

ОТРАЖЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ПЕРИОДА ЯКОБИНСКОЙ ДИКТАТУРЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1793-1794 гг.

Е. П. КОВАЛЬЧУК

В сборнике «Из истории якобинской диктатуры (1793-1794)».
Одесса, Одесский государственный университет. 1962. С.473-504.

Подготовили к веб-публикации: Люсиль, Э.Пашковский

На протяжении знаменательного пятилетия с 1789 по 1794 год для истории Франции характерны революционные сдвиги величайшего значения не только в политической и социальной жизни, но и в развитии культуры страны. Изучение этой стороны жизни Франции революционных лет полностью опровергает тенденциозные выводы буржуазной науки, всячески пытающейся преуменьшить значение культурных ценностей, созданных французским народом в период буржуазной революции XVIII в.

Ибо в действительности эти годы, заполненные острейшими классовыми конфликтами, напряженной борьбой с силами внутренней и внешней контрреволюции, были отнюдь не бесплодными в истории культуры Франции.

Именно к этому периоду относится расцвет деятельности Луи Давида, Мегюля, Госсека, Гретри; с осенью 1789 года связано начало сценической славы Тальма; в Париже на протяжении всех лет революции издаются литературные альманахи, резко увеличивается количество театров, впервые ставших общедоступными.

Особой интенсивностью отличается театральная жизнь Франции этой поры; в полной мере ей соответствовала интенсивность драматургического творчества. Бесспорно из всех литературных жанров в годы революции наибольших успехов достигла именно драматургия, хотя и она была впоследствии точно так же оклеветана идеологами «образумившейся» буржуазии, признана ими несостоятельной в художественном отношении, как и все культурные ценности, созданные в годы революции. Авторы большого количества исследований, вышедших из лагеря буржуазного литературоведения, на протяжении прошлого и в нынешнем столетии, всячески старались бы приписать ценность французской драматургии концу XVIII столетия. Мы имеем в виду работы Жоффруа, Жерюле, Жанена, Ломбера, Пра, Брионьера, Вольшигера.¹

Эта реакционная, антиисторическая оценка драматургии периода Великой французской революции в корне пересмотрена и опровергнута советским литературоведением. Восстанавливая подлинное историческое значение театра революции как арены ожесточенной идеологической, классовой борьбы, советские исследователи — К.Державин, А.Дейч* и другие раскрывают вместе с тем новаторский характер не только мировоззренческих, но и эстетических позиций и художественных особенностей этого театра, его роль в становлении новых прогрессивных литературных жанров.

Особо должно быть отмечено значение труда К.Державина «Театр французской революции», первого монографического исследования по этому вопросу в марксистской литературе, основанного на изучении широкого круга источников и литературы. Первая половина этой книги озаглавлена «Театр и революционная действительность»; вторая — «Драматургия и сцена».²

Хотя драматургии периода якобинской диктатуры здесь уделено и не много места, но выдвинутые автором узловые проблемы наметили пути дальнейшего изучения вопроса. Мы имеем в виду вывод об активизации политического содержания этой драматургии, о «санкюлотизации» театра и выделение основных тематических комплексов его репертуара. Значение этого раздела, однако, в значительной мере ослабляется, во-первых, тем, что он перегружен изложением содержания пьес в ущерб их анализу и вытекающим из него обобщениям, во-вторых, — явной недооценкой того нового, что несла драматургия периода якобинской диктатуры не только в отношении своего содержания, но и в отношении новой художественной формы, которую К. Державин склонен был считать только «упрощенно-агитационной». Отдавая себе отчет в этих слабых сторонах труда К. Державина, мы в то же время стремились в своей работе при отборе пьес

* На нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/biblio/red_black.htm.

якобинского периода и в процессе их рассмотрения расширить и объем материала, и круг наблюдений и выводов по сравнению с тем, что дает соответствующий раздел этого исследования.

Анализ идейных и художественных особенностей драматургии этого периода, восполняя недостатки книги К.Державина, развит Д.Д.Обломиевским в написанном им ценном разделе «Истории французской литературы», изданной Институтом мировой литературы имени А.М.Горького АН СССР.³

Однако, в целом изучение французской драматургии 1793—94 гг. под углом зрения отражения в ней революционной действительности и характерных особенностей якобинской диктатуры — ее социального облика, идеологии и т. д. еще далеко от необходимой полноты и явно требует своего продолжения.⁴

Особенности пьес «якобинского» цикла

Драматургия Великой французской революции является не только благодарным материалом для решения специальных проблем истории литературы XVIII века, но представляет собой также ценнейший и в то же время еще почти совершенно не изученный источник для исследования истории самой этой революции, в частности периода ее высшего развития в годы якобинской диктатуры.

Современники и участники героических событий революции, в преобладающем большинстве, профессионально не связанные с литературой, в своих зачастую наспех написанных пьесах воссоздали, пользуясь языком художественных образов, острейшие социальные и политические конфликты своего времени, межпартийную борьбу, оставили нам своеобразную летопись событий внутренней истории Франции этих лет и героических революционных войн се парода. Иначе говоря, театр революционной эпохи — это живая, дышащая революционными страстями ее история.

Автор данной работы имел счастливую возможность проводить исследование драматургии этого периода по материалам уникального по своей полноте собрания пьес эпохи революции, хранящегося в Научной библиотеке Одесского государственного университета им. И.И.Мечникова (ее богатейший Воронцовский фонд), не подвергавшегося еще систематическому изучению. Данная часть этой работы основана на результатах анализа текстов 30 с лишним пьес, созданных на протяжении 1793—1794 гг. и поставленных тогда же на сцене парижских театров, о чем свидетельствуют титульные листы их первопечатных изданий, а также театральные объявления «Монитора».

Отражая особенности народного происхождения и демократического характера якобинской революционной диктатуры как диктатуры общественных «низов», отстранивших «умеренную и солидную буржуазию», драматургия этого периода развивается под знаком решительной победы в ее содержании и форме демократического направления. С полным основанием можно говорить о «санкюлотизации» театра этого времени.

По сравнению с предшествующими периодами в драматургии 1793—1794 гг. крайне незначительное в количественном отношении место занимают пьесы полемического или откровенно злопыхательского характера по отношению к революции и революционно-демократическим слоям общества. Это частично, конечно, может найти свое объяснение и в том, что в дни якобинской диктатуры органы цензуры не предоставляли места в печатной продукции авторам, в какой-то мере стремившимся дискредитировать революцию.

Наиболее ценной составной частью драматургии 1793—1794 гг. является обширный цикл пьес, утверждающий, поддерживающий поступательное движение революции, выражающий наиболее прогрессивные идеи времени. Этот цикл можно условно определить как «якобинский».

Подобно тому, как насыщенная и многообразна была жизнь Франции в период якобинской диктатуры, точно так же широк и многообразен круг вопросов, разрабатывавшихся драматургами в пьесах 1793—94 гг. Однако все же при изучении текста этих пьес без труда определяются те черты их, которые дают основание для такого рода определения.

Это прежде всего то, что в пьесах якобинского цикла, как его ведущая и определяющая тема, с необычайной силой и выразительностью выступает тема народа. Именно это коренным образом и отличает образующие этот цикл пьесы не только от всей дореволюционной драматургии, но и от пьес первых двух периодов революции. Совершенно естественно, что ни во время господства

крупной конституционно-монархической буржуазии (1789—1794) с ее открыто антидемократическим законодательством (имущественный ценз, закон Ле Шапелье, запрет коллективных петиций и т.д.), ни после прихода к власти жирондистов, идеологов буржуазной, т.е. сугубо формальной демократии, презиравших народ, считавших, что он уже сделал свое дело и должен удалиться со сцены, естественно, не могло появиться ни одно произведение, в котором этот народ выступал бы в качестве важнейшей в политическом и социальном отношении силы, направляющей или изменяющей ход исторических событий. Таким свидетельством силы и ведущей роли народа и кульминации революционной борьбы, в процессе возникновения и деятельности революционно-демократической диктатуры, в значительной мере и являются пьесы, созданные на протяжении 1793—94 гг. Образы людей из народа не только заполняют эти пьесы, но и сами пьесы посвящаются «суверенному» народу, они начинаются обращением к нему, завершаются пением куплетов, его прославляющих. Примечательна и такая чисто внешняя деталь полиграфического оформления пьес 1793—94 гг.: слово «Peuple» теперь печатается в них с большой буквы - как имя их главного, ведущего коллективного героя, в полном смысле слова главного действующего в пьесах, как и в жизни, лица.

В пьесах этого периода — исключения исчисляются единицами - большое место занимают массовые народные сцены; в них активные, жизнедеятельные люди из народа расправляются с внутренней и внешней контрреволюцией, организуют на новых началах жизнь родины и свою личную жизнь.

Представители народных низов выпрямляют веками согнутую спину, осознав свое значение в обществе, не только обретают впервые чувство человеческого достоинства, - к ним приходит и понимание их огромного значения в общественной жизни. Весьма показателен в этом отношении следующий эпизод в пьесе Дорвиньи «Совершенное равенство»,⁵ в котором участвуют садовник Николя, служанка Клодина и высокомерный аристократ Гурме.

Гурме, входя в комнату, застаёт в ней садовника, но тем не менее спрашивает:

«Что, здесь никого нет?»

НИКОЛЯ. Слышишь, никого... Нас считают ничем!

