

Театр и Парижская Коммуна



Бульвар Сен Мартен в первые дни Коммуны
(со старинной гравюры)

лишались. К этой группе надо причислить члена Коммуны режиссера Ф. Курна, актера и режиссера Максима Лисебона и актера Лаво. Лисебон и Лаво были преданными бойцами Коммуны, записавшими ее на передовых позициях. Однако таких людей не хватало, и Коммуна ощущала недостаток в театральных работниках. Кроме того, театральное дело страдало из-за организационной неразберихи. Театрами ведали и мэрин и отдельные представители власти, а во второй период существования Коммуны — префектура и комитет общей безопасности. Многовластие вносило беспорядок в работу театров и затрудняло борьбу с саботажем, который процветал в буржуазных театрах. И только накопившие гребни Коммуны это многовластие было устранено.

Из 27 театральных помещений французской столицы многие еще во время осады были заняты под лазареты и продовольственные склады. Коммуна принимала меры к тому, чтобы освободить эти помещения и возобновить работу театров. Русский современник Коммуны музыкант Юрий Лажо, передавая свои впечатления от первых дней Коммуны, писал: «Париж не представлял собой вида осажденного города. Жизнь кипела ключом, кипела толпа народа из всех сословий, веселье и беззаботность полные, песни, музыка, ликование».

В таких же тонах описывает падение коммунарского Парижа и сотрудник газеты «Голос» Альфонс Лемонье: «В течение первой недели Коммуны Париж обрел свою обычную веселость: люди держали себя, как будто в столице не произошло ничего необыкновенного. Не только были открыты театры, но даже танцевали на некоторых балах...»

Этот «веселый Париж рабочих» жаловал театральных артистов. Оптимистический, жизнерадостный пролетарский артист пошел в театры, куда там предостережений, могущих уличить и задержать его. Однако театры сохранили старый и по существу низкоконтинентальный репертуар, рассчитанный на другие слои зрителей. Буржуазный историк Дроба пишет: «Театры открылись со старыми, изно-

шенными пьесами и с третьесортными актерами, — чтобы их не обвинили в том, что они придут Парижу аловещий вид, оставаясь бездействующими. Все были уверены, что в обстановке затруднений и общей удрученности сборов не сделать. И, однако, едва двери приоткрываются, как в них стремится толпа. Публика очень многочисленна, даже на самых плохих пьесах; сборы достигают цифр чрезвычайных».

В боевые, горячие дни коммунары искали более актуального репертуара. «Комеди франсез» с ее актерами, в подавляющем большинстве своим настроением контрреволюционно, не делала никаких попыток осветить репертуар. Многочисленные документы свидетельствуют, что актерский коллектив «Комеди франсез» выражал свою ненависть к правительству Коммуны и мечтал о том, чтобы под предлогом заграничных гастролей вырваться из Парижа. И действительно в конце апреля почти половина труппы «Комеди франсез» уехала в Лондон. Оставшаяся часть труппы быстро таяла; театр продолжал работу, но сборы катастрофически падали.

Другие крупные парижские театры — «Жимлаз», «Гите» и «Доломаи комик» — относились более лояльно к Коммуне. Иды навстречу повому артисту, некоторые из них провели снижение цен на места. «Официальная газета» в номере от 13 мая отметила эту инициативу театра «Жимлаз», оценивая ее как предостережение всему Парижу возможности «апплодировать прекрасной труппе единственного театра, который остался верен своему посту и своему репертуару».

★

В середине апреля в Париже было организовано профессиональным объединением работников сцены, так называемая Федерация артистов. В нее вошли артисты, музыканты, драматурги и композиторы. В Федерацию вступили не только преданные Коммуне работники театра, но и некоторые буржуазно-реакционные элементы. Федерация артистов находила поддержку у правительств Коммуны. Примерно через месяц Коммуна издала декрет о театрах, по которому

все субсидия и привилегии для театров отменялись и театры перешли в ведение делегации по просвещению. Делегация было поручено «прекратить систему эксплуатации театров одним директором или группой предпринимателей и заменить ее в кратчайший срок системой ассоциации».

Федерация артистов под влиянием своей буржуазной группы, имевшей огромное большинство, превратилась, по правилуному замечанию Данилина, в «общество уклоняющихся от военной службы». Члены Федерации имели особые «красные карточки», удостоверявшие о принадлежности к батальону Федерации и освобождаящие от посылок на фронт. Таким образом Коммуна предоставила артистам ряд льгот, необходимых для правильного функционирования театров; однако, когда Федерация стала злоупотреблять своими привилегиями, Коммуна объявила «красные карточки» недействительными и положила конец бесконтрольной деятельности Федерации. С конца апреля Коммуна внимательно расширяет свою деятельность в области театра.

Большие концерты, состоявшиеся в мае в Тюльрийском дворце, прошли с огромным подъемом и вошли в историю как главные культурно-политические демонстрации торжества Коммуны. Это было, как писал в газете «Мегителль», Апри Болатке, «французское демократическое и коммунарское». «Парижцы, — писали афиша, — Тюльрийский дворец служил историческому делу», и парижский народ «спиритом и естественным путем достигнул во владении этими сценическими аппаратами, где некогда таплились императорские холопы».

