

Роберт Андреевич Пельше

15.10.1880, Элейская волость=Елгавский р-н Латвийской ССР, - 19.06.1955, Рига

НРАВЫ и ИСКУССТВО ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

2-е дополненное и иллюстрированное издание

Л.: Academia. 1930

Веб-публикация: Vive Liberta и Век Просвещения, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к первому изданию

Предисловие ко второму изданию

Нравы и праздники революции

Революция, г-жа Сталь, Гёте и Шиллер

Искусство и революция

Театр и драматургия

Революция и актеры

Живопись, скульптура и архитектура

Заключение

Перечень иллюстраций

Тематически связанные материалы http://vive-liberta.narod.ru/biblio/biblio_1.htm

А.Радиге. Французские музыканты эпохи Великой французской революции

Ж.Тьерсо. Песни и празднества Французской революции

А.Рубинштейн. Песни французской революции

А.Овсянников. Великая французская революция в песнях современников

Ф.Бенуа. Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи

Ж.-Л.Давид. Речи и письма

Н.Калитина. Великая французская революции и развитие изобразительного искусства в конце XVIII века

А.Чегодаев. "Наследники мятежной вольности". Пути художественного творчества от Великой французской революции до середины девятнадцатого столетия

А.Дейч. Красные и черные (театр в годы Революции)

Е.Ковальчук. Отражение революционной действительности во французской драматургии 1793-94 гг.

А.Олар. Культ Разума и Верховного существа во время Великой французской революции

А.Матвеева-Леман. Праздник Верховного Существа: критический очерк

Д.Шиковский. Люди и нравы Французской революции

М.Вовель. К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Революция — высшая ступень борьбы классов. Революция решительно и быстро завершает то, что назревало и подготавливалось десятилетиями даже столетиями. Революция — это спектр, который концентрированно собирает лучи общественной жизни своей эпохи и, преломляя их, показывает составные части этих лучей. То, что до революции едва или даже совсем незаметно, в революции делается очевидным даже простому зрителю. В революции, с нескрываемой ясностью, проявляются стремления и цели всех общественных групп и классов. Здесь политическая и обще-идеологическая физиономия каждого класса отражается как в зеркале. Также и каждый отдельный человек во время революции принужден показать своего бога, которому он поклоняется, ибо нейтралитет тут невозможен.

Сказанное относится и к искусству, и к жрецам его — к художникам.

Искусство, как одна из форм проявления общественного сознания, не может находиться вне влияния факторов и законов, определяющих все другие формы проявления общественного сознания. Совершенно естественно, следовательно, что и в искусстве законы и психология классово-вой борьбы проявляются с такой же ясностью, как и в других областях общественного сознания. Поэтому художники так же, как политики — деятели определенных классов. Особенно выпукло, неоспоримо и ясно эта истина проявляется во время революций. Но особенно ярко, поразительно резко этот факт подтверждается в нашей революции.

Вот с этой точки зрения взглянуть на Великую французскую революцию — весьма интересно и поучительно. В связи с переживаемой великой освободительной борьбой, ознакомление с искусством и литературой революционной Франции и установление их значения в революции, для нас имеет не только теоретическое, но и — чисто практи-

ческое значение, ибо, как это впоследствии увидим, искусство служило могучим орудием в деле освобождения народа.

Кроме того, ознакомление с нравами и традициями Французской революции, с ее праздниками и искусством имеет, мне кажется, серьезное значение еще и потому, что революционеров всех стран и всех времен буржуазия третирует лишь как „рыцарей желудка“, называет их темной и слепой, грубой и необузданно-дикой толпой, разрушающей все культурное, прекрасное, и издевающейся над всем великим и благородным. В действительности дело, конечно, обстоит иначе. Революционный народ, ведя борьбу не на жизнь, а на смерть, в то же самое время создавал свое собственное искусство, свою собственную красоту, свои собственные праздники красоты и свободы, воодушевления и отдыха, — творил свои собственные нравы и традиции, воздвигал свои собственные алтари прекрасного и возвышенного.

Задача этой работы, написанной лет пять тому назад, доказать правильность вышеизложенных положений.

Москва.

Февраль 1918 г.

Р. П.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Первое издание этой работы было встречено критикой в общем положительно. Только один голос, насколько помнится, упрекал автора в том, что он не дает истории нравов и искусства времени Великой французской революции, а только нечто в роде конспекта этой истории.

Конечно, я никогда не думал и не думаю, что эта работа, в сущности сжатый очерк, в какой-нибудь мере исчерпывает вопрос. Многих явлений я касаюсь только мимоходом или простым перечислением ряда фактов. Немало вопросов, которых можно было бы коснуться, но которые обойдены мною полностью. Это так. Но автор не ставил себе целью дать историю нравов и искусства Великой французской революции. Он ставил перед собою очень скромную задачу: дать только общее минимально мотивированное и систематизированное понятие об искусстве Французской революции, а также просто обратить внимание на эту забытую и нашему читателю почти совершенно неизвестную, но вместе с тем чрезвычайно интересную и поучительную область Французской революции.

Зная все недостатки этой скромной работы, я все же решаюсь на выпуск второго издания (значительно дополненного и снабженного иллюстрациями), ибо первого издания уже давно совершенно нет на рынке, а кроме того, другого такого характера работы на русском языке еще до сих пор не имеется.

А между тем, не только интересно, но и полезно строителям первой пролетарской революции составить себе хотя бы общее представление о том, какую же роль играло искусство во время первой, как принято говорить, классической буржуазной революции, которая, кстати

сказать, минувшим летом отпраздновала свою 140-ую годовщину.

Искусство Великой французской революции для нас имеет не только исторический интерес знание его помогает нам разбираться и правильно решать многие весьма важные вопросы по художественно-культурному строительству наших дней.

1. Революция, если ее продолжительность измеряется не месяцами, а годами, неизбежно создает свое искусство. Класс, борющийся за власть, а затем — взявший власть, пользуется искусством, как одним из действительных орудий борьбы за укрепление своей власти. Искусство борьбы класса-победителя целиком и полностью вытесняет искусство побежденного класса. В этом отношении все виды искусства с изумительной чуткостью и точностью следуют по свежим, слезами и кровью омпытым пятнам политических событий. Искусство — вернейший барометр общественно-политической атмосферы вплоть до самых незначительных ее колебаний и оттенков. Не только общая идеология, но даже политические и хозяйственные задачи дня класса-руководителя, класса-диктатора, верно и тщательно проводятся жрецами прекрасного Аполлона и изящных Муз.

Если так было во время французской буржуазной революции, — а оно было именно так, — то оно так должно быть и есть и во время нашей пролетарской революции.

Не односторонен ли наш вывод?

Нет, ибо законы общественного развития во всех странах одинаковы в своей сущности.

В таком случае, все таки очевидно, что эпоха диктатуры пролетариата неизбежно должна создавать (и создает) и свою классовую художественную культуру. Благоприятным для этого условием является то обстоятельство, что наша эпоха значительно отличается от эпохи буржуазной революции. Конечно, эпоха диктатуры пролетариата тоже есть эпоха непрекращающейся борьбы, т. е. революции. Но, во первых, эпоха диктатуры пролетариата отличается большей, правильнее — полной устойчивостью государственной власти как со стороны форм, так и со стороны элементов ее содержания или состава (во Франции — „мозаика“ из несознательных пролетарских, мелко-буржуазно-ремесленных и буржуазных элементов, а у нас — единый сознательный, орга-

низованный пролетариат в союзе с крестьянством);¹ во вторых, большей сознательностью и планомерностью строительства, и в третьих, большей глубиной переустройства общества.

Если это так, — а это действительно так, — то ясно для каждого, не увлекającegoся фразой революционной романтики, а мыслящего по-марксистски, т. е. материалистически-диалектически — что эпоха диктатуры пролетариата есть одновременно „революционно боевой порядок“ для борьбы за социализм и „производственно-культурная организация нового общества“, т. е. социализма.

Тот, кто научный, диалектический метод анализа не жертвует в пользу красивой, эмоционально-образной фразы, — тот понимает, что здесь нельзя говорить „или-или“, а надо говорить: „и-и“. Каждый комсомолец знает, что после ликвидации военных фронтов советские республиki большую часть всей своей энергии, своего внимания, большую часть своих сил и средств сосредоточили именно на „производственно-культурном“ фронте. Теперь своих врагов мы бьем работой именно на этом фронте, методами этого фронта. Само собою разумеется, что в то же время мы не только ослабляем, но постоянно усиливаем, постоянно углубляем непосредственную работу и на других фронтах, — на фронтах самообороны, где пахнет порохом, где пахнет „осоавиахимом“. Но опять-таки: и поднятие методов борьбы этого фронта до надлежащего современно-научного технического и материального уровня повелительно требует максимального напряжения именно производственно-культурных мышц и центров организма советского государства, и каждый момент, каждый акт этого напряжения есть в то же время строительство нового общества и новой культуры. Одним из весьма важных и совершенно

¹ „Пролетариата, как самостоятельного и сознательного класса, перед революцией еще не существовало. Он продолжал вращаться в кругу идей мелкой буржуазии, ее же стремления и идеалы остались на почве товарного производства“. — К. Каутский, „Противоречия классовых интересов в эпоху Французской революции“ — „Пролет“, 1923 г., стр. 79.

естественно неизбежных элементов этой новой культуры является искусство.

Советское государство в настоящее время это: гигантский, сложный живой организм, переживший момент смертельно-опасного кризиса. Вместе с этим, он попал в другие, новые, чрезвычайно своеобразные внешние и внутренние условия своего существования. При наличии возможности возобновления кризисного момента (постоянная угроза войны), этот своеобразный организм проявляет максимальное напряжение: 1) по восстановлению старых жизненных тканей и клеток, 2) по приспособлению их к новым условиям и задачам существования, а также — по созданию новых тканей и клеток. В то же время этот организм-гигант, как и другие подобные организмы, восстанавливает и развивает и защитительные ткани, центры и рефлексы. Все эти процессы как органически-творческого, так и специфически-защитительного характера развиваются в соответствии с внутренними социальными законами и своими основными задачами, а также в соответствии с внешними и внутренними условиями существования этого государственного организма.

Советское государство с каждым днем приближается к положению организма, который начинает отправлять все правильное и правильное все здоровому организму свойственные функции. И вот, к неотъемлемым функциям здорового организма человеческого общества принадлежит и художественное творчество.

Человеческое общество совершенно немислимо без элементов этого творчества. История не знает такого человеческого общества, начиная с пещерного человека, десятки тысяч лет тому назад, в котором не было бы искусства. Это теперь уже всем известная азбучная истина. Поэтому мы, основываясь на научных данных и исследованиях, вправе сказать, что искусство является органической, естественной составной частью всякого человеческого общества. Художественные запросы масс и их удовлетворение столь же естественны, как все другие запросы человека. Разница только в том, что без удовлетворения художественных запросов человек может жить значительно больше, чем без удовлетворения потребности в пище. В известных условиях художественные запросы можно заглушить на

довольно продолжительное время, но устранить их или даже только пренебрегать ими постоянно невозможно.

2. Знакомство с искусством Французской революции для нас полезно еще по некоторым другим соображениям.

Еще не вполне изжиты некоторые крайности, так называемые конструктивисты (они же „лефы“). Конструктивизм в своих основных положениях является соединением двух совершенно противоположных теорий: старого „прикладничества“ — с одной стороны, и буржуазного футуризма — с другой. Некоторые из конструктивистов, или бывших конструктивистов и нынешних „лефовцев“, еще до сих пор продолжают говорить, что живописцы и скульпторы должны заниматься исключительно производством вещей домашнего обихода, главным образом, — разной посуды. По их мнению, пролетариату не нужны ни картины, ни статуи, ни даже росписи стен, потолков и т. д. В этой теории нет марксистски-диалектического понимания жизни. Это — своего рода мещанско-интеллигентский нигилизм, и очень вредный, ибо он объективно проповедует и дейное разоружение искусства. Конечно, надо производить всевозможную посуду и другие вещи хозяйственного обихода. Искусство должно проникнуть и в эту область, где до сих пор господствует кустарничество и косность, старые мещанские трафареты и реакционные традиции. Но, тем не менее, производство этих вещей не должно заслонять производство таких вещей, как картина, как статуя, как стенная роспись. Само собой разумеется, что картины и статуи художников героической эпохи величайших поворотов человеческой истории должны быть пропитаны идеями, стремлениями именно этой, а не какой-нибудь другой эпохи. Только такие произведения искусства общественно необходимы в эпоху диктатуры пролетариата. Поэтому мы категорически отвергаем другую крайнюю, явно упадочнически-буржуазную теорию о какой-то отвлеченной „красоте и правде“ в искусстве, которая проповедует некоторыми нашими художественными организациями. Такой отвлеченной, общечеловеческой красоты и правды не существует, а есть только классовая правда, классовая идеология.

И вот Французская революция полностью подтверждает правильность нашего мнения. Все искусство

Французской революции было максимально идейным и вместе с тем классовым. Эта буржуазно-революционная, а не отвлеченная идейность проявлялась не только в картинах знаменитого Давида, не только в величественных гимнах поэта Шенье и композитора Госсекса, — она отражалась даже на вещах домашнего обихода, начиная со столов, кроватей, календарей, каминов (!), перчаток и кончая игральными картами, табакерками и носовыми платками. Любая вещь, кроме своего прямого назначения, своей формой, своими красками, линиями говорила гражданину, санкюлоту, борцу революции всегда и повсюду: помни о великой борьбе, на которую мы восстали и которую мы ведем против старого, феодального строя за новый, буржуазный строй!

У пролетария СССР, — у пролетариата недавней забитой, темной, помещичье-полицейской России, — у пролетариата стомиллионной крестьянской страны, — у пролетариата, одиноко держащего знамя восстания против старого мира на всем земном шаре, — у этого пролетариата абсолютно нет никаких оснований отказать от уроков, от опыта эпохи Французской революции, — от опыта буржуазии в эпоху ее бурной молодости, — в эпоху ее исторического восхода, — в эпоху «бури и натиска», про которую даже Фридрих Шиллер пел:

Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.¹

Искусство социальной революции должно быть максимально идейным: каждая строчка, каждый звук, каждая черточка должны дышать, должны гореть великим пламенем, в котором погибнет мир рабства и насилия, и из пепла которого, как сказочный Феникс, выйдет возрожденное, торжествующее и счастливое братское человечество. Поэтому мы имеем право требовать от наших художников проведения всесторонне осознанной идеологической мобилизации искусства. Решительно во всех областях социалистического строительства проводится определенная целевая установка и максимальная плановость. Другими словами: во всех областях мы строим в о з м о ж н о

¹ Старое рушится, меняется время, и новая жизнь расцветает из развалин.

сознательно и организовано. Исключением является одна только художественно-творческая область. Здесь полностью отсутствует четкая целевая установка с точки зрения государственно-социалистического строительства. Здесь господствуют случайность и кустарничество. Чаще всего обрабатываются случайно в глаза попадающиеся мелкие бытовые сюжеты. А между тем социалистическая реконструкция города и деревни выдвинула и ежедневно продолжает выдвигать десятки, даже сотни сложнейших вопросов и величайших идеологических проблем, настоятельно, категорически требующих своего разрешения научными и научно-художественными средствами. Но ни в одной области советского искусства еще до сих пор серьезно не поставлена ни одна большая проблема социалистического переустройства великой страны. На двенадцатом году революции мы имеем все основания требовать от художников всех родов «оружия» сознательной постановки величайших и вместе с тем благодарнейших идеологических проблем нашего титанического строительства. Мы имеем право требовать идеологической мобилизации искусства социалистической революции.

Само собой разумеется, что работа художника имеет право на название художественного произведения не только благодаря «заслугам сердца», как сказал Газенфратц, член Художественной комиссии Французской революции, а также благодаря «заслугам руки», т. е. формы, ибо без художественной формы нет художественного произведения.

3. Не только иностранные, т. е. не французские, но даже многие современные французские критики и историки считают, что искусство революции 1789 г. не имеет никакого художественного значения. Поэтому, говорят они, произведения искусства этой эпохи все забыты: никто их не помнит, никто их не знает. Искусство революции, живя только злобой дня, умирает и исчезает вместе с последней, говорят эти люди.

Многие историки французской литературы и искусства эпоху Великой революции обходят презрительным молчанием, а некоторые — просто ругаются или злобно шипят. Так очень широко распространено мнение, что французские революционеры, как шайка мародеров и бандитов,

разбивали и грабили дорогие художественные произведения и памятники. Только немногие историки, имеющие минимальную объективность и гражданское мужество осмеливаются „плыть против течения“. Так, например, Блондель доказывает, что разрушение ценнейших художественных произведений в эпоху якобинского правительства оказывается делом рук роялистов и аристократов-врагов революции. Они, оказывается, с целью усиления смуты и недовольства в народе вели систематическую агитацию среди наиболее темных групп населения за разрушение разных художественных памятников. Это пошло так далеко, что революционное правительство было вынуждено принять меры по охране художественных ценностей.¹

Следовательно, революционеры не только не разрушали художественных ценностей, но напротив — они их охраняли. И революция не только охраняла старые художественные произведения. — она создавала свое собственное искусство, проникнутое величием эпохи. При этом искусство революции жило исключительно интенсивно: оно жило не жизнью фанатического аскета, а жизнью богатой, красочной, жизнью полнокровной, бурной, — жизнью революции.

Неправда, что художественные творения этой великой эпохи все забыты, архивной пылью покрыты. Кто же не знает знаменитой „Карманьоль“, дочери первой революции Франции?!

