

Нина Николаевна Калитина

К ИСТОРИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЫ ВО ВРЕМЯ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ 1871 Г.

Французский ежегодник 1963
М.: Наука. 1964. С.283-309

Веб-публикация: *Vive Liberta*, 2011

Ссылки на материалы к теме даны нами после статьи



Весь круг вопросов, связанных с Парижской коммуной, неизменно привлекает интерес прогрессивных ученых всего мира. Выпущенный недавно в свет двухтомник «Парижская коммуна 1871 г.», обобщающий огромный разнообразный материал, закрепил приоритет передовой марксистской науки в изучении первого исторического опыта пролетарской диктатуры. Ведущая роль в новом издании принадлежит советским историкам.

В исследовании искусства Коммуны пальма первенства также должна быть отдана советским искусствоведам. После ряда небольших статей, появившихся на страницах периодической печати в первые пятнадцать лет Советской власти, в 1934 г. вышла в свет книга А. С. Гущина «Парижская коммуна и художники»¹, специально посвященная проблеме «искусство и Коммуна».

Так как в течение 72 дней существования Коммуны, наполненных напряженной борьбой, наибольшее развитие получила политическая графика, то она, естественно, привлекала внимание исследователей. А. С. Гущин посвятил ей обстоятельную статью в журнале «Искусство»² в 1961 г. был опубликован хорошо составленный и аннотированный альбом «Революционная карикатура Парижской коммуны»³. Наряду с советскими искусствоведами над изучением искусства Коммуны работают сейчас искусствоведы Польши, Чехословакии, Болгарии, ГДР, Румынии.

В самой Франции искусство Коммуны остается фактически вне поля зрения большинства исследователей. Имеющаяся по этому вопросу литература датируется в основном 80—90-ми годами XIX в.

Первые работы, касающиеся искусства Коммуны и художественной жизни революционного Парижа 1871 г., появились во Франции вскоре после подавления Коммуны. Они написаны во враждебном ей тоне или, в лучшем случае, в тоне беззубо-описательном⁴. Более серьезная и более объективная попытка определить место политической карикатуры Коммуны в развитии сатирического искусства сделана в общих трудах по

¹ А. С. Гу щ и н. Парижская коммуна и художники. Л., 1934.

² А. С. Гу щ и н. Политическая карикатура в период Парижской коммуны. «Искусство», 1934, № 2.

³ Революционная карикатура Парижской коммуны. Альбом. М., 1961 (составители: А. Алексеева, С. Маневич, Е. Тепер).

⁴ Например: E. Moneu. La caricature sous la commune. «Revue de France». 1872, т. II, № 4.

истории карикатуры (Ж. Гран-Картере, Э. Фуке)⁵. Но в них явно недооценивается значение революционной карикатуры 1871 г. Ее идейно-воспитательная роль преуменьшается, а недостатки стиля и художественной выразительности преувеличиваются. Новейшие работы по истории карикатуры во Франции (Ф. Робер-Жонс, Ж. Летев)⁶ не вносят, по существу, ничего нового в изучение политической графики времен Коммуны и лишь мимоходом упоминают о ней⁷. Зато очень полезны справочные издания типа книги Берле⁸, Инвентаря французских фондов Парижской Национальной библиотеки⁹ или библиографического справочника по сатирической иллюстрированной прессе между 1860 и 1890 гг., составленного Ф. Жонсом¹⁰. В них содержится ценный фактический материал.

Подводя итоги этому краткому обзору литературы, можно сделать следующий вывод. Исследователями введен в научный оборот обширный историко-художественный материал политической графики Парижской коммуны, выявлены имена наиболее интересных и активных художников, рассмотрен основной круг тем, вокруг которых они вращались, отмечены некоторые существенные художественные особенности карикатуры 1871 г.

Вместе с тем имеющиеся источники дают основание для дальнейшего изучения данной проблемы, для расширения и уточнения уже затронутых вопросов и для постановки новых. Так, например, вопрос о преемственности политической карикатуры Коммуны по сравнению с предшествующим этапом развития прогрессивного сатирического искусства еще ждет своего исследователя. То же самое можно сказать и о продолжении традиций графики Коммуны в последние десятилетия XIX и в первые десятилетия XX в. Мало что известно о путях, которыми пришли в область политической графики видные мастера карикатуры этого времени (Молок, Пилотель). Их судьба после Коммуны вырисовывается суммарно. Нуждаются в коррективах те оценки, которые были даны в свое время художникам. Выделение Беллогэ в качестве ведущего мастера революционной карикатуры Коммуны кажется сегодня не совсем оправданным. Ни с идейно-политической, ни с художественной точки зрения Беллогэ ничем особенным себя не проявил. Можно было бы назвать еще до десятка проблем, как идейно-политического, так и специфически-художественного порядка, которые нуждаются в дальнейшей разработке. Было бы наивным полагать, что их можно решить в одной статье. Автор пытался затронуть в ней лишь некоторые из перечисленных вопросов, опираясь на свежее, в какой-то части еще не публиковавшиеся у нас материалы.

В основу исследования положены материалы по графике Коммуны, имеющиеся в Советском Союзе (Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде и Институт марксизма-ленинизма в Москве) и во Франции (Парижская Национальная библиотека и музей Карнавале).

⁵ J. Grand-Carteret. Les Moeurs et la caricature en France. Paris, 1888; E. Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker, Bd. II. Berlin.

⁶ Ph. Roberts-Jones. De Daumier a Lautrec. Paris, 1960; J. Lethève. La caricature et la presse sous la III^e République. Paris, 1961.

⁷ Некоторые небольшие статьи, касающиеся искусства Коммуны, помещались время от времени в прогрессивных журналах и газетах «Arts de France», «Lettres françaises», «Nouvelle critique», но они носят общий обзорный характер.

⁸ J. Berleux. La caricature politique en France (1870—1871). Paris, 1890.

⁹ Bibliothèque nationale. Inventaire des fonds français. Тома выходят с 1920 г. до настоящего времени.

¹⁰ «Etudes de presse». Nouvelle série, vol. VIII, N 14, 1956.

Политическая карикатура времени Коммуны изучается обычно вместе с карикатурой периода франко-прусской войны. Это, конечно, не случайно. Революционная карикатура Коммуны теснейшим образом связана с прогрессивной графикой последних лет Второй империи и особенно сентябрьской республики. Без уяснения тех процессов, которые происходили в цей, трудно понять характер революционной карикатуры Коммуны. Вместе с тем она обладает рядом специфических черт, которые нельзя игнорировать. Если бы Коммуна просуществовала дольше, эти черты, несомненно, дали бы рождение новому стилю.

После бонапартистского переворота 1851 г. оживление политической графики во Франции наступило лишь в конце 60-х годов. Появлявшиеся до этого карикатуры на внешнеполитические темы стояли далеко от славных традиций прогрессивной республиканской карикатуры 1848—1851 гг. Вторжение в область внутренней политики запрещалось.

Три имени стоят во главе политической карикатуры конца 60-х — начала 70-х годов. По значимости и старшинству первым среди них должен быть назван О. Домье. Великий сатирик был в то время уже не тем начинающим литографом, каким застала его революция 1830 г. Это был умудренный опытом человек, большой сложившийся мастер. В 1830 и 1848 гг. он неизменно защищал свои республиканско-демократические идеалы, но каждый раз видел их крушение. Однако Домье был не из числа тех, кого могут сломить неудачи. Он сам напоминал то сильное кряжистое дерево, которое изобразил на рисунке «Бедная Франция, ствол сломан, но корни еще крепки»¹¹. Верхушка дерева сломана налетевшим ураганом, но корни, питающиеся соком земли, полны жизни. Старый Домье очень активен. Он разоблачает бонапартистов и изменников родины, вскрывает причины военных неудач 1870—1871 гг., показывает тяготы осады, приветствует установление республики. Его произведения широко известны и не нуждаются в описании. В них звучит голос простого народа Франции, настойчиво борющегося с внутренними и внешними врагами, вдохновенно идущего к новой, пролетарской революции. Домье олицетворяет собой все лучшее, что дала политическая карикатура в годы, непосредственно предшествующие Коммуне. Это понимали и современники. В левой газете «Caricature politique», издававшейся с февраля 1871 г., Домье была посвящена специальная статья, где его творчество выдвигалось в качестве примера для молодых карикатуристов¹². А через несколько недель, уже после провозглашения Коммуны, та же газета писала, обращаясь к Шаму: «Взгляните хотя бы на то, как рисует и мыслит наш старый мэтр Домье»¹³.