ГУРМЕ (*подходя к нему*). Разве ты не слышишь, что я обращаюсь к тебе?

НИКОЛЯ. Что ты хочешь от меня?

ГУРМЕ (*вне себя*). Ах ты, негодяй! Скажи, Клодина, он что, пьян?

КЛОДИНА. На что ты жалуешься, гражданин?

НИКОЛЯ. Хорошо же, ты меня учишь — я этим пользуюсь, как ты видишь, и разговариваю с тобой так, как ты говоришь со мной.

ГУРМЕ. Ах, несчастный, ты осмеливаешься сравнивать себя со мной!

КЛОДИНА. Но, гражданин, какую же разницу ты находишь между вами?»

Защита гражданского равенства звучала во французской драматургии, начиная с первых лет революции. Но, во-первых, само понимание этого равенства носило тогда характерный для буржуазии и ее идеологов отвлеченный, т.е. формально-юридический характер (равенство перед законом), во-вторых, как было отмечено выше, сама крупная буржуазия на практике грубо нарушала эти принципы, провозглашенные в «Декларации прав человека и гражданина» 1789 г. В 1793 году не только было провозглашено равенство прав по новой Конституции. Народные массы и возглавлявшие в политическом отношении установленную ими революционно-демократическую диктатуру якобинцы пошли дальше, осознав необходимость лишить этих прав тех, кто враждебен интересам народа.

Не случайно садовник в пьесе Дорвиньи после объяснения Гурме, чувствуя свое новое место и роль в жизни, требует, чтобы этот аристократ предъявил ему свое свидетельство о «цивизме», т.е. о гражданских качествах. Слуга Дюфур в пьесе Дюгазона «Умеренный» возмущен пренебрежительными отзывами аристократов о народе: «Respectez dans le Peuple une importante masse, que vous qualifiez du nom du populace. C'est votre souverain et votre ramonneur» («Уважайте в народе ту огромную массу, которую вы зовете чернью. Это — ваш повелитель и ваш трубочист»), а Дюваль — отец в этой же пьесе так определяет значение народа: «Это он один защищает и поддерживает наши права, Сражается с нашими врагами, заставляет уважать наши законы, покидает

удовольствия, чтобы лететь к границам, И никогда не обогащается за счет своих братьев. Он отказывается от всего и никогда не жалуется. Во имя Свободы, Равенства и Мира Народ сейчас отдаст все, вплоть до жизни».

Такого рода понимание и освещение роли народа авторами пьес этого цикла делает их для историков своеобразным, до сих пор явно недостаточно учитывавшимся источником, позволяющим прежде всего ощутить черты особого характера, типа этой диктатуры, впервые раскрытые в мыслях Маркса и Энгельса о значении «плебейских» методов расправы с врагами революции, о роли «плебейских» городских масс и обобщенные В.И. Лениным в ее характеристике, как «диктатуры общественных низов». ⁶

Эта ведущая тема якобинской и в то же время в какой-то мере «санкюлотской» драматургии — тема силы, значения простого народа в революции раскрывается прежде всего в возрождении в ней нового положительного демократического героя — крестьянина, слуги, мелкого торговца, городского ремесленника.

Чтобы глубже оценить огромное значение этого факта, необходимо кратко напомнить о том, как видоизменялся социальный облик положительного героя пьес, успех которых был характерен для настроений социальных групп, определявших состав и вкусы театрального зрителя на первых этапах революции.

Общеизвестен огромный успех трагедии М.-Ж.Шенье «Карл IX»^{**}, показанной впервые парижскому зрителю в ноябре 1789 г. В этом, ставшем этапным в театре революции. произведении, носителем положительных идеалов конституционно-монархических кругов крупной буржуазии и либерального дворянства явился представитель королевской династии Генрих Наваррский. Несколько позже на французской сцене под названием «Крестьянин-слуга» был поставлен переработанный Колло д'Эрбуа кальдероновский «Саламейский алькальд», где в роли положительного героя выступал богатый крестьянин Креспо. Автор — в будущем активный деятель якобинской республики, представляя и начале пьесы своих героев, многозначительно отмечает, что Креспо богат. В роли положительного героя мы в это время видим не только богатого простолудина, но и порвавшего со своим сословием дворянина («Le Conspirateur confondu, ou La patrie sauvee», piece nationale en prose par Mittie His, 1790).

В «якобинской» же драматургии в роли положительного героя предстает не только выходец из народных низов, но бедняк, источником существования для которого является труд. «Подлинными санкюлотами» и в то же время подлинными патриотами предстают перед зрителем герои пьесы под этим названием — повар, швейцар, кучер и полотер («Rezicourt. Les Vrais Sanculottes, ou l'Hospitalite Republicaine». An II).

Герой «якобинских» пьес — страстный республиканец, высшей похвалой в его адрес звучит признание его «истинным республиканцем». Именно в период якобинской диктатуры положительные герои — носители высших гражданских добродетелей — оказываются защитниками идеи республиканизма. На первом этапе революции устойчивы были оставшиеся в наследство от просветительства вольтеровского толка мысли о спасительной роли для страны «просвещенной» монархии; апологией ее пронизаны, например, такие пьесы как «Карл IX» М.-Ж.Шенье, трагедии Ронсена, дю Шага, воспевавшие Людовика XII как «отца народа», как образцового правителя, но осуждавшие в то же время тираническое своевластие монархов-деспотов.

Положительный герой в «якобинском» понимании всегда наделен горячим патриотическим чувством. Любовь к родине у героев этого плана приобретает вполне определенную устремленность — это всегда любовь к революционной Франции, причем любовь действенная — каждый из героев защищает ее с оружием в руках и внутри страны, энергично борется за утверждение антифеодальных преобразований. В комедии Радэ и Дефонтена «При возвращении» Жюстен уходит на фронт добровольцем, точно так же поступает Шарль в комедии Валькура, длительное время сражается на фронтах освободительной войны Демофил в пьесе Дюгазона.⁷

Служение революционной отчизне неизбежно связано с необходимостью подвигов самоотречения и поэтому герой «якобинских» пьес всегда умерен во всем и скромнен. В пьесе

^{**} На нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/journal/m_j_chen.htm.

«Вдова республиканца»⁸ ее положительный герой Бовель говорит о том, как невелики личные потребности истинного республиканца: ему нужно оружие и немного хлеба.⁹

В этой же пьесе сформулированы принципы, которыми должен руководствоваться истинный патриот:

«Действовать всегда без малейшей хитрости,
Укреплять строй всеобщего блага,
Устранять порядки (старые), прислушиваясь к голосу сердца
И видеть свое счастье во всеобщем благе».

Отражение социальной и политической борьбы

Характерные особенности этого идеала приводят нас к чрезвычайно важному вопросу о роли драматургии и театра периода якобинской диктатуры в пропаганде выраженных в этих строках принципов новой, революционной этики и новой морали.

Этот период революции в особенности должен был привести и привел к коренной переоценке принципов морали и этики, выработанных и насаждавшихся идеологами старого господствующего класса. В то же время то обстоятельство, что не только мировоззрение руководивших якобинской диктатурой «низших слоев тогдашней буржуазии», но и гораздо более широких слоев санкюлотов оставалось и своей основе во многом идеалистическим, рационалистическим, приводило к тому, что именно эта этическая сторона осознания и обоснования ими их чисто материальных, политических и социальных стремлений и идеалов приобретала, как известно, особенно большое значение.¹⁰

В связи с этим именно новый, демократический положительный герой «якобинского» цикла выступает как носитель (а часто в рационалистическом плане — как рупор) идей новой морали и этики. С корнелевской суровостью, как итог работы мысли левого крыла философов XVIII в., в частности Руссо, в поступках этого героя проблема отношения личного и общественного, человека и гражданина безоговорочно (а в художественном отношении — прямолинейно) решается в пользу общественного. Перед сливающимися в его сознании интересами Родины и Революции отступают на второй план все личные, семейные интересы и привязанности. Так, например, герой пьесы Помпиньи «Супруг-республиканец» передает в руки правосудия жену и сына, когда убеждается в их связях с контрреволюционерами-роялистами.

Положительных героев якобинской, санкюлотской драматургии 1793—1794 гг. отличает то, что, охваченные политическим воодушевлением, они в повседневном быту, возвышаясь над его буднями, ведут страстные споры принципиального характера о равенстве, справедливости, сущности республики, о долге и качествах характера и поведения истинного республиканца в борьбе за «всеобщее благо» против внутренних и внешних врагов революции. Черта эта отражает не только характерный для этого времени рост политических интересов, политической активности масс санкюлотов и плебеев, но и свойственные облику якобинских драматургов раскрытые Марксом особенности «политического рассудка» XVIII в.¹¹ Именно в этом, двойном, более глубоком смысле следует понимать справедливый вывод Г.В.Плеханова о том, что «сделавшись санкюлотским, искусство вовсе не умерло и не перестало быть искусством, а только прониклось совершенно новым духом. Как добродетель тогдашнего французского патриота была по преимуществу политической добродетелью, так и его искусство было по преимуществу политическим искусством».¹²

В качестве носителей гражданских добродетелей в революционно-республиканском понимании нового этического идеала перед нами выступают люди не только различного, преимущественно демократического, социального облика, но к различным возрастам. Отражены в этих пьесах и столь типичные в данном отношении черты времени, как активизация политических интересов женщин.¹³ Героини этих произведений живут не в сфере узко личных, камерных чувств и переживаний, но приобщаются к общенациональным интересам. Старая крестьянка в комедии Валькура расспрашивает о последних событиях на фронтах революционно-освободительной войны, мамаша Сокль в пьесе «Счастливая декада»¹⁴ хочет изучать историю, юная Жюли в пьесе «Еще один кюре»¹⁵ бойко оперирует текстом Конституции, а Люсиль в «Друге народа» Камайль Сент-Обена не отвечает на любовь республиканца до тех пор, пока идеи республиканизма и народолюбия не сделались близкими и понятными ей самой.