Кто не слышал боевой, пафосом революции насыщенной, „Марсельезы“, уроженки Французской революции и города Марселя от 1792 года? Нет другой столь же популярной исторической песни. А мы ее не только знаем, но до марта 1917 года сами часто распевали ее, как песню протеста против тирании царизма, как песню демократической революции. Только теперь она для нас уже не только потеряла свой аромат, но — стала гимном наших врагов, гимном буржуазии (не только французской) против „Интернационала“, — гимна международного пролетариата.

А в живописи гигантом поднимается Давид, господствующий не только над эпохой революции, но и долгие годы еще после нее. Около Давида, как известно, группируются

вадись десятки и сотни менее известных, но все же не лишенных таланта художников.

В области драмы не мешало бы и нам, нашим драматургам, поинтересоваться такими произведениями французских санюологов, как пьесы Гама: „Эмигранты в южных странах“, и, как „пророчество“ от 1793 года, — „Последний суд над королями“ и др. Это вещи, не лишенные художественных достоинств и весьма характерные для настроений и чаяний наиболее революционных групп французской интеллигенции и городских народных масс того времени. Но мы совсем не знаем этих пьес, да вообще — театра и всего искусства Французской революции, ибо мы питаемся работами и исследованиями буржуазных литераторов, для которых все это неинтересно, незначительно, вульгарно, даже вредно. В силу законов диалектики истории, мы, работники первой пролетарской революции, должны защищать честь и заслуги искусства и работников первой буржуазной революции.

В те великие дни идеолог революционно-мелкой буржуазии, Максимилиан Робеспьер, в Конвенте, раз гордо говорил (цитирую по памяти): „В других странах люди с холопским подобострастием и с иезуитским лицемерием шепчут друг другу о том, как его величество король хорошо спал, какие сны он видел, как завтракал, как чихал и сморкался. Только от позора королевской тирании освобожденный французский народ один с гордостью читает сообщения о том, как опять один король „пыль глотал“, т. е. свергнут с трона армией французской революционной республики“.¹

То была заря, то был восход буржуазного мира, буржуазной культуры, буржуазного искусства. Мы его приветствовали. Мы учились у него.

Теперь — уже закат, быть может — ранний и медленный, но все же закат. Упадок и разложение помещичье-буржуазной культуры и ее искусства.

Сумерки богов.

Но через сумерки, через кошмары дворянско-буржуазного „потерянного рая“, трудящиеся всего мира идут навстречу новой, сказочно-прекрасной заре человеческой

¹ S. Blondel. L'Art pendant la Révolution.

¹ См. J. Jaurès. Histoire socialiste.

культуры. Венец этой культуры будет проникнут и озарен солнцем радостного, жизнетворческого искусства.

Но путь туда, в мир чудес освобожденного человека и его победоносного гения, все еще лежит через долину тяжелой, упорной борьбы, через океан потрясающих событий. И поэтому великими мыслями и великими чувствами этого пути должно гореть и наше искусство, искусство страны пролетарско-социалистической культуры. Этому нас учит и искусство Великой французской революции.

Р. Пельше.

Москва.
Март, 1929 г.

Всех революционной эпохи.

1. НРАВЫ И ПРАЗДНИКИ РЕВОЛЮЦИИ

Здесь, конечно, мы будем говорить об экономических и социальных причинах, как и о политических событиях и актах Французской революции: почему и как 14 июля 1789 г. народ штурмом взял замок произвола и инквизиции — Бастилию, как 10 августа 1792 г. арестовали Людовика XVI и как 21 января 1793 г. его казнили, и т. д. Здесь мы будем говорить только о том, как изумительно скоро и глубоко революция изменяла психику людей, и как эта великая борьба классов (буржуазии, крестьянства, ремесленников и рабочих) против феодальной аристократии и духовенства отражалась в искусстве: литературе, театре, живописи, скульптуре и т. д.

Влияние Великой французской революции на искусство, нравы, и весь так называемый духовный мир своего времени чрезвычайно ярко, глубоко и широко. Какое-то странное чувство охватывает нас при чтении о жизни деятелей этой великой эпохи, об их

трудах, нравах, традициях, стремлениях: нами овладевает не то грустное сострадание, не то удивление и восхищение, смешанное с глубокой печалью. И мы ясно, отчетливо чувствуем, как над жизнью этого далекого героического времени бесшумно реет, бесшумно расстилается что-то близкое нам, знакомое, родное... И пожелтевшие картины, запыленные томы книг, измятые реликвии, полинявшие, изорванные, простреленные знамена, флаги, ленты, бесчисленные значки, медали, изображения, изречения — все это дышит какой-то детски-наивной, глубоко-трогательной верой в счастье народа, в его неограниченную свободу и истинное братство. Нам кажется, нам хочется верить, что сердце каждого честного человека билось в какой-то особенной, чистой любви к народу и к его свободной, великими и по своему благородными идеалами воодушевленной, родине. Мы настроены думать, что народу принадлежали все чувства и помыслы, первый и последний вздох, последняя капля крови каждого честного гражданина. Об этом безмолвно свидетельствует каждый уцелевший клочок бумаги. Нет больше самих людей: слепой воле природы платят они дань; но осталось сотворенное ими; оно живет и повествует нам о мыслях и думах этих людей. Последняя мелочь носит печать своего великого времени. Символами свободы разукрашены даже перчатки, веера, карманные и стенные часы, вазы, кружки, тарелки, ножи, вилки, мебель. Громадные стенные календари разукрашены художественными портретами героев революции и эмблемами свободы, братства и равенства. Множество художественно разрисованных лозунгов: везде „Единство, Нераздельность

Республики, Свобода, Равенство, Братство или Смерть!“ (Календарь II года республики — 1794 г.).

Или надписи на саблях и их ножнах: „Да здравствует нация!“, „Да здравствует французский народ!“, „Да здравствует свобода!“. Или лаконически: „Единство!“, „Равенство!“. Такие же надписи на

ружьях, на ручках знамен и на всех других предметах вооружения. Даже каминные гарнированы и разукрашены в духе революции как с внешней, так и с внутренней стороны. Дальше, множество всяких жетонов, пряжек, значков с эмблемами свободы, табакерки с художественными республиканскими рисунками (сабля с красной якобинской шапочкой на ней и др.), а на крышке надпись: „Единение и Свобода“. Даже игральные карты превращены революцией в „Новые карты Французской республики“. Нет больше ни королей, ни дам, ни валетов (слуг); гении, свобода, равенство — вместо них. И „закон единственный над ними всеми“, как гласит одна из реклам того времени. И действительно, художественны эти республиканские карты с их гениями войны, мира, искусства, торговли и промышленности и т. д. ¹

Историк Олар, рассказывая о поездке Манголя в Монтаржие в сентябре 1792 г., пишет: „По его отъезде в городе остался только один попугай, еще говоривший: „да здравствует король!“. Даже дамы, более всего на свете любящие карточную игру, обязались не прикасаться к картам, пока на них останутся изображения королей и валетов“. ² Конечно, это больше анекдот, чем исторический факт, но, тем не менее, он прекрасно характеризует настроения этой эпохи.

Психологию и настроение народных масс в начале республики метко характеризует один простой

¹ Все эти вещи можно видеть в парижском музее Carnavalet, где несколько зал отведено специально памяти Великой Французской революции.

² А. Олар. Политическая история Французской революции. Изд. П. С. 268

рисунок с надписью: „Королевская власть, уничтоженная санкюлотами“. Полуголый мужчина в изорванной одежде с косою в левой руке. По одной стороне картины надпись: „Единство, Нераздельность Республики“; на другой стороне: „Братство или Смерть!“. Подпись под ногами человека: „Я опрокидываю все, я скашиваю все. Я — сын санкюлота: в сердце своем я ношу Свободу, Братство и ненависть к королям. Франции принадлежит моя жизнь; душа моя знает только ее. Отца, сына — все самое дорогое я жертвую своей родине“.

Общественная жизнь и нравы развиваются в таком направлении. В такой психологической атмосфере живут не только низшие слои народа, но и почти вся так называемая демократия. Везде ратуют за коренную ломку не только в политической области, но и в обыденной жизни, в нравах и обычаях людей, в их взаимоотношениях. Так, например, борются против старых форм и правил приличия. Головной убор нужно снимать только тогда, когда голове жарко или когда произносят публичную речь. Борются против остатков рабства при письменных сношениях: вместо: „ваш покорный раб, слуга“ и т. д. предлагают писать: „ваш согражданин“, „брат“, „друг“, „товарищ“, „равный“. Вместо „Вас“ и т. д. — говорить: „ты“, „твой“, „тебя“ и т. д. И 8 ноября 1793 г. действительно был издан декрет, чтобы все государственные чиновники обращались друг к другу на братское „ты“ (Дорвини немедленно же написал комедию: „Полное равенство или Ты и Тебя“). Дальше депутат Шалье вносит в Конвент длинное сочинение о республиканских формах вежливости, одежде, обычаях.

„Республиканская вежливость — вежливость самой природы“, говорит Шалье. Потом он резко восстает против преувеличенной, искусственной чопорной учтивости, аристократической эlegantности и церемониальности, которые культивировались тиранами для того, чтобы импонировать и властвовать. Шалье признавал чрезвычайно серьезное значение за этими вопросами и поэтому требовал их разрешения законодательным путем.

Дух свободы и революции проникает во все поры народной жизни. Самое серьезное внимание обращается и на воспитание подрастающего поколения граждан. В целях воспитания детей в революционном духе издаются специальные республиканские и конституционные катехизисы.

„Катехизис французской конституции, необходимый для воспитания детей обоего пола, составленный гражданином Рише“, называется один из революционных катехизисов. В первой строке этой книжки объясняется, что такое гражданин. Дальше следует „Декларация прав человека и гражданина“ и т. д. „Республиканский катехизис, составленный гражданином Лашабольером“, называется другой такой катехизис. Это сочинение начинается вопросом: „Кто ты?“ Ребенок должен отвечать: „Свободный и мыслящий человек, родившийся для того, чтобы ненавидеть королей, любить только себе равных, служить родине, жить своим трудом или ремеслом, презирать рабство и подчиняться закону“. В таком духе написаны не только эти две книжки, но и многие другие.

А сколько простодушия, даже трогательной детской наивности проявляется в эмблемах, сим-

волах и бесчисленных праздниках революции!

1789 год возродил старинную эмблему свободных масонов — ватерпас. Он означал равенство в правах между всеми тогдашними тремя общественными классами, также и расами. Рисунок ватерпаса употреблялся во всех официальных бюллетенях и документах. С того же 1789 года и пика сделалась народным оружием (даже для женщин), и таким образом стала и атрибутом свободы. Дело в том, что во время всеобщего вооружения в 1789 году муниципалитет Парижа изготовлял пики и вооружал ими население. Поэтому-то впоследствии пика и стала пользоваться таким почетом.

Дуб, этот седой обитатель древних галльских дремучих лесов, который римляне посвящали своему всемогущему Юпитеру и из ветвей которого изготовлялись почетные венки для героев, — французскими республиканцами почитался в качестве покровителя свободы и гражданских добродетелей. И 27 января 1793 г. (шесть дней после казни

Людовика) на площади Свободы в Париже был посажен Дуб Федерации или Дерево Свободы.

Потом следует еще целый ряд друзей и покровителей республики: петух, орел, кошка, лев, пеликан, змея, улей. Изображение петуха еще теперь встречается довольно часто, как, например, на золотой монете и пр. Лев же красуется на многих памятниках, в том числе и на памятнике войны 1870/71 года (в Париже).

После 1791 года человеческий глаз сделался эмблемой конституции. Постом следует символика таких абстрактных понятий, как: Свобода, Братство, Равенство, Республика. Символы этих великих понятий разрабатывались многими тогдашними скульпторами и живописцами, и в самых разнообразных формах и вариациях. Эти работы представляют одно из интереснейших художественных явлений того времени. Но центральной фигурой в этой символике повсюду — красивая молодая женщина с соответствующими атрибутами (пушки, ружья, сабли, разные инструменты и пр.) в руках или окруженная ими.

Дальше следуют целых семь республиканских добродетелей: Целомудрие с венком на голове и солнцем на груди; Невинность с пальмами в волосах и венком из роз в руках; Сила с дубовым венком на голове и тяжелой дубиной в руках; Честность со старинным законом: „Не делай другому того, чего ты не хочешь, чтоб тебе делали“; Справедливость с весами в руках; Истина во всей своей наготе и с классическим зеркалом, и, наконец, Победа с венками, пальмовыми ветками и литаврами.

Особенно широко практиковалась символизация всемогущего Разума. В честь его складывали, сочиняли и пели несметное множество песен

и гимнов и устраивали шумные грандиозные празднества с торжественными представлениями, манифестациями, аллегориями, шествиями. Так, напр., в ноябрьских празднествах 1793 г. красавица m-lle Maillard, артистка Оперы, исполняла в соборе Парижской Богородицы роль

богини Разума. Специально для этого праздника в соборе, где до тех пор жили и торжествовали лишь боги и богини небесные, теперь устроили гору с тронном на ней, где появилась богиня Разума, прекрасная Maillard вся в белом, с распущенными чудными волосами, в красной якобинской шапочке и с пикой в руках. „Богиню“ подхватили молодые девушки и понесли в процессии по городу.

Такие торжественные праздники в честь Разума устраивались во многих местах, где роль богини также исполняли молодые, особенно красивые девушки.

В живописи Разум изображали в виде женщины, сидящей рядом со львами, со скипетром в руках, а на конце скипетра был глаз.

Но одним из самых трудно изображимых символов была—Природа. Над изображением ее трудились очень многие художники, часто—не совсем удачно. Самый лучший образец изображения символа Природы дал величайший живописец революции Давид. Женщина в костюме Изы сидит между двумя львами над водой.¹ Из груди богини фонтаном бьют две струи воды—признак неисчерпаемой плодovitости природы.

Изображали и целый ряд разных гениев: гений войны, гений мира, торговли, промышленности и многие другие

Народ, как понятие, также изображали во всевозможных комбинациях и вариациях: то в виде красивого юноши, то—взрослого, крепко сложенного мужчины и т. д.

¹ Иза, Изис, Изиды—богиня плодородия и земледелия древних египтян.

Так называемая Гора в Конvente (депутаты крайней левой) также символизировалась, а именно: в виде крутого утеса.

„Конституцию 1793 года“ также изображали в живописи. Она появляется в ударе молнии.

Следует отметить символизацию таких понятий, как чувствительность, сострадание, единокровие, любовь, верность и т. д.

Как особенно замечательные и характерные явления, нужно отметить множество самых разнообразных революционных праздников. Праздники эти праздновались возможно красиво, торжественно, внушительно. Мы уже раньше говорили о праздниках в честь Разума. Правда, это был один из самых великолепно обставленных праздников, но тем не менее—с великим подъемом и блеском проходили и другие многочисленные праздники, как напр. праздники: Свободы, Высшего существа,¹ потом праздники: Природы, Победы, Человечества, Мира, Смелости, Искусства, наконец праздники Французского народа, Человека, Природы и Истины, Ж.-Ж. Руссо“ и др.

Революционные праздники появились постепенно, как результат дальнейшего развития народных манифестаций по случаю выдающихся политических событий в начале революции—в 1789 г. Например, 30 июля 1789 г.—большая манифестация в честь Неккера, устранившегося королем, но затем опять

¹ Культ так называемого Верховного существа был установлен по инициативе Робеспьера в конце 1793 г. Праздник в честь Верховного существа состоялся 9 июня 1794 г. См. А. Олар. Церковь и государство в эпоху Великой французской революции. Госиздат Украины. 1925 г. Ц. 50 к.

возвращенного в министерство. Или 7 августа в церкви св. Мартина — торжественное Requiem Госсека в исполнении артистов Королевской Музыкальной Академии в честь взятия Бастилии 14 июля. 9 августа — манифестации национальной гвардии в новых с иголочки мундирах. Или торжественное Te Deum после знаменитой ночи 4 августа (отмена парламентом феодальных привилегий) с участием короля, депутатов, под звон всех колоколов Парижа и под гул пушек.

Первым действительно большим народным праздником был „Праздник федерации“ 14 июля 1790 г. Ж. Тьерсо так описывает празднование „Праздника федерации“ в память взятия Бастилии: „Церемония не ограничилась простым Te Deum'ом; в первый раз была поставлена лирическая пьеса „Взятие Бастилии“, религиозная драма на сюжет из библии со словами и музыкой сочинения Марка Антуана Дезожье. Постановка пьесы в церкви вызывает изумление. Но в эту эпоху и такие сочетания оказывались возможными.

В кантате или священной драме Дезожье рассказ о взятии Бастилии ведется в пророческом тоне Писания, в отрывках из стихов, заимствованных у отцов церкви.

В начале один гражданин возвещает народу об „изгнании правителя, пользовавшегося его доверием“:

Гражданин.

Populi lugete... et gaudium
vestrum convertatur in
morum. Народы, восплачьте, и да
(Лак, 4, 9). превратится радость ваша
в скорбь.

Народ.

Quare?

Почему?

Гражданин.

Protector noster abest. Наш покровитель удален.

Народ.

Neu nobis miseris! О горе нам!
(Раздается набат).

Женщины.

Deus, respice super nos et Боже, спаси нас и наших
super filios nostros! детей!
(Исаа. 113, 13).

Все вместе.

O Deus, adjuva nos! О, боже, помоги нам!
(Псал. 78, 9).

Затем гражданин - корифей вдохновенной арией зовет народ к борьбе, так как считает его достойным свободы: „Vos enim ad libertatem vocati estis“. И после воинственной фразы, пропетой солистами и подхваченной всем народом, военный марш, исполняемый оркестром, изображает взятие Бастилии; гремит пушка, трубы зовут в атаку; весь оркестр неистовствует; это — конец сражения; народ и корифей поют последнюю фразу, взятую из книги Юдифи:

Expulsi sunt (inimici) nec ro- Враги наши обращены в
tuerunt stare. Et erunt opro- бегство. Они не смогли
brium in gentibus. противостоять и будут
Populi, laudate Deum. заклеены среди на-
родов.

