

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

**Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**К Н И Г А
Ш Е С Т А Я**

1 9 * И Ю Н Ь * 3 4

С О В Е Т С К А Я Л И Т Е Р А Т У Р А

СО Д Е Р Ж А Н И Е № 6

Создадим образ героя нашей эпохи	3
<hr/>	
С. ВОЛЬФСОН — Наука и философия загнивающего капитализма	13
Г. ЛУКАЧ — Реализм в современной немецкой литературе	36
А. СТАРЦЕВ — Эксперимент в современной буржуазной литературе	57
<hr/>	
Е. УСИЕВИЧ — Советская поэзия перед новым подъемом	80
Н. ТИХОНОВ — В поисках большой темы	100
<hr/>	
Г. БЕЛИЦКИЙ — Проблема типических обстоятельств в советской драматургии	120
Ю. ЮЗОВСКИЙ — О «Даме с камелиями» и красоте жизни	132
Б. РЕЙХ — Дюма, Бальзак, Горький	155
Ф. ВОЛЬФ — Театр современной Германии	172
<hr/>	
В. ЗАТОНСКИЙ — Задачи детской литературы	187
И. КИРИЛЕНКО — Вопросы украинской прозы	214
Я. БРОНШТЕЙН — Советская белорусская литература	229
И. АЛЬТМАН — Книга о большой победе	253
<hr/>	
ДНЕВНИК КРИТИКА	263

Художник И. Рерберг
Уполномочен. Главлита В—89763. Тираж 13.000 экз. Сдано в производ. 2/IV 34 г.
Подписано к печати 20/V 34. Бум. 62×88 см ¹/₁₆. Колич. листов 17. Зак. тип. 433

Интернациональная (39) типография, пр. Скворцова-Степанова, 3

СОЗДАДИМ ОБРАЗ ГЕРОЯ НАШЕЙ ЭПОХИ

Первый всесоюзный съезд советских писателей, который соберется 15 августа, откроет новую страницу советской социалистической литературы.

В чем основное значение этого факта?

В том, что подводится итог 16-летней борьбы за новую, советскую социалистическую литературу, принципиально отличную от всех литератур прошлого. На съезде будут резюмированы успехи этой литературы, подвергнуты тщательному анализу ее слабые стороны, рассмотрены пути дальнейшего движения, основные идейно-методологические и творческие вопросы.

Международный характер этого съезда определяется, конечно, не только тем, что на съезд приглашено 40 выдающихся писателей всего мира. Сами вопросы съезда, характер всей нашей литературы, определяют международное значение этого съезда. Если СССР — ударная бригада мирового пролетариата, — а это так и есть, — то высокое назначение советской литературы в том, что она должна стать и успешно становится ударной бригадой мировой революционной литературы. Нашу литературу читают сотни тысяч пролетариев Запада и Востока. Советская литература знакомит их с изумительными процессами социалистической перековки людей советской действительностью, по ней учатся социалистически мыслить, революционно действовать. Сила нашей литературы в ее революционных идеях, в ее социалистическом содержании, она кроется в большевистской силе нашей страны. Сила нашей литературы черпается из неиссякаемых источников творчества, энергии, большевистской идейности строителей социализма, из мудрости большевистской партии, из теоретической сокровищницы Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина. Жизнь нашей литературы определяется действительностью большевизма.

Нет ничего удивительного в том, что наша литература — наиболее правдивая и яркая, что она, поистине, человеческая литература. Нет ничего удивительного в том, что все лучшее, что есть в рядах мировой культуры, все передовое, подлинно честное тянется к нам, сближается с нами, учится у нас.

Международное значение съезда определяется, следовательно, интернациональным характером нашей литературы, ее интернациональ-

ными идеями, ее антифашистским, антиимпериалистическим, интернационально-социалистическим характером. На наш съезд с надеждой будет смотреть лучшие мастера культуры, которые заинтересованы в ее подлинном расцвете, ибо дальнейший рост и расцвет культуры возможен отныне пока существуют капиталистические государства только в стране социализма.