На страницах газеты «Charivari», начиная с 40-х годов, имя Шама неизменно появляется рядом с именем Домье, но трудно представить себе художников, более различных по политическим взглядам, творческим принципам, темпераменту.

Вспоминая рисунок Шама, высмеивающий социалистов, «Caricature politique» имела все основания назвать художника реакционером и напомнить в качестве предостережения слова Марата: «Клянись разоблачать врагов республики, будь то мои родные или друзья»¹⁴.

«Сколько выдумки надо было иметь, — говорил о Шама А. Дюма, — чтобы оставаться все время консерватором на страницах оппозиционной газеты»¹⁵. Сын марсельского стекольщика — Домье и сын пара Франции,

¹¹ «Charivari», 1 février 1871.

¹² «La caricature politique», 18 février 1871.

¹³ «La caricature politique», 23 mars 1871.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Цит. по кн.: F. R i b e у r e. Cham, sa vie, son oeuvre. Paris, 1884, p. 231.

графа де Ное, — Шам, сотрудничая бок о бок, не находили общего языка. Один в период империи с негодованием отказался от правительственной награды — ордена Почетного легиона, другой — с восторгом принял его в годы Третьей республики. Сам факт, что два столь разных художника могли сотрудничать в одной и той же газете, говорит о весьма расплывчатой и компромиссной позиции «Charivari». Действительно, эта старейшая сатирическая газета Франции («Charivari» выходила с 1832 г.), претерпев к 1870 г. существенную эволюцию, по-прежнему объявляла себя республиканской. Но это был умеренный, «причесанный» республиканизм, боявшийся серьезных социальных преобразований, широкого народного движения. В то же время в условиях роста монархической угрозы, непосредственной военной опасности, газета помещала порой на своих страницах рисунки, которые шли гораздо дальше ее половинчатой программы.

Третий виднейший представитель карикатуры этих лет — Андре Жиль. Он принадлежит уже к более молодому поколению и выдвинулся во второй половине 60-х годов в качестве главного рисовальщика газет «Luce» и «Eclipse». Его стихия — это портретный шарж, которому Жиль сумел придать зловещий характер. Появления его броских карикатур ждал весь Париж, узнававший среди изображенных им людей известных писателей, художников, актеров. Вскоре эту галерею дополнили и некоторые политические деятели. Жиль стал расширять круг своих тем, затрагивать важные стороны политической жизни страны. Он приветствовал провозглашение республики 4 сентября 1870 г. в выразительном рисунке «Пробуждение льва»¹⁶. Республика, придавив своей ногой карлика Наполеона III, срывает цепь, сковывавшую льва, и посылает его вперед. Лев олицетворяет Францию, ее народ.

Произведения Жили оказали значительное влияние на молодых карикатуристов — Пилотеля, Фостена, Кленка и других. Это чувствовалось и в построении композиции, и в трактовке образов, и в манере рисунка. Основным выразительным средством у них, как и у Жили, была контурная, довольно жесткая линия; художники часто использовали прием соединения больших голов и маленького туловища, допускали гротесковые преувеличения, вводили в композицию забавные детали, которые так умел обыгрывать Жиль. Влияние Жили перекрещивалось порой у молодежи с воздействием Домье. Тогда появлялась мягкая светотеневая моделировка, гибкая подвижная линия, пластичность в передаче форм, трепетность освещения.

Выступившие на сцену в конце империи, молодые карикатуристы были лишены ярко выраженных творческих индивидуальностей, но многим из них суждено было сыграть видную роль в дни Парижской коммуны. Поэтому будет целесообразно подробнее остановиться на первом этапе их деятельности. Среди всех карикатуристов Коммуны, безусловно, особого упоминания заслуживают два. Это Пилотель и Молок. Активно работали в эти дни и другие художники, но Молок и Пилотель были не только «плодовитыми» рисовальщиками: они наиболее близко примыкали к Коммуне, наиболее тесно связали с ней свою судьбу.

Пилотель родился в 1844 г.¹⁷ Во второй половине 60-х годов он начал сотрудничать в сатирических газетах, но деятельность художника никогда не удовлетворяла его полностью. «Вкус к политике», участие в общественной жизни были неотъемлемыми чертами характера Пилотеля. Художник становится активным республиканцем, сближается с бланкистами. Революцию 4 сентября он встречает с энтузиазмом, но очень скоро

¹⁶ «L'Eclipse», 11 septembre 1870. А. С. Гущин воспроизводит на стр. 55 своей книги этот рисунок под названием «Революция 1871 года». Дата здесь явно ошибочна.

¹⁷ Основные биографические сведения о нем приведены в книге А. С. Гущина.

распознает истинное лицо Правительства национальной обороны и становится его последовательным противником. Деятельное участие принимает Пилотель в восстании 22 января 1871 г.

Рисунки Пилотеля конца 60 х — начала 70 х годов делятся на две группы: портреты-шаржи и тематические композиции. Представление о характере портретных шаржей может дать рисунок из газеты «*Bouffon*», изображающий Эмиля Оливье¹⁸. Огромная голова Оливье посажена на маленькое туловище, которое, в свою очередь, укреплено на фронтоне здания Законодательного корпуса. Подобно флюгеру, Оливье меняет свое положение в зависимости от направления ветра. Пилотель, таким образом, не просто обыгрывает забавные черты в лице человека, но дает ясное представление о линии его политического поведения.

¹⁸ «*Le Bouffon*», 25 avril 1867

В качестве примера тематических карикатур Пилотеля укажем на «Вторую порцию» или «Пеляжи» из газеты «Monde pour rire»¹⁹. Если в шарже на Оливье сказывалось влияние Жюльера, то здесь Пилотель находится под воздействием Домье: линия подвижна, серебристая растушевка литографским карандашом смягчает контуры. В первом рисунке, наряду с конкретными образами, художник использует аллереорию: женская фигура олицетворяет Париж, рабочий — народ Франции. Во втором он дает зарисовку с натуры. Виден внутренний двор тюрьмы Сент-Пеляжи и вышедшие на прогулку заключенные. Среди них А. Рошфор, П. Груссе, П.-О. Лиссагарэ, Ж.-Б. Клеман и сам Пилотель.

После провозглашения республики Пилотель работает с особой интенсивностью. Не отличаясь оригинальностью в выборе тем, он всегда дает их наиболее острое, злободневное решение. Отдельные рисунки-листовки, которые по существу определяют лицо политической графики тех лет, не удовлетворяют его. Он мечтает о революционном сатирическом журнале или о газете, которая бы продолжила лучшие традиции политической графики 30—40-х годов. Таким изданием явилась уже упоминавшаяся выше «Caricature politique».

Всего вышло шесть номеров газеты (8 февраля — 23 марта 1871 г.). Времена были настолько сложными и напряженными, расстановка классовых сил так часто менялась, а позиция газеты была столь левой, что ей, естественно, было трудно избежать «превратностей судьбы» и мирно, безболезненно существовать. Первые четыре номера выходили сравнительно регулярно. Затем, с 25 февраля по 11 марта, «Caricature politique» не выходила. Номер от 11 марта вышел с грозным разоблачением предателей: Клемана, Тома, Трошю, Винуа, Тьера. В нем сообщалось, что эти господа хотят разоружить народ, дабы никто не мешал их замыслам. «Мы идем от смешного к зловещему мрачному гротеску», — заключала газета²⁰. Последний номер «Caricature politique» появился 23 марта. В передовой статье, озаглавленной «Победа!», газета приветствовала Коммуну. «Победа! — восклицала она. — Республика торжествует: красный флаг реет над Ратушей. Белые лилии рассеяны ветром революции; пчелы разлетелись от боя социалистических барабанов. За баррикадами стоят пушки, держа в своих медных глотках железо; солдаты едят суп из мисок простого народа.

Париж, который хотели изолировать, одевается в каменное одеяние. Попробуйте-ка победить главу мира»²¹.

Рисунки «Caricature politique», все без исключения принадлежащие Пилотелю, с предельной ясностью определяют его позицию в первые месяцы 1871 г. — резкое разоблачение правящей верхушки, которая «готовит могилу республике» и «говорит о наших несчастьях между двумя стаканами вина», открытое провозглашение своих социалистических убеждений, вера в торжество «социальной республики».

Значительное место на страницах газеты занимает образ пролетария. Он не является чем-то новым и неожиданным в творчестве Пилотеля. Еще в последние годы существования империи художник обращался к нему для выражения своей положительной программы, своих политических идеалов. В годы подъема рабочего движения и основания Международного товарищества рабочих у прогрессивных художников в целом отчетливо проявлялось стремление запечатлеть образ пролетария в искусстве.