Народы, хвалите бога.

И все запели Te Deum“.

Произведение это написано по-латыни и по-французски.

Интересно отметить, что пьеса эта упоминается в программах народных празднеств и при якобин-

ском правительстве, — так, напр., 14 июля 1794 г. она тоже ставилась. Но вместо *Te Deum* в конце хор пел из *Армиды*: „Будем до смерти преследовать оскорбляющего нас врага!“¹

Эта часть церемонии происходила в соборе Парижской Богоматери. Но самая величественная картина происходила на Марсовом поле, превращенном в гигантскую арену. Насыпь с амфитеатром ступеней, отведенных для народа, — говорит Тьерсо, — окружала его широким продолговатым кругом; за нею волнистой линией зеленели деревья. В глубине поля возвышалась задрапированная светлыми, голубыми и белыми тканями трибуна для членов Законодательного Собрания и представителей власти; в центре помещался королевский трон. Напротив, на берегу Сены, — триумфальная арка в античном вкусе. Но бо́льшая часть поля — без всяких украшений, которыми должна была служить живая пестрая масса делегатов и армии. В самом же центре в гордом одиночестве возвышалось третье сооружение, больше всех остальных, выше триумфальной арки, выше королевского трона: алтарь Отечества. Огромный квадратный постамент служил ему основанием. С четырех сторон широкие лестницы в две ступени вели на открытую площадку. На нижних сторонах — античные барельефы; кругом надписи, пестревшие словами: „Народ, Закон, Отечество, Конституция“.

Несмотря на проливной дождь, народ пел, даже танцевал. Провинциальные делегаты исполняли свои местные танцы, солдаты затевали военные игры, хороводы и т. д.

¹ „Армида“, опера в 5 д., текст Кино, музыка Глюка.

Но вот настает самый торжественный момент. Лафайет поднимается к алтарю и с поднятой рукой произносит присягу на верность федерации от имени всех войск. Бурные крики одобрения. Войска повторяют слова генерала, потрясая ружьями и ударяя их друг о друга; взвиваются знамена, гремят трубы, трещат барабаны, салютует артиллерия.

После Лафайета присягу произносил президент законодательного Собрания, а потом — король. После этого музыканты начинают торжественное *Te Deum* Госсекса.¹

Наивные, но счастливые французы первую годовщину начала Великой революции праздновали целых пять дней. Пели, танцевали, веселились во всех кварталах Парижа, особенно же воодушевленно веселились на развалинах Бастилии, где красовалась лаконическая надпись: „Здесь танцуют“.

Так начались народные празднества: в начале религиозные, с участием аристократии и короля, а впоследствии революционные, и не только без короля, но — против него и аристократии. Хотя и на празднике 1790 года народ свои песни заканчивал припевом:

Ca ira! Les aristocrates à la lanterne!
Crèvent les aristocrates!

(„Устроится! Аристократов на фонарь! Пусть подохнут аристократы!“), все же эти припевы и аристократия и буржуазные журналисты рассматривали, главным образом, как невинные шуточки, столь свойственные характеру французов.

¹ См. Ж. Тьерсо. Празднества и песни Французской революции. Пгтр. 1918.

10 августа 1793 г. (годовщина ареста Людовика XVI) первый раз праздновали совершенно новый праздник: „Праздник единства и нераздельности республики или Праздник возрождения и возродившейся природы“.

Впоследствии, после поражения якобинцев, когда революция быстро шла к концу и к контрреволюции, появились и праздники в честь земледелия, в честь побед наполеоновских армий и т. д.

Все эти и многие другие праздники праздновались не только шумно, весело, но и возможно красиво. Вожди революционного народа прилагали много усилий, труда, энергии и любви, чтобы праздники эти способствовали и развитию у народа чувства красоты. С этой целью приглашались лучшие художники для изготовления образцов костюмов, декораций, эмблем, групп, — для выработки плана самих процессий и представлений, — для изучения танцев, песен и пр. В этой области особенно трудится великий гражданин и великий художник, член Конвента Давид. И праздники действительно выходили великолепными, увлекательно прекрасными. В них участвовал весь революционный народ, воинские части, музыканты, хоры певчих, а в особенно торжественных случаях все члены Конвента. Во главе некоторых торжественных шествий, напр., на празднике Свободы 14 октября, гордо шагал санкюлот, т. е. представитель трудового народа, с трехцветным знаменем в руках. А в конце всех праздников и процессий почти всегда танцевали, затевали хороводы, пели народные и революционные песни и, вообще, предавались бесхитроственному, здоровому веселью. Из всех песен особенной популярностью пользовались „Кармань-

ола“, родившаяся в 1792 г. и направленная против королей и врагов народа вообще, а против французского короля и королевы — в особенности. Впоследствии песенка эта изменялась, приспосабливаясь к тому или другому событию и моменту. В разных вариациях она распевается еще даже и теперь. Но самое характерное в этой песни революции — припев после каждого стиха:

Dansons la carmagnole,
Vive le son, vive le son,—
Dansons la carmagnole.
Vive le son du canon!

(„Танцуйте карманьолу, да здравствует звон, да здравствует звон, танцуйте карманьолу, да здравствует пушки звон!“)

Нужно сказать, что во время революции сочинено было песен довольно много, ибо, кроме народного, коллективного творчества, поэты революции (А. Шенье и др.) для каждого более или менее общественно важного случая и в память разных исторических актов, событий и дней сочиняли соответствующие стихотворения и гимны. Напомним хотя бы „Марсельезу“, сочиненную, как известно, в 1792 г. Руже де Лилем и распевавшуюся батальоном граждан города Марселя на пути в Париж для защиты революционной и свободной родины от посягательства на нее чужестранных королей. Скоро песня марсельских революционеров стала популярной и в Париже, где в театрах ее играли и пели артисты (по требованию публики), а впоследствии и публика пела вместе с артистами. То же самое делалось и с другими любимыми песнями.

Кроме театров, песни распевались и на народных праздниках и во всех торжественных случаях. Что революция и весь революционный трудовой народ любили песни и музыку — видно из одного того, что число сочиненных и сокомпонированных во время революции песен — 2,337 (две тысячи триста тридцать семь).¹ Это те песни, которые так или иначе дошли до наших дней и которые удалось собрать, а не дошедших до нас, нужно полагать, также не малое количество.

Как революция относилась к музыке и поэзии, видно по одному тому, что с первых же дней взятия власти революционным народом в лице якобинцев стал выходить периодический сборник стихотворений и песен: „Les Muses sans-cullotides“ („Санкюлотские Музы“). Дальше, тот же самый революционный Конвент декретировал учреждение „Национального Института Музыки“, который в дальнейшем своею работою оказывал весьма и весьма существенную помощь революционному народу, украшая его праздники, воспевая его жестокою освободительную борьбу с бесчисленными врагами, воздавая должное геройским подвигам борцов, компонуя революционные гимны и обучая народ песням свободы и борьбы. Во главе Института и музыки революции стоял композитор Госсек и целый ряд других: Лесюер, Мегюль, Далеирак, Саррет, Катель и др.²

¹ См. изданный парижским муниципалитетом сборник: „Ville de Paris. Musique de fêtes et cérémonies de la Révolution française. — Les hymnes et chansons de la Révolution“. Paris 1904.

² Наиболее известные музыкальные произведения Революции: „Марсельеза“. „Ca ira“. „Veillons au salut de l'Empire“. „Le Crant du Départ“. „La Carmagnole“. „Le Reveil

Итак, в трогательной простоте, с великим и детски-наивным воодушевлением трудовой народ, в кровавой схватке свергнув иго тирана, распутных, лицемерных попов, развратного дворянства и ведя жестокою борьбу почти со всеми королями всей Европы, постоянно борясь также и с внутренними врагами революции, — революционный народ все же находил возможным и нужным устраивать грандиозные праздники с торжественными представлениями, церемониями, шествиями. Несмотря на все, революционный народ любил песни, любил музыку, любил красоту и невинное, здоровое веселье. И забывалась суровая действительность, — забывалась атмосфера грозной борьбы, забывались и злоеющие предвестники предстоящих новых битв и испытаний, что таились в недрах собственной страны, что готовили выгнанные из Франции блестящие паразиты (аристократы) совместно с чужеземными деспотами. В минуты великого восторга и светлой радости забывалось все, что в долгие черные дни, в дни

du Peuple“ (против якобинцев). „Hymne pour le 14 juillet, слова M. J. Chenier, музыка Gossec. „Hymne à l'Être Suprême“, слова Th. Désorgnes, муз. Gossec. „La Patrie reconnaissante“, слова Leboeuf'e, муз. Candéille. „Hymne à la République pour le 1-er vendémiaire“, musique de Jadin. „Ode à l'armée française“, муз. L. Jadin. „Chant de Victoire“, musique Méhul. „Hymne pour la fête de la jeunesse“, musique de Cherubini. „Hymne à la Fraternité“, слова Th. Désorgnes, муз. Cherubini. „Chant du 10 août“, musique de Catel. „Hymne à l'Égalité“, слова M. J. Chenier, муз. Catel. „Hymne à la Liberté“, mus. de Rigel. „Hymne de l'agriculture“, mus. de Lesueur. „Hymne pour le fête de l'agriculture“ paroles de la citoyenne Thais Cipelet, depuis comtesse de Salin, mus. Mar. „Hymne pour la fête de la Vieillesse“, musique de Lesueur. „Chant du 1-er vendémiaire“ M. J. Chenier, mus. de Mastini. „Chant de vengeance“ Rouget de l'Isle.

тяжкой неволи так бесконечно долго мучило, так бесконечно долго держало в кровавых цепях и тело и душу народа. Бедные, великим воодушевлением увлеченные мужья и жены, юноши и девушки тогда чувствовали, видели и помнили только символы, только изображения своей свободы, своего счастья, и... иллюзию принимали за действительность...

2. РЕВОЛЮЦИЯ, Г-ЖА СТАЛЬ, ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

И вот, эти-то нравы, эти-то праздники, где так много возвышенного, чистого, светлого, — представители буржуазного мира все же называют грубыми, вульгарными. Даже такая крупная современница Великой революции, как г-жа Сталь, не может беспристрастно оценить нравы революции, которые она характеризует как „возмутительно вульгарные“. Но эта и все подобные критики и характеристики доказывают только то, что нравы, обычаи, праздники восставшего народа выражали классовые симпатии и стремления трудового народа (рабочих и мелких ремесленников), а г-жа Сталь — класса эксплуататоров, живущих на счет людей труда и, вместе с тем, не понимающих и ненавидящих его.

Само собой разумеется, что у революционной народной массы были и свои теневые стороны. И это совершенно естественно: революция не игра в шахматы, происходящая в кабинетной тиши за прекрасными столами, а революционеры — не чистые, красивые, иногда даже изящные, высокохудожественные шахматные фигуры. Поэтому неудивительно, например, что приходилось встречаться с отдельными случаями ненужной жестокости, что среди женщин были и такие, которых буржуазные историки называют ведьмами. Эти женщины, присутствуя при гильотинировании (казни) аристо-

кратов, будто бы плевали в лицо осужденным, оскорбляли их и вообще выказывали свою радость по поводу избавления народа от того или другого векового паразита. Говорят, будто некоторые из этих женщин непосредственно участвовали в деле уничтожения своих классовых врагов. Но по существу здесь нет ничего особенного для революционного времени, т. е. для высшей точки кипения классовой войны, когда две враждебные стороны борются не на жизнь, а на смерть. Все же буржуазные художники в своих набросках и картинах изображали своих классовых противниц в виде настоящих ведьм с отвратительными лицами, — в виде настоящих гиен, готовых собственными зубами перегрызть горло у своего врага, вырвать сердце из груди и пить горячую, дымящуюся кровь. Такой взгляд на французских революционеров был в то время весьма распространен среди „высших“ слоев буржуазно-феодалного общества. Он не совсем изжит еще и теперь. Даже такой человек, казалось бы, столь беспристрастный наблюдатель, как Ромэн Ролан, не в состоянии достаточно объективно оценить деятелей Великой французской революции, о чем свидетельствует его пьеса „Волки“.

Если люди, подобные Ромэну Ролану, даже через сто лет не в состоянии дать беспристрастной оценки событий и деятелей революции, так что же говорить о современниках этого великого социального столкновения. В числе врагов Французской революции есть и такие великие современники ее, как Вольфганг Гёте — не только величайший поэт, но и образованнейший и умнейший человек своего времени. Этот государственный деятель и поэт — единственный человек, который уже тогда, сто с лиш-

ним лет тому назад, когда промышленная буржуазия только что выходила на сцену истории и переживала еще только бурную эпоху своей первой молодости, а пролетариат лежал еще в детских пеленках классового самосознания, — Гёте уже тогда предсказывал единство судьбы и путей земельного дворянства и буржуазии против быстро нарождающегося пролетариата (см. роман „Вильгельм Мейстер“). Гёте уже тогда, на ранней заре развития социализма и рабочего движения, когда либеральная интеллигенция увлекалась утопическим социализмом, учитывая уроки Французской революции, понимал, что социальная утопия Сен-Симона таит в себе семена, опасные для господствующих классов. В 1830 г. престарелый Гёте пишет молодому тогда английскому ученому Томасу Карлейлю: „Прошу вас держаться вдали от общества сен-симонистов“.¹

Все же глубоко отрицательное отношение Гёте к Французской революции нас мало удивляет: он во второй половине своей долгой жизни стал определенным консерватормом не только политическим, каким он был всегда, но и религиозно-этическим. Но другой современник Французской революции, великий поэт, современник, друг и соратник Гёте, Фридрих Шиллер нас удивляет, ибо все привыкли смотреть на него, как на революционера, по крайней мере, — как на бунтаря. А между тем, он таковым вовсе не оказывается: „бунтарский“ дух молодости, он, живя среди феодалов, среди баронов и графов и борясь с нуждой, быстро растерял. Французская революция встречает его уже

¹ См. Goethes und Carlyles Briefwecksel. Berlin, 1887.

потухающим вулканом. Нелепые слухи, потоки лжи и клеветы на революцию, распространяемые европейской монархической печатью и эмигрантами-аристократами, этими блестящими тунеядцами, прогнанными восставшим трудовым народом, — все это по-

влияло на отношение автора знаменитых „Разбойников“ к Французской революции. Но мало кто подозревает, что чудная по тонкости формы и разительная по силе и искренности чувства „Песня о колоколе“ направлена против... революции вообще и против Французской рево-

люции в частности. Как известно, Шиллер в молодости был настроен революционно. Лучшее свидетельство этого — его первая, революционным пафосом насыщенная, драма „Разбойники“. Но вскоре неоформившийся „бунтарь“ становится

все более разумнее. В конце концов он делается убежденным сторонником и ярким, исключительно последовательным и талантливым проповедником просвещенного абсолютизма. Просвещенный, умный, энергичный и добрый король и его слуги-дворяне — вот единственные хранители и да-

рители народной свободы. В чудной „Песне о короле“ эта идеология тоже проведена с исключительной яркостью и с восхитительной красотой. Только мастер (король) один знает все, понимает все, может все. Народ же, это — толпа, это — чернь, это — даже дикий, самый страшный зверь, которого выпускать из клетки может и должен только сам король. Ибо

Беда стране, в которой пламя
Скопится в недрах городов,
Где чернь, подняв восстанья знамя,
С себя сбивает груз оков...

Ибо:

Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit entsetzten Scherz. —
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen,
Zerreissen sie des Feindes Herz.

В переводе (Д. Мин) гораздо слабее звучит это место:

Тогда и женщины-гиены
Ликуют в ужасах пиров,
Как тигры, рвут зубами члены,
Сердца кровавые врагов.

Само собою разумеется, что Шиллер здесь подразумевает женщин Французской революции (песня написана в 1799 г., но начата на десять лет раньше, т. е. как раз в начале революции).

Gefährlich ist's den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn;
Jedoch der schrecklichste der Schrecken
Das ist der Mensch in seinem Wahn...

Опять-таки перевод слишком слабо передает всю глубину ужаса, внушенного поэту революцией:

„Ужасна львица в пробуждении, ужасен тигров злой набег, — но что все ужасы в сравнении с твоим безумством, человек!“...

Шиллер о революции мог думать только с ужасом. Думая о ней, он вспоминал, воображал самое чудовищное, на что способна фантазия поэта. И какая ирония судьбы: Французская революция в то же время считала Шиллера своим другом. В знак признательности революционный Конвент присвоил Шиллеру звание французского гражданина („citoyen francais“). При этом в почетном дипломе Шиллер назван „le sieur Gille, publiciste allemand“.¹ Французские революционеры знали великого немецкого поэта-драматурга только по „Разбойникам“, т. е. по работе его молодости, даже юности, пересыпанной монологами и диалогами против тиранов и тирании. В начале революции эта пьеса часто ставилась и пользовалась большой популярностью в Париже. Но автор ее в это время сделался совсем „благоразумным“. И после казни Людовика XVI (январь 1793 г.) Шиллер так возненавидел французских революционеров, что долгое время не мог читать французских газет, — газет „этих палачей“ (Schinderknechte). Так Шиллер сам писал своему другу Кернеру 4 февраля 1793 г.² Конечно, палачами, дикими зверями изображались и до сих пор изображаются только революционеры. Аристократические контр-революционеры

¹ Диплом попал в руки Шиллера только в 1798 г. По снятии копии, он был передан в Веймарскую библиотеку. См. R. Koenig. Deutsche Literaturgeschichte. 1882 г., стр. 478.