Значение съезда для советской литературы — огромно. Можно сказать, без боязни впасть в преувеличение, что наша литература обнимает все стороны жизни. «Союз советских писателей ставит генеральной целью создание произведений высокого художественного значения, насыщенных героической борьбой международного пролетариата, пафосом победы социализма, отражающих великую мудрость и героизм коммунистической партии. Союз советских писателей ставит целью создание художественных произведений, достойных великой эпохи социализма». Это положение устава союза писателей — сугубо принципиальное. Оно характеризует основные цели и задачи советской литературы.

Социалистический реализм — основной метод нашей художественной литературы. Если «диалектика природы» есть расшифровка диалектического материализма в применении к изучению законов природы и естественных наук; если исторический материализм есть применение метода диалектического материализма к нахождению и изучению законов развития человеческого общества, классовой борьбы и построения социализма, то социалистический реализм специфическими средствами, на специфическом участке идеологии расшифровывает законы диалектического материализма.

Абстрактно-догматический совет РАПП — «учитесь писать по методу диалектического материализма» приводил не только к смешотворным случаям формально-логического построения «тезы, антитезы и синтеза» характеров, к ходульности, абстрактности, нежизненности, схематичности «образов» в творчестве ряда писателей, «этот лозунг толкал нашу литературу в сторону от больших жизненных процессов, игнорируя чувственный характер искусства, игнорируя законы образного мышления, не отделенного, правда, железной стеной от логического мышления, находящегося с ним в диалектическом единстве, но имеющего свою специфику.

Лозунг социалистического реализма обязывает нас конкретно вникать в явления действительности, изучать их вдумчиво, быть в водовороте событий и вместе с тем уметь отвлечься от богатейшего эмпирического материала для создания идейно художественных обобщений. Искусство от науки отличается, как представляю дело некоторые вульгаризаторы, не тем, что первое синтезирует, а второе анализирует. Искусство также анализирует. Изучение, изображение конкретного не может проходить без конкретно-художественного анализа явлений. В то же время подлинная наука никогда не считает своим уделом одно эмпирическое добывание фактов, а всегда стремится к обобщающим выводам. Чем богаче и острее художественный метод писателя, тем полней, правдивей, жизненней будут его произведения,

столь же увлекательные в деталях, сколь и захватывающие своей основной идеей.

Социалистический реализм, помимо всего прочего, подчеркивает два наиболее существенных момента в советской литературе. Мы за реализм, но не за всякий, мы против буржуазного реализма, мы против натуралистического, позитивистического реализма обывательского «здорового смысла» (*bon sens*), чьим идеалом является эмпирическая, вещная эстетика повседневности, чьей мерой в искусстве является «золотая середина», чьим знаменем является «похожесть», дублирование действительности. Наш реализм — социалистический. Это значит, что в нем нет ни грамма утопии, но в нем, наряду с ясным пониманием сегодняшней действительности, заключена реальная мечта о завтрашнем дне. Трагедия утописта как раз в том и заключалась, что его желания, мечты расходились с ходом объективной действительности, не могли быть реализованы в его время. Такова трагедия Кампанеллы, Томаса Мора, Сен-Симона, Фурье, Чернышевского. Такова трагедия многих лучших умов прошлого.

Наше будущее — ясное нам в основных чертах, — прекрасно в своем подлинно человеческом благородстве, отсутствием какого-либо насилия одного человека над другим, творческим расцветом индивидуальности. Но это будущее не только научно обосновано, оно непосредственно вытекает из нашего сегодняшнего дня, в котором уже заложены все элементы будущего. Возможности будущего реализуются нами уже сегодня. Возможное становится реальным благодаря нашим субъективным усилиям, поскольку объективно почва для этого вполне созрела. Но наше субъективное отношение к действительности, отношение нашего класса носит характер реальности и в то же время героичности.

