справедливости» и «братской любви». Лашамбоди не отразил воинствующего революционного качества стихийного коммунизма той поры, на дрожжах которого возник «Коммунистический манифест» и который уже резко разнился от кабэизма. Но в то же время «заповедь апостолов труда» о том, что «все блага будут общим достояньем», не может не привлекать поэта мелкобуржуазной демократии в ту пору, когда иллюзии буржуазной демократии и социальных школ 30-х гг. переставали вести за собою массы. В поэзии Февральской революции эти эмбриональные коммунистические тенденции, как они выражены у Лашамбоди, должны будут получить уже другую окраску и более распространенную, детализованную, революционную интерпретацию.

¹ Перевод Якова Лебедева.