² K. Rieger, Schillers Verhältnis zur französischen Revolution, Wien, 1885 г., стр. 14.

обогатившихся буржуа, спекулянтов, мародеров, не убежавшие и частично из бегства возвращавшиеся галантные графини, герцогини лихорадочно торопились наверстать пропущенное, потерянное. Революцией временно взнузданные порочные привычки и страсти праздного тела с новой силой овладели этими людьми дармоедства, разврата, роскоши и лени. А женщины одевались не только сказочно роскошно, но и возможно „свободно“.

Разные сверкающие драгоценности натягивались не только на руки, но и на ноги, на пальцы ног. Более „храбрые“ ходили почти полу-голые; но зато на голые и полуголые части тела накладывали возможно больше золота, бриллиантов. Особенно отличалась „знаменитая“ m-me Tallien; далеко от нее не отставала и m-me Récamier...

Это были „черти“ и „ведьмы“ контр-революции. Они во стократ отвратительнее, гнуснее, чем бедные санкюлоты, — даже сравнения быть не может.

Подходя ко всем этим явлениям с точки зрения классовой борьбы, конечно, все делается понятным. Совершенно естественно то, что буржуазия в целом, т. е. не только мелкая буржуазия города и деревни, но и крупная торгово-промышленная буржуазия, боролась против феодального дворянства и его власти. Но в дальнейшем ходе борьбы государственная власть перешла в руки мелкой буржуазии, с которой в ногу шли промышленные рабочие, подмастерья, поденщики.

Власть мелкой буржуазии, в конце концов, не смогла удовлетворить ни пролетарскую часть революционных сил, ни буржуазную.

Против рабочего класса Французская революция высказалась еще в самом начале. Так, например:

14 июня 1791 г. Национальное Собрание приняло декрет, которым „строжайше воспрещаются всякие объединения рабочих и подмастерьев, хотя бы то были простые общества взаимопомощи, и возвращается властям принимать от таковых профессиональных организаций петиции, жалобы или депутации, а также давать участникам этих союзов занятия на общественных работах. В то же время властям было предписано силою разгонять все собрания ремесленников, рабочих, подмастерьев и поденщиков, на которых стали бы обуждать ремесленные или рабочие дела, и подвергать строгому наказанию участников таковых собраний“.¹ Формальное и социально-классовое анти-рабочее содержание этого декрета столь ясно, что не нуждается ни в каком толковании.

Мелкобуржуазная (якобинская) власть не могла удовлетворить и крупную буржуазию, которая, совершенно естественно, сама хотела и политически управлять страной, где в ее руках находилось хозяйство (промышленность, торговля, значительная часть земли, финансы).

И якобинцы пали (27 июля 1794 г.).

Из этих фактов классовой борьбы и классовых взаимоотношений, конечно, вытекают и все те психологические и бытовые явления, о которых мы говорили, и бандитский разгул трусливой „золотой

¹ Генрих Кунов. Борьба классов и партий в Великой французской революции 1789—1794 г. М. 1919, стр. 401.

молодежи“, балы и пиршества, культ тела и „шабаш ведьм“ из салонов после падения сурового якобинского режима. Только классовой сущностью революции объясняется и враждебное отношение к санкюлотам столь „просвещенных“ людей, как знаменитая г-жа Сталь, как великие немецкие поэты Фридрих Шиллер и Вольфганг Гёте, не говоря уже о дворянстве и буржуазии как самой Франции, так и других стран. Ненависть к якобинской революции со стороны господствующих классов других стран, как мы уже видели, отражалась и в искусстве соседей Франции. Между прочим об этом свидетельствует и приводимая здесь английская карикатура, относящаяся к эпохе господства якобинцев (стр. 67).

3. ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

Все же еще и в наше время находятся люди, которые самым серьезным образом утверждают, что искусство и художник абсолютно свободны, не зависимы ни от времени, ни от места и среды, от класса.

Не вдаваясь в долгую „философию“ — скажем, что по теории „чистого“ искусства („искусства для искусства“) французское искусство во время революции должно было бы идти своим обычным, старым путем, абсолютно не реагируя на политические события и измененные революцией нравы, вкусы, потребности. В действительности, конечно, как сами художники, так и творимое ими искусство находились под самым глубоким действием, под самым сильным давлением событий и запросов своего времени.

И это совершенно естественно, ибо художник, как живое, развивающееся, становящееся существо, питается „духовной“ пищей окружающей его психической атмосферы так же, как, скажем, растение или животное питается пищей окружающей его физико-химической среды. И вот, какова эта психическая атмосфера и пища, таков будет и ее питомец — человек, художник.

А такие чрезвычайно сильно и глубоко захватывающие и потрясающие события, как революция, весьма часто преобразуют психику даже совер-

шенно зрелых, окончательно установившихся людей. Революция имеет свою собственную нравственность, свою собственную жизнь и логику, которым осмеливаются сопротивляться только те несчастные, против которых непосредственно направлена все-сокрушающая сила событий. Даже многих из имущих вначале захватывает могучая волна воодушевления, — однако с тем, чтобы впоследствии проглотить их, как это показывает история Французской революции. А из демократических элементов очень немногие в силах устоять перед шквалом исторических событий; большинство их решительно бросается в его тревожения и борьбу. Революция часто изменяет даже характер человека. Например, деятель Французской революции, журналист, впоследствии депутат, Камилл Демулен, по природе робкий, мягкий, более женственный, чем мужественный, — но что из него сделала революция? — Демулен был, — по крайней мере, так пишут „присяжные“ историки, — первым, кто 12 июля 1789 г. призывал: „К оружию, граждане!“. Камилл Демулен был первым, чей голос без дрожи прозвучал: „Смерть изменнику и тирану Людовика XVII!“. К. Демулен был тем, кто ратовал и за разные крайние мероприятия Конвента, от которых впоследствии и сам погиб (в 1794 г.). Не даром он сам о себе пишет: „Всесильное действие философии, свободы и патриотизма! Мы сделались непобедимыми! Я сам, например, сделался откровенным, хотя раньше я был робким, и теперь я чувствую себя совершенно другим человеком“. Он поступил так же, как спартаец Отриад на поле брани, когда, всеми забытый, он своею из раны сочившеюся кровью написал: „Спарта победила!“ К. Де-

мулен, так же за свободу и родину умирая, обещает написать кровью своею: „Франция свободна!“.

Итак, Великая революция взволновала жизнь государства и народа до самого основания. Ее исторические удары разрушили и смели столетние учреждения, установления, формы, понятия, нравы, обычаи. В слезах и крови рождались новые люди и новая жизнь. Все старое, гнилое, рабское, сокрушено в пыль. И все дальше и дальше мчится буря, грознее, страшнее бушует океан, все сокрушая, все превращая — новое творя, еще больше счастья суля...

Только в царстве искусства — тишина и покой, хотя кругом все кипит и бурлит, разрушается и создается, превращается и выливается в новые формы. Только в мире искусства оставалось все тихо, безмятежно, спокойно, как на острове смерти и вечного сна.

Хотя кругом вздыбились социальные стихии.

Но правда ли это?

До революции во французском искусстве господствовал классицизм, правильное — подражание классицизму, безжизненное, мертвое подражание древне-греческим и римским мастерам. Это можно сказать о живописи, скульптуре, литературе.¹ При этом подражание это, как говорит французский историк искусства Лемонье, было чрезвычайно поверхностно, ибо у подражателей, большей частью, не хватало образования и знаний для „действительного понимания идеалов древней Греции и Рима... Более или менее основательно знали только Ови-

¹ Конечно, это надо понимать в значительной мере условно, ибо не все художники дореволюционной эпохи подражали древне-греческому искусству.

дия или анекдотистов и имитаторов, но очень мало знали великих писателей".¹

Подражание особенно ясно видно в драме. Например, даже Вольтер, „царствовавший“ почти в продолжение всего XVIII столетия (с 1731 г., когда он начал выдвигаться, до своей смерти в 1778 г.), даже он свои драмы создавал по образцу древних классиков. Возьмем, например, самые выдающиеся трагедии Вольтера „Zaïre“ или же „Mégare“, — как по форме, так и по содержанию они сильно напоминают драмы древних греков. Только дух, так сказать, свежее у Вольтера, ибо он особенно ненавидел фанатизм католицизма, с которым он вел жестокую борьбу в течение всей своей долгой жизни.

Но революция в политике произвела революцию и в искусстве, как говорит другой французский критик и историк, Ф. Брюнетьер, и с этим согласны почти все видные историки искусства². Вместо старой, застывшей, безжизненной, искусственной формы появились новые, гибкие, с новым, свежим содержанием согласованные формы. Не воспевали больше или искусственно, лицемерно не оплакивали королевских особ, их жен и детей, их богов и придворных, их свадьбы и похороны. Теперь искусство повернулось к действительности сегодняшнего дня, народу более близкой и понятной, или, пользуясь сюжетами из жизни прошлых времен и народов, современники, по крайней мере, выбирали более понятное, близкое, пропитывая и оживляя его современными идеями, настрое-

¹ N. Lemonnier. L'Art français au temps de Louis XVI. Paris 1911, 338 стр.

² Ferdinand Brunetière. Les Epoque du Théâtre français (1636—1850). Paris 1896, 386 стр.

ниями и чаяниями. Вместе с тем, приближался конец искусственного, бескровного же-классицизма — напыщенно-сучного искусства роскошных аристократических салонов, ибо последние минуты переживали феодализм и монархия. Монархический двор же служил теплицей же классического искусства. Аристократические салоны дальше его развивали, углубляли, распространяли. Но „когда гильотиной напуганные убежали из Франции элгантные маркизы, легкомысленные священники, сладолюбивые герцоги, — олимпийские боги эмигрировали вместе с ними“, говорит историк литературы Мишель. „Совершенно другой класс выступил на политическую сцену и другие вкусы вместе с ним. Церера, Юнона, Нептун наводили на народ и буржуазию только невыносимую скуку“, говорит Мишель о же-классическом искусстве.¹

У бездельничавшей и сучавшей аристократии, кроме флирта и разврата, не было других занятий, поэтому она от скуки занималась чисто внешним утоплением своих вкусов и манер и чрезвычайно поверхностным углублением своих знаний при помощи от жизни оторванного бескровного искусства и праздной болтовни о философии.

Даже тогдашнее школьное воспитание и аристократическое образование все свое внимание сосредоточивали только на чисто внешних упражнениях ума, как говорит Г. Лансон. „Но демократическая конституция нашего общества дала место научному воспитанию, техническим и специальным наукам наряду с беллетристикой или даже над нею“, про-

¹ Alfred Mischiels. Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle. I ч., 360 стр.

должает Лансон. Благодаря этому разнообразию в образовании, искусство теперь можно было критиковать с разных точек зрения и, таким образом, содействовать падению классицизма, потерявшего корни в действительности.¹ Конечно, доля правды есть и в этом утверждении, но все же решающую роль в революции искусства и в падении классицизма сыграла революция общественно-политическая, уничтожившая феодализм и монархию, этот фундамент лже-классицизма, и выдвинувшая на сцену жизни новые классы — буржуазию и рабочих — с своими собственными общественно-политическими идеалами, с своей собственной этикой и эстетикой.

Лемонье говорит, что искусство никогда не отражает событий текущего момента, его требований, злобы дня, так сказать. По мнению Лемонье и других последователей И. Тэна, в искусстве выражаются только общие идеи и стремления своего времени.

Несомненно, искусство отражает прежде всего и общие идеи своей эпохи, но так же несомненно и то, что оно, в известные исторические моменты, отражает и злобу дня. Особенно ярко это видно на искусстве революций. Как верное зеркало современной действительности, оно последовательно и систематически регистрирует все перипетии, все моменты великой драмы классовой борьбы. Истину эту сейчас постараемся доказать конкретными фактами из Французской революции.

4. ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

Факты показывают, что театр является одним из самых чувствительных измерителей общественной температуры. С чрезвычайной чуткостью и верностью он схватывает и отмечает не только все перемены, но и все тончайшие моменты сомнений и колебаний в общественной психологии. Поэтому по репертуару театров мы можем составить вполне определенную картину общественно-политического положения данного момента, его психологической „температуры“.

Кроме профессионального театра во Франции существовал любительский театр или театр так называемого общества („Théâtre de société“). Эти театры насчитывалось несколько сотен. Им увлекались скучающие от безделья аристократы, герцоги и графини. Историк Люмьер говорит, что эта театральная „болезнь“ охватила даже офицерство. Многие офицеры бежали из армии, чтобы целиком предаваться страсти к театру. Потребовалось даже законодательное вмешательство для прекращения этого своеобразного дезертирства офицеров.

Театром увлекался и весь двор французского короля во главе с королевой Марией-Антуанеттой, которая каждый вечер устраивала домашние спектакли в Малом Трианоне, т. е. во дворце в парке Версаля. Наконец Мария-Антуанетта начала сама

¹ Histoire de la Littérature française, par Gustave Lanson. Paris. 1898.

играть в этих закрытых спектаклях, где ставили сентиментально-пасторальные пустячки вроде: „Роза и болван“, „Деревенский колдун“ и т. п. (только изредка ставились такие вещи как „Севильский цирюльник“ Бомарше). Среди „артистов“, конечно, были исключительно „блестящие бездельники“ как граф д'Артуа, герцог де Гиш, граф д'Адемар, герцогиня де Полиньяк и т. д.

В этих королевских спектаклях, конечно, отражается „дух времени“, но вместе с тем — это просто один из способов тонкого флирта, ибо почти все участники этой праздной, но народу дорого стоившей компании, были в интимных отношениях между собою. При чем они развлекались не только театром, но такими „играми“, как например, переодевание в пастухов и пастушек с „веселыми“ прогулками по лесам и лугам и т. д.¹ Это продолжалось вплоть до рокового 1789 года.

Увлечение театром в ту эпоху, т. е. в эпоху так называемых энциклопедистов, было одной из форм проявления довольно широко распространенного увлечения „высшего света“, особенно женщин, идеями просвещенного абсолютизма. Немало дам из „общества“ увлекались даже идеями радикального философа-реформатора Жан-Жака Руссо об идее „возвращения к природе“, которому другой великий современник этой же эпохи Вольтер в письме от 31 августа 1755 г. писал: „Никто, никогда не употреблял так много усилий для того, чтобы сделать нас животными. Читая вашу работу, так и хочется ползать на четвереньках. Однако,

¹ А. Савин и Ф. р. Бурнак. Дни Трианона. Пер. с франц. М. 1912. стр. 54 и сл.

в виду того, что уже больше шестидесяти лет тому назад я потерял эту привычку, я чувствую, к сожалению, невозможность ее возобновить, и поэтому оставяю этот природный образ ходьбы для тех, которые более, чем мы с вами, достойны его“.¹ Это увлечение „модными“ философами, конечно, имело весьма поверхностный характер и не шло дальше салонных разговоров и учтивых поверхностных споров. Это был своего рода духовный флирт (вспомним, напр., „переписку“ Екатерины II с Вольтером). Так и увлечение театром, несмотря на то, что некоторые обитательницы дворцов и замков дохо-

¹ См. Extraits des Classiques français. — G. Merlet. Paris 1890 — письмо Вольтера к Ж. Ж. Руссо о работе последнего: „Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes“ („О происхождении неравенства среди людей“) (1753).

дили до того, что заставляли всех своих камеристок играть в продолжение долгих месяцев, без перерыва, не имело достаточно серьезного характера.¹ Тем не менее такие увлечения театром до известной степени показательны не только для дореволюционной эпохи, но и для эпохи революции. Разница лишь в том, что до революции театром занимались, театр посещали только так называемые высшие круги,—это во-первых; во-вторых, в эпоху революции театр стал быстро демократизироваться, т. е. его стали посещать все более и более демократические слои населения, а в репертуаре вместо классических и ложно-классических трагедий и драм, включая сюда и произведения Вольтера, стали появляться более современные пьесы.

Во время первой стадии революции французский театр показывает отношение народа к королю и монархии, к революции и дворянству, дальше—к семье и частной собственности, к духовенству и религии и т. д. И по мере развития революции, по мере колебания ее сил и волн, изменяется и колеблется и панорама театра. Поэтому на театре и его литературе нам придется остановиться несколько более,—тем более, что в общем и целом театр был верным соратником восставшего народа в его титанической борьбе со своими врагами.

Так, в первом году революции (в 1789) вышла в свет трагедия Н. де Бонвиля „1789 год“. Одно

¹ См. Henry Lumiere. Le Théâtre Français pendant la Révolution 1789—1799. Paris.—И. Тэн приводит случаи, когда некоторые аристократки-помещицы заставляли своих десятилетних дочерей играть таких героинь, как Заиру в пьесе Вольтера того же названия („Заира“).—Н. Таинё. L'Ancien régime (по Люмьеру)

только название говорит уже много. Столь же характерны и действующие лица, как например: гений Франции, король и королева Франции, поэт, трибуны всех стран и т. д. В трагедии этой король

и свободный народ желают жить в мире и дружбе. Между прочим, король говорит своему сенату, что свободу следует боготворить. Нет сомнения, что пьеса эта отражала настроение большинства народа в самом начале революции. Ибо,

если верить французскому историку Олару, в начале революции во Франции еще не было ни одного республиканца, — весь народ был настроен монархически.¹ Только в дальнейшем развитии революции, благодаря враждебной народу политике короля и аристократии, появились враги монархии — республиканцы. Так, напр., талантливый поэт и впоследствии член Конвента, Жозеф Шенье, в 1789 г., после взятия народом Бастилии, одно из своих длинных стихотворений посвящает Людовику XVI, называя его отцом народа. Но в 1793 г. тот же самый Ж. Шенье уже ярый республиканец и кипит от ненависти к королям и монархии. В стихотворении „Гимн Свободе“ Шенье поет: „О, не бойся, Свобода! Ты дочь Природы: народ завоевал свою бессмертную власть. Над роскошными развалинами лжи прошлого руки народа поднимают твой трон. Собирайтесь, победители королей: Европа удивляется вам... Ты, Свобода святая, иди и остановись в этом храме, будь богиней французов!.. Суверенному народу все короли объявляют войну. У твоих ног, о богиня, пусть рухнут в пыль они! Только на могиле тиранов всего мира народ заключит мир“.²

Итак, убежденный монархист в 2—3 года превратился в ярого республиканца. И эта постепенная перемена в настроении всего народа совершенно определено и быстро отражается театром.