Творческий метод социалистического реализма берет индивидуальную человеческую волю не изолированно от коллектива, а в тесной связи с коллективной социалистической волей и движением жизни. Наш социализм не утопический, а реалистический, наши желания и идеи не беспочвенны, а реальны. Но реализм этот не плоский, слепо эмпирический, не буржуазно-ограниченный, а социалистический, то есть обогащенный мировым многовековым опытом классовой борьбы, освещенный острейшим методом познания — материалистической диалектикой.

Социалистический реализм, следовательно, включает в себя массовую социалистическую героику и революционную романтику.

Социалистический реализм, следовательно, борется за такую литературу, которая бы всеми силами утверждала бесклассовое общество, вскрывала всю гниль, мешающую росткам нового, беспощадно срывала маски с лица классовых врагов и приспособленцев и утверждала социалистические отношения, новое восприятие и понимание мира.

Социалистический реализм, следовательно, резко подчеркивает основное принципиальное отличие между нашей литературой и всей буржуазной и добуржуазной литературой.

Герой буржуазной литературы — это борец за свое личное счастье.

«Коллективистические» идеалы искателей этого счастья не распространяются за пределы семьи или, в крайнем случае, своего народа, своего государства («национальный герой»). Этот «искатель счастья», этот неустрашимый, мужественный индивидуалист выступал то в образе Робинзона (Дэфо), то в образе Растиньяка (Бальзак) или Дюбуа (Мопассан), в условиях Российской империи он принимал образ Чичикова, Адуева, или одного из «господ ташкентцев».

Кандид высмеивался Вольтером не за то, что он искал счастья, а за бесплодные, неумелые поиски, предпринятые наивным, прекраснодушным последователем Панглоса.

Робинзона восхваляли за то, что он утверждал силу и волю буржуазного дельца, бывшего смелым грюндером и аккуратным счетоводом на необитаемом острове и после многих приключений вернувшегося к торговле и к семейному очагу «доброй старой Англии».

Но Робинзонада, как известно, является не только методом художественной литературы буржуазии, но и методом ее политической экономии, всей ее науки — методом индивидуализма, утверждения власти сильной личности, культа «я».

Иногда в мировой литературе появлялся герой типа Тилля Уленшпигеля, или Вильгельма Телля, или Спаотака, но это было редким исключением, да и сами эти герои за свободу носили на себе печать мекобуржуазной ограниченности художников, создавших их.

Был известен и другой тип «героя» — пессимиста, разочаровавшегося в мире, в людях, в дружбе, в идеалах, тип опустощенного человека — интернациональный Чайльд-Гарольд. Чацкий, Онегин «лишний человек», Рудин, «протестант» против буржуазно-дворянской ограниченности и пошлости.

Если «прогрессивная» сторона Робинзонов состояла в утверждении буржуазного мировоззрения для борьбы с феодально-аристократическим мировоззрением, если прогрессивная сторона Уленшпигелей состояла в борьбе против национального и религиозного угнетения, в борьбе против власти «христианнейших Филиппов» (не в зависимости от того, владеют ли они престолом Испании или Альбиона), то прогрессивность Чайльд-Гарольдов была лишь в отрицании, поскольку они не могли по разным условиям выдвинуть позитивно-революционную программу.

Символизм и мистицизм в литературе, как и теософия в области «чистого мышления», являются «вершиной» точнее низшей, последней ступенью в умственном развитии буржуазии. И весьма характерно, что фашистская философия, фашистская литература идут как раз по этому же пути антиреализма и мистики.

Герой нашей литературы — прежде всего человек, переделывающий мир. Наш герой любит жить, бороться, ему не страшна смерть, он воодушевлен высокими идеями, но он ни в коей мере не оторван от земли. И если он отрывается от нее в заоблачные высоты, то не для того, чтобы «царить над людьми», а для завоевания стратосферы, нужной всем обитателям страны социализма.