При изображении гражданских добродетелей своих героев драматурги бесспорно становятся на путь преувеличения, пользуются приемами т.н. «обнаженного» письма, что придает их произведениям известную «плакатность». Положительный герой «якобинских» пьес с полным основанием может быть назван героем идеальным, с ним связан идеал, возможно не достигнутый в житейской практике, но образ этого героя все же верно отражает ведущие тенденции и дух времени и именно в этом раскрывается перед нами прежде всего воспитательная роль театра революции и его историческая ценность. Этическая — воспитательная и пропагандистская направленность якобинской драматургии проявляется очень широко, так как в этих пьесах подвергается переосмыслению в новом, общественном духе понимание роли семьи, понятия о благородстве, чести, дружбе и любви. Критерием их оценки служит роль этих институтов и качеств для воспитания в человеке качеств гражданина и патриота, радеющего об общественном благе.

Показательным в этом отношении является новое толкование понятия о чести — с него полностью снимается то значение, которое прежде придавалось ему сословным дворянским высокомерием. Не случайно в пьесе Дюгазона «Умеренный» слуга Дюфур подчеркивает — «мое слово чести».

Революционная действительность требовала уничтожения гипертрофированного и в то же время «измельченного», лишеной всякой общественной ценности, более того - фактически антиобщественного дворянского представления о чести, которое в житейской практике приводило к бессмысленным и вредным кровопролитиям на дуэли. В условиях революции истинная храбрость проявляется на фронтах революционно-освободительной войны — такова тема комедии Дюваля и Пикара «Истинная храбрость»¹⁶, высоко оцененная современниками, как об этом можно судить на основании рецензии в «Монитёре», помеченной 10 декабря 1793 г.

Этот новый моральный кодекс оказался впоследствии нежизнеспособным, и с утверждением царства буржуазного чистогана он, рожденный высшим подъемом революционной волны, утратил свое значение в качестве господствующего. Но запечатленный, в частности, в пьесах 1793—1794 гг., он показал, какие высокие представления о человеке, о его гражданских обязанностях были распространены в период якобинской диктатуры, и в качестве существенной составной части вошел в революционные традиции французского народа.

Хотя, несомненно, и ограниченные преимущественно политическим характером своего мышления герои пьес «якобинского» цикла, показанные во всей их бьющей через край гражданской активности, наделенные широким умственным кругозором, склонные к широким наблюдениям над жизнью, в то же время естественно, как и авторы этих пьес, отнюдь не стоят в стороне от социальной борьбы. Но только эти социальные проблемы, как правило, воспринимаются и осмысливаются ими прежде всего в политическом, этическом плане.

О единодушном одобрении народом соответствующего декрета Конвента свидетельствует комедия «Принудительный заем на богачей»,¹⁷ в которой забавной вереницей проходят колоритно выписанные образы современников революции. Если спекулянты, обогатившиеся за счет экономических трудностей в стране, уклоняются от уплаты займа, то рыбак и его жена-прачка с легкостью отдадут республике свои скудные сбережения.

Точно так же устами персонажей, представляющих народные низы, в пьесе Дорвиньи «Совершенное равенство»¹⁸ одобряется закон о максимуме.

На вопрос о том, нужен ли максимум, доблестный патриот отвечает:

Разве я мог бы без стыда подражать
Этой лишенной гражданских чувств касте,
Которая, чтобы обогатиться, строила свои расчеты
На нужде народа.
Француз, чье сердце открыто
Суровым принципам,
Полагает, что он находится еще в выигрыше,
Если он что-либо теряет для блага своих братьев.

В своих монологах положительные герои пьес «якобинского» цикла в ряде случаев поднимаются до широких обобщений социального характера, часто звучащих афористично. Эти афоризмы отличаются необычайной доходчивостью, образы в них материализованы, что должно было встречать самую живую реакцию демократического зрителя, на которого эти пьесы и были рассчитаны. Вот как, например, Дюмон — герой комедии Камайль Сент-Обена «Друг народа, или Разоблаченные интриганы» (1793) объясняет, что такое республика и равенство:

Это одна большая семья

Братьев, собравшихся, чтобы есть пирог.

Так как платили за него все, то каждый берет свой кусок.

Все части равны и поданы к столу на простой посуде,

Непринужденная Свобода уничтожает низкую зависть,

Поэтому поют, смеются, все счастливы.

А в былые времена великие обжоры думали только о себе,

Они ели пирог на дорогих тарелках,

А Народ, который платил за него, не пробовал ни крошки.

Нам представляется, что такого рода образное выражение эгалитарных социальных устремлений широких масс тогдашнего населения города и деревни не только заслуживает быть отмеченным как особенность якобинской, санкюлотской драматургии 1793—94 гг., но и быть учтенным как одно из важных свидетельств исторического характера.

Осуждение скопления богатств в одних руках проявляется в обрисовке серии образов богатых буржуа и возвышается подчас также до известных обобщений, например, в пьесе «Все будет хорошо, или Квакер во Франции», в которой основанием для отрицательной характеристики порядков в Соединенных Штатах служит то, что там «всеразвращающее золото уничтожило завоеванное с таким трудом равенство».

Положительного героя в революционно-республиканском понимании отличает цельность характера: он не знает раздвоений, колебаний, его мысли и чувства всецело поглощены интересами и делами республики, во имя которой он готов к разлуке с любимыми, к отказу от материальных благ.

В целом пьесы этого цикла с большой силой и убедительностью воссоздают именно те черты облика якобинцев, которые выступают в определении, данном Энгельсом, сказавшим, что это были «люди, не отступавшие ни перед чем, люди железной энергии».¹⁹

Галерея положительных героев пьес «якобинского» цикла была бы, естественно, не полна, если бы в ней не нашел своего места образ руководителя масс, посвятившего себя служению народу. Теперь утрачивает свое значение характерный для трагедии буржуазно-революционного классицизма первых периодов революции культ античных героев, на смену которым пришли фигуры выдающихся «якобинцев с народом», руководителей революционной борьбы народных масс Франции, например, образы комиссаров Конвента, сыгравших, как известно, огромную роль в разгроме внутренней и внешней контрреволюции.

Особое внимание в этой связи привлекают две пьесы о Марате,²⁰ показанные парижскому зрителю осенью 1793 г, т.е. вскоре после его убийства.

Авторам пьес «Марат в подполье у Кордельеров, и «День 10 августа», и «Друг народа, или Смерть Марата» не удалось подняться до высот большого художественного обобщения, создать типизированный и в то же время реалистический в полном значении этого понятия образ народного вождя, и авторы, лишь «драматизировавшие» конкретные эпизоды из жизни Марата, были скоро забыты. Однако эти пьесы воспринимаются как свежий источник, правдиво воссоздающий ту подлинную атмосферу всенародного признания и любви, которой был окружен при жизни Марат. Вопреки ставшим ходульными в буржуазной историографии утверждениям, что Марат — кровожадное чудовище, обе пьесы, порожденные чувством скорби, вызванной его убийством врагами, подчеркивают красоту духовного облика Друга Народа, его огромную положительную роль в жизни революционной Франции.

Оба автора в своих обращениях к зрителю и устами созданных ими персонажей стремятся изобразить Марата прежде всего как вождя революционного народа. В своем предисловии автор

первой из этих пьес Матэлен пишет: «Моя единственная цель заключается в том, чтобы воскресить память о человеке «...гений которого помог разорвать густую завесу, покрывавшую наши глаза, наэлектризовать умы и осознать наши права... Его огромные труды, перенесенные им преследования принесли ему почетное наименование Друга Народа...».

О служении народу, как о цели своей жизни, говорит и сам Марат в пьесе Гассье Сент-Амана: «Избранный народом в качестве защитника его прав, я должен посвятить ему каждое мгновение моей жизни».

В облике Марата, обрисованном драматургами, проявляется понимание революционного патриотизма, характерное для широчайших народных масс, для простого и черного народа именно во время высшего подъема революции, в период революционно-демократической якобинской диктатуры, когда в этом чувстве были нераздельно слиты преданность родине и революции. Когда в пьесе Матэлена сестра просит Марата повнимательнее относиться к своему здоровью, он отвечает: «Меня тревожит только лишь спасение моей страны; последнюю каплю крови я отдам во имя интересов моей Отчизны».

В «человеческом» портрете Марата обоими авторами неизменно подчеркивается присущая ему величайшая скромность. Санкюлот, попав в жилище Марата, пораженный его убожеством, ужасается: «Порочные люди покоятся в нарядных апартаментах, в то время как добродетель находится здесь!».

Марат полностью лишен чувства превосходства по отношению к своим согражданам. Когда санкюлоты хотят на руках пронести его к дому, Марат отказывается, заявляя: «Француз должен стремиться заслужить уважение своих сограждан, но он никогда не должен стремиться к внешним проявлениям его».