В этой связи вспоминаются рисунки Домье в «Charivari», Монбара — в «La Fronde» и некоторые другие работы. Особенно интересен

¹⁹ «Monde pour rire», 20 novembre 1869, 24 mai 1870.

²⁰ «Caricature politique», 11 mars 1871.

²¹ «Caricature politique», 23 mars. Белые лилии — эмблема Бурбонов; пчелы — эмблема Бонапартов

рисунок Монбара «Гнев кузнеца»²². Это иллюстрация к довольно слабому стихотворению, в котором рассказывается о тяжелой доле кузнеца. Сколько бы он ни работал, он не может прокормить свою семью. Рисунок значительно превосходит текст. Мы видим сильного, величественного человека с молотом в руках. За ним вырисовываются заводские трубы. Это уже не мирный, аккуратный труженик — представитель определенной профессии, каким он рисовался в многотомном издании 40-х годов «Французы в своем собственном изображении» («Les Français peints par eux-mêmes»). Рабочий Монбара — человек, осознавший свою силу.

Именно эту линию в трактовке образа пролетария продолжает Пилотель в «Caricature politique» (мы не касаемся здесь особенностей почерка каждого художника). Рабочий стоит на баррикаде; в его

²² «La Fronde», 6 février 1870.

руках — красное знамя, знамя революции, знамя победы и восстания, знамя социальной республики. Фигура монументальна, особенно по сравнению с копошащимися у ног рабочего карликами: Наполеоном III, графом Шамбором, принцем Жуанвилем, Тьером и прочими реакционерами. Вместе с тем в трактовке образа положительного героя у Пилотеля является и нечто новое. Пролетарий становится более активным, более решительным, что свидетельствовало об усилении политической борьбы рабочего класса. Можно не читать подпись под рисунком: «Ланы прочь», чтобы проникнуться наступательным духом. В такой трактовке образа рабочего Пилотель идет от знаменитой литографии «Свобода печати» Домье (1835), не приближаясь, конечно, к последнему по уровню мастерства. Как некогда у Домье, рабочий у Пилотеля является борцом за прогресс, но он защищает уже не трехцветное, а красное знамя.

Последний рисунок Пилотеля в «*Caricature politique*» назывался «Малыш, твой пудинг поцелуй не осквернил красавицу!..» Эти слова адресованы Тьеру. Поднявшись по лестнице, он прикасается к щеке республики. Аллегория республики очень часто появляется в карикатуре этих лет. У ряда художников вроде Ле Пети, Фостена, Куртужура республика часто изображается в виде кокетливой, смазливой женщины. В своем рисунке Пилотель отходит от подобной трактовки образа. Он придает ему черты трагического величия. Округлы, полны жизни полуобнаженная шея, руки и грудь республики, по на лице лежит печать драматического напряжения: около рта залегли складки, тень окутала глаза. «Социальная республика», занятая своими великими делами, не замечает ни маленького Тьера, ни кошелька с деньгами. Под рисунком подпись: «Повергнутая ниц сабельным ударом Винуа, «*Caricature*» вновь возродилась сегодня. Свой карандаш она будет оттачивать ножом, взятым у народа»²³. Таким образом, к моменту провозглашения Коммуны Пилотель был подготовлен к ее полному и безоговорочному признанию.

Путь карикатуриста Молока²⁴, также начавшего рисовать в конце 60-х годов, при всем сходстве с путем Пилотеля имеет свои особенности. Прежде всего Молок не столь политически активен, хотя он и примыкает к республиканской оппозиции и сотрудничает во фрондирующей прессе. Наиболее отчетливо позицию Молока в конце 60-х — начале 70-х годов можно представить себе, рассмотрев его рисунки в газетах «*Fronde*» и «*Monde rouge*». В первых номерах «*Fronde*», начавшей выходить в октябре 1869 г., Молок играет довольно видную роль. Ему принадлежат не только скромные зарисовки в тексте, но и большие рисунки, помещавшиеся на первой странице газеты. «Гений Бастилии»²⁵ относится к числу лучших. Молок изобразил верхнюю часть Июльской колошны на площади Бастилии. По призыву народа, воплощенного в образе рабочего, гений свободы слезает со своего пьедестала. Сцена происходит на фоне восходящего солнца, которое разгоняет мрачные тучи. Через некоторое время в другом рисунке Молок вновь выразил свою уверенность в конечном торжестве дела свободы. Аллегорическая женская фигура, олицетворяющая прогресс, задувает пламя реакции²⁶. В работах художника аллегория играет очень большую роль, что перейдет затем в его рисунки периода Коммуны. Седьмой номер «*Fronde*» был последним, где были помещены рисунки Молока. Начиная с восьмого номера (19 декабря 1869 г.), его место занял Монбар. Что произошло между редактором и Молоком,

²³ Здесь имеется в виду приказ генерала Винуа от 11 марта 1871 г., запретившего шесть наиболее боевых политических газет. В их числе была «*Caricature politique*» Пилотеля.

²⁴ Некоторые биографические сведения о Молоке (псевдоним художника Коломба) собраны у Гушца.

²⁵ «*La Fronde*», 21 novembre 1869.

²⁶ «*La Fronde*», 12 décembre 1869.

неизвестно. Если судить по помещенной в этом номере заметке, редакция захотела обеспечить себе сотрудничество «более известных и талантливых художников».

Действительно, Молок не принадлежал к числу выдающихся мастеров карикатуры. Для него характерна довольно сухая, скрупулезная манера рисунка, известная робость в создании конкретного сатирического образа, но он нисколько не уступал таким художникам, как Слом или Кретц, сотрудничавшим рядом с Монбаром во «Fronde».

С начала 1870 г. карикатуры Молока появляются в «Monde pour rire». Он продолжает сотрудничать в «Eclipse». Однако помещавшиеся в этих изданиях рисунки уже не занимали первую страницу, и тематика их была менее острой. Молок издавал серии небольших повествовательных зарисовок, где значительное внимание уделял силуэту. Художник не был изобретателем этой манеры, но он показал себя умелым режиссером «театра теней».

После революции 4 сентября в творчестве Молока продолжают существовать две линии. С одной стороны, он создает серию вроде «Париж в подвалах», где чисто внешне, в комическом и добродушном духе трактует тему осады (скрывающиеся в подвалах парижане от сырости обрастают грибами). С другой стороны, он исполняет меткие карикатуры на Наполеона III, на германского императора Вильгельма I, на членов Правительства национальной обороны, выступает на защиту республики. Остроумна и злободневна сатира Молока на генерала Дюкро. Спасшийся из Седана генерал объявил парижанам, что он вернется в столицу «мертвым или победителем». В столкновении с неприятелем Дюкро потерпел поражение, но жизнь его осталась в неприкосновенности. Молок изображает национального гвардейца и рабочего; они закрывают лица при виде Дюкро, появляющегося в ореоле мученичества. «Возвращается brave Дюкро, — говорит один, — значит он победил. Да здравствует доблестный поборник республики. — Замолчи, друг, — отвечает второй, — несчастный Дюкро побежден, он не мог пережить своего поражения. Ты видишь его тень!» Политическая программа Молока перед Коммуной отличается большей непоследовательностью, чем программа Пилотеля. Но события властно «толкают» его влево. Когда была провозглашена Коммуна, Молок стал на ее сторону.

Кроме Домье, Жюлиа, Пилотеля, Молока, среди прогрессивных карикатуристов этого времени следует упомянуть еще двух художников. Это — Саид и Гайар-младший. Саид — псевдоним Альфонса Леви (1843—1918). Как карикатурист он формировался на страницах иллюстрированной прессы 60-х годов, в частности, в «La rue», в «Chronique illustrée», в «Voufflon». Здесь он помещал жанровые зарисовки и шаржи. Для него характерен большой лаконизм в выборе изобразительных средств. Он сосредоточивает свое внимание не столько на лице, сколько на выразительности всей фигуры, жесте. С начала франко-прусской войны художник выступает с серией острых карикатур на прусских милитаристов: «Слишком высоко», «Прусский людоед». Если в октябре 1870 г. Саид призывал парижан к защите отечества под руководством Правительства национальной обороны («Свобода, Равенство, Братство»), то вскоре он убеждается в предательстве членов этого правительства. На рисунке «Заколачивай крепче» Тьер и Ж. Фавр представлены в виде могильщиков республики. Довольные, усмехающиеся, они заколачивают ее в гроб. Постепенно Леви приходит к осознанию реакционной роли Правительства национальной обороны и станет потом сторонником Коммуны.