Коммунар Апри Маре, описывая публикацию этих концертов, говорит: «Все припаривались, и у всех этих республиканцев вполне приятный вид. Они вовсе не обесценивают величайшие победы. Живыми красными и трогательными. Их можно было бы принять за принцев, не будь у них такого честного вида».

Это патетическое и приподнятое описание тюльрийских концертов кате-

горически опровергает лживый рассказ Католь Мендеса, процитированный в начале нашей статьи.

В тюльрийских концертах звучали героические симфонии, исполнялись патристические песни и перво-классные музыкальные номера. Знаменитые артистки эпохи Агар и Борда декламировали революционные стихи, вызывая восторженные овации многочисленных зрителей. Борда ставила особенный успех стихотворением «Чернь». Когда она доходила до припева «Это чернь! Ну что же? Я принадлежу к ней!», пром аплодисментов покрывал эти слова и представители армии воюющих, армии «героической черни», записавшей Париж от переальцев, хором подхватывали слова припева.

Семидесять два дни просуществовала Парижская Коммуна.

Коммуна не могла создать свое искусство, свою литературу, свой театр, свою культуру. Она только наметила пути в области театральной политики. Это была решительная перестройка театрального дела, это был путь от опьянения буржуазной «театральной машиной» к ее окончательной ломке. Ошибка Коммуны, как известно, заключалась в переносительном и неосознанном разрушении буржуазной монолитной машины. Эта переносительность сказывалась и в театральной политике Коммуны, но в основном, как правильно утверждает Ю. Данилин, театральная политика Коммуны «состоялась политической массе, политической пропаганды, союзничестве марксистской с самого начального этапа, она полной и не протонной диктатуры пролетариата со всеми противоречиями, свободными» и этому аналитическому историческим условиям 1871 г.».

Как сказал Ленин, мы «стоим на плечах Парижской Коммуны». Партия Ленин — Сталина восприняла уроки Коммуны. Так и в области театральной политики осуществлена перестройка театра и искусства на новых, социалистических началах, единственно ведущих к высшей точке широкого и всестороннего развития творческой личности и коллектива. Поэтому советский театр завоевал себе заслуженную мировую славу.

Ан. ДЕМ

Французский писатель Католь Мендес, буржуазный эстет и реакционер, о негодном описывал нового театрального зрителя, пришедшего на спектакли и концерты в дни Парижской Коммуны: «Рой мошенников и воров, триничников, шляпочников, с четырьмя золотыми галунами на спине и руках, шарах по большой парадной лестнице (дворца Тюльри — А. Д.)... женщины, даже хорошенькие, производили несколько отталкивающее впечатление... Ну, и публики!»

Тал уточненный проповедник «искусства для искусства» провадил свою зоологическую пошлость к трудящимся, которые стремились понять и оценить искусство.

Консервативные представители французской буржуазной истории театра и фальсификаторы подлинной истории стараются доказать, что во времена Коммуны театры были закрыты, что коммунары выступали как враги искусства, литературы, театра.

В протестное немощенным и фальсификация, идущим из реакционного лагеря врагов Парижской Коммуны, мы располагаем множеством фактов, позволяющих утверждать, что первая по времени диктатура пролетариата — Парижская Коммуна относилась бережно к литературе, искусству, науке и театру. Луиза Минель, революционерка и баррикадный боец Коммуны, рассказывает в своих воспоминаниях о расцвете искусства и науки: в эти славные «72 дня» «Музеи были открыты для широкой публики, Тюльрийский парк и другие сады — для детей... С глубоким спокойствием ученые зани-

мались решительно всем, начиная с неформального питания гнациной до электрических токов... Повсюду были открыты курсы, чтобы удовлетворять жажду знаний у молодежи. Стремилась ко всему: к искусству, науке, литературе, изобретениям. Жизнь кипела».

Ю. Данилин в своей книге «Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны» (Гослитиздат, М. 1936) проделал большую и интересную работу, собрав материалы, оведающие театральную жизнь Парижа марта — мая 1871 г. Разобравшись в противоречивых и фальсифицированных показаниях буржуазных историков театра, Ю. Данилин нарисовал картину жизни «веселого Парижа рабочих», как называл Коммуну Маркс.

В последние от Второй империи Коммуна получила художественно-интеллектуальную в большинстве своем пошлый репертуар. 20 марта афиши театров пестрели такими разухабистыми названиями, как «Гарсон, счет!», «Оказии фей», «Утка с тремя клювами», «Фру-фру», «Белая конка» и т. п.

Разумеется, почему было думать о том, чтобы этот репертуар был сразу поменен коренным образом. Коммуна

на первых порах (в марте — апреле) требовала лишь ревулярной работы театров, правильного их функционирования. И это было не так-то легко наладить. Саботаж на театральном фронте достигал эпических размеров. Руководство театров, находившееся, мнимым образом, в руках социалистов и тьеровской буржуазии, с самого начала стояло на контрреволюционных позициях. Часть театральных работников бежала из Парижа вместе с приоткрытием. Но и среди оставшихся в Париже театральных деятелей было немало консервативно настроенных людей, заклятых врагов Коммуны.

Небольшая группа актеров-коммунаров составляла единственное крыло тогдашней художественной вытес-