Наш человек любит, но его любовь глубже, чище, честней, ярче, чем любовь буржуазного героя, ибо она ни прямо, ни косвенно не заряжена товарно-меновыми отношениями, отношениями купли-продажи, эксплуататорскими отношениями буржуазного общества.

Наш герой борется за счастье. Но он борется за счастье всех трудящихся, личное свое счастье он видит в счастье всех, улучшение своей жизни как раз в том, чтобы улучшить жизнь всего коллектива.

Наш герой за индивидуальную смелость, решительность, инициативу (можно привести тысячи примеров, начиная от атаки Зимнего или Перекопа и кончая Днепростроем, Беломорканалом, полетами стратостатов, спасением челюскинцев), но он не стоит над «толпой» и его героизм потому прекрасен, что он принимает характер массовый. Вся наша страна героична и наши герои с наибольшей полнотой выражают эти типические черты победившего класса, пролетарской диктатуры, партии Ленина—Сталина. Вот почему наш герой обогащается лучшим, что только возможно на земле, не миллионами и дворцами, не правом на праздность, не пустой и преходящей славой, а крепкой любовью миллионов людей, славой лучшего из борцов за социализм.

Наше строительство, наука, литература, расцвет нашей культуры показывают еще и еще раз, что только социализм поднимает подлинную индивидуальность, обогащает личное творчество человека, поднимает человека на небывалую высоту. Соревнование, а не конкуренция, борьба в коллективе, а не единичная «борьба за существование» поднимают ввысь сотни тысяч, миллионы умных, чутких, талантливых людей.

Советская литература принципиально отлична от буржуазной тем, что она избрала героем этого нового человека, строителя нового общества. Где бы он ни находился: на стройке, на колхозных полях, в шахте, на море, на льдинах у полюса, в лаборатории, в кабинете академика, в партийном или комсомольском комитете — всюду его должна найти наша литература.

Советская литература еще очень молода, но она уже противопоставила прошлому новые книги, новых героев, новые идеи, мысли, чувства.

«Туннель» Келлермана показывает, как побеждает техника на Западе. «Энергия», «Время вперед», «Большой конвейер», «День второй» и десятки других книг показывают, как свободные строители социализма создают социалистическую технику.

«Роза», «Бенони» Гамсуа, «Мужики» Реймонта, «Сельские идиллии», «Сельские рассказы» буржуазных и мелкобуржуазных писателей рисуют «сытую», спокойную, сонную жизнь деревни. Часто, сами того не замечая, наиболее передовые буржуазные или мелкобуржуазные писатели обнажают социальные противоречия строя: «добродетельный» хозяин выступает как кулак-кровопийца, а «неудачливый

труженик» оказывается едва добывающим себе потом и кровью кусок хлеба на своей парцелле.

«Бруски», «Поднятая целина», «Ненависть», «Разбег», «На гребне» и десятки других книг показывают, как наш середняк и бедняк, вчера еще бывший единоличником, прозябавшим в вековой темноте, становится, стал уже колхозником и, изживая — с большим трудом — капиталистические пережитки, становится сознательным строителем социалистического общества, создает себе и всему коллективу на основе общего труда зажиточную культурную жизнь.

Мировая литература создала ряд произведений, среди них наиболее потрясающие некрасовские стихи, рисующие безотрадную жизнь, «сплошной быт» деревни. Советская литература создала уже ряд прекрасных произведений, в которых впервые в мировой истории правда о жизни деревенской звучит, как правда о новой нарождающейся жизни.

Старая, вымирающая деревня канула в лету, родилась новая, колхозная деревня. Да и деревня, при помощи социалистического города, перестает быть только деревней, ликвидируется противоположность между городом и деревней; противоположность между умственным и физическим трудом. Наша литература растет на отражении этих процессов.

Два с лишним года, прошедшие со дня постановления ЦК о ликвидации РАПП и перестройке литературно-художественных организаций, дали нам ряд прекрасных произведений советских писателей.