Гюстав Гайар — сын известного социалиста, сторонника Бланки, Наполеона Гайара. Вместе с отцом он участвовал в издании «Orateurs des clubs» («Ораторы клубов») ²⁷. Отец осуществлял общее руководство, а сы-

²⁷ Из-за недостатка средств эта газета просуществовала очень недолго. Вышло всего четыре номера (в 1869 г.).

ну принадлежало большинство текстов и рисунки. Заставка газеты изображала внутренний вид клуба, до отказа заполненного рабочими. Люди сидят не только в креслах партера, в ложах, но прямо на полу около оратора. Под заставкой на первой странице помещались дружеские шаржи в духе времени: большая голова на маленьком туловище. В лицах изображенных ораторов обычно не заметно никакого преувеличения. Наоборот, они трактовались с явной симпатией. Достаточно взглянуть на портрет Гюстава Лефрансэ, популярного оратора клубов, видного члена I Интернационала, впоследствии члена Коммуны²⁸. У него высокий лоб, умные и спокойные глаза. Добрая улыбка прячется в пышных усах и бороде. Как это делалось в популярных газетах «Lune» и «Eclipse», в «Orateurs des clubs» помеща-

²⁸ «Les orateurs des clubs», 6 mars 1869.

лось письменное согласие изображенного лица на опубликование его карикатуры. О Лефрансэ было написано, что его стиль отличается простотой, отсутствием претенциозности. Было бы натяжкой говорить о каких-либо высоких художественных достоинствах рисунков Гайара, но они представляют большой интерес по своей направленности. Гайар — этот художник-самоучка, вышедший из пролетарской среды, непосредственно примыкает к той линии в развитии прогрессивной карикатуры, которая представлена Пилотелем.

* * *

Революция 18 марта 1871 г. вызвала многочисленные отклики среди художников, которые видели в ней протест против монархического Национального собрания и реакционного правительства Тьера, доказательство силы и энергии народа. Гайар посвятил событиям на Монмартре триптих «Незадачливый укротитель». Рисунки строятся на сопоставлении образов укротителя Тьера и льва, олицетворяющего народ. Маленький, толстый укротитель, задумавший подчинить себе льва, оказывается поверженным на землю. Лев торжествует. Пилотель изображает Тьера, приказывающего генералу Винуа захватить артиллерию на Монмартре. Саид по-своему обыгрывает события. На рисунке вновь появляются его «излюбленные герои»: Тьер и Фавр. Коротышка-Тьер и Фавр, фигура которого напоминает иероглиф, вырисовываются на фоне восходящего солнца «18 марта». «Какая неприятность», — бормочут они. Монбар изображает аналогичную сцену — аллегорическая фигура реакции не может вывести ослепительного сияния, исходящего от Парижа²⁹. Андре Жиль, побывавший в районе восстания, исполняет рисунок «Монмартр 19 марта 1871 года». Около пушки стоит национальный гвардеец. Он чувствует себя здесь хозяином. Вдали расстилается широкая панорама Парижа. Характеризуя позицию Жилия в эти дни, его биограф пишет: «Он видел в Коммуне единственное воплощение совести тогдашней Франции, протест против поражения...»³⁰

Можно с уверенностью сказать, что никто из карикатуристов не понимал и не мог понять истинного значения Коммуны. Говоря о причинах, толкнувших население Парижа к восстанию 18 марта, В. И. Ленин подчеркивал, что это движение сначала носило смешанный и неопределенный характер³¹. По мере того, как развивались события и более четко вырисовывалось лицо Коммуны, происходила перегруппировка сил, что нашло свое отражение и среди карикатуристов. Но в лагерь врагов Коммуны перешли лишь самые правые; в их числе были Шам и Берталь. Остальные продолжали работать. Одни исподволь, осторожно; другие с подлинным вдохновением. Заслуга передовых карикатуристов Коммуны была тем более велика, что они фактически совершенно самостоятельно, стихийно нащупывали пути создания искусства, открыто служащего пролетарской диктатуре. У них не было готовых образцов, не было и организованного руководства.

Большинство политических карикатур Коммуны — это отдельные, не связанные с каким-нибудь текстом или изданием листки, которые порой объединялись в серии (показательны названия серий: «На злобу дня», «День юто дня», «Позорный столб» и т. д.). Специальных сатирических иллюстрированных газет было немного, и существовали они обычно очень недолго³². Это легко объяснить, если вспомнить, сколь напряженной

²⁹ «La chronique illustrée», 18 mars 1871.

³⁰ J. Valmy-Baysse. Le roman d'un caricaturiste. Paris, 1927, p. 173.

³¹ См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 218.

³² В этом отношении трудно согласиться с высказанным во вступлении к альбому «Революционная карикатура Парижской коммуны», стр. VII, утверждением, что подавляющая масса изданий Коммуны «сопровождалась различного рода иллюстрациями».

была обстановка в дни Коммуны. Старые сатирические газеты вроде «Charivari», продолжавшие выходить в марте — апреле 1871 г., по мере обострения борьбы заняли открыто враждебную к Коммуне позицию. Чего стоит, например, откровенное признание «Charivari»: «Под правительством Франции мы подразумеваем Национальное собрание и исполнительную власть, находящиеся в Версале. Коммуна — это не более, чем административное управление города Парижа, возникшее при печальных обстоятельствах и приносящее более вреда, чем пользы!»³³ Понятно, что правительство Коммуны вынуждено было закрыть газету.

люстрациями и виньетками, чаще всего сатирическими». Названную авторами газету «Caricature politique» вряд ли можно причислить к изданиям времени Коммуны, так как после 18 марта вышел всего один (последний) номер газеты. Газета «Fleche» с рисунками Розамбо вышла всего дважды, 7 и 14 апреля 1871 г. «Fronde illustrée», которая, кстати говоря, была иллюстрирована не Де Фронда, а Монбаром, вышла один раз — 27 апреля. По сравнению с предыдущим периодом число иллюстрированных сатирических изданий уменьшилось.

³³ «Charivari», 10—11 avril 1871.

Позиция сатирической газеты «Flèche», начавшей выходить в дни Коммуны, была иной. Она обвиняла Национальное собрание в том, что оно спровоцировало гражданскую войну (интересна карикатура Розамбо, на которой изображен Тьер около аквариума, где послушные его команде тюлени орут: «Да здравствует порядок!»). Газета призывала депутатов изучить современное положение вещей и «попытаться взять у социализма рациональное зерно»³⁴. В этом обращении нельзя не увидеть утопической попытки примирить версальских контрреволюционеров с революционными пролетариями Парижа.

Другие иллюстрированные газеты, выходившие в дни Коммуны, вроде «Scie» с рисунками Молока или «Fronde illustrée» Монбара, приближались по своему характеру к типу рисунка-листочка, снабженного небольшим текстом. Позиция тех немногих иллюстрированных сатирических газет, которые существовали в это время, довольно расплывчата; они испытывали серьезные трудности идеологического и материального порядка.

Иное дело — отдельный, летучий листок. Он не связан никакими обязательствами периодичности, он более мобилен, более нагляден. Меткая картинка разъясняет смысл происходящего быстрее газетной статьи. Выставленная в витринах, на лотках разносчиков, в лавках, она привлекает к себе внимание самого широкого зрителя.

После революции 4 сентября Франция была буквально захлестнута лавиной карикатур. Среди них были разные тенденции и оттенки — от буржуазно-либеральных до революционно-социалистических, но можно с полным основанием сказать, что громче других звучал в карикатуре голос простого народа, посылавшего свое гневное презрение бонапартизму, монархии, изменникам родины. Именно эта народность карикатуры вызывала тревогу в стане реакции. Наиболее отчетливо выразил эту тревогу редактор крайне правой газеты «Univers», клерикал Луи Вейо. Он обратился к Правительству национальной обороны с письмом. «Вам уже указывалось, — писал он, — на это извержение карикатур, которые с момента вашего прихода к власти загрязняют город. С точки зрения искусства республика 1870 года не произвела ничего другого... Физиономии наших соотечественников выставляются к позорному столбу, помещаются, пока что еще на рисунках, под ножом гильотины...»³⁵

Карикатура Коммуны сделала следующий шаг по пути сближения искусства с народом. Она отражала думы и чаяния простого народа, разоблачала его врагов и воспевала его героизм. Наряду с профессиональными карикатуристами выступали те, кого побудила к творчеству революционная волна. Никогда раньше они не держали в руках карандаша или пера. Теперь они вооружились ими и отстаивали дело Коммуны, свободу, демократию, власть рабочего класса. Недостаток мастерства искупался тут революционным вдохновением. Карикатура играла поистине огромную идейно-воспитательную роль среди масс. Правда, Коммуна не приняла решительных мер, запрещающих хождение контрреволюционных листов; и все же тон задавали революционные карикатуры. Даже враги Коммуны вынуждены были признать их исключительную популярность³⁶.