В сознании масс Марат — народный вождь, и драматурги, посвятившие его памяти свои произведения, подчеркивают теснейшую связь между Маратом и народом. Напротив, аристократы, которых в пьесе Матэлена представляют Волекур и Флервиль, собираясь на тайный сговор, замышляют убийство Марата.

Гневом и скорбью наполнен второй акт пьесы Госсье Сент-Амана, в котором воспроизводится сцена убийства Марата. Его гибель — тяжчайшая утрата для народа. Замечательной приметой времени является то, что здесь с изъятием чувств, вызванных этим трагическим событием, выступает простолюдин — безымянный повар: «Мщение, друзья! Кровь Марата призывает нас к этому... Мы потеряли отца, друга, так пусть же навсегда сердца всех французов станут Пантеоном, и в котором вечно будет пребывать Друг Народа».²¹

Отражая характерные особенности революционного времени, все пьесы, созданные в эти годы, остро конфликтны, причем основной конфликт развивается в них не в сфере узко личных чувств и переживаний, а в сфере широко социальной. Сохраняя эту особенность драматургии первых лет революции, пьесы периода якобинской диктатуры свидетельствуют о расширении и углублении фронта классовой борьбы в стране. В 1789—1792 гг. в жизни, а значит и на сцене совместная борьба различных социальных групп бывшего III сословия против сил феодально-абсолютистского лагеря продолжала еще в значительной мере объединять их, скрадывала коренные различия в понимании задач революции крупной буржуазией и мелкособственническими и трудящимися массами.

Иной становится расстановка сил в 1793—1794 гг., когда из страха перед растущим политическим и социальным натиском этих масс буржуазия не только отшатывается от революции, но, стремясь путем сделки, компромисса со старым господствующим классом как можно скорей окончить революцию, тем самым все больше и больше переходит на позиции ее открытых врагов.

Первой, «скрытой» стадией этого перехода явился «модерантизм», позиция защиты «умеренности», т.е. осуждения тех «крайностей» революции (революционный террор, всеобщий максимум и другие формы революционного контроля над богачами), которые как раз и составляли суть внутренней политики якобинской диктатуры, формировавшейся под прямым давлением городских «низов».

Правдиво отражая это расширение фронта внутренней борьбы, авторы «якобинских» пьес, продолжая видеть главного врага революции в представителях роялистской и клерикальной

контрреволюции, т.е. в феодальном дворянстве и реакционном католическом духовенстве, в то же время направляют огонь своей критики против «модерантистски» настроенных кругов солидной и умеренной буржуазии, которые, формально даже оставаясь в лагере революции, в действительности представляют собой до поры да времени замаскированных (и потому-то особенно опасных) ее врагов.

Среди образов «модерантистов» якобинских пьес особого внимания заслуживает Умеренный, талантливо обрисованный Дюгазоном в одноименной комедии. Главное действующее лицо ее — и это бесспорно типический портрет «модерантиста» — так охарактеризовано его слугой:

«Мой хозяин — один из тех людей, которыми кишит Париж. Они, прикрываясь своим положением отца семейства, не вмешиваются ни во что, чтобы избежать служения своей Родине, предоставляют презренной пассивности нейтрализовать их, чтобы никогда не принимать участия ни в малейшем событии. Осуждая все, что делается, в зависимости от обстоятельств, они чужестранцы во Франции. Он говорит, что Париж населен одними дураками, что наша Свобода — только химера и что Равенства никогда не бывало на земле».

Модерантист в комедии Дюгазона активно не вредит республике — напротив он внешне вполне лоялен по отношению к ней, но и эти «безразличие», пассивность в дни борьбы революционного народа не на жизнь, а на смерть с его врагами также оцениваются как антипатриотизм и проявление враждебности к республике и революции. Заключительная сентенция в пьесе разъясняет это: «Честный человек никогда не бывает Патриотом наполовину». Вспомним, что Маркс причислял к врагам революционной французской буржуазии 1793 г., наряду с абсолютизмом и феодализмом, и филистерство²², мещанство, т.е. именно эту психоидеологию «нейтральности», которая, как видим, скрывала однако за собой социально обусловленный скептицизм по отношению к революционным «химерам», перераставший затем в прямую и открытую контрреволюционность.

С осуждением изображает своего «модерантиста» и Камайль Сент-Обен, не случайно назвав его Дусеомом (Dousemont), т.е. воплощением мягкотелости, медлительности.

В якобинских пьесах примечательна далее и обрисовка новой тактики врагов из среды имущей буржуазии. Показанные в пьесах предшествующих лет дворяне — противники революционно-буржуазных преобразований — боролись, открыто выражая свое непримиримо враждебное отношение к ним.

В условиях якобинской диктатуры тактика новых, крупно буржуазных врагов революции должна была стать иной — ее характеризуют лицемерие, двуличие и клевета.

Эта тема широко разработана в пьесах «якобинской» драматургии. Разоблачение в них этих новых методов врага как бы перекликается при этом с теми острыми и выразительными их характеристиками, которые давал Марат на страницах своего «Друга Народа», и в частности в памфлете «План революции, совершенно не удавшейся народу».²³

Борьбу с народом и революционной республикой, отрицательный герой в якобинской драматургии ведет под прикрытием революционных и патриотических фраз. Об этом рассказал актер театра «Амбигю Комик» Камайль Сент-Обен в своей пьесе «Друг Народа, или Разоблаченные интриганы» В системе образов этой пьесы преобладают отрицательные персонажи, облик которых обусловлен их враждебным отношением к революционной республике и к честным патриотам. Степень их активности различна, как различны и их приемы, но каждый из них опасен по-своему. Для Форсерама пост министра — только средство «предавать народ, не делая себя подозрительным». Питая жгучую ненависть к республике, он засылает агентов в действующую армию, разлагающих ее, — так в этой пьесе, как и во многих других, контрреволюция в тылу показана в неразрывной связи с предательством в войне. Исполнителем воли Форсерама в армии оказывается его единомышленник и друг Сезаре, занимающий пост генерала.

Оружие клеветы в борьбе с честными патриотами-республиканцами применяют продажные журналисты Фразетт и Пумонен — они возбуждают судебное преследование против Демофила (что значит — «Друг народа»), предъявив ему ложное обвинение в спекуляции зерном, то есть в нарушении революционной законности. Журналисты, эти, признаваясь в том, что их задача — кричать повсюду «скорей долой Гору», тем самым раскрывают свою принадлежность к ее жирондистским противникам.

В пьесе «Паникер» бывший судья, богач, разоренный революцией, злонамеренно сеет панику среди крестьян, распространяя лживые слухи о поражении революционной республиканской армии; Дюрмон из пьесы «Подлинные санкюлоты» притворяется республиканцем и патриотом, но оказывается на скамье подсудимых как спекулянт, Дюрфор в комедии «Шарль и Виктуар», разоблаченный в финальной сцене судебными органами как враг, носит костюм республиканца и т.д.

Новая трактовка образа врага, отражавшая условия классовой борьбы, в которых находилась Франция в 1793—94 гг., раскрывается и в том, что ни одна из пьес рассматриваемого цикла не завершается примирительной концовкой, в которой было бы показано перерождение врага и переход его в лагерь революции, что было характерно для драматургии первых лет революции. Мы имеем в виду пьесу «Бывший дворянин» Мерсье, впервые поставленную в ноябре 1791 г., «Гражданская клятва» де Лавалле, показанную в апреле 1790 г., в финальной сцене которой помещик прославляет «сладостную, благодатную революцию», пьесу «Семья патриотов» Колло д'Эрбуа, в которой защитник деспотизма, т. е. дореволюционных порядков, Монтикур публично отрекался от своих «предрассудков», комедию Фабра д'Эглантина «Выздоровление аристократа», где маркиз д'Апремин украшал себя трехцветной кокардой.

Как известно, в течение первого периода революции старая крупная конституционно-монархическая буржуазия пыталась разрешить стоявшие перед ней исторические задачи на путях компромисса с дворянством. Все эти попытки, как известно, потерпели неудачу. После того как народные массы, выдвигая к руководству «якобинцев с народом», смели сторонников компромисса, после того как теории компромисса были окончательно дискредитированы в результате свержения жирондистов, — тогда исчезли и примирительные концовки пьес, в которых патриоты вступали в соглашение с врагами революции, а враги раскаивались, перерождались и прочно связывали себя с революционным лагерем.

В пьесах «якобинского» направления ожесточение не покидает врага до последней минуты. Подчиняясь могучему давлению народных масс, революционно-демократическая якобинская диктатура осуществила ряд их требований, острее которых было направлено не только против феодального строя, но и против крупной, в первую очередь, спекулятивной буржуазии; под давлением этих требований был поставлен в порядок дня революционный террор, введен всеобщий максимум, принят закон о принудительном займе у богачей. Примечательно, что ряд пьес, появившихся в ответ на мероприятия Конвента и революционного правительства, отразил все это с позиций плебейских героев.

Предметом повышенного внимания и яростного осуждения со стороны буржуазной науки и литературы в течение долгого времени является политика революционного террора. Самые яростные нападки вызывали, как известно, и до наших дней вызывают «плебейские», по выражению Маркса, методы расправы с врагом. Знаменательно, что в пьесах «якобинского» направления неизменно звучит, с одной стороны, осознание жизненной необходимости для республики террора, а с другой — настойчиво повторяется мотив гуманности народа, присущей ему справедливости! Пьесу Дюгазона «Умеренный» заключают слова: «Без суровых мер Республика погибла бы».