Однако мы не только не сделали всего, что могли и должны были сделать, мы не сделали еще основного: нашей литературой еще не создан многогранный художественный образ положительного героя нашей эпохи. В этом ее основной недостаток. Грубейшей ошибкой было бы не замечать большого отставания нашей литературы от действительности. Невысокое качество многих художественных произведений, нивелированная тематика «публицистичность», выдаваемая за художественную скромность», схематичность, отсутствие богатства конкретных черт людей, событий, нюансов мысли — все это в высшей степени характерно для советской литературы.

То же относится к языку. Язык не просто «компонент» произведения. Нельзя сухонным, мало подвижным, тусклым языком выражать яркие мысли. Нельзя медлительным языком сказа говорить о полете стратостата или об испытании шаропоезда. Нельзя интернационализировать, обогащать язык, внедряя в него нехарактерные, засоряющие, провинциализмы, слова, делающие язык малоубедительным, негибким, консервативным. Проблема использования фольклора литературной речью — слишком большая проблема, которой мы не занимались до сих пор, но надо решительно выступить и против «колониального» взгляда на фольклор, как на мертвое сырье и как на готовый «языковый продукт». Живая народная речь обогащала и обогащает литературный язык. Вопрос лишь в том, чтобы суметь отобразить наиболее нужное и этим обогатить живую и литературную речь.

Если идейное содержание — основной стержень всего произведения, его основание и вместе с тем сердцевина, то язык — определяющий момент формы; от него зависит выражение содержания, без него мы не узнали бы о содержании, следовательно, борьба за четкое, красивое, но не нарочитое, простое и убедительное слово, адекватное большому идейному содержанию произведения, есть важнейшая проблема. И в разрешении этой проблемы мы мало сделали. А. М. Горький показал это достаточно убедительно и предостерегающе.

Мы должны ясно сказать: грубо ошибочной была бы такая оценка, которая считала, что литература справляется с своими задачами. И если мы недовольны состоянием нашей литературы, то это не только следствие больших стремлений, не только вытекает из желания видеть нашу литературу более яркой, значительной, художественно-зрелой, но и из объективного состояния этой литературы.

Наша литература отстает от нашей социалистической действительности, а литературная критика отстает от художественной литературы. Эту известную и общепринятую формулу мы подчеркиваем с такой силой потому, что она, правильно оценивая объективное положение вещей в литературе, является вместе с тем и реальным лозунгом борьбы за преодоление этого отставания, за создание произведений, стоящих на уровне социалистической действительности.

Художественная проза. За последние годы вышел ряд интереснейших произведений. «Поднятая целина», «Цусима». «Пето Первый», «Баюрикады», «Тропа самураев», «Я люблю», «Большой конвейер», «День второй», «Человек меняет кожу», «Юноша», «Мы вернемся, Суоми», — далеко не исчерпывают список хороших книг. Однако надо со всей серьезностью отнестись к тому факту, что центральная фигура наших романов (за исключением, конечно, исторических) — строитель социализма — сплошь и рядом схематична; еще не создан типичский представитель (и тем более галерея ярких типов) нашей эпохи. В этом смысле мы можем сказать, что мы еще не имеем классических произведений эпохи развернутого социалистического строительства. Дискуссия, устроенная обществом старых большевиков совместно с Оргкомитетом, показала, как мало еще сделано в изображении большевика — этого наиболее типического, характерного для нашей эпохи человека, члена «партии нового типа», партии, перделывающей мир.

Совсем плохо обстоит дело с созданием жанра советской новеллы, рассказа. Отставание здесь лишь резко подчеркивает необходимость бороться за чеканность, за фабульность, сюжетность, прозрачность и сжатость языка во всей литературе. Почти полное отсутствие высококачественной новеллы, рассказа и наличие «повестей, перерастающих», вернее растягивающихся в «роман», подчеркивает все основные недостатки нашей прозы.