Дальше, в 1789 г. вышла пьеса „Восстановитель свободы французов“. Восстановитель свободы —

¹ А. Олар. Политическая история Французской революции.

² Oeuvres de M.-J. Chénier. Том III. Paris MDCXXXIV.

король. В другой пьесе того же года „Багдадский столяр“, — тиран губит свободу, но король с добрым сердцем — благодетель для верного народа, которому, как детям, следует собираться около своего отца.¹ Вообще, в первом году революции очень много пьес, восхваляющих добрых, гуманных, справедливых королей. Так в пьесе Ж. Шенье „Карл IX“ король Карл в присутствии своих жертв восклицает: „Я изменил родине, чести и законам, — небо, суди меня и тем дай пример другим королям!“ Ставилась и пьеса Ронсена „Людовик XII, Отец народа“ и другие подобные пьесы с восхвалением добрых и умных, простых и честных королей, как, напр., Генрих IV. Но весьма характерно, что этот же самый Ронсен уже в 1791 г. написал совершенно противоположного

¹ Henri Welschinger. Le théâtre de la Révolution 1789—1799. Avec documents inédits.—Paris 1880.

направления пьесу: „Заговор фанатиков и тиранов“, где резко нападает на королей, аристократию и духовенство. Какой крутой поворот!.. Но мы забежали немного вперед.

Итак, в ходе событий, все более и более сгущается психологическая атмосфера. Высшие общественные слои совершенно инстинктивно все резче и резче выступают против волны общего увлечения 1789 г., но низшие слои—так же инстинктивно, не совсем осознанно стремятся в совершенно противоположную сторону. И театр опять таки является тем местом, где эти перемены, эти образования новых политических течений, эти моменты обострения классово-борьбы и постоянное сгущение элементов грозы отражаются, как в зеркале.

В течение первого года революции кроме других пьес, особой популярностью пользовался „Брут“ Вольтера. В театрах часто происходили чрезвычайно характерные сцены, рисующие настроения зрителей. Когда артист произносил знаменитую фразу: „Самый лучший король тоже тиран“, всегда кто-нибудь из публики вставал и громко спрашивал: „Господа, разве Людовик XVI тоже тиран?“— „Нет!“ раздавался единогласный ответ всего театра и бесконечные возгласы: „Да здравствует король!“

Так приветствовали короля во всех театрах и во всех более или менее подходящих случаях. Но Мария-Антуанетта уже в это время не пользуется популярностью среди широких масс. Только изредка наряду с приветствием королю раздаются приветствия королеве.

Настроение масс довольно быстро революционизируется и становится более и более враждебным монархии.

Так, уже через год, т. е. в конце 1790 г., во время представления в театрах разыгрываются настоящие демонстрации, порой даже—вооруженные столкновения. Из лож кричат: „Да здравствует король!“ а партер им в ответ: „Да здравствует народ!“ Вскоре появляются такие пьесы, как „Вредные заговорщики“ Митие—против аристократических заговорщиков. В январе 1791 г. уже нигде не ставятся монархические пьесы: в ходу пьесы произведения, как „Разбойники“ Шиллера, „Женитьба Фигаро“ Бомарше, „Брут“ Вольтера и т. д. А психологическая атмосфера в театрах густо насыщена электричеством, и взрывы становятся неизбежными. При каждом слове пьесы: „свобода“, „свободны“, публика восторженно кричит: „Да, свобода, свободны!“ Некоторые свободолюбивые места из пьесы публика декламирует совместно с артистами (напр., гражданскую присягу в „Бруте“, а потом поет популярную песенку „Ça ira“ и „Аристократы, вы зловерны“).

В течение 1791 г идет в театрах Парижа целый ряд новых пьес, как например: „Жан-Безземельный“ („Jean Sans Terre“), трагедия Дюси, „Жан Кала“ („Jean Calas“), Шенье, „Атала“, с хором Госсека, и др.

В конце 1791 г. ложи уже вполне определенно и сознательно выступают против конституции, ограничивающей права короля. Демократические элементы, в свою очередь, со страстной злобой кидаются на контр-революционеров.

Другие пьесы 1791 г. показывают дальнейшую перемену в настроении масс и в ее отношении к королю и к аристократии.

В драме П. Вагье „Французские граждане или Победа революции“, посвященной всем друзьям

конституции, говорилось, что «во Франции нет больше ни патрициев, ни плебеев, а есть только свободные люди».

Ж.-Б. Шоссар в своей пьесе «Возрожденная Франция» воспекает свободу, братство, но все же не забывает еще похвалить и добродетели Генриха IV. Около того же времени появляется одноактная пьеса «La Voyageuse extravagante corrigée», в которой изображается Мария-Антуанетта и король, последний—в очень жалкой роли перед своей королевой. Здесь впервые открыто поносится королевский дом Франции.

Однако в это время еще раз как бы внезапно вспыхнуло монархическое настроение. Декретом Национального Собрания 18 сентября 1791 г. были устроены народные гулянья по случаю окончательной выработки конституции. «Казалось, что весь Париж снова сделался роялистским, каким был при старом порядке, если не считать нескольких протестантов, вроде, например, протеста какого-то сапожника, который, как пишет историк А. Олар, зажег на своем окне свечу позади промасленной бумаги с такою надписью: „Vive le roi, s'il est de bonne foi!“ („Да здравствует король, если ему можно верить“). И, конечно, это настроение не замедлило тотчас же отразиться в театре, где опять появились роялистские пьесы: „Гастон и Баярд“, „Осада Калэ“, „Генрих IV в Париже“, „Ричард Львиное Сердце“ и др. Характерно для театра и настроений театральной публики: в последней пьесе имени Ричарда заменили именем Людовика.¹

Конечно, королевская чета еще бывает в театре.

¹ А. Олар. История Французской революции, стр. 185.

Так 20 сентября 1791 г. король и королева были в опере и, как это ни странно, публика их приветствовала единодушными возгласами: „Да здравствует король, да здравствует королева!“ Можно было подумать, что опять вернулось старое прекрасное время для короля и королевы, для монархии. И, действительно, Мария-Антуанетта, пораженная таким не совсем ожидаемым приемом, шептала: „Добрый народ, он больше ничего не просит, как только права любить“. Столь же тепло королевская чета была встречена 26 сентября в Театре Нации. Но уже всего на несколько месяцев позже при появлении короля с королевой в театре враждебные возгласы или такие возгласы, как „Да здравствует Нация!“ заглушали редкие, робкие крики приветствия королевской чете. С того времени, т. е. примерно с февраля 1792 г., король и королева уже избегают показываться в театрах. По этому поводу Эриссэ (Hérissay) с грустью замечает: „Да, действительно, революция двинулась вперед и приближается эпоха террора: тихий 1791 год ушел и уже наступает 1792, чреватый угрозами; театральная жизнь совершенно естественно тоже вступает в эру волнений и возмущений“.¹

В начале 1792 г. настроение театральной публики чрезвычайно взвинчено. Теперь уже недостаточно одних только слов, теперь в дело пускаются и кулак и палка. Дразня якобинцев, роялисты поют: „J'aime mon maître tendrement. Ah! comme j'aime ma maîtresse!“ (Нежно люблю я своего госпо-

¹ Le Monde des Théâtres pendant la Révolution (1789—1800). D'après des documents inédits. Par. J. Hérissay. Paris 1922. Стр. 106—108.

дина. Ах, как люблю я госпожу свою!“). А демократы кричат музыке играть „Ça ira! Ça ira!“,¹ и, при всеобщем шуме, гаме, криках, свистках и возмущении, музыка играет эту популярную революционную песенку. Но вскоре при таких столкновениях в дело пускаются не только палки, но и шашки. Так, во время одного представления кто-то оскорбил демократических журналистов и крикнул: „Долой якобинцев! Бей якобинцев!“ и „Да здравствует король!“ Этим чаша переполнилась, и якобинцы набросились на роялистов, работая ножами и саблями. Но так как революционеры в театре оказались в меньшинстве, то благоразумно отступили. Но зато у выхода роялисты были встречены должным образом и смяты в грязь не только сами блестящие кавалеры, но и их элегантные дамы. Конечно, это грубо, даже очень грубо, но это доказывает, что классовая ненависть достигла высшего напряжения, и что неизбежно что-то большое, решительное.

В том же 1792 г. выходит опера А. Монтелимара „Революция“, в которой воспеваются заслуги революционной борьбы народа. Выходит также характерная пьеса Гама: „Эмигранты в южных странах“. Рабовладелец Озиамбо наказывает французских эмигрантов: принцев, баронов, попов и других,—наказывает тем, что заставляет их работать. Но священник говорит:

— Да мы ведь ничего не умеем делать!

— Научитесь,—спокойно отвечает хозяин рабов. Но барон и другие недоумевают:

— Неужели мы в самом деле осуждены работать..²

Итак, неудержимо растет ненависть к королю, аристократии и к другим паразитам. И в этой атмосфере ненависти родились семена республиканизма, росли, развивались, распространялись, пока уже в августе 1792 г., т. е. всего через три года после начала революции, короля могли арестовать, а Францию объявить республикой. Хотя, как мы раньше сказали, известный французский историк А. Олар утверждает, что в начале революции во Франции не было ни одного республиканца. Даже знаменитые энциклопедисты, включая и Ж.-Ж. Руссо, автора идеи „возвращения к природе“, не были врагами монархии, по крайней мере, они формально не требовали республики. Даже радикальный Марат в начале революции удовлетворялся конституционной монархией.¹ Поэтому не удивительно, что Людовика XVI боготворили еще после взятия Бастилии, т. е. после первых серьезных побед над старыми порядками и учреждениями. Так 15 июля 1789 г., когда король появился на заседании Национального Собрания, депутатов охватил какой-то бешеный энтузиазм,—говорит Олар. Один из очевидцев, будущий член Конвента Тибодо, следующим образом описывает эту сцену: „Никто не был в состоянии владеть собой. Экзальтация достигла наивысшей ступени. Один из моих знакомых, Шокэн, находившийся рядом со мной, вскочил на ноги и с протянутыми руками, со слезами на глазах, отчаянно крича, выкрикивал охватившее его чувство бурной радости, наполнившей его сердце. Но Шокэн, в конце концов,

¹ Ça ira: наладится, пойдет на лад.

² H. W e l s c h i n g e r. Le Théâtre de la Révolution.

¹ Г. Кунов. Борьба классов и партий в Великой французской революции 1789 - 1794 гг. М. 1919. Стр. 421.

все же не выдержал: от волнения он упал в обморок, успев только прошептать: „Да здравствует король!“ Когда же король стал уходить, за ним кинулась толпа депутатов и окружила его; друг друга толкая и давя, депутаты проводили Людовика до дворца. Народные толпы на улице были в таком же восторге. Депутат Национального Собрания Блан там же скончался от наплыва чувств“.¹

Во второй половине 1792 г., революционно-республиканские настроения нарастали весьма быстро. Этому содействовало и военное наступление монархической коалиции на революционную Францию и предательская роль не только эмигрировавшей аристократии, но и самого короля. В то время, когда Людовика XVI подозревали и обвиняли в заговоре против революции с зарубежными врагами, в широких массах населения быстро росло воодушевление делом защиты революционной родины. Одним из ярких доказательств этого энтузиазма является и „Марсельеза“, сочиненная военным инженером Руже де Лилем, как военная песнь для французской рейнской армии (в г. Страсбурге). Но летом того же 1792 г. эта песнь распевалась уже отрядом добровольцев г. Марселя, спешившим на помощь осаждаемой извне революции. Марсельцы распевали этот гимн и во время своего пребывания в Париже. Поэтому военная песнь Руже де Лиля стала называться „L'Hymne des Marseillais“ (гимн марсельцев); название же „Марсельеза“ — более позднего происхождения. Помещаемая здесь иллюстрация дает нам некоторое понятие о внешнем

виде этих пламенных защитников революционной Франции.

Волна революционного, республиканского патриотизма быстро поднималась, отражаясь и в искусстве, а прежде всего в театре. Так Могра (Maugras) рассказывает про один характерный случай. 3 октября 1792 г. генерал Дюмурье¹ (Dumouriez) писал Конвенту с фронта, что австро-пруссакая армия, потерпев поражение, отступает. В этот вечер в Опере все артисты, собравшись на сцене и ставши на колени перед Свободой, которую изображала артистка Майяр (m-lle Maillard), запели „Марсельезу“. Весь зал слушал, тоже стоя на коленях. При словах „пусть твои издыхающие враги видят твой триумф и нашу славу“ раздается барабанный бой, звон колоколов, и театр переполняется толпою, вооруженной пилами и топорами. Эмоциональное возбуждение достигает высшего напряжения, когда артисты, зрители и вооруженная толпа все как один человек повторяют припев революционного гимна.² К сожалению, этот вначале революционный патриотизм впоследствии, как известно, выродился в шовинистически-завоевательный милитаризм.

¹ Дюмурье, Шарль - Франсуа, французский генерал, одержавший ряд блестящих побед над интервенцией и завоевавший Бельгию в начале революционной войны. Но весной 1793 г., поссорившись с Конвентом, Дюмурье вздумал свергнуть его и установить во Франции конституционную монархию. Для этой цели „патриот“ Дюмурье вступает в тайное соглашение с врагами (австрийцами) и поворачивает свою армию против революционного Парижа. Но план занятия Парижа терпит крушение, ибо армия оказывается слишком сознательной, и генерал Дюмурье переходит к австрийцам.

² G. Maugras. Journal d'un étudiant. По Эриссу.

¹ А. О л а р. История Французской революции, стр. 34.

В это время ставились такие пьесы, как „Эмигрант или отец якобинец“ (25 октября 1792 г.), „Патриот десятого августа“ (12 ноября 1792 г.), и т. д. Однако ставился и „Отелло или Мавр из Венеции“, но это был не перевод, а переделка шекспировской трагедии...¹ Словом, писались, переделывались и ставились пьесы, которые в максимальной степени могли бы отвечать запросам и настроениям быстро революционизирующихся широких народных масс. Надо отметить еще одну чрезвычайно характерную для того времени пьесу „Французская революция“ Т. д'Эпиналя, появившуюся вскоре после ареста Людовика (20 августа 1792 г.). В первом действии описываются несправедливости и произвол старого режима; во втором — восстание народа и поражение монархии, а в третьем — основание республики.

Нечего удивляться, что в этой атмосфере в защиту Людовика XVI, еще так недавно столь могущественного и любимого, теперь во Франции не раздалось ни одного голоса, не поднялось ни одной руки среди народных масс, за исключением, конечно, аристократии.²

Правда по гильотинированию „гражданина“ Людовика Капета, бывшего повелителя Франции Лю-

¹ Histoire du Théâtre Français par C. G. Etienne et B. Mortinville. — Т. III. Paris, 1802.

² Только Фридрих Шиллер, как это ни странно, после ареста Людовика начал писать длинный трактат в защиту арестованного тирана. Но Шиллер не успел перевести своего „труда“ на французский язык, как Людовик Капет, бывший король Франции, был гильотинирован. Так пишет великий немецкий поэт своему другу Кернеру 4 февраля 1793 г. — См. K. R i d e r, стр. 13 и сл.

довика XVI, в 1793 г. 21 января, появляется трехактная трагедия Эняна и Бертэвена „Смерть Людовика XVI“. Но этот протест против казни Людовика остался „гласом вопиющего в пустыне“, ибо психология народных масс идет по совершенно противоположной линии развития. Народ увлекался такими работами, как драма Ламартельера „Вождь разбойников Роберт“, подражание „Разбойникам“ Шиллера. Полугодным, малоорганизованным „санкюлотам“ нравилось, как Роберт восстает против сильных мира сего в защиту слабых и угнетенных.

В 1793 г. вышли еще две очень характерные пьесы, 5-ти-актная драма гражданки Вильнев (Ville-neuve) „Преступления дворянства или Феодальный режим“ и опера гражданина Дефоржа „Ализабелла или Преступления феодализма“. Излишне говорить о содержании этих работ, — заглавия сами за себя говорят.

Все же монархисты тоже не дремлют: они пользуются каждым сколько-нибудь удобным случаем для агитации против нового строя. А театр — весьма острое оружие, сцена — высокая трибуна, с которой слово звучит далеко и глубоко. Поэтому 2 авг. 1793 г. Конвент издал следующий декрет: „Все те театры, в которых будут ставиться пьесы, развращающие дух народный и воскрешающие постыдное монархическое суеверие, — будут закрыты, а директора арестованы и наказаны со всей строгостью закона“. ¹ На основании этого декрета были запрещены только

¹ Goncourt. E. et. J. Histoire de la société française pendant la Révolution. Paris 1889, 240 стр. — Из этой работы почерпнуты и многие другие сведения для этой книги.

2 пьесы: комедия Лейе „Друг законов“ (высмеивается Робеспьер). Конвент все же отменил запрещение парижского муниципалитета. Но за постановку пьесы Памелы „Франсуа из Нефшато“ был закрыт театр „Comédie Française“ и артисты арестованы. Это — единственный такого рода случай. Ибо в 1793 году во французском театре царил совершенно другой дух. Тогда ставились только патриотические комедии, республиканские импровизации, патриотические сцены, санкюлотиады, патриотические оперы, водевили, дивертисменты. Кроме того, пели „Карманьолу“, а также:

Montagne, montagne chérie,
Du peuple les vrais défenseurs,
Par vos travaux la république
Reçoit la constitution;
Notre libre acception
Vous sert de couronne civique.