В этом смысле карикатура Коммуны 1871 г. достойно продолжала традиции народной сатирической картинки 1789—1794 гг. Ни революция 1830 г., ни революция 1848 г. не знала такого подъема народной графики, как Великая Французская революция. Раскрашенные от руки офорты анонимных мастеров наводняли тогда столицу, так же как в 1871 г. ее заполняли красочные литографии. Несколько грубоватый, но зато меткий народный юмор, жгучая ненависть к тем, кто угнетает и обманывает народ,

³⁴ La Flèche, 1—7 avril 1871.

³⁵ Цит. по кн.: J. L e t h e v e. Op. cit., p. 21.

³⁶ C. M e n d e s. Les 73 journées de la Commune. Paris, 1871.

известная традиционность в выборе изобразительных метафор и сравнений, яркая, напоминающая лубок, раскраска — все эти черты роднят политическую графику конца XVIII в. с карикатурой времен Коммуны. С точки зрения профессиональной, карикатуры 1830—1836 гг и 1848 г. в целом стояли на более высоком уровне, но им часто не хватало именно этой близости к народу.

Тематика карикатур Коммуны перекликается с тематикой карикатуры 1870 и начала 1871 г. В период сентябрьской республики были дополнены новыми чертами и вновь созданы сатирические образы Наполеона III, его придворных и генералов, германского императора Вильгельма I, Бисмарка, членов Правительства национальной обороны во главе с Трошю, главы исполнительной власти Тьера, различных кандидатов на престол из династии Бурбонов и династии Орлеанов. В карикатуре появился образ самодовольного буржуа, цинично провозглашающего

среди голодающего народа: «Я сыт, остальное меня не касается» (Домье)³⁷. Этим и другим отрицательным образам противостояли аллегорические образы Свободы, Республики, Франции, образы угнетенного и борющегося народа. В последнем случае чаще всего изображался пролетарий.

Карикатура художника Эмиля Эвара, подписывавшего свои рисунки инициалами Э. Э., дает представление почти о всем круге тем сатирической графики этого времени³⁸. Перед нами карта Франции. Внизу — бочки с вином, мука, скот, собранные для пруссаков, а выше — нескончаемая очередь парижан за хлебом. Вся Бретань занята «прусскими касками» с нагло торчащими из-под них усами. На востоке страны — на месте Седана — голова позорно капитулировавшего Наполеона III, а на месте Меца — голова предателя-маршала Базена. Надо всем этим вырисовывается зловещая фигура генерала Трошю с ослиными ушами, в одежде священнослужителя. Подставив шляпу, он ловит в нее монеты «Филиппа II» — графа Парижского. Вокруг карты Франции рисунки, дополняющие изображенное: смерть с косой, убитые на полях сражений и умершие от голода, гроб с красным фригийским колпаком, символ потерпевшего поражение восстания 31 октября 1870 г. Над гробом надпись: «4 сентября необходимо повторить». Рисунок Эвара был исполнен, по видимому, зимой 1870/71 г. (до восстания 22 января 1871 г.). К созданным в нем образам необходимо добавить сатирический образ Тьера, который стал самым «популярным» в начале 1871 г.

В карикатурах времен Коммуны можно увидеть те же образы. Правда, теперь карикатуры на Наполеона III или на германского императора встречаются гораздо реже. Острые сатиры Коммуны направлены против ее непосредственного противника — версальского правительства. Достаточно просмотреть альбом «Революционная карикатура Парижской коммуны», в котором собрана лишь часть карикатур этого времени, чтобы увидеть, какую значительную роль играли в ней сатирические образы Тьера, Фавра, депутатов Национального собрания. По сравнению с предыдущим периодом в этих образах появляются черты большей воинственности, наступательности. Тьер и Фавр размахивают топором, саблей, ружьем; они полны ненависти к Коммуне, они отправляются в поход против нее (рисунки Буте, Розамбо, Корсо, Брюталя и других). Нередко художники присваивают им кличку «версальские пруссаки», сравнивая их с внешним врагом (Де Фронда, Алексис и другие). Особой остроты, доходящей до подлинного трагизма, достигает разоблачение версальских контрреволюционеров в конце апреля и в течение мая, в дни напряженных боев, окончившихся торжеством «кровавого карлика» Тьера. Монбар в рисунке «Убийцы»³⁹ изображает Тьера и Фавра в виде палачей, стоящих над телом коммунара. Они торжествуют, и все же в их лицах виден страх. Глаза остекленели, руки конвульсивно сжимают орудие смерти; словно предвидя грядущее возмездие, они инстинктивно жмутся друг к другу. Справа от них видна аллегория революционной Франции. Она поднимает вверх меч и восклицает: «После преступления ...наказание!»

Карикатуристы Коммуны показывали, как унижительно пресмыкались версальцы перед вчерашним врагом — прусским командованием, стремясь заручиться его помощью в борьбе с революционным Парижем. Сатирический рисунок Саида «Просьба» непосредственно иллюстрирует слова К. Маркса из «Гражданской войны во Франции» о том, что Ж. Фавр, «оставаясь министром иностранных дел Франции, продавал ее Бисмарку...»⁴⁰ Фавр стоит перед Бисмарком на коленях. Молитвенно сло-

³⁷ «Charivari», 27 février 1871.

³⁸ «Le Champion», № 1.

³⁹ «La Fronde illustrée», 27 avril 1871.

⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 17, стр. 352.

жив руки, он умоляет: «Дорогой господин Бисмарк, помогите нам усмирить Париж». Наклонившись в сторону просителя, Бисмарк довольно ухмыляется: «Хорошо, я подумаю..., встаньте».

Политическая карикатура Коммуны с большой последовательностью, принципиальностью и смелостью раскрывала лицо версальских реакционеров, срывала маски миролюбия с физиономий Тьера, Фавра, Пикара, Жюля Симона и других. Острота этой критики объяснялась не только тем, что истинные намерения версальцев с каждым днем становились все более очевидными, но и тем, что карикатуристы уже накопили значительный опыт. Сатирический образ Тьера красной нитью проходит через всю историю республиканской политической карикатуры с того самого времени, когда Тьер стал министром в правительстве Июльской монархии. Образы Фавра и Пикара, хотя они и не имели такой многолетней «карикатурной практики», также существовали в сатирической графике более раннего периода. То же самое можно сказать и об образах претендентов на престол от различных монархических партий. Таким образом, карикатура времен Коммуны была предельно конкретна в своих разоблачениях. Реакция представлялась художникам не в виде какого-то абстрактного, сказочного существа, а в виде сатирических образов широко известных политических деятелей.

Положительные образы, противостоящие отрицательным, носят менее конкретный характер. Аллегория, всегда игравшая большую роль в политической графике, получила особенное распространение во Франции в последние годы империи и после революции 4 сентября. Можно указать хотя бы на роль символа, аллегории в работах Домье этого периода. Очень широко используется она и в дни Коммуны. Прежде всего аллегорически воплощается сама Коммуна (Пилотель, Молок, Алексис, Матис, Корсо, Брунталь, Рено и другие). По сравнению с традиционными образами республиканской Франции, Свободы, которые были широко распространены в карикатуре после революции 4 сентября, аллегорический образ Коммуны отличается страстностью, активностью, суровостью. Подобно тому как при характеристике отрицательных персонажей исчезло всякое благодушие, снизходительность, так и при создании положительного образа акцентировались теперь новые черты. «Как бы революционные художники ни изображали Коммуну, — справедливо указывается во вступлении к альбому карикатур Коммуны, — почти во всех вариантах она предстает деятельной,

энергичной, воодушевляющей коммунаров в минуты опасности, ведущей их в бой, уверенной в своей победе»⁴¹. Взять, например, рисунок Курто «Пролитая кровь вызывает к отмщению» (апрель 1871 г.). Коммуна стоит у тела убитого федерата. Одной рукой она указывает в сторону Версаля, другой поднимает меч. Образ полон трагизма, взволнованности и одновременно величия.