В пьесе Камайль Сент-Обена «Друг Народа» так оценивается политика террора: «Даже мстя за себя, народ всегда справедлив, Он преследует изменника, но никогда не грабит. Если народ жесток, то это потому, что его убивают. Народ произнес окончательный приговор, Но и его он подчиняет все тем же целям добра. Он судит интриганов, чтобы вернее лишить их прав прятать свои преступления под покровом законов». В этих строках заключено глубокое понимание сути того «мужества противозаконности», которое было орудием революционной диктатуры 1793 г. в ее борьбе против старой законности.

Тема революционной войны

В произведениях французской драматургии 1793—94 гг. значительное место продолжают занимать также пьесы, посвященные революционной войне.

Не одинаково их художественное значение, различны они по драматургическому решению темы, но единой является их идейная устремленность, раскрывающаяся в том, что весь рассматриваемый цикл является необычайно выразительным свидетельством справедливого

характера войны, которую вела революционная Франция, определенного в известном положении В.И.Ленина о том, что эту войну «...все считали справедливой, оборонительной и она *была на деле* таковой: Революционная Франция оборонялась от реакционно-монархической Европы».²⁴

Французский театр периода буржуазной революции конца XVIII в., с величайшей чуткостью отзывавшийся на все события политической и общественной жизни, тотчас откликнулся, естественно, и на начало войны рядом пьес, появившихся уже летом 1792 года. Конкретно-исторические условия, в которых создавались пьесы периода якобинской диктатуры, не могли не отразиться и на содержании и на форме «военных» пьес, во многом отличавшихся от пьес, посвященных этой же теме, но созданных в предшествующем 1792 г.

Так, в «военном» цикле 1792 и начале 1793 г. значительное место занимали бессобытийные одноактные произведения, появившиеся тотчас же после начала военных действий и отразившие начальные эпизоды войны. Во второй половине 1792 и первой половине 1793 года «военная» тема в драматургии решалась также при использовании средств классицистской поэтики, когда современность изображалась средствами античного «маскарада».

В период якобинской диктатуры среди пьес «военного» цикла мы не встречаем ни произведений «малой» драматургии, носящих на себе следы поспешности их написания, ни произведений, осуществленных в классицистской манере.

Легко объяснить отказ от обоих путей, которыми шли авторы, разрабатывавшие «военную» тематику в 1792—1793 гг.

За более чем годичный срок, истекший со времени возникновения войны, откристаллизовались рожденные ею типические черты и явления, и именно они стали теперь предметом изображения драматургов, а не фрагментарно запечатленные отдельные эпизоды, передающие военный быт, что было предметом изображения в пьесах 1792 г. Вероятно, именно поэтому потеряли свое значение «малые» пьесы, уступившие место пьесам более сложным как по содержанию, так и по своей форме. Представляется, что отказ от использования средств классицистского «арсенала» явился одним из следствий общей демократизации жизни, под знаком которой прошел весь период якобинской диктатуры; широким слоям зрителей мог быть просто недоступен круг античных сюжетов и образов.

По сравнению с предшествующим годом изменились также сюжеты «военных» пьес: в такого рода пьесах периода якобинской диктатуры действие разворачивается по преимуществу за пределами Франции, что явилось отражением успехов кампании 1793—1794 г. Гораздо меньше изменились ведущие идейные мотивы «военных» пьес 1792 и начала 1793 г. В них с новой величайшей силой и убедительностью звучит тема освободительной миссии, которую осуществляют революционные армии Франции.

В пьесах «военного» цикла, созданных в период якобинской диктатуры, как бы сливаются понятия революции и отечества. Поэтому положительные герои этих пьес предстают перед зрителем не только в виде доблестных воинов, но и как образцовые патриоты-республиканцы. Быть патриотом — это не только защищать землю родины, но и те преобразования, которые совершились в ней благодаря революции. Именно поэтому в «военном» цикле 1793—94 гг. широко трактуется тема необходимости усиления борьбы с внутренней контрреволюцией, что должно помочь французскому народу в борьбе с внешними врагами. Так, обычно предательство в войне сочетается с изменой делу революции и в роли предателей оказываются выходцы из дворянских кругов и все те, кто был опорой старого режима. В этом смысле показателен образ бывшего бальи в пьесе «Уход сельских добровольцев к границам».²⁵ Лавалле, когда провозглашает тост за республику, бальи незаметно выливает свое вино под стол, и в этой детали раскрывается его отношение к революционной Франции; в то же время этот персонаж с радостью встречает ложное известие о том, что пруссаки заняли Париж.

Высокие гражданские и воинские доблести в пьесах «военного» цикла 1793—94 гг. неизменно связываются с образами представителей народных низов. Так, из пьесы «Взятие Монса» Капико и Шевалье (была поставлена еще 25 января 1793 г.) явствует, что победа была одержана благодаря храбрости, находчивости и выдержке, проявленным героем по имени Батист. Зрители из развязки

пьесы узнают, каким был жизненный путь героя: он — безвестный сирота, с детских лет привыкший к труду; в армии — он слуга генерала.

Знаменательно, что в «военных» пьесах периода якобинской диктатуры носителями воинской доблести по преимуществу изображаются крестьяне; в массовых сценах жители именно сельской местности выражают свое сочувствие революционной республиканской армии и с воодушевлением приветствуют ее победы. Об этом выразительно свидетельствует названная выше комедия Лавалле «Уход сельских добровольцев к границам». Герой ее Алексис, образцовый республиканец и патриот, участник войны — бедный крестьянин; в ответ на призыв комиссара Конвента идти к границам страны, чтобы защищать их, все односельчане Алексиса с полным единодушием выражают желание отправиться на фронт и выполняют это решение.

Не только в пьесе Лавалле, но и в других драматургических произведениях этой поры крестьянство изображается опорой якобинской республики в ее борьбе с армиями монархической Европы. Одновременно в «военных» пьесах рассматриваемого периода широко разрабатывается тема всеобщей мобилизации всей нации. В рядах армии революционной Франции плечом к плечу сражаются не только слуга, бедный крестьянин, ремесленник, но с легкостью расстается со своим саном сельский священник и, воодушевленный рассказами добровольца из парижского батальона, отправляется на фронт — таков сюжет комедии Радэ и Дефонтена «Еще один юре».²⁶

На нужды обороны с воодушевлением трудится в тылу все мирное население — такова тема пьесы «Все будет хорошо, или Квакер во Франции».²⁷

Остановимся несколько подробнее на особенно важном именно для «военных» пьес якобинского периода образе комиссара Конвента. Впервые с этим образом мы встречаемся в пьесе Лавалле, показанной в конце 1793 г., то есть тогда, когда юридически оформлялся режим якобинской диктатуры и тотчас же за его оформлением в театре широко и разносторонне был изображен неутомимый, энергичный и целеустремленный комиссар Конвента.

Пьеса Лавалле позволяет составить достаточно полное представление о том, насколько нужной в эти напряженные месяцы войны была деятельность комиссара на фронтах.

Комиссар — носитель правды о революции, о республике, доходчиво разъясняющий населению задачи, стоящие перед нацией.

Знаменательно, что комиссар Конвента выступает поборником гуманности, защитником справедливых методов ведения войны. Показателен в этой связи монолог комиссара в этой пьесе, произносимый им перед крестьянами-ополченцами накануне их ухода на фронт: «Сыны отечества! Присоединимся к нашим войскам не из чувства страха, а чтобы сберечь кровь наших братьев и даже наших врагов. Подумайте, мои друзья, о том, что и они когда-нибудь должны стать свободными...».

Нельзя не обратить особого внимания на призывы к гуманности, очень часто звучащие в «военных» пьесах. Мы никогда не встречаем в них воспевания жестокостей, возможных в ходе военных действий. Напротив, отличительной особенностью пьес якобинского времени является гуманистическое решение темы войны.

Успехи кампании 1793—94 гг. в пьесах, созданных в этот период, неизменно воспринимаются как результат революции и осуществленных ею социальных преобразований. Армия, воодушевленная идеями свободы и равенства, может только побеждать. «Священным именем свободы призываю вас следовать за мной — говорит герой одной из этих пьес. — Атакуем вражескую кавалерию и увидим солдат рабства, бегущими перед солдатами свободы».

С поражающей в наши дни глубиной проникновения в социальную суть революционной оборонительной войны авторы пьес анализируемого цикла трактуют «чужеземную» тему. Поистине поражает та необычайная четкость дифференциации, с которой они изображают и оценивают лагерь противника. Подлинными врагами предстают в них не солдаты армии интервентов, но те, кто послал их во Францию. Ни одна из пьес, посвященных войне, не отравлена шовинистическим угаром. Напротив — мы всегда встречаем в них признание прав других народов и прежде всего их права на социальные преобразования, на освобождение от феодального гнета.

Не только солдаты армии интервентов, но и гражданское население тех местностей, где за рубежами Франции находится революционно-республиканская армия, пиля! и ее лице не завоевателей, а друзей.