(„Гора, гора дорогая, истинная защитница народа; твоими трудами республика получает конституцию. Наше свободное утверждение тебе служит гражданским венком.“) Потом весьма популярна была и следующая, настроение и стремления революционеров 1793 года характеризующая песня:

Sortez d'une nuit profonde,
Peuples, esclaves des rois.
La France aux deux bouts du monde
Vient de proclamer vos droits,
Briser vos vieilles idoles
Et leur culte detesté,
En plantant sur les deux pôles
L'arbre de la Liberté!

(„Выходите из тьмы глубокой ночи вы, народы, рабы королей. Во всех концах мира Франция воз-

вещает ваши права, сокрушает ваши старые идолы и их гнусный культ, сажая дерево свободы на обоих полюсах“). Очевидно, эта песня говорит об освободительной войне, начатой против двигавшихся на революционную Францию полчищ всей европейской реакции (с 1792 г.). Какая гордость своей революцией: ее силой, ее идеями, ее всемирным значением! И эта гордая, великая песня революции и свободы сто лет тому назад раздавалась в театрах Франции, увлекаая, воспламеняя тысячи сердец на великие подвиги и самопожертвование. Эти торжественные песни, эти гимны братству и равенству раздавались не только в маленьких или народных театрах, — они раздавались даже в самой аристократической „Большой Опере“. В это время в „Опере“ распевали „Ça ira“, „Карманьолу“, плясали народные танцы, водили хороводы, выставляли бюсты героев революции. Королями выстроенная, роскошная, золотом разодетая, гордая „Опера“ в своих блестящих зеркальных и мраморных стенах устраивала величественные народные праздники с небывалыми декорациями: храмами (Искусства и Свободы), пирами и тронами (в честь Разума), которые тянулись через весь зрительный зал и другие помещения на улицу. Недаром большие театры получали по 100 000 ливров ежегодного пособия от революционного правительства.

Из пьес 1793 года еще следует упомянуть о „пророчестве“ в одном действии „Последний суд над королями“. Сцена — полупустынный, полувулканический остров. Несколько деревьев и какая-то лачуга, над которой висит большая белая скала с надписью: „Пусть будет в соседстве вулкан, но только не король, — Братство и Свобода!..“ „Санкю-

лоты" всего мира пригнали на этот остров всех королей (Европы); здесь же находится глава всех католиков — папа римский. Французский санжюлот разговаривает со своим испанским товарищем о том, что лавина народного гнева в скором времени пронесется по всему земному шару и сметет с лица земли всех тиранов. И, действительно, скоро появляются прогнанные громовержцы — короли — и скорбят о своей печальной участи. Вдруг они вспоминают, что и „наместник“ бога с ними.

„Ах, отец святой, сотвори одно небольшое чудо! — умоляют бывшие короли папу, — и все будут спасены, и как страшный сон бесследно рассеется проклятая действительность...“ Но „святой“ отец, грустно качая головой, уныло говорит:

„Те времена миновали“.

И ужас охватывает всех когда-то столь могучих грандов. Наконец, кто-то стряхивает воспоминания столь недалекого прошлого и говорит:

„Во всяком случае есть-то нам нужно. Поэтому начнем же наконец рыбу ловить, охотиться или землю пахать“... ¹

Однако, надо отметить, что после установления (по инициативе Робеспьера) культа верховного существа (конец 1793 г.), начинается изъятие многих антирелигиозных пьес и запрещаются издевательства не только над религией, но даже над священниками. Так были запрещены оперы „Le Tombeau des imposteurs et inauguration du temple de la Verité“. „La Fête de la Raison“ (Праздник Разума), текст Маршала, музыка Гретри, пьеса „Sainte omlette“ (Святая яичница) и др. (Journal des Spec-

¹ Maurice Albert. La Littérature française... 70 стр.

tacles, № 178, по Эриссе)... Объявление революционным Конвентом культа верховного существа (вместо культа разума), ограничивавшее и свободу революционного театра, было первым шагом Робеспьера на пути к собственной гибели, как говорит Д. Шиковский. ¹

Волна революционного воодушевления все еще поднимается и в 1794 году, о чем свидетельствует и драматическая литература. Так в апреле ставится характерная драматическая аллегория „Народы и короли или Суд разума“. Ло (Lous) написал пьесу „Истинная республиканка или Голос родины“. Аристократка д'Оффемон выходит замуж за санжюлота, фермера Димона. Но брат д'Оффемон, оставшись верным своему аристократическому прошлому, вступает в сношения с заграничными врагами республики. Сестра выдает своего брата. Последнего, конечно, арестуют, но самоотверженную сестру его восхваляют, как истинную патриотку.

Помпани в своей пьесе „Республиканские супруги“ также выводит республиканскую чету, ее добродетели и пороки. Слесарь Леруа (le roi — король) меняет свою фамилию на Франклина и женится. У него уже взрослые сыновья. Но один из них вместе со своею матерью вступает в сношения с врагами революции и республики — с аристократическими беженцами за границу, за что тогда грозила смертная казнь. Все же Франклин выдает своего сына и свою жену...

Кроме этой республиканской добродетели, характерна еще одна черта: в пьесах начинают интере-

¹ Д. Шиковский. Люди и нравы французской революции. Гиз. 1922.

соваться семейной жизнью, женою, детьми. Пьеса гражданина Раде „Артиллерист выздоравливает“, напр., только и говорит о женитьбе, о рождении детей и пр. Основная идея произведения Раде: „Побольше детей, побольше свадеб! Женитьба в порядке дня. Девушки теперь в цене. Республика торопится. Нельзя терять ни одной секунды. По-накомиться, влюбиться, жениться — все это теперь должно быть делом одного дня“.¹ Граждане должны спешить жениться, ибо республика нуждается в солдатах для отражения внешних и внутренних врагов и низвержения тирании в других странах. Просто и ясно.

Это происходило в 1794 году, пока у власти стояли якобинцы, пока санкюлот говорил о себе „мы — народ! родина — это мы! Но, увы, пали якобинцы; пал и всемогущий Робеспьер, и гильотина жадно выпила и его кровь. Колесо судьбы повернулось в обратную сторону. И бразды правления захватили жирондисты (приблизительно русские „кадеты“), представители имущих. Сразу и в театре меняется психологическая и политическая атмосфера: ставятся совершенно другие пьесы, появляется совершенно другая публика.

Так, уже только через 26 дней после падения Робеспьера (28 июля 1794 г.) ставится пьеса против якобинцев „Арабелла и Васко или Якобинцы из Гоа“. „Quintus Cincinnatus“, трагедия Арио (Arnault,) шедшая 1 января 1795 г., тоже направлена против „тирании“ Робеспьера. Еще ряд пьес направлен против якобинцев и в частности против

Робеспьера. Так с 28 марта 1795 г. ставится трагедия „Павзаний“ („Pausanias“). В этой пяти-актной трагедии Труве изображает события 9 го термидора, т. е. свержение Робеспьера и власти якобинцев жирондистами. Само собой разумеется, что Робеспьер изображается кровожадным тираном. Возобновляется в январе 1793 г. запрещенная пьеса „Друг законов“, тоже направленная против Робеспьера и его сторонников. Возобновляется еще целый ряд ранее запрещенных пьес, в том числе трагедия Шенье „Тимолон“. Словом, театр, до сих пор прославлявший якобинцев, немедленно же после их падения резко меняет фронт и начинает жестокую атаку против тех же самых, но уже разбитых, власти лишенных, гильотинированных, в тюрьмы брошенных, преследуемых якобинцев.

Правда появлялись и сатиры на этих дельцов, разбогатевших на революции, на нищете народных масс, как, например, пьеса А. Шарлеманя „Спекулянт“ (30 октября 1795 г.), комедия „Криспэн сделался богачем“ и некоторые другие. Такие Криспэны, сделавшиеся богачами на революции, тогда были массовым явлением. После падения власти мелкой буржуазии и всей трудящейся бедноты (якобинцев) эти поставщики, спекулянты и другие жулики крупных масштабов стали приезжать в Париж „пожить“ и спускать накопленные, правильнее — награбленные, миллионные состояния. Перед этими хищниками, конечно, любезно открывались двери парижских роскошных салонов. Да они и сами открывали свои собственные, в богатстве утопающие салоны, приобретали роскошные городские особняки и средневековые замки разоренных революцией древних феодалов. Так, например, Уврал

¹ Н. Welschinger, 261 стр.

(Ouvrard) купил замок Ракорси, де Марли и др. Часто эти люди являлись кредиторами напуганных санкюлотской революцией королей Европы (Берг, А. Сагэн и др).¹

С другой стороны появились пьесы с антиментально-бытовые и подражающие древнеклассическим авторам. Например, „Оскар, сын Оссиана“, трагедия Арно (2 июня 1796); „Этеокл“, трагедия Легуве (подражание Эврипиду); „Катон из Утики“, трагедия Тардьё Сен-Марсельи и т. д. (Интересно отметить, что авторы последних двух трагедий свои работы снабдили сантиментальными посвящениями своим женам.)

Далее характерны для своей эпохи такие пьесы как: „Ревнивый супруг и молодость Ришелье“ или как опера Гретри „Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи“ и т. д. Так же в марте 1795 г. ставится, месяца два тому назад написанная, пьеса „Хороший фермер“. Хозяйственный фермер хочет, наконец, пожить в мире, покое, заниматься своим хозяйством, ухаживать за своей скотинкой, огородами, нажить деньжонок. Ведр теперь нет больше дармоедов — феодалов с их ненавистными податями и повинностями. Можно будет, наконец, чувствовать и себя хозяином, „независимым“ человеком. Но проклятые санкюлоты, те все еще не унимаются, бредят о каком-то равенстве, о каком-то братстве, — для чего все эти волнения, это вечное беспокойство?! Тем не менее почтенный фермер уверяет свою жену, что с якобинцами покончено навсегда, им уже больше ни-

когда не встать. А в ответ на сомнения жены, очень боящейся возвращения якобинцев, деловой человек с воодушевлением кричит: „Никогда! никогда! Мы все клянемся в этом!.. Все добрые, честные люди были просто трусы, когда давали хозяевам начинать тиранам, но дать этому повториться, — это уж преступление. Верь мне: друзья порядка и человечности объединятся против угнетателей (т. е. против якобинцев. Р. П.) Я тебе еще раз повторяю: мы все клянемся в этом!..“ Здесь уже вполне определенно, даже слишком определенно и грубо, проявляются вождения дельца, его тоска по буржуазном мире и порядке.

И чем дальше, тем сильнее и глубже становится дух реакции, дух контрреволюции. Позже, как известно, боевым кличем объединенной реакции были: мир и порядок! Конечно, „мир“ и „порядок“ для имущих, богатых.

Итак, вместо пламенного, великими идеями братства и равенства воодушевленного санкюлота и самоотверженного республиканца, теперь на сцену выступает тип сухого, эгоистичного, антиобщественного дельца, современного буржуа. Вначале он неуверен, осторожен, робок, говорит тихо, но вскоре он охватывает положение вещей, становится смелым, уверенным, становится в позу хозяина, начинает говорить голосом повелителя. Так в октябре 1775 г. ставят пьесу „Спекулянт“. Бывший прокурор Бенар не разрешает своей дочери выйти замуж за сына адвоката; он предлагает ей выйти за спекулянта. Но вдруг спекулянт теряет все свое состояние. Бенар теперь уже свою дочь не дает обанкротившемуся спекулянту, а предлагает сына

¹ P. Lacroix Directoire. Paris, 1884, стр. 41 и др.

адвоката... Во Франции наших дней это, конечно, явление совершенно нормальное, но во время Великой революции это было нечто непривычное, указывающее на глубокую, коренную, идеологическую перемену в обществе. Или другая пьеса: „Добрый земледелец“. Старик земледелец распродает свое имущество, чтобы деньги отдать в приданое своей дочери. После свадьбы, давая деньги зятю, старик говорит, что хотя денег немного, но они — от чистого сердца, и на эту сумму, продолжает старик, „оснуем союз, который даст республике еще одну семью, правилом которой будет: честная, человеческая и законная коммерция“.

Это, конечно, ясно и откровенно...

И вот дух коммерции, дух дельца становится основной чертой в идеологии так называемого общества. Так и в пьесе „Современные дельцы“, ставившейся в конце 1797 года, почтенный глава семейства говорит, что откладывать свадьбу дочери нет никакого основания, ибо жених человек достойный, порядочный — так как, будучи еще молодым, он все же успел уже нажить себе состояние, — „он хорош, и я спокоен“, заканчивает добродетельный буржуа... Куда ушло то время, когда человека ценили не по его способности наживать деньги, а — по его гражданским добродетелям: по силе его любви к свободе и народу, по степени готовности к самопожертвованию!

Вот направление, в котором теперь безудержно развивается и общественная психология и искусство. Только изредка, в виде крайне немногочисленных исключений, появляются такие пьесы, как в 1799 году ставившаяся пятиактная опера „Рево-

люция или Победа республики“. Мало кто теперь интересуется республикой и общественными добродетелями, грандиозными когда-то революционными праздниками, ибо сочтены уже дни республики: в дверь стучится Наполеон — первый консул и император.

О драматургии революционного времени некоторые критики, как, напр., М. Альбер, говорят, что она не „имела реальной ценности“. С точки зрения „чистого“ искусства революционная драма иногда быть может имела те или другие недостатки. Но в общем и целом театр великой исторической эпохи жил интенсивно, пламенно и бурно — как сама жизнь, которая тогда не знала ни отдыха, ни покоя, ни сомнений. Тогдашняя жизнь знала только восторженные песни свободы и громовые хоры пушек — только пламенные боевые гимны, только по своему благородные порывы к великому, светлому счастью народа, даже — всего человечества. И театр был и остался верным другом и спутником этой жизни: его свободное сердце всегда бурно билось за народ, за его идеалы. Страстно ненавидел он тиранов, врагов народа. Пламенно, страстно призывал он к борьбе, к жертвам, к мести и подвигу. Но в недрах самой жизни постепенно, но неотразимо, назревало черное горе. Увлеченные в начале великого невиданного весеннего потока буржуазные слои впоследствии все больше, все шире и глубже стали отходить от революции, а потом — встали против революции, против трудового народа. И погибла революция, погибли и великие благородные, но наивные мечты бедных, почти совсем неорганизованных рабочих, несчастных ремесленников. Вместе с революцией погиб и театр. В эпоху

консульства и империи, как это признают даже буржуазные критики, театр оскудел и „влачил жалкое существование... Не было ни жизни, ни оригинальности, потому что не было свободы“, говорит французский критик М. Альбер.¹

5. РЕВОЛЮЦИЯ И АКТЕРЫ

В январе 1791 г. Национальное собрание приняло закон о свободе театра. Каждый гражданин имел право открывать театры и ставить какие угодно пьесы, только извещая об этом местный муниципалитет.

Во время революции театр в Париже пользовался чрезвычайной популярностью. После декрета 13 января число театров в Париже достигло 78, хотя в городе тогда было только около 650.000 человек населения.

Из названных театров следует отметить такие, как „Театр Жан-Жака Руссо“, „Театр Свободы“, „Театр Свободы и Равенства“ и т. д. Одни названия говорят о сути их.

Но в высшей степени характерно, что артисты также разделились на две партии уже с первых дней революции. Более или менее привилегированная часть актеров, называвшаяся „королевскими актерами“ („Comédiens du roi“) и получавшая особые пенсии, и вообще лучше оплачиваемые актеры, очень резко восставали против всяких реформ и новшеств. Эта часть актеров называлась „черной эскадрой“ (почему-то употреблялось слово „эскадра“).

Другая часть артистов со всей присущей актерам пылкостью ратовала за народную свободу. Они

¹ M. Albert. La littérature française, 71 стр

образовали так назыв. красную эскадру.¹ Причем отношения между двумя группами служителей муз были настолько обострены, что они не уживались в одном и том же театре. И это совершенно естественно, ибо художник, какой бы знаменитостью он ни был, все же человек, а как таковой — он гражданин с теми или иными симпатиями и антипатиями.

Да и само искусство всегда является носителем идей и зеркалом жизни того или другого общественного класса, отражателем борьбы между теми или другими классами. Поэтому художник, особенно актер, не в состоянии оставаться нейтральным, т. е. не может остаться висеть в воздухе, между землей и небом, — он должен чем нибудь питаться, а для этого необходимо спуститься на землю; но как только он спускается, то — прямо в тот или другой из двух лагерей, где работают не только языком и пером, но очень часто — и ружьями и пушками (во время революции)...

В самом начале революции, даже после принятия Законодательным собранием знаменитой „декларации прав человека и гражданина“, воспетой и прославленной всеми искусствами, как это ни странно, политическо-правовое положение актеров отличалось неопределенностью, доходившей до униженности. Во всяком случае, актеры не пользовались всеми политическими правами (так же как и евреи).

¹ Arthur Pougin: „La comédie Française et la Révolution“, стр. 3, и Maurice Albert: „La littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration,“ Paris, 1891, стр. 65.