Художники Коммуны охотно пользовались аллегорией и для изображения народа. То это могучее дерево, то грозный лев, то балагур «Отец Дюшен». А образ пролетария, встречается ли он в политической графике Коммуны? Ведь именно он мог лучше всего воплотить идею народа, массы. Отвечая утвердительно на этот вопрос, нельзя вместе с тем не отметить, что образ рабочего все же не столь распространен, как это можно было бы предположить. Лишь немногие художники поднялись до уровня Саида, который открыто противопоставил в своем рисунке пролетария и буржуа, того, кто «владеет собственностью», и того, у кого «нет ничего». Восходящее солнце Коммуны заставляет буржуа в страхе убежать. Для него «дела плохи». Рабочий, наоборот, чувствует себя уверенно. Его «дела превосходны». Кряжистая, сильная фигура рабочего, уверенно шагающего по земле, явно доминирует над худым, испуганным буржуа, спасающим свои капиталы. Под его ногами «земля горит». Чаще, чем образ пролетария в его «чистом виде», встречается образ коммунара, фактически того же пролетария, только одетого в мундир национального гвардейца. Он трактуется героически. С возгласом: «Коммуна или смерть!» — национальный гвардеец ведет огонь по версальцам (Гайар); юный коммунар ловит на лету вражеский снаряд (Молок «В Пасси»). Среди конкретных образов можно отметить дружеские шаржи на Флуранса (Молок) или Домбровского⁴². Оба они изображены в соответствии с распространенным карикатурным приемом соединения больших голов и маленьких тел. Оба победоносно расправляются с неприятелем. Флуранс подбрасывает и топчет ногами Тьера, Фавра, Пикара, Трошю. Домбровский преследует убегающих в панике версальцев.

Образ рабочего как участника и героя Коммуны получит особенное развитие в прогрессивной французской графике позднее, в основном в 90-е годы, в период нового подъема рабочего движения и развития социалистических идей. Понадобилась некоторая дистанция во времени, чтобы передовые художники во весь рост увидели подлинного героя Коммуны. Идеино неподготовленные, захлестнутые новизной и разнообразием событий, они были не в состоянии в напряженные дни Коммуны по-настоящему осмыслить роль рабочего и восславить его. Художники только нащупывали этот образ в его новой, героической сущности. А после поражения Коммуны наступили мрачные дни реакции, когда проникнутая злобной ненавистью буржуазия не хотела допустить даже намека на положительную трактовку образа рабочего-коммунара. Кое-что в этом направлении делалось революционными художниками только в изгнании.

Этими же причинами объясняется и то, что далеко не все стороны жизни и деятельности Коммуны получили равное освещение в политической графике. Мероприятия Коммуны в области социально-экономической мы нашли в графике гораздо меньший отклик, чем борьба с Версалем или отделение церкви от государства. Показательно, что на некоторые стороны социально-экономической политики Коммуны отозвались лишь наиболее левые, революционно настроенные художники. Так, например, в связи с декретом об отсрочке квартирной платы, а затем ее аннулировании за 9 месяцев с острыми, яркими карикатурами выступили Пилотель и Саид. Карикатура Пилотеля довольно часто воспроизводилась у нас. Он

⁴¹ «Революционная карикатура Коммуны», стр. XI.

⁴² «Le fils du Père Duchene illustrée», 10 floréal an 79 (29 avril 1871).

изобразил «нищего» домовладельца, у которого только шесть домов. «Бедняга» просит подаюния, так как жильцы не хотят платить. Сытая плутоватая физиономия, толстое брюшко домовладельца разоблачают без слов его «нищету». Саид рисует только лица домовладельца и жильца. Жилец доволен, губы его растянуты в улыбку, глаза смеются. Домовладелец, чей двойной подбородок утопает в крамальном воротнике, оттопырил губу и косит глазами. Декрет ему явно не по нутру.

Не все прогрессивные карикатуристы работали в дни Коммуны с равной интенсивностью. Жиль был избран членом Федеральной комиссии художников и был назначен на должность главного хранителя Люксембургского музея, где подготовлял новую экспозицию. Он почти не работал творчески. Пилотель продолжал рисовать, но основные его силы поглощала должность комиссара полиции, борьба против контрреволюции бок о бок с Раулем Риго. По-видимому, и Гюстав Гайар не имел возможности уделять серьезное внимание карикатуре. Известно всего несколько его рисунков, относящихся ко времени Коммуны, причем лишь один из них датируется апрелем 1871 г. Остальные были исполнены в первые дни после революции 18 марта. Саид, никогда не отличавшийся особой продуктивностью, в дни Коммуны исполнил сравнительно немного работ; каждая из них сыграла большую роль в развитии полиграфической графики (упоминавшиеся листы «Буржуа и пролетарий», «Домовладелец и жилец», «Просьба» и другие).

Очень активен был в это время Молок. Этот художник, не занимавший никаких общественных и государственных должностей, мог всецело отдаваться карикатуре. Он приветствует провозглашение Коммуны в Лионе и в Марселе, зло и остроумно высмеивает Тьера, Фавра, Пикара, исполняет забавные жанровые серии вроде «Отомедонов» и «Детей Цербера», но главное место в творчестве Молока в марте — мае 1871 г. занимает тема разоблачения реакционной роли церкви.

Нет необходимости перечислять здесь преступления и злоупотребления католического духовенства, которые вскрыла Коммуна. 2 апреля Коммуна приняла декрет об отделении церкви от государства. Подобно тому, как этот декрет «уходил своими корнями в революцию конца XVIII века»⁴³,

⁴³ «Парижская коммуна 1871 г.», т. I. М., 1961, стр. 356.

антирелигиозные карикатуры Коммуны имели свои традиции. Чтобы не уходить в глубь десятилетий, можно вспомнить хотя бы блестящие, но до сих пор недостаточно оцененные антирелигиозные карикатуры Домье последних лет империи. Идя по стопам Ф. Гойи, разоблачавшего мракобесие и религиозный фанатизм, Домье изображал французских реакционеров, нарядивших в папское одеяние деревянного болванчика. Дергая за веревки, они приводят его в движение и заставляют окружающих поклоняться ему («Новое вознесение») ⁴⁴. Карикатуристы Коммуны в своей критике католической церкви опирались, таким образом, на многочисленных предшественников. Пилотель показывал союз невежества и реакции, разоблачал темные похождения священников. Много работали над этой тематикой Кленк, Де Фронда, но никто с такой силой, как Молок, не раскрывал союз католической церкви и версальской контрреволюции. На одиннадцатом рисунке серии «Попы» он изобразил священников, простершихся ниц перед своим божеством — версальским офицером. Последний преспокойно занял место статуи Христа. Руки его уверенно лежат на рукоятке сабли. Молок любит вводить в композиции рисунков отдельные детали, однако, в отличие от ранних вещей, они всегда органично связаны со смыслом изображенного, оттеняют его. Такую роль выполняют здесь нимб у головы офицера, вышитый на рясе священника гусь и т. д. Некоторым рисункам Молок придает более жанровый характер. Таков 28-й лист серии. В обществе девицы легкого поведения пьянствует священник. Открывается дверь, и входит его коллега. Приятели обмениваются радостными возгласами. Кутить так кутить! Молитвы оплачены версальцами заранее.

Очень интересна позиция, которую занял в это время старейший мастер революционной графики — Домье. Как известно, он сотрудничал в «Charivari», но было бы неверным отождествлять его позицию с позицией этой газеты, хотя Домье, конечно, должен был сообразовываться с требованиями редакции ⁴⁵.

Художник стоял на крайнем левом фланге среди сотрудников «Charivari». По-видимому, не все его рисунки помещались в газете, но о них судить не приходится. Что же представляли собой те, которые увидели свет в «Charivari»? Сравним их с работами других художников. Первый рисунок Домье после революции 18 марта появляется 30-го числа. На нем видна аллегорическая фигура Парижа, которая указывает реакционеру на могильные кресты. «Не довольно ли?» — спрашивает она. Рядом с работами Домье — легкомысленные рисунки Гревена. Через день — новый рисунок Домье: рабочий у развалин, затем ряд литографий по поводу отсутствия связи между Парижем и Версалем, среди которых наиболее известна та, где Тьер подкладывает бревно на рельсы перед идущим из Парижа поездом. Гревен в это время продолжает изображать забавные эпизоды из жизни парижских гризеток. Дроне иронизирует по поводу прусских солдат. Шам почти не печатается. Газета пишет, что он «ослабел во время осады» ⁴⁶ и покинул Париж. Очень скоро он оказался в одном лагере с версальцами. Наоборот, знакомство с рисунками Домье убеждает, что он как будто все больше и больше сближается с Коммуной. Некоторые его литографии, тема которых, несомненно, задана ему редакцией, по существу трактуют ее в противоположном смысле. Взять, например, рисунки по поводу декрета Коммуны об отмене задолженности за квартирную плату. Домье должен был противопоставить «всеобщую ликвидацию», якобы выдвинутую Коммуной, и «полюбовное соглашение хозяина и квартиросъемщика» в духе проекта версальского министра юстиции Дюфора. Но рисунок

⁴⁴ «Charivari», 18 mai 1870.