Необычайно точные в социальном смысле оценки, звучащие убеждающе и веско и в наши дни, встречаем мы в пьесе Булло, показавшем в своем произведении войну не с внешним, а внутренним врагом, а именно, борьбу с контрреволюционной Вандеей.²⁸

Не располагая биографическими данными относительно Булло — автора пьесы «Вандейские разбойники», — лишь на основании текста его произведения легко заключить, что по отношению к вандейским событиям драматург занимал истинно народные позиции.

Сделав лейтмотивом пьесы мысль об антинародном, контрреволюционном характере вандейского мятежа, автор эту оценку вкладывает в уста своих героев — простых крестьян, принадлежность которых к народным низам он подчеркивает просторечиями, характеризующими их лексику. Так прозвучал диалог крестьянских девушек, рассуждающих по поводу вандейских событий в первой сцене пьесы.

ЛУИЗА. Скажи-ка, Жоржетта, что им от нас нужно, ведь мы от них ничего не хотим.

ЖОРЖЕТТА. Все это потому, что им колет глаза наша свобода и они предпочитают, чтобы вернулись старые порядки.

ЛУИЗА. Значит, они хотели бы опять отдать нас в руки сеньоров с их сборщиками податей, которые только и думали о том, как разорить нас, и с их охотничьими псами, уничтожавшими ими урожай, на что мы не смет даже жаловаться.

Чрезвычайно интересным в этой же пьесе представляется монолог парижанина-добровольца Лефранка, разъясняющего крестьянам причины возникновения вандейского восстания. Сторонник и защитник революционной республики, Лефранк видит причины его в невежестве, в духовной тьме, в которую погружены вандейцы: «О фанатизм! до каких зверств ты доводишь людей! И все же, несмотря на это, они достойны сожаления. Лишенные образования, которое одно только просвещает человека, они легко поддавались коварным внушениям религиозного обмана, а они то и привели к порабощению человека». Но Лефранк полон веры в то, что никому не удастся вновь сковать цепи, разорванные разумом и свободой. Светоч истины рассеет своими лучами мрак, в который хотят погрузить вселенную. Приведенные слова, вероятно, по времени были одним из первых объяснений причин вандейских событий — пьеса Булло была поставлена 3 октября 1793 г., и они были настолько справедливы, что прозвучали почти столетие спустя у Гюго: как известно, он в своем романе «Девяносто третий год» придерживается такого же объяснения.

Автор пьесы стремится подчеркнуть, что вандейский контрреволюционный мятеж не был популярен среди широких слоев народа — его осуждают крестьяне — герои пьесы в своих монологах и диалогах; сельское население радостно приветствует отряд парижских добровольцев, готовящийся к сражению с вандейцами; к нему присоединяются местные жители — мужчины различных возрастов — отцы, дядюшки и юные влюбленные.

В своей пьесе Булло вандейцев изображает как силу, обращенную против революционной республики, силу злобную, жестокую. С лагерем вандейцев связаны бесчеловечность, преступные методы обращения с пленными, с мирным населением. Вдохновителем жестокостей в вандейском лагере оказывается священник, носитель фанатизма, нетерпимости, мракобесия, сражающийся, как он заявляет, во имя «оскорбленной, и погранной» религии.

Произведения французской драматургии периода якобинской диктатуры, посвященные революционно-освободительной войне, пронизаны величайшим оптимизмом, поднимающимся зачастую до подлинной патетики. Даже пьесы, написанные в бытовой манере, завершаются финальными сценами; приобретающими характер апофеоза; в нем действующими лицами оказываются фантастические существа, олицетворяющие силы природы. Сама природа, — так расшифровывается эта нехитрая аллегория, — поддерживает справедливую, освободительную войну французской республики. Именно такая тональность наиболее выразительно и исторически верно передает ту атмосферу всенародного воодушевления, которое, естественно, было особенно велико именно в 1793—1794 гг.

Легко проследить принципы, которыми пользуются при создании своих произведений авторы, разрабатывающие тему революционной войны. Чаще всего они драматизируют конкретные эпизоды, в которых с наибольшей полнотой проявлялась доблесть революционно-республиканской армии, и этот засвидетельствованный историей факт обрастает художественным вымыслом. Внесенный авторской фантазией вымысел, переплетаясь с фактом, рождает ощущение исторической достоверности.

В пьесах такого рода, в фабулу которых вводился исторический факт, часто использовался и подлинный документ. Но документ, когда он как бы вырастает в ткань художественного произведения, уже несет определенную художественную функцию, потому что он интерпретируется героями пьесы и в той или иной мере сказывается на их судьбе.

Пьесы 1793—94 гг., продолжающие «военный» цикл, по своим структурным особенностям очень близки к распространенным в период якобинской диктатуры массовым празднествам. Именно к периоду якобинской диктатуры, отмеченному широкой организацией их²⁹, относится постановка «военных» пьес с включенными в них пантомимическими и массовыми сценами, подчеркнутой зрелищностью и жизненностью в раскрытии их идейной направленности.

Антиклерикальная тема

Театр Великой французской революции неизбежно должен был вызвать к жизни тему острого, активного антиклерикализма. В рождении этой темы следует усматривать один из способов осуществления неотложной задачи буржуазной революции — уничтожения авторитета католической церкви, как одной из важнейших опор старого, феодально-абсолютистского режима. О связи антиклерикальной темы в драматургии с революционными событиями свидетельствует хотя бы тот факт, что пьесы антиклерикального направления появились в репертуаре французских театров не с начала революции — с лета 1789 г., а лишь после того, как Учредительное собрание предприняло ряд мер, — призванных сломить мощь католической церкви. Пьеса Ланжу «Монастырь или Плоды характера и воспитания», поразившая современников тем, что местом действия в ней был монастырь, впервые была показана 16 апреля 1790 г. Появление этой пьесы нельзя не поставить в прямую связь с изданием 13 февраля 1790 г. декрета, уничтожавшего монашество. Этот декрет стал сигналом, давшим драматургам возможность — и по сути — право братья за эту новую тему. Тотчас же во французской драматургии появляется обширный цикл пьес, взрывающих освященный веками авторитет католической церкви. Из этих пьес имела наибольший успех комедия Фиеве «Монастырские жестокости»; осенью 1790 г. с огромным успехом прошла пьеса Монвеля «Жертвы монастыря», в этом же году была показана пьеса Габо «Аутодафе, или Трибунал инквизиции».

Начиная с лета 1792 г. появляется ряд пьес, в которых антиклерикальная тема перекликается с темой революционной войны. Наиболее яркими пьесами этой группы с полным основанием могут считаться сюжетно связанные между собой комедии опытного драматурга Пино-Лебрена «Драгуны и бенедиктинки» и «Драгуны на постое».

Действие первой из этих пьес разворачивается в Австрии, куда приходит победоносная армия революционной Франции и освобождает из монастыря монахинь для мирской жизни. Лейтмотивом комедии является сформулированная просветительской философией XVIII столетия и неоднократно разрабатывавшаяся ею мысль об антисоциальной и антигуманной сути жизни в монастыре.

Эта идея, раскрываемая Пино-Лебреном в условиях углубления буржуазной революции в 1793 г., получает новое решение. Если в драматургии предшествующих лет революции звучало только осуждение монастырей, то Пино-Лебрен впервые показал, что революционные преобразования дали возможность нанести уничтожающей силы удар их существованию.

Программное значение в этой пьесе приобретает монолог представителя революционной Франции — офицера, как бы излагающего здесь принципы нового поведения гражданина в обществе. В этом монологе противопоставлены изоляция от общества и отрыв от житейской практики, на которые обречены все живущие в монастыре, принципам высокой гражданственности.

Продолжением комедии «Драгуны и бенедиктинки» является комедия «Драгуны на постое», в которой изображены герои первой комедии, некоторое время спустя. Драматург показывает, как бывшие монахини стали не только прекрасными женами, но и образцовыми гражданками-патриотками, выполняющими общественно-полезные функции, и о прошлом этих женщин напоминает лишь не преодоленная ими и вызывающая комический эффект склонность к употреблению в речи библейских имен и образов.

Рассмотренные пьесы создавались драматургами, профессионально связанными с литературой. С углублением революции, усиление в ней плебейских влияний и форм борьбы в период якобинской диктатуры неизбежно должно было сказаться и в решении антиклерикальной темы. Начиная с весны 1793 г. появляются пьесы, по решению проблематики и по средствам художественной выразительности резко отличающиеся от «книжной», профессиональной драматургии, разрабатывавшей ранее эту же тему. Так, в 1793 г. анонимно была опубликована пьеса «Мошенничество монахов».³⁰ В ней разработан старый комедийный сюжет о соединении в браке молодой влюбленной пары, но этот далеко не оригинальный сюжет дополняется рядом таких мотивов, а среди действующих лиц появляются такие персонажи, что без труда устанавливается зависимость пьесы от обстоятельств якобинского времени. Только в условиях 1793—1794 гг. мог появиться образ привратницы мадам Жавотт, соединившей влюбленных. Женщина из народа, мадам Жавотт, преодолевая преграды на пути к счастью юной пары, грозит тем, кто мешает людскому счастью, а ими в пьесе являются враги революционно-Франции. Мадам Жавотт, как мы узнаем из ее монологов, участвовала в походе на Версаль, и ее речах звучит горячий патриотизм, преданность революции; «если бы дело шло об интересах нации — говорит она, — я разоблачила бы родного отца, будь он изменником».