В 1789 г. появилось своеобразное сочинение „L'homme aux trois révérences ou le comédien remis à sa place, étrennes à ces messieurs, pour l'année 1790, par un neveu de l'abbé Maury (Ducroisy)“, Paris, 1789. „Человек трех поклонов или актер, поставленный на свое место, — новогодний подарок этим господам на 1790 г. от племянника аббата Мори (Дюкруази)“. Париж, 1789. В этом оригинальном документе между прочим говорится:

„Что делает актер, выходя перед вами? Поклон в сторону короля, поклон в сторону королевы и поклон в сторону публики в партере. И тогда, склонив голову и свесив руки с возможной покорностью и самоунижением, он ждет, что вы соблаговолите диктовать ему вашу волю. Он ее принимает, не осмеливаясь хоть слово молвить. Он вам обещает от имени своих товарищей сделать все возможное для вашего удовлетворения. Он просит вашего снисхождения, и он чувствует себя слишком счастливым, если ему удастся заслужить вашу доброту... Является ли такой человек равным вам? — Нет, совершенно определено нет!“¹

О чем говорит эта цитата, что она доказывает? — Она доказывает то, что не только автор этого памфлета, но и авторы — правильнее — фразистой декларации „прав человека и гражданина“ в начале революции на актеров смотрели, по существу, с точки зрения аристократа, барина, не желающего сидеть рядом со своими работниками. И только 24 декабря 1789 г., т. е. через полгода после начала революции, было отменено это позорное отношение к актерам.

¹ J. Hérissay, стр. 37.

Но с другой стороны, актерство, главным образом, его лучше оплачиваемая часть, обнаружило много консервативности и политической косности. Выше мы уже отметили, что актеры разбились на две большие „партии“: на так называемую черную эскадру и красную эскадру. В ходе революции, конечно, и среди актеров произошли новые сдвиги и новые перегруппировки по линии общественно-политических симпатий и антипатий. И к чести актеров великой исторической классовой схватки — они в дальнейшем довольно единодушно пошли нога в ногу с большинством народа.

Мы уже говорили о моменте общего энтузиазма актеров и зрителей 3 октября 1792 г. Но это только, сравнительно, маленький эпизод в великой трагедии. С осени 1792 г. актеры театров революционного Парижа добровольно наложили на себя определенные обязательства в пользу обороняющейся от внутренних и внешних врагов революции. Актерство составляло свои отряды для фронта; создавались отряды для рытья траншей и разных других вспомогательных работ на защиту революционной Франции. Оставшиеся на сцене актеры в течение ряда месяцев собирали крупные суммы из своего не очень большого жалованья: „Опера“ — 828 ливров, „Итальянский театр“ — 2744 ливров и т. д. Приблизительно такие же суммы собирали и все другие многочисленные театры Парижа.

Годом позже, т. е. в сентябре 1793 г., громадная и роскошная Опера перешла в полное ведение коллектива артистов. Успешно руководить оперой тогда было дело не легкое. Прежде всего не хватало нового революционного оперного репертуара. Поэтому артисты объявляют конкурс с премией

в 1200 ливров на сочинение оперы „в трех действиях, которая была бы лучшей и наиболее республиканской“.

27 октября 1793 г. Опера устраивает грандиозный и торжественный праздник в память Марата и Лепельтье. Высокий фасад Оперы был переделан в скалистую гору, тянущуюся до середины прилегающего бульвара; были временно посажены деревья, а под ними — могилы этих двух мучеников революции, далее — разные украшения, бюсты и т. д. В торжестве участвовала вся многочисленная труппа Оперы, масса народа, в том числе и санкюлоты и др. Таким образом, Опера, эта крепость феодально-аристократической культуры, увлеченная бурным потоком великих событий, отдалась волне и даже поднималась на ее гребень. И Эрриссе замечает, что Опера сохранила самые лучшие отношения с якобинской властью до самого конца последней.

Нужно сказать, что якобинское правительство, испытывавшее постоянный денежный голод, было достаточно щедро в отношении театров вообще, а Оперы — в частности. Так в течение первых месяцев своего „самоуправления“ Опера получила от правительства 600.000 ливров, не считая крупных субсидий на отдельные революционные постановки, как, например, на „L'Inauguration de la République Française“ — 76.098 ливров, и т. д. Но крупные субсидии получали и другие театры (например, „Театр Республики“ еще 7 сентября 1794 г., т. е. за 20 дней до падения якобинского правительства — получил 50.000 ливров), ибо французская революция рассматривала театр, как культурно-воспитательное учреждение. Поэтому декретом от 2 августа

1793 г. якобинское правительство установило определенное количество бесплатных ежемесячных постановок для народа.¹ Интересно отметить, что этот декрет по инерции продолжал существовать до 1797 г. включительно.

Из приведенных фактов можно сделать вывод, что решительно все театры и актеры в одинаковой степени превратились в ярых сторонников якобинцев. В действительности среди актерства и других художников существовали такие же политические настроения и группировки, какие были среди остальных граждан: явные контр-революционеры и монархисты, умеренные либералы, жирондисты (вроде русских „кадетов“), мелко-буржуазные радикалы, якобинцы и др. Это деление на политические группировки среди артистов довольно резко обозначилось уже с самого начала революции: некоторые актеры бежали с частью аристократов за границу, а несколько человек—Б. Грандмэссон, Анна Леруа и супруги Луассон были гильотинированы. Серединная группа называлась „les comédiens patriots“ (актеры-патриоты). К этим „патриотам“ принадлежали прежде всего „знаменитости“, вроде Тальмы (Talma) и Дюгазона (Dugazon), Лаи (Lays) и др. Была группа, весьма значительная группа актеров-революционеров, честно и искренно служивших власти якобинцев и широким народным массам, как, например, Желэн, Триоль, Брисс, Сен-Прэ, Демайо (Demaillet), Дюффресс, Бурсо (Boursault), Малэрб, Мюллер и др.

¹ В Париже было много безработных и нищих—больше 120.000 человек, а во всей Франции—1.200.000 чел.—См. К. Каутский. Противоречия классовых интересов, стр. 78 и др.

Слово „патриот“ пользовалось в ту эпоху большой популярностью. Очень часто этим словом злоупотребляли и маскировали им свои политические убеждения. Это относится и к актерам-патриотам во главе со знаменитым Тальмою, в своей душе глубоко презиравшим якобинцев и санкюлотов. Тальма и его группа—это любимцы общественных „верхов“ и блестящих салонов, а не окраинной полуголодной бедноты и жалких лацуг. Эриссэ в своей цитированной нами книге о театре революции приводит один случай, который ярко характеризует не только Тальму и его общество, но и общественную физиономию самого Эриссэ.

„16 октября 1792 г. Тальма устроил „célèbre soirée“, „знаменитый вечер“, в честь генерала Дюмурье, этого будущего изменника,—только что вернувшегося из армии, нанесшей поражение врагам революции. И вот, в разгаре этого вечера, в котором участвует не только „цвет“ артистического мира, но и „цвет лучшего общества“, вдруг в блестящий салон входит... вождь санкюлотов, Марат, в сопровождении трех членов Комитета общественной безопасности. „Друг народа (Марат) выглядел более отвратительно, чем когда-либо: в карманьоле (короткая куртка), в красном грязном колпаке и с платком на шее...“ Нечего сказать: картина „красочная“!.. Но послушаем дальше нашего „объективного“ ученого. „И тогда, как жалкий (misérable) Марат, оттертый к двери, выходит, продолжая изрыгать разные угрозы, Дюмурье отворачивается и только пожимает плечами“...¹ Если у нынешнего буржуазного ученого столько злобы и ненависти к Марату,

¹ J. Hérissey, стр. 119—120.

к этому беззаветному идеалисту-защитнику трудящихся, что же тогда говорить о буржуазных и аристократических современниках этого великого революционера! Недаром он пал (13 июля 1793 г.) под ударом ножа Шарлотты Кордэ, этой фанатической противницы санкюлотов.

Вот каково было общество, вот какие были друзья „актеров-патриотов“. Это — общество политических противников и врагов санкюлотской власти и их революции. Поэтому после свержения якобинцев (27 июля 1794 г.) театральные „патриоты“, не только без малейших трудностей и колебаний, но даже с радостью перешли от якобинско-революционных пьес к жирондистско-мещанским и анти-якобинским. Правда, и с некоторыми из актеров-„патриотов“ случались маленькие недоразумения. Так Дюгазон еще 15 июля 1795 г., т. е. ровно через год после свержения Робеспьера принужден был убежать из „Театра Республики“, когда группа „золотой молодежи“ устроила скандал и хотела его избить за то, что он сотрудничал с якобинцами. С товарищем Дюгазона, актером Мишо (Michot), 23 марта 1795 г. тоже случился подобный инцидент, как раз тоже при чтении знаменитой вещи „Пробуждение народа“, запрещенной при якобинцах. В то время как Дюгазон с чувством собственного достоинства ответил, что он „только простой гражданин“, и что „на все упреки, за все и всем он готов ответить во всех тонах“, Мишо, струсив, поспешил выразить свою преданность существующему правительству и ненависть к правительству, опиравшемуся „на горы трупов“.

6. ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА

Это те отрасли искусства, которые как будто не имеют непосредственной, органической связи с жизнью, а стоят более отдаленно от нее, неся почти отвлеченный характер. Поэтому можно было бы думать, что живопись и скульптура остались незадетыми волнами революции, нетронутыми великим духом обновления: разрушения и созидания. Но, как читатель увидит, факты и здесь показывают обратное: ни скульптор, ни живописец — так же, как актер и драматург, — не смогли удержаться на своем Олимпе, а спустились в долину реакционной действительности и полными чашами черпали из ее бурных источников и великие идеалы, и энергию, и воодушевление, и благородный восторг. И кто к народному движению присоединился не по легкомыслию и бесхарактерности и не из-за холодного расчета, а по непосредственному влечению и убеждению, тот приобрел бессмертие, ибо революция — самый великий, самый могучий чародей, заставляющий и людей, тем более художников, творить чудеса, творить бессмертные произведения.

Революция в политике произвела революцию не только в театре, но и в живописи и скульптуре.

Воспитанники Французской Академии Искусств в числе 13 человек, во главе с Давидом, восстали против своей „старой матери“ Академии. Более решительные из „повстанцев“ основали Коммуны

Искусства и потребовали закрытия старой Академии. Другая часть учеников, более умеренная, выработала только новый устав для той же старой Академии; проект этот был представлен в Национальное Собрание на утверждение. Тогда зашевелились и старики из Академии и с своей стороны тоже выработали проект изменения устава. Но Давид через Коммуну Искусства написал Национальному Собранию, что в самой основе организации Академии лежат аристократические, конституции и свободе противоречащие, принципы. Академическая молодежь и художники поддерживали реформаторов. Тогда Академия начала энергичную борьбу против своих воспитанников; она закрыла свои салоны и запретила всякие собрания в стенах Академии. Но молодые реформаторы не унывали: они организовали сами свою выставку в просторных помещениях Лувра. Национальное Собрание пошло навстречу молодым художникам и признало, что на всех выставках имеют право участвовать все художники, даже иностранцы.

Это была вторая революция в принципах организации и традициях французских учреждений искусства. До сих пор Академия на свои выставки допускала только художников-академистов, а остальным всем было разрешено выставляться только по два утренних часа раз в неделю. Кроме этого, не-академистам была предоставлена какая-то площадка в Париже, где они могли располагать покровительством и покровом... самих небес, т. е. открытого неба.

Первая выставка реформистов, правильнее революционеров, открылась 8 сентября 1791 г. в Лувре. Героем дня был Давид. Он вы-

ставил свои работы из жизни древних римлян — „Клятва Горациев“, „Брут“ и „Смерть Сократа“. Впервые эти работы были выставлены еще в 1784 г.

Но почему тогда прошли незамеченными эти герои, увлеченные любовью к народу и свободе? Почему уже тогда, 7 лет тому назад, имя Давида не пере-

давалось из уст в уста, как теперь?—Потому, что художник опередил публику: он в своей душе гораздо раньше почувствовал и пережил то, что общество начало переживать и понимать только теперь. Очевидно, Давид был не только великим художником, но и великим, замечательным гражданином, холодный ум и горячее сердце которого многое уже давно предчувствовали, предвидели...

Итак, Давид теперь делается предметом восторга и преклонения. Он становится законодателем в мире искусства. Его мастерская наполняется посетителями: все хотят видеть этого замечательного гражданина и блестящего художника, но особенно рвутся посмотреть его картину: „Клятва в зале игр“ (Le Serment du jeu de raume). Это работа момента. Это—воспроизведение одного из торжественнейших и прекраснейших моментов Французской революции, когда в самом начале ее представители всех сословий, и аристократы светские и церковные, и крупные и мелкие буржуа—все как один человек поклялись не повиноваться королю и не разойтись, пока во Франции не будет выработана конституция и обеспечена свобода народу. И Давид удачно схватил этот момент. Его талант не оспаривался даже его политическими противниками; последние только наивно удивлялись: как такой великий художник может быть революционером?..

Давидом и его „Клятвою в зале игр“ восторгался также один из величайших поэтов своего времени, А. Шенье, брат уже упоминавшегося нами М.-Ж. Шенье. Он посвящает Давиду большую гимну, восторгаясь его работою, воспевая свободу и борьбу народа. Этот гимн, как и многие другие, между прочим, показывает, что великие идеи революции

гулким, могучим эхом раздаются и в поэзии... „Свобода гения и искусства, ты раскрываешь незримые богатства. Великолепна твоя цветущая краса и гордость природы и вечности. Шаги твои огромны. Твое светом опоясанное чело возвышается до небес. Твой огонь увлекает, очищает, сердца побеждает...“,—поет А. Шенье.—„О народ, дважды родившийся! Народ—одновременно старый и молодой! К жизни воскресший ствол! Из могильного пепла воспрянувший Феникс! И вас, факельщиков, нашей судьбы предсказывателей, приветствую я!..“¹ Так страстно в то время лучшие художники и поэты увлекались любовью к народу и свободе. И это не была словесная любовь: каждый революционер в каждую минуту был готов умереть за народное

¹ Bibliothèque des Poètes français et étrangers. André Chenier. Paris. Продолжение этого гимна столь интересно и характерно для своего времени, что не могу воздержаться от приведения одной части его в оригинале.

Paris vous tend les bras, enfans de notre choix!
Pères d'un peuple, architectes des lois!
Vous qui savez fonder, d'une main ferme et sûre,
Pour l'homme un code solennel,
Sur tous ses premiers droits, sa charte antique et pure.
Ses droits sacrés, nés avec la nature,
Contemporains de l'Eternel,
Vous avez tout dompté. Nul joug ne vous arrête.
Tout obstacle est mort sous vos coups...

Дальше Шенье обращается к королям и грозит им:

...tremblez, tremblez, indignes rois!
La Liberté législatrice,
La sainte liberté, fille du sol français,
Pour venger l'homme et punir forfaits
Va parcourir la terre en arbitre suprême.
Tremblez! ses yeux lancent l'éclair!..

дело. Так в 1794 г. умер и автор вышеприведенных строк — А. Шенье, имея только 32 года от роду. И уже почти на пути к эшафоту, в последние часы жизни, он еще пел свою чудную, как детская печаль, трогательную песню:

Comme un dernier rayon, comme un dernier zephyre,
Animent la fin d'un jour,
Au pied de l'échafaud j'essaye ma lyre.

(„Как последний луч, как последний ветерок оживляет дня последний час, так у подножья эшафота своей лирой я звеню..“)

Вернемся опять к живописи.

На выставке 1793 года уже было много картин и статуй на темы революции. Например: картина Пурселли „Праздник санкюлотов на развалинах Бастилии“, „Гора и болото“ Бальзака, „Осада Тюльери храбрыми санкюлотами“ Дефонта и т. д.

Несмотря на то, что революция относилась к искусству чрезвычайно благосклонно и широко пользовалась его помощью, художники все же находились в тяжелом материальном положении. И вот якобинский Комитет общественного спасения решил оказать художникам и искусству в целом более реальную и широкую помощь. На своем заседании 24 апреля 1793 года, созвав художников, Комитет предложил им взяться за изображение событий Французской революции по своему выбору и усмотрению. Это предложение было сделано несмотря на то, что не только театр, но и живопись уже давно полностью отдали себя на служение революции. Выставка этих работ была назначена на 10 термидора 1794 г. Однако, пожинать плоды своих заказов не пришлось якобинскому Комитету об-

щественного спасения, ибо за день до открытия выставки якобинское правительство было низвергнуто (27 июля 1794 г.). Но начатое якобинцами дело их преемники не могли уже не продолжать: они принуждены были открыть выставку с выдачей еще якими ами намеченных премий. Живописец Жерар получил первую премию в 20 тыс. ливров за свою картину „Десятое августа“; Вэнсен (Vincent) получил вторую премию в 10 тыс. ливров за свою картину из ванзейских событий; Карл Верне, Сюве (Suvée), Тонэ (Taunay), Лагринэ (Lagrèné), Летьер (Lethière), Прюдон (Prud'hon), Фрагонар (Fragonard), Дролен (Drolling), Демарн (Demarne) получили следующие премии от 9000 до 2000 ливров каждый. Всего же на премии и выставку было израсходовано 442 000 ливров.¹

Также и выставки следующих годов изобилуют картинами революции: „Взятие Бастилии“ Тевенена; „Осада Грандвилля“ Лесирера; „Победа народа 10 августа“ Геннекена; картина Буали с длинным названием: „Актер Шерар несет Савойское знамя праздника свободы 14 октября 1792 г.“. Актер в костюме санкюлота: широкие черные штаны, деревянные башмаки, трехцветный жилет (красное, белое, синее), коричневый пиджак, платок на шее, деревянная трубка во рту, длинные волосы, черная бархатная („голландская“) шапка с трехцветной кокардой. Но все это одеяние изорвано, истрепано, измято, заплатано.. Вот, такова внешность этого исторического и знаменитого санкюлота!..

Далее картина Мажи „Праздник единства“ (10/VIII

¹ Spire Blondel. L'Art pendant la Revolution. Paris. Стр. 34 — 35.