⁴⁵ Содержащееся во вступительной статье к альбому («Революционная карикатура Парижской коммуны», стр. X) утверждение, что «Charivari» был газетой Домье, неверно.

⁴⁶ «Charivari», 19 avril 1871.

«Декрет Коммуны»⁴⁷ дает яркую, убедительную иллюстрацию революционной деятельности Коммуны. Сверху, словно из рога изобилия, сыплются просроченные квитанции. Огромная рука, олицетворяющая Коммуну, обмакивает в таз губку и стирает долговые обязательства. Отныне парижская демократия сможет вздохнуть свободно! Домье изображает Вольтера, радостно аплодирующего по поводу сожжения гильотины коммунарами. В последнем номере «Charivari» он помещает рисунок «Государственная колесница в 1871 г.»⁴⁸ Рисунок должен был быть связан по смыслу с текстом. Редактор газеты писал, что во Франции существует два правительства, каждое из которых объявляет себя республиканским. По поводу республиканизма Коммуны редактор с иронией замечал, что он проявляется в арестах священников и журналистов, в мобилизации молодежи, в проектах разрушения Вандомской колонны и т. д. Казалось бы, в связи

⁴⁷ «Charivari», 3 avril 1871.

⁴⁸ «Charivari», 21 avril 1871.

с таким текстом революционный Париж должен был быть изображен Домье отталкивающим, мрачным, а художник создает один из своих самых светлых, гармоничных образов. Молодая, стройная женщина, олицетворяющая Коммуну, с презрением оглядывается на старуху в очках (Тьер), нахлестывающую лошадь. Над фигурой старухи надпись: «Версаль». Только демократ и революционер, каким был Домье, мог создать подобную композицию.

Среди произведений французского художника конца прошлого и начала нынешнего века Максимилиана Люса, много работавшего над темой Коммуны, есть изображение расстреливаемого коммунара. Раскрыв на груди рубашку, он мужественно встречает смерть. Существует предположение, что это вольная копия с работы Домье. Это безусловно чувствуется в стиле, в манере рисунка. Мы далеки от окончательных заключений. Быть может, Люс вдохновился каким-либо рисунком или эскизом Домье, не связанным непосредственно с Коммуной. Но высказать предположение, что Домье попытался рассказать о героической гибели коммунара, нам кажется все же возможным.

Рядом с резкой сатирой на врагов, рядом с возвеличением Коммуны и коммунаров во второй половине мая в политической графике начинает громче других звучать трагическая тема. Приближаются дни беспримерной в истории расправы с восставшими, «майская кровавая неделя». Скрываясь со своим другом Пиккио, автором картины «Стена коммунаров», в подвале театра Кюэни, Жиль видел бесчинства версальцев. «Я никогда не забуду этого, — восклицал через несколько дней художник, потрясенный виденным. — ...Голова горит, когда я об этом вспоминаю... На тротуаре... лежат около двадцати убитых федератов. А вокруг них солдаты забавляются такой игрой: они долго целятся и вонзают штыки в глаза уже застывших, неподвижных коммунаров... Я видел торжество порядка!» — заканчивал свой рассказ Жиль⁴⁹.

Пилотель делает набросок с расстрелянного версальцами Риго. Убитый лежит на мостовой, отбросив в сторону руку. Пилотель точно помнит, где и когда это было: 24 мая, в 5 часов вечера, на улице Гей-Люссак.

Как бы отталкиваясь от рисунка Монбара «Убийцы», Молок продолжает свое трагическое обличение версальских палачей. Но он не изображает карателей. Перед зрителями жертвы — женщины, дети, старики, федераты. За ними клубится дым пожарищ, рушатся стены домов. Склонившись над телами убитых родителей и детей, несчастные люди смотрят прямо на зрителя. Они как будто видят перед собой убийцу — того, кому адресованы написанные под рисунком слова: «Браво, Адольф!»

Цвет широко использовался в карикатуре Коммуны. Рисунки раскрашивались обычно простейшим способом, в несколько цветов. Пользовался цветом и Молок. Но если раньше цвет не играл в его листах большой эмоциональной роли, а лишь подцвечивал изображенное, то в сцене расстрела цвет значительно усиливает выразительность листа. Обилие темносиних, фиолетовых тонов, красные пятна крови придают ему еще больший драматизм.

Пилотель и Молок до последних дней оставались верны Коммуне, не реживали трагедию ее поражения.

Последние дни Коммуны запечатлел в серии рисунков Даниель Вьерж (1851—1904). Этот художник враждебен Коммуне; он видит в ней только разрушения и пожары, но и он, сам того не желая, в некоторых своих работах обличает не коммунаров, а карателей. В рисунке «Коммунар» он явно хочет воздать хвалу армии, восстанавливающей «порядок», но рисунок говорит об ужасе версальской расправы. Несколько солдат вонзают штыки в открытую грудь коммунара. Сзади еще один солдат замахивается

⁴⁹ Слова Жили приводит встретивший его в эти дни писатель Поль Кладель. Цит. по кн.: J. Valmy-Bausse. Op. cit., p. 193—195.

на него саблей. Хотя лицо коммунара огрублено, а солдаты благообразны, зритель не может не почувствовать чудовищной жестокости и преступности расправы с безоружным человеком.

28 мая 1871 г. пала последняя баррикада Коммуны.

Пролетарская революция 1871 г. потерпела поражение. Началась расправа. Настроения восторжествовавшей буржуазной реакции отразили карикатуры Шама, Нерака, Шерера и некоторых других художников. В созданных ими сериях — «Воспоминания о Коммуне», «Безумства Коммуны», «Париж во время Коммуны», «Вандалы 1871 года», «Агония Коммуны» — Коммуна представлялась как страшное бедствие, а коммунары изображались в виде банды бродяг, грабителей и поджигателей. Какие-то, правда слабые, отзвуки этой волны «антикоммунизма» прозвучали и в произведениях ряда сотрудничавших с Коммуной художников, например, у Фостена и у Кленка. Однако ужасы расправы с коммунарами открыли Кленку глаза. В ноябре 1871 г. он исполнил очень сильную карикатуру на Тьера. «Кровавый карлик» с огромным ножом стоит над телами расстрелянных коммунаров — Ферре, Буржуа и Росселя.

* * *

На этом можно было бы и закончить краткую характеристику карикатуры времени Коммуны, если бы не вставал вопрос о дальнейшей судьбе тех художников, которые внесли наиболее достойный вклад в политическую графику Коммуны.

Оноре Домье, которому в то время перевалило уже за шестьдесят, вскоре после поражения Коммуны оставляет область политической графики. Вначале он еще выступает в защиту республики, разоблачает притязания бонапартистов и клерикалов. В отличие от Шама, буквально наводняющего во второй половине 1871 г. «*Charivari*» своими карикатурами против Коммуны, Домье печатается редко и не создает ни одного листа, враждебного Коммуне. Однако рисунки его появляются год от года все реже и реже. Домье плохо видит, что мешает ему работать в гравюре. Да и обстановка не благоприятствует развитию прогрессивной графики. Художник одиноко живет под Парижем, в местечке Вальмондуа. Ему не хочется ехать в столицу.

Когда Андре Жиль, которого спрятали друзья во время первых дней белого террора, вышел из своего убежища, газета «*Figaro*» сообщила о его аресте. Художник ответил, что он на свободе и не видит оснований для заключения его в тюрьму. Он писал, что его роль в дни Коммуны была более чем скромной. Власти оставили его в покое, но покоя не наступило. Его товарищи не могли простить ему письма в «*Figaro*», противники — его деятельность в дни Коммуны. Когда люди, привыкшие к веселому, шутливому стилю Жилия, спрашивали его, откуда в его карикатурах горечь, он отвечал, что человек, видевший поражение Коммуны, не может быть весел. Жиль тяготился карикатурой, стал предпочитать живопись, увлекся литературой, театром. Но ничто не приносило ему удовлетворения. К началу 80-х годов, в возрасте сорока одного года, Жиль заболел психическим расстройством и через несколько лет умер в больнице для душевнобольных. Отвечая на вопрос, что же явилось причиной кризиса Жилия, его друг, Жюль Валлес, писал: «Если бы у Жилия была сума победившего, быть может, он, со своим запасом огорчений и надежд на отпущение, сохранил бы здоровье и гордость перед наступившей бедностью и уходящей славой»⁵⁰.