В пьесе содержится огромное количество самых резких выпадов против духовенства, и анонимный автор использует для этого чисто гротескные образы и ситуации. Например, старый офицер, который хочет жениться на юной героине, изготавливает на сцене документ о своей родovitости, пользуясь сажей из камина; у него деревянная нога, железная рука, стеклянный глаз и серебряный подбородок. На сцену по ходу действия выносятся жареный индюк, которым угощаются монахи, проповедующие воздержание. В пьесе используется прием комического переодевания, когда монахи поверх сутаны надевают мундир национального гвардейца. Пьеса заканчивается шуточными танцами, в которых участвуют монахи, базарные торговки и национальные гвардейцы. Все эти моменты свидетельствуют о чисто народном характере комедии.

Новым в разработке антиклерикальной темы в период якобинской диктатуры является то, что теперь предметом острых нападок становится идейный центр клерикальной контрреволюции — Ватикан. Нравы Ватикана изображены в двух пьесах, воскрешающих эпизод средневековой истории, связанный с избранием на папский престол женщины. Первая из них - «комическая опера» Фокупре «Торжество папессы Иоанны»,³¹ по сути лишена сюжета, внешних событий — в ней показано лишь заседание конклава в Ватикане. В пьесе нет индивидуализированных образов, а действуют условно обрисованные маски; здесь распеваются непристойные куплеты, заполняющие ряд буффонад; в финале ее новоизбранный папа разрешается на глазах у негодующего народа от бремени, чем обращает в бегство всех кардиналов.

Текст комедии насыщен подчеркнуто грубыми шутками, зачастую непристойными двусмысленностями. Вероятно, из-за этого, как можно заключить из авторского предисловия, парижские театры долго не решались ее ставить.

К пьесе Фокупре по сюжету и драматургическому исполнению близка комедия Ф.Леже «Папесса Иоанна»,³² но у этого автора среди буффонадных сцен, гривуазных куплетов, комедийных кви-прокво родился интересно решенный образ Иоанны, показанной не только в образе много любившей женщины, но мыслящего, умного и честолюбивого человека. Иоанна у Леже добивается признания своих способностей, за что получает папскую тиару, после чего приступает к осуществлению ряда буржуазных реформ в церкви, явно совпадающих с соответствующими законами Учредительного собрания.

В связи с тем, что задачи уничтожения экономической основы могущества католической церкви (секуляризация ее имуществ), разрушения монашеских орденов, разработки нового статуса для

духовенства и т.д. были в основном разрешены на первых двух этапах революции,³³ антиклерикальная тема в драматургии якобинского периода не занимает особо значительного места. То обстоятельство, что авторы этих пьес не отразили в своих произведениях характерного для 1793—1794 гг. обострения борьбы с католической церковью в форме «дехристианизаторства»,³⁴ говорит о том, что круг этих авторов в целом был далек от эбертистского крыла идеологов якобинского блока. В целом они остаются на деистических позициях. Обличая католицизм, они сохраняют просветительское представление о боге, как о высшей, моральной силе, направляющей поступки людей и связанной с расплывчатым этическим понятием «добра».

Наиболее отчетливо это выступает в самой талантливой антиклерикальной пьесе Монвеля «Жертвы монастыря». Ее герой Франшвиль в своем монологе провозглашает эти принципы в таких выражениях: «Вы говорите о религии!.. У нас всегда будет религия честных людей,.. не заключающаяся в нелепых баснях, в мелочных предписаниях, в нетерпимости, в фанатизме и суеверии, а религия, сущность которой состоит в том, чтобы любить подобного себе, помогать ему чем только можешь, защищать его от опасности, делать добро, избегать зла и никогда не сопротивляться голосу совести».

Таким образом, известная ограниченность «якобинской» драматургии проявлялась также и в том, что изменения в трактовке антиклерикальной темы сказались в ней главным образом лишь в более резких нападках на католическую церковь, что проявилось, естественно, и в выборе средств художественной выразительности. Присущие этим пьесам гротеск, сатирическая заостренность,ходящая до неправдоподобности, плакатность образов, прямолинейность их обрисовки воспринимаются как результат освоения их авторами эстетики народного театра.³⁵

Итак, как видим, познавательное значение пьес «якобинского» цикла во французской драматургии 1793—94 гг. чрезвычайно велико.

Эти произведения с большой полнотой и достоверностью запечатлели характерные черты того времени, связанные с установлением якобинской революционно-демократической диктатуры. Отражая в особенностях ведущей тематики и художественных средствах ее разрешения в этой драматургии особый характер этой диктатуры как диктатуры общественных низов, утверждая образ нового положительного героя, вышедшего из народа, драматургия 1793—1794 гг., вследствие этого, является своеобразным источником по истории этой диктатуры, заслуживающим значительно более широкого изучения и привлечения при разработке отдельных вопросов этой истории, чем это имело место до сих пор.

Следует при этом, однако, не упускать из виду, что пьесы этого цикла не отражают, вследствие социального облика их авторов, всего происходящего в стране последовательно под углом зрения пролетаризированных слоев городского плебейства или беднейшего крестьянства. Вот почему они являются «якобинскими» в двух смыслах — и по времени своего возникновения, и потому, что делают это с позиции мелкобуржуазного якобинизма. Права мелкой буржуазной собственности в пьесах 1793—94 гг. провозглашаются священными. В пьесе самого «левого» якобинского направления сформулирован лозунг: «Мир собственности, война спекулянтам». Ибо выражая этим социальные требования и взгляды гораздо более широких масс и под их непосредственным давлением, якобинская диктатура стала на путь установления революционного контроля над богачами, действенность которого обуславливалась мерами политического насилия, и правомерность этого энергично отстаивает драматургия 1793—1794 гг.

Произведения «якобинской» драматургии представляют собой неповторимое, своеобразнейшее явление и в области художественного творчества. Обращаясь к истории мировой драматургии, мы не встречаем решительно ничего, в чем можно было бы искать непосредственные истоки или аналогии для демократической струи во французской драматургии периода якобинской диктатуры. В то же время она заключает в себе такие черты и особенности в художественном отношении, которые, укрепляясь и развиваясь на новой общественной почве, способствовали рождению новых литературных явлений, оформившихся во Франции к концу первой четверти XIX века.

В драматургических произведениях якобинского направления наблюдается полный отказ от языка аллегорий, иносказания — а потому от средств классицистской эстетики; они отличаются прямолинейностью, в которой как бы раскрывается принципиальная убежденность, присущая народному мышлению.

В обширной драматургической продукции периода якобинской диктатуры наблюдается явное преобладание комедийного жанра; показательно, что пьесы трагедийного звучания, исчисляющиеся буквально единицами, носят по преимуществу оппозиционный характер по отношению к революции. Пьесы, отражающие народное восприятие революции, не только завершаются благополучной развязкой, но и отличаются огромным эмоциональным накалом и оптимизмом: в них непрерывно идет необычное изъяснение чувств, у персонажей их исторгаются вулканы эмоций. В этих пьесах бурлит поистине «праздничная», по определению В.И.Ленина, энергия масс, достигших высот революционного творчества. В то же время они наполнены отголосками той эмоциональной приподнятости, которая в конце XVIII века имела широкое распространение в общеевропейских масштабах. Не только завезенная из Англии ричардсоновская чувствительность, не только немецкий вертеризм, но в основном Руссо и его преклонение перед силой «чувства» («Человек велик своим чувством») привили во Франции вкус к вынесению на первый план эмоций.

Плебейская в своей основе чувствительность Руссо предстает как значительная в идейном смысле составная часть всей атмосферы «якобинской» драматургии, подобно тому, как его политическая теория стала евангелием якобинцев-политиков и социальных мыслителей, но в новых общественных условиях приобретает новые черты.

Огромный наплыв чувств, переживаемых героями пьес «якобинского» направления, устремлен в область гражданскую, политическую. Они вызваны известиями о победах революционных армий, разоблачением происков тайных врагов, а не личными делами и обстоятельствами. Именно это и обусловило огромную политико-воспитательную роль театра в дни якобинской диктатуры, как важнейшего орудия пропаганды основ новой, революционной морали и этики. В этом отношении должны быть особо исследованы связи этой драматургии с плебейской, лево демократической струей в литературе и всей общественной мысли дореволюционной Франции и с левым крылом публицистики времен революции 1789—1794 гг. и, в частности, ее высшего, якобинского периода (Марат, Маршалль).

Легко предположить, что на этой же почве преобладания общественной темы выросло и широко распространилось введение в эти пьесы пения и танцев: они, в еще большей мере чем слово, способствовали усилению их эмоциональности. В анализируемом цикле нет почти ни одной комедии, в прозаический текст которой не были бы включены стихотворные строки и особенно куплеты для пения. Куплеты, исполнением которых завершаются почти все «якобинские» пьесы, еще должны найти своего исследователя, как чрезвычайно выразительные образцы массовой революционной песни - доходчивой и простой по лексике, маршевой или танцевальной по своему несложному ритму.

Небывалым в предыдущей истории театра является вынесение на сценическую площадку точно локализованных фактов, засвидетельствованных историей: склада Лилля, убийство Марата, его похороны и др. С этими достоверными обстоятельствами переплетаются судьбы героев, чаще всего, конечно, вымышленных, представляющих в первую очередь типичные, несмотря на все несовершенство сценического реализма эпохи, побеждающие силы народной революции. В целом перед нами возникает по своему исторически достоверная и, главное, единственная по своей живости и непосредственности картина жизни этих лет, во всем ее многообразии и борьбе противоречивых тенденций.