Поэзия. Всесоюзное поэтическое совещание докладами т. т. Усевич и Тихонова и всеми выступлениями поэтов и критиков констатировало отставание поэзии. Здесь не место подробно анализировать

это явление, однако надо подчеркнуть, что субъективное выражение отношения художника к миру, более всего свойственное поэзии, не нашло еще достаточно четкой, отлитой формы. Обезличка в выборе темы, некоторая безразличность и уравнительность в выборе объекта поэзии придает тусклость нашей поэзии.

Мы не создали еще советской эпопеи (тема широкого, глубокого показа героической борьбы пролетариата и Красной армии еще ждет своего автора). Мы еще не создали подлинно социалистической лирики, которая быть может больше, чем какой-либо другой жанр поэзии, рисует наше новое, глубоко внутреннее (и вместе с тем присущее многим), коллективистическое отношение к нашим делам, дням, людям. И если мы говорим о переделке психики и ликвидации капиталистических пережитков в сознании людей, то может быть непреодоленный еще индивидуализм в сознании наших поэтов не в малой степени тормозит создание социалистической лирики. Это очень сложный вопрос и от него отмахнуться нельзя. Надо упорно учиться. Но одной учебой всего не сделаешь. Создать подлинно-социалистическую лирику может только настоящий социалист-поэт. Он должен чувствовать новое, как свое, глубоколичное дело.

Драматургия. Недавний конкурс на лучшую пьесу показал, что советская драматургия растет, но растет недостаточно. Наша драма также не доросла до настоящих художественных вершин показа тех больших процессов, острых жизненных конфликтов, сложных перипетий революционной борьбы и строительства социализма, живыми участниками и свидетелями которых мы являемся. Драма — венец поэзии. Экономия изобразительных средств сочетается в ней с максимальной действенностью материала — вот откуда первая и основная трудность для нашей драматургии. И в отношении драматургии мы можем сказать, что мало учимся у классического наследства, мало изучаем процессы жизни, не всегда схватываем главное. И в драме мы не создали еще основные борющиеся типические характеры нашей эпохи. Поворот нашей драматургии (от бытовой пьесы к драме социальных конфликтов, с одной стороны, и к социальной комедии — с другой, знаменует некий перелом в состоянии нашей драматургии. Но нужно много и упорно работать над тем, чтобы покончить с дидактичностью, иллюстративностью и газетностью нашей драмы, чтобы покончить с драмодельством и некритическим перелицозвванием старых пьес. Наша драматургия завоевала советскую сцену. Она заняла доминирующее положение. Но ведущая роль драматургии должна выражаться не только в том, что она идейно вдохновляет театр и дает ему импульс и материал для работы, но и в том, чтобы эти идеи были выражены в подлинно-художественной форме. Наша драматургия должна опередить драматургию прошлого не только по идеям, но и по форме, а этого пока еще нет.

Критика. Говорят, что наша критика не конкретна. Это верно, но это далеко не все. Конкретной, подлинно-марксистской по идеям, художественно-исследовательской, авторитетной как для читателя, так

и для писателя наша критика сможет стать тогда, когда она достигнет действительных вершин теории.

Требование конкретной критики означает у некоторых отказ от теории. Отдача «в концессию» «литературоведению» и «театроведению» проблем теории не заставит критику стать более конкретной... Наоборот, подлинно конкретной критика будет лишь тогда, когда она будет и действительно теоретической. Нельзя подменять конкретность слепой эмпирией, как и теорию жонглированием абстрактными понятиями.

Говорят, что наша критика страдает вкособщиной. Это верно, но это не все. «Вкусовщина» — это не личная прихоть того или иного критика, это в известной степени теория, произведенная некоторыми методологами в критическое profession de foi. Борьба против нормативной эстетики, объявленная некоторыми философами и критиками, означает не только отказ от ряда основных принципов марксо-ленинской эстетики, но и защиту эстетики «личного вкуса» — Эннекен-Фехнеровского порядка. Эти теории, идущие от вульгаризирования кантовской «личной незаинтересованности», под видом борьбы с утилитарной критикой, на самом деле «обосновывают» отказ от научной критики и ведут к художественному и критическому агностицизму. Следовательно, борьба с вкусовщиной есть борьба против эстетики агностицизма и борьба за установление марксо-ленинской критики. И здесь необходимо учиться у классиков. Если в эстетике необходимо исходить из идей классиков марксизма — Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, то не в меньшей мере нам необходимо овладевать богатым творческим методом и эстетическим опытом Белинского, Чернышевского, Добролюбова, критически перерабатывая их опыт.