1793 г.), картина Лаллемана „Вооружение народа“ 14 июля 1789 г. Кроме других, весьма характерна картина „Праздник третьей федерации на Марсовом поле 14 июля 1792 г.“. В этой картине в высшей степени выпукло проявляется трогательная, детская наивность восставшего народа: сжигается так называемое „Дерево феодализма“, все насквозь обвешанное всевозможнейшими знаками прав и привилегий дворянства и аристократии: скипетры, гербы, короны, медали, жетоны и пр. Пламя взвивается вверх, жадно пожирая знаки политического рабства и правового неравенства, а бедный народ, в наивном восторге, пляшет, поет, торжествует, как будто достигнуто действительное и правовое, и общественное, и хозяйственное материальное равенство.

Наконец, другие картины изображают сцены смерти народных героев, суд над аристократами и, вообще, эпизоды и события из действительности этой полосы великой борьбы классов.

Гравюра тоже получила довольно широкое распространение в эпоху Великой французской революции. Совершенно естественно и в гравюре богато отражались великие события. Характерно отметить, что после свержения якобинцев и гравюра резко меняет свой фронт. Наряду с текущими событиями — торжества контр-революционной буржуазии над разбитыми якобинцами, гравюра переносит свое внимание на выявление музейных ценностей: картин, статуй, барельефов, бронзы и т. д. На этом последнем поприще особенно деятелен П. Лоран (Pierre Laurent).

Надо отметить и карикатуру, которой революция широко пользовалась для издевательства

над своими врагами: духовенством, аристократией, спекулянтами, королями и т. д. Как в больших формах искусства, так конечно и в карикатуре, находят свое яркое отражение все этапы развития революции.

Также и скульптура всецело находится во власти своего времени. Также и она воспроизводит те мысли, те стремления которыми тогда восторгались и ради которых шли на смерть революционные народные массы. В камне мы видим изваяние швейцарского народного героя Вильгельма Телля. Жан-Жака Руссо, этого великого „человека природы“, старого хитреца Вольтера и много других друзей, действительных или мнимых друзей революции и народа. Далее, столь трудно изобразимые абстрактные символы революции, как: Свобода, Республика, Сила, Закон, Народ, Природа, Разум, Истина и многие другие. И теперь еще эти творения великой далекой эпохи немим, но красочным и увлекательным языком повествуют о борьбе, о подвигах, о величии далеких событий...

Несмотря на это, революционное правительство сочло необходимым вмешаться в дела скульптуры и объявило конкурс на скульптурные произведения. Контр-революционный переворот 27 июля 1794 г. помешал якобинцам самим осуществить и этот конкурс. Но художники, получившие конкретные обещания и задания якобинского правительства, продолжали работать. Совершенно естественно, поэтому, что контр-революционное правительство, сменившее якобинское правительство, вынуждено было продолжать дело, начатое якобинцами. Первую премию в 20.000 ливров получила Мишаллон за свою статую

„Народ“. Следующие премии получили: Рами (Ramey), Лемо (Lemot), Дюмон (Dumont), Картелье (Cartellier) Муат (Moitte), Шодэ (Chaudet), Эсперсье (Espercieux).¹

Якобинское правительство так много заботилось об искусстве, что даже принципиальные противники якобинцев принуждены признать этот факт. Так, например, Спир Блондель, автор книги „Искусство во время революции“, принужден сказать об эпохе террора, что она „остаётся великой среди несчастий фатальности“.

14 августа 1793 года Конвент постановил организовать конкурс по архитектуре, — несмотря на то, что многие сомневались в том, можно ли заниматься искусствами в то время, когда объединенная монархическая Европа „осаждают территорию свободы“ (Францию). Архитектор Дюфурни (Dufourny) в связи с этим конкурсом писал, что революционные архитектурные монументы „должны быть столь же простыми, как проста добродетель“. Архитектура должна возродиться при помощи геометрии. — прибавлял Дюфурни.

К сожалению, первый конкурс не дал сколько-нибудь удовлетворительных результатов. Поэтому 5 флореаля II года (апрель 1794 г.) был объявлен новый конкурс с включением в него не только архитектуры в тесном смысле слова, но включая и украшения дворца и сада Тюильри, Площади Революции, Монумента в честь защитников Республики и 10-го августа (на площади Победы), Колонну Пантеона, закрытые сцены для народных концертов,

¹ Prix du concours de l'an III. Magazin encyclopédique, an IV (По Блонделю).

сооружение храма Равенства (в саду Божона), расширение музея Искусств и т. д.

Основные премии были получены следующими архитекторами-художниками: Персье (Percier) и его ученик Фонтэн (Fontaine) получили по 4000 франков каждый за колонну Пантеона. Виньон (Vignon) 2000 франков за ту же самую колонну. Тот же самый Виньон получил 1000 франков за памятник для Площади Победы. Дюран (Durand) получил 7000 франков за проект храма Равенства на Елисейских Полях, 5000 франков за помещение для собраний, 9000 франков за свои коммунальные дома, 1000 франков за общественные бани, 1000 франков за общественные фонтаны и т. д. Всего этот архитектор получил 33000 франков. Персье тоже получил еще одну премию в 7000 франков за разные проекты украшения Парижа.¹

В эту эпоху были известны еще такие архитектуры, как Жизор (Gisors), Леконт (Lecompte), Лемуан (Lemoine), Брониар (Brongniart), Шальгрин (Chalgrin).

Несколько слов о домашней мебели и разной утвари.

Уже раньше мы писали, что самые разнообразные предметы домашнего обихода носили на себе яркие следы революции. Увлечение революционными настроениями и лозунгами зашло так далеко, что на разных предметах домашнего обихода, как, например, на тарелках, в числе разных революционных сюжетов, изображается даже гильотина.

¹ Marcellin Pellet. Variétés révolutionnaires. 1-re série, les concours artistique de l'an II (по Блонделю).

Делались даже революционные кровати, как мы видим это по приведенному здесь рисунку. Революционным правительством было создано специальное жюри, в которое входил и Приудон, для пересмотра и переоценки разной домашней мебели и утвари с точки зрения республиканских идеологических требований. С этой целью члены жюри обходили магазины и изымали антиреспубликанские и монархические вещи. Революционный Конвент издал специальный декрет, запрещающий пользоваться изображением человека на коврах, ибо находили возмутительным топтать ногами это изображение при правительстве, восстановившем достоинство человека.¹

Вообще, искусство Великой революции во всех своих отраслях было верным другом и спутником стремлениям, идеям и делам общественных классов своего времени. Недаром на выставке V года республики министр Бенезе сказал художникам: „Последней публичной выставкой вы доказали, граждане, что гений Искусства все еще остается верным товарищем гения Свободы“.² Что оба эти гении действительно жили в дружбе, это утверждается приведенными здесь фактами, которых никто не может оспорить.

Однако, тут же надо подчеркнуть, что сейчас же после падения якобинцев (1794 г.) во всем искусстве Франции начинаются коренные перемены сюжетов и их трактовки. Все виды искусства все

¹ Blondel, стр. 285.

² Jules Renouvier. Histoire de l'Art pendant la Revolution (1789—1804). Paris 1863, т. I, стр. 22.— Эта работа также мною использована для настоящей книги.

более и более определенно и сознательно начинают отражать дух милитаристического патриотизма, с одной стороны, и дух наслаждения жизнью, разгула, торгашества и наживы — с другой. Особенно ярко эта реакция, это торжество молодой буржуазии, обогатившейся на революции, на ее страданиях, на голоде народных масс, на военных поставках, — особенно выпукло эта жалкая ограниченность жадного деячества и тупость, убогость мещанства отражались на театре, о чем мы уже раньше говорили. Но она отражается, конечно, и в живописи и во всех других искусствах.

Ренувье собрал репродукции всех картин времен революции в три больших сборника.¹ И там видно, что даже самое малейшее событие революции отражено в живописи. По этим картинам, без других источников, можно очень подробно изучить Великую революцию. И вот тут-то бросается в глаза, что, начиная с 1791 года, вплоть до 1804 года, во французской живописи не видно ни одной религиозной картины. Только в последнем году республики (1804) впервые появляется картина Нивара „Католическая процессия в деревне“. Здесь впервые ясно и определенно появляется в живописи дух религиозной реакции, начатый в литературе Шатобрианом в его романах, особенно в работе „Гений христианства“.² Конечно, и раньше в живо-

¹ Jules Renouvier. Tableaux historiques de la Révolution française.

² Роман Шатобриана „Атала“ вышел уже в 1801 г., религиозно-критическая работа „Гений христианства“ — в 1802 г., роман „Ренэ“ — в 1804 г. и позже — другие. „Ренэ“ собственно продолжение „Аталы“. Обе эти работы — плод политической усталости и фанатической ка-

писи весьма обильно обрабатывались религиозные темы. Великие мастера Возрождения (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микель-Анджело и др.) бесмертие свое завоевали в значительной мере религиозными картинами. Но редко когда религиозные работы имели такой специфически реакционный характер, как упомянутая картина Нивара. Все искусство средневековья — одна сплошная религиозная симфония. Но тогда это было совершенно нормальное естественное явление, между тем как картина Нивара, после утихших бурь революции, явилась первой сознательной ласточкой глубоко-реакционного клерикализма. И действительно, вскоре после этого мертвящий дух клерикализма распростер свои черные объятия лицемерия, лжи и обмана над всей жизнью, и своим отвратительным дыханием смерти и разложения отравил все живое, свободное, светлое, свежее. Недаром революционный когда-то генерал Бонапарт в 1801 г. заключил с папой Пием VII соглашение или так называемый конкордат. Недаром „маленький капрал“ говорил: „В Египте я был магометанином, католиком я должен быть во Франции“. ¹ И вот специфически клерикальные, реакционные политические акты и события (напр., заключение конкордата в 1801 г.) поразительно точно совпадают с таковыми же реакционными явлениями в мире искусства (шатобриановские работы, начиная с 1801 г. и др.). Оно,

толической реакции против революции, не говоря уже о „Гении христианства“, одно только заглавие которого говорит вполне ясно и определено.

¹ G. Brandes. Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1883. B. III, стр. 55.

конечно, понятно: ибо искусство есть одна из форм проявления общественного сознания, а как такое — оно органически связано, органически переплетается с политической областью общественного сознания.

7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы видели, что искусство вовсе не чуждо революции, что революция вовсе не враждебна искусству. Революция, революционный народ ненавидит только себе враждебное искусство. Революция поет гимн искусству борьбы и отваги, а не искусству хныканья и дряблости. Она требует от искусства служения братству и свободе трудящихся, а не тирании и аристократии. И кто осмелится отрицать, что наивысший расцвет искусства возможен только тогда и только там, где наивысшего, неполного, самого всестороннего расцвета жизни, расцвета свободы достигли самые широкие народные массы! Это доказали бурные годы великих событий и потрясений Французской революции с ее театром и нравами, с ее грандиозными праздниками и торжественными процессиями, художественной символикой природы, свободы, братства республиканских добродетелей, воспевания неясных, но все же великих санкулотских идей освобождения угнетенных и поработенных всех стран и племен. И именно правительство санкулотов, т. е. рабочих, бедных ремесленников и всей прочей бедноты, учредило Институт Музыки, издавало сборники революционных песен, выдавало стотысячные пособия

свободному театру и поощряло искусство, устраивая конкурсы, выдавая награды, восстанавливая античные памятники. Именно правительство революционной демократии в 1793 г. избрало специальную комиссию из 50 человек по премированию лучших произведений искусства на выставках 1793 и 1794 годов

Правда, историки, братья Гонкуры, иронизируют над этой комиссией поощрения искусств. Они говорят, что член Конвента, художник Давид, комиссию эту составил почти исключительно из сапожников, портных, садовников, комиссаров революции и т. д.

В действительности, как это доказывает Ренувье, в комиссию искусств, кроме названных граждан, входили и многие первоклассные звезды с небес искусства своего времени.¹ Правда, эта комиссия иногда смотрела слишком односторонне на произведения искусства, т. е. все внимание обращала исключительно на содержание, на идею данного произведения, крайне мало считаясь с формой его. Так, например, эта комиссия 40 голосами против одного решила скульптуру не награждать.

„Талант художника — в его сердце; что создает рука, это — пустяки“, сказал один из членов комиссии Гасенфратц.² Этот взгляд характерен для комиссии. Конечно, он односторонен. Но эта односторонность весьма понятна и легко объяснима. Надо помнить, что молодая револю-

¹ J. Renouvier. Histoire de l'Art... стр. 18.

² Goncourt, E. et J. La société française pendant la Revolution, стр. 283.

ционная республика находится в кольце враждебной монархической Европы, которая вместе с внутренними врагами стремится раздавить республику, сокрушить революцию и уничтожить все завоевания, достигнутые тяжелой и долголетней борьбой, несказанными страданиями и жертвами. Учитывая эти обстоятельства, мы легко поймем, почему комиссия Конвента по поощрению искусств обращала свое внимание почти исключительно на общественное содержание произведений искусства, ценила только революционно общественные мысли и чувства, почти совершенно пренебрегая формой — линиями, красками, техникой.

Несмотря на все это, никто не осмелится утверждать, что революция была равнодушна к искусству, а искусство — к революции.

Искусство в разных его видах, особенно театр, во время Великой французской революции, со всей страстностью со всей пылкостью гнева и жаждою ваяния, кинулось в эту страшную пучину классово́й борьбы.

Разбившись на два враждебных лагеря, искусство вместе с этими лагерями боролось, страдало, торжествовало. Ибо в классовом обществе искусство — могучее орудие классово́й борьбы. Но вместе с революцией погибла и ее грандиозные праздники, ее величественные гимны и смелый полет ее революционного творчества.

Великая французская революция XVIII столетия создала свои нравы, свои традиции, свои добродетели, свою драму, свою поэзию и музыку, свою живопись, свои праздники. Революция XX столетия, несомненно, также создаст свои праздники, свое

искусство, которые будут прекраснее и величественнее всего виденного, ибо сама грядущая революция — носительница всего самого великого, самого возвышенного и прекрасного. ¹

¹ Это теперь уже осуществляется (1929 г.) Р. П.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Веер революционной эпохи. Из собрания музея Карнавала
Часы революционной эпохи с рельефной надписью: «секции храма». Из собрания г.Поилью
Королевская власть, уничтоженная санкюлотами 10 авг. 1792 г.
Перчатка офицера парижской милиции. На ней надпись: «Да здравствует король!» (Первые годы революции). Сабля представителя народа, делегированного в армию, и по преданию, принадлежавшая Робеспьеру младшему и Билло-Варенну. Музей Карнавала
Посуда для табака эпохи революции. На крышке надпись: «Единение и свобода»
Тарелка 1792 г. с надписью: «Я бодрствую за нацию». Коллекция революционной керамики в музее Карнавала
Равенство. Аллегорическое изображение по Приюдону. Гравюра Копиа
Братство. Аллегорическая фигура, нарисована и гравирована Дебюкуром. Кабинет эстампов
Закон. Аллегорическое изображение по Приюдону. Гравюра Копиа
Взятие Бастилии. Панно для шкафа. Музей Карнавала
Объединение трех классов (начало революции)
Бал Бастилии. Танцы на месте снесенной Бастилии. Надпись: «Здесь танцуют»
Фермера под гнетом феодализма. Карикатура. Красочный эстамп. Три сословия прошлого времени
Людвик XVI. По карикатуре того времени Мария-Антуанетта – австрийская пантера. По карикатуре того времени
31-е мая 1793 г. (по современному эстампу)
Вершина французской славы и свободы (английская карикатура на Франц. революцию)
Триумф Горы (монтаньяров). По изображ Литуа
Свобода, покровительница французов. По рисунку Сиккарди, гравирована Рюоттом и закончена Копиа
Вооруженная республика (эскиз из терракоты). Исполнен Давидом Данжер. Из собрания музея Карнавала
Санкюлотский амур (по современному эстампу)
Ваза из фарфора якобинской эпохи (собрание музея Карнавала)
Декларация прав человека и гражданина (1789 г.).
По гравюре и рисунку Никз-младшего
На пути к завоеванию свободы 1792 г. По рисунку Раффе
М-лле Майяр (оперная артистка выступавшая в роли богини «Разума»). С картины худ. Гарнерэ. Собрание музея Карнавала
Бюст Марата, который был поставлен во всех частях города (окрашенный гипс музея Карнавала)
Вид горы, воздвигнутой на месте собрания (сцена праздника)
«Клятва в зале для игры в мяч». С картины худ. Давида (1789 г.)
Санкюлотский знаменосец на гражданском празднике (по картине Буальи из собрания музея Карнавала)
Война. Скульптура Рюда. Клише бр.Нердейн
Тарелка «Карманьолы». В тексте куплет из «Карманьолы»
Заговор Бабёфа против отечества. С картины неизвестного художника эпохи контр-революции. Отвратительно нарисованного заговорщика поражает верный воин. Автор этой картины пожелал остаться неизвестным
Французская конституция. Аллегорический эстамп худ. Приюдона
Патриотический выжиматель жира
Античное кресло. Кровать федерации, состоящая из 4-х колонн, в виде связок с желобами, выкрашенная в серо-белый цвет и покрытая лаком, с медными, массивными

ножками. Балдахин в форме щита бронзового цвета, увенчанный пучком белых перьев. Занавески коричневые с розовым. Этрусский стул красного дерева
Веер эпохи директории (кабинет эстампов)

№№ 3, 4, 5, 10, 12, 17, 25, 27, 31 и 35 заимствованы из книги E.A.Goncourt, «Histoire de la Societe Francaise pendant la Revolution», Paris, 1889. Остальные – из книги A.Dayot, «La Revolution Francaise».