При рассмотрении творческих путей, которыми шли драматурги «якобинского» крыла невольно возникают аналогии и сопоставления с шекспировскими историческими хрониками, где также сочетается поэтический домысел с исторической правдой. Но существенным является различие между произведениями «якобинских» драматургов и шекспировскими произведениями. Великий поэт английского Возрождения обращался к ушедшим временам, воскрешая в своих исторических хрониках события более чем столетней давности, в то время как основой драматургии революции, и

особенно ее якобинского периода является непосредственное отражение современной действительности.

Так как этот «местный колорит» явился затем одной из существенных составных частей поэтики романтизма, то изучение драматургии Великой французской революции дает поэтому полное право утверждать, что еще задолго до дискуссий, начатых на исходе первой четверти XIX века романтиками, боровавшимися за новую эстетику, французская сцена уже знала точную локализацию событий в сценической передаче, подчеркнутое внимание к материальному окружению людей, что по существу очень близко к одному из важнейших положений эстетики Гюго.

Представляется также, что опыт драматургии Великой французской революции в немалой степени обогатил в дальнейшем литературу буржуазного критического реализма XIX века. Величайшее достижение его — умение устанавливать зависимость индивидуальной судьбы героя от жизни общества, обуславливать «человеческий» портрет героя его социальной характеристикой уже отчетливо (хотя еще и в несколько упрощенном виде) выступает в «якобинской», демократической драматургии Франции конца XVIII века. Так можно установить преемственную связь творческих достижений литературы XIX века с тем, чем обогатилось художественное творчество в годы революции.

Несомненно, эти лучшие, революционно-демократические творческие традиции драматургии времен Великой французской революции, в особенности ее якобинского периода, живы и в наши дни в художественной практике деятелей прогрессивной, демократической литературы современной Франции.

¹ *Geoffroy*, Cours de la litterature dramatique... t.III, P., 1819; *E.Geruzez*. Histoire de la litterature francaise pendant la revolution 1789—99; *J.Janin*. Histoire de la litterature dramatique, t.1. P., 1855; *H.Lumiere*. Le Theatre francais pendant la Revolution 1789-99, P., 1894; *F.Brunetiere*. Nouvelles etudes critiques sur l'histoire de la litterature francaise. P., 1886; *H.Welschinger*. Le Theatre de la Revolution 1789—49, P., 1880.

² См. *К.Державин*, Театр французской революции. 1789—1799. ГИХЛ, 1932, 2-е изд. 1937; *А.Дейч*. Красные и черные. Актеры в эпоху французской революции. М.-Л., 1939 [на нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/biblio/red_black.htm]; он же, Тальма, М., 1934; *Ю.И.Божор*, Политическая и литературная деятельность М.-Ж.Шенье в годы французской революции. Ученые записки МГПИ им. В.И.Ленина, т.130, в.3, 1958 [на нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/journal/m_j_chen.htm].

³ История французской литературы, том II, М., 1956, стр.52—64.

⁴ Из немногих работ, рассматривавших драматургию этих лет в ее связи с общественно-политической борьбой, должно быть отмечено устаревшее в методологическом отношении, но ценное благодаря своей богатой фактической основе исследование *И.И.Иванова* «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века», СПб., 1895. К сожалению, остаются до сих пор не изданными написанные под данным углом зрения, но уже с марксистских позиций, посвященные театру разделы, вошедшие в монографию проф. К.П.Добролюбского «Термидор. Очерки по истории классовой борьбы во Франции 1794—1795 гг.», Одесса, 1949 [на нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/journal/therm_react_dobr.htm]. Из работ последнего времени отметим ценную статью *K.Schellie* «Schauspieler und Jakobiner» (Maximilien Robespierre 1758—1794. Beitrage zu seinem 200 Oeburtstag. Berlin, 1958, S.S.323—353).

⁵ «La Parfaite Egallte, ou les Tu et Toi», comedie en trois actes, en prose, par le citoyen Dorvigny. An III.

⁶ См. об этом выше, стр.113—114.

⁷ «Au Retour» fait historique et patriotique, en un acte et en vaudevilles, des citoyens Radet et Desfontaines; «Charles et Victoire, ou Les Amans de Plailly», anecdote historique, comedie en trois actes et en prose par le citoyen Aristide Valcour; «Le Modere», comedie en un acte et en vers, par le citoyen Dugazon, an II.

⁸ «La Veuve du republicain, ou Le Calomniateur», comedie en 3 actes et en vers, par le citoyen Lesur. An II.

⁹ Ср. оценку Ф.Энгельсом свидетельства знаменитой Карманьолы о том, что республиканец, наряду с оружием и сердцем, должен иметь и хлеб (Ф.Энгельс. Празднество наций в Лондоне, *К.Маркс и Ф.Энгельс*, Соч., т.2, стр.588).

¹⁰ См. об этом выше в статье Е.З.Серебрянской, стр.265, а также К.Державин, Театр французской революции, стр.216—222.

¹¹ См. об этом в статье Е.З.Серебрянской, стр.481 [на нашем сайте: http://vive-liberta.narod.ru/journal/robsp_esserbrn.htm].

¹² *Г.В.Плеханов*. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии. Собр.соч, т.XIV, Л., 1925, стр.117.

¹³ Ср. свидетельство Г.Форстера, наблюдавшего парижских торговков, «всех до единой» занятых у своих жаровен чтением и обсуждением газет («Немецкие демократы XVIII в.» под ред. В.М.Жирмунского, М., 1956, стр.399).

¹⁴ «L'heureuse Decade», Divertissement patriotique, en un acte et en vaudevilles, des citoyens Barre, Leger et Rosieres.

¹⁵ «Encore un cure», fait historique et patriotique, en un acte et en vaudevilles, des citoyens Radet et Desfontaines.

¹⁶ «La vrai Bravoure», comedie en un acte et en prose, par les citoyens Duval et Picard.

¹⁷ «La Reclamation centre t'emprunt force».

¹⁸ «Dorvigny. La parfalte Egallte», ou les Tu et Toi, An III.

¹⁹ *К.Маркс и Ф.Энгельс*, Соч., т.2, стр.589.

²⁰ «Marat dans le souterrain des Cordeliers, ou La journée du 10 Aout», fait historique en 2 actes par le citoyen Mathelin, An II, «L'ami du Peuple ou La mort de Marat», fait historique en un acte suivit de sa pompe funebre par le citoyen Gaussler St Amand. An II.

²¹ Уместно напомнить, что Марат не удостоился погребения в Пантеоне, против чего возражал в частности Робеспьер (см. А. Матьез. Французская революция, т. III, М, 1930, стр. 26).

²² См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Буржуазия и контрреволюция. Соч., т. 6, стр. 114.

²³ Констатируя в июле 1792 г, что образованные и имущие люди выступили сначала против деспота только для того, чтобы повернуть против народа, когда им удалось использовать его силы, Марат обратил здесь особое внимание на лицемерие, лукавство, козни и хитрости, пускаемые в ход врагами народа (см. Ж.-П. Марат. Избр. произв., т. III, М, 1956, стр. 79—86).

²⁴ В. И. Ленин. Грозящая катастрофа и как с ней бороться. Соч., т. 25, стр. 336.

²⁵ «Le Depart des volontaires villageols pour les frontiers», comedie en un acte et en prose par le Citoyen Lavallee, 1793.

²⁶ Radet et Desfontalns. Encore un cure.

²⁷ «Allons, ca va, ou Le Quaker en France», tableau patriotique, en vers et en un acte, par Cousin Jacques, 1793.

²⁸ «Les Brigands de la Vendee», opera-vaudeville en deux actes par citoyen Boullault, 1793.

²⁹ См. А. Олар. Культ разума и культ верховного существа во французской революции 1793—94 гг.. Л., 1925.

³⁰ «Les fourberies monacales».

³¹ *Fausoupret*, «L'Alme de rapesse Jetinne», comedie, en un acte, en vers et en vaudevilles, 1793.

³² «La rapesse Jeanne», comedie en un acte et en vers et en vaudevilles par le citoyen Leger. An II.

³³ См. М. Я. Домнич. Народные массы Франции в борьбе с клерикальной контрреволюцией XVIII в. (сб. «Из истории общественных движений и международных отношений», М, 1957, стр. 273—292); он же, К истории секуляризации церковных имуществ во Франции («Французский ежегодник, 1958», М, 1959, стр. 127—153)

³³ См. Я. Михайлов (Я. М. Захер). Великая французская революция и церковь, т. 1 (1789—1793), 1930, стр. 166—219. Впрочем, в настоящее время Я. М. Захер пришел к выводу о том, что большинство «дехристианизаторов» (в том числе и Шометт) тоже оставались деистами.

³⁵ Впрочем, такого рода тенденция проявляется в это время и в появлении «политфарсов», из которых наибольший успех выпал на долю «Страшного суда над королем» [опечатка в сборнике – пьеса называется «**Страшный суд над королями**». **Скоро на нашем сайте. – Редакторы Vive Liberta**] С. Марешаля, впервые поставленного в Париже 7 октября 1793 г. (первый русский перевод К. И. Державина в сб. «Театральное наследство», Л., 1934, новый перевод С. И. Великовского, см. С. Марешаль. Избр. атеистические произведения, М., 1958, стр. 159—177).

© Vive Liberta 2006