О деятельности карикатуриста Саида после Коммуны известно немного. Некоторые его рисунки появились во второй половине 1871 г. в «*Chronique*

⁵⁰ Цит. по кн.: J. Valmy-Baysse. Op. cit., p. 296.

illustrée» рядом с рисунками Фостена, который присылал их из Лондона. По-видимому, Саид снова стал Альфонсом Леви и занимался теперь больше живописью. Умер он в 1918 г. в Алжире.

Гюстав Гайар находился в эмиграции. Основными центрами ее были Англия и Швейцария. Гайар оказался в Швейцарии. Здесь он выпустил сборник стихов, посвященный Коммуне. Вернувшись после амнистии во Францию, он опубликовал цикл сатир «Революционная Немезида», связанных не столько с прошлым, сколько с критикой настоящего.

Приговоренный к смертной казни, Пилотель эмигрировал в Швейцарию, а затем в Италию. Наконец, он обосновался в Лондоне, где и умер в 1918 г. в возрасте 73 лет⁵¹. Он занимался, главным образом, портретной гравюрой, запечатлевая черты политических деятелей, художников, писателей. Но в этих гравюрах не было ни вдохновения, ни большого мастерства. Безусловно, самой важной работой Пилотеля в изгнании была серия офортов — «Перед, после и во время Коммуны», состоящая из 19 листов. В ней Пилотель частично воспроизводит, с некоторыми вариантами и дополнениями, свои карикатуры 1870—1871 гг., например, «Невежество и реакция на пути Коммуны», «Гильотина» и «Исполнительная власть» из газеты «Caricature politique», «Я не хочу короля» и т. д. Ряд карикатур носит воинствующий антирелигиозный характер. Художник создает отталкивающие образы попов, изображает статуэтки различных богов, среди которых видны Будда, Христос, Юпитер, и объявляет их «порождением человеческой глупости». Держа в руках книгу Чарлза Дарвина «Происхождение человека», обезьяна обиженно произносит: «Я не согласна, что человек произошел от обезьяны; мы свободны и мы атеисты, а людей, если они захотят быть такими, варварски убивают...»

Лучшие листы серии связаны с изображением последних дней Коммуны. Пилотель воспроизводит в офорте зарисовку с убитого Риго. Он исполняет иллюстрацию к стихотворению Гюго о мальчике-коммунаре. Мальчик гордо стоит перед стеной около убитых коммунаров. Солдаты в недоумении: неужели этот Гаврош, попросивший разрешения отнести часы своей матери, снова вернулся, чтобы принять смерть? Другой офорт. У дверей с надписью «Французская республика, Свобода, Равенство, Братство» — остановились солдаты. Они только что вернулись после расстрела коммунаров в Сатори. «Что это? — спрашивает один, указывая на надпись на двери. — Я не умею читать», — отвечает второй. Наконец, самый значительный лист. Перед нами полуобнаженная женщина на баррикаде. На ее груди зияющая рана. Это истекающая кровью Коммуна. Но за ней вновь восходит солнце, а на развевающемся над баррикадой знамени надпись: «Парижская коммуна спасла республику, провозгласила господство труда, атеизм, уничтожение памятников, прославляющих ненависть между народами». Пилотель назвал свой рисунок «Тело повержено, но идея жива». Все эти офорты были исполнены в изгнании, в течение первых лет после поражения Коммуны. Они полны живого дыхания времени, говорят о последовательности революционных и социалистических убеждениях Пилотеля.

Художник присоединил к серии две карикатуры на бонапартистов и маршала Мак-Магона, командующего версальской армией, ставшего в 1873 г. президентом Франции. Обе карикатуры были исполнены в 1873 г., о чем говорит проставленная на рисунке дата. Серия была напечатана в Лондоне в типографии Делатр.

Молок остался в Париже. Некоторое время он молчал, а затем его рисунки стали вновь появляться на страницах иллюстрированной прессы. В условиях жесточайшего террора он, естественно, не мог работать в том

⁵¹ Известный исследователь французской графики Ж. Вальми-Байсс встретил Пилотеля в Лондоне в 1909 г. По-видимому, художнику так и не удалось вернуться на родину.

же духе, что и в дни Коммуны. Но было бы неверным утверждать, как это делает А. С. Гущин, что после Коммуны у художника наступило разочарование в ее деле⁵². Посмотрим на некоторые работы Молока. В 1872 г. мы видим их в газете «Scie» («Пи́ла»). В условиях, когда ставились под сомнение республиканские принципы, Молок выступает с их активной защитой. Он изображает, например, генерала французской революции Гоша, пожимающего руку Гамбетте, который возглавлял в то время левое крыло Национального собрания⁵³. Но Молок недолго «продержался» на страницах «Scie». По-видимому, редакцию не очень устраивало его прошлое. С газетой пришлось проститься. Художник стал сотрудничать в других газетах, вроде «Sifflet» («Свисток»), но исполнял для них безобидные жанровые рисунки. Затем, когда создалась некоторая возможность говорить на политические темы, Молок вновь включается в политическую

⁵² А. С. Гущин. Парижская коммуна и художники, стр. 170.

⁵³ «La Scie», 14 juillet 1872.

борьбу (80—90-е годы). Тема Коммуны продолжает волновать его. В острой карикатуре он изображает генерала Галифе, который боролся с коммунарами, по его собственному выражению, «без жалости и передышки». Он стоит в луже крови, на фоне зловещего черного неба; глаза его налились кровью. С июля 1894 г. Молок выступает на страницах социалистической газеты «Chambard socialiste», в которой тема Коммуны занимала существенное место (здесь печатались стихи поэта-коммунара Кловиса Гюга, рисунки Теофиля Стейнлена). Произведения Молока в «Chambard socialiste» непосредственно не касаются Коммуны, но отстаивают идеи социализма. В этом убеждает, например, рисунок «Браво, торо!»⁵⁴. На тощей кляче сидит Шарль Дюпюи, возглавивший в это время умеренно-республиканское министерство. Красный бык, на теле которого видна надпись «Социализм», наступает на него. Совершенно очевидно, что симпатии Молока на стороне «красного быка». С головы Дюпюи слетела шляпа, у него испуганно-плаксивое выражение лица, вот-вот он упадет с лошади. Значительную часть карикатур Молок посвящает разоблачению президента республики Казимира Перье. Примечателен рисунок «Новая диадема»⁵⁵. Президент срывает с бюста Французской республики фригийский колпак и водружает на ее голову мешок с деньгами (намек на принадлежность К. Перье к богатому банкирскому дому).

Мы не ставили себе в этой статье задачи рассказать о творчестве всех карикатуристов времени Коммуны, и воссозданная нами картина, разумеется, далека от полноты. Однако выбор именно этих имен диктовался желанием дать представление об основных тенденциях в карикатуре времен Коммуны — от умеренных, республиканско-демократических (Жиль) до революционных, связанных с идеями социализма (Пилотель). Ведущие карикатуристы Коммуны остались до конца жизни верны ее идеям, верили в конечное торжество дела пролетарской революции, за которое они боролись в 1871 г.

Материалы о парижской коммуне 1871 года
свидетельства, воспоминания, документы,
исследования, публицистика, художественные произведения,
графика, радиопередачи, фильмы
http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm#commune
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p64478563.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p70661197.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p100499357.htm>
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p151294013.htm>

Н. Пашаева. Историческая библиотека к столетию Парижской коммуны
http://vive-liberta.narod.ru/journal/commune-5_fe-71.pdf

А. Намазова. Графика и карикатура Парижской коммуны
в музее К. Маркса и Ф. Энгельса
http://vive-liberta.narod.ru/journal/commune-6_fe-71.pdf

Собрание сатирических журналов и отдельных листков
времен франко-прусской войны и Парижской коммуны
http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digit/artjournals/frzzeit_frz.html
Художественные работы, посвященные событиям Парижской коммуны,
на сайте объединенных музеев Франции
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p151294013.htm#532194695>

⁵⁴ «Chambard socialiste», 13 octobre 1894.

⁵⁵ «Chambard socialiste», 4 août 1894.