Говорят, что наша критика недостаточно авторитетна в специфических вопросах литературы. Это верно, но это не все. Для того, чтобы критиковать, нужно знать объект критики. Надо обладать огромными культурными знаниями, воспитывать в себе острое художественное чутье, закалять себя теоретически, чтобы по-марксистски анализировать идейное содержание и художественные достоинства произведения. Следовательно, художественное невежество есть частное проявление невежества вообще. Неавторитетная и неубедительная критика в вопросах специфики литературы будет неавторитетна и в раскрытии идейного содержания.

Марксо-ленинская литературная критика подлинно художественная критика потому, что она вникает в специфику дела, знает ее конкретно.

Наша критика часто забывает о проблеме учебы. Она забывает, что критика — в известной степени отрасль художественной литературы и должна бороться за свое собственное высокое художественное качество.

Сила большевизма состоит также и в том, что большевизм владеет острейшим орудием самокритики. Советская литература, до-

казавшая свою острую критическую и созидательную силу, на дальнейшем своем пути будет оттачивать орудие большевистской самокритики, вытравливая и уничтожая в себе все, что мешает ее дальнейшему росту. Вот почему первый съезд советских писателей будет не только огромным радостным итогом проделанной работы, но и отправным пунктом дальнейшей прямой большевистской самокритики.

Вот почему в первом всесоюзном съезде мы видим могучий стимул дальнейшего расцвета нашей литературы.

Вот почему в работах съезда советская литературная критика почерпнет могучую силу для своей дальнейшей работы на пользу революционной литературы всего мира.

НАУКА И ФИЛОСОФИЯ ЗАГНИВАЮЩЕГО КАПИТАЛИЗМА

Всеобщий кризис капитализма сделал более явными и заостренными те черты буржуазной идеологии, буржуазной науки, которые до того буржуазией тщательно скрывались, маскировались. Это изменение является результатом того факта, что если в «спокойные и органические», говоря языком Сен-Симона, времена сущность общественного процесса скрыта в глубинных недрах, то в эпохи обострения противоречий «тайные» пружины становятся «явными», сущность явлений начинает восприниматься, так сказать, непосредственно... Оно обусловлено перестройкой на данном этапе методов и форм буржуазного управления.

Однако мы не можем и не должны противопоставлять друг другу как принципиально различающееся состояние науки при фашизме и при буржуазной демократии. То и другое отражает лишь два метода управления, которые комбинирует буржуазия для укрепления своего господства. Это два метода, классически-четкая характеристика которых дана В. И. Лениным: «На деле буржуазия во всех странах неизбежно вырабатывает две системы управления, два метода борьбы за свои интересы и отстаивания своего господства, причем эти два метода то сменяют друг друга, то переплетаются вместе в различных сочетаниях. Это, во-первых, метод насилия, метод отказа от всяких уступок рабочему движению, метод поддержки всех старых и отживших учреждений, метод непримиримого отрицания реформ. Такова сущность консервативной политики, которая все больше перестает быть в Западной Европе политикой земледельческих классов, все больше становится одной из разновидностей общеполитической политики. Второй метод — метод «либерализма», шагов в сторону развития политических прав, в сторону реформ, уступок и т. д.¹

Преимущественное использование буржуазией, в зависимости от условий классовой борьбы, того или иного из этих методов накладывает свой отпечаток и на идеологическое вооружение буржуазии в данный период, на состояние науки и т. д.

¹ В. И. Ленин. Собр. соч., т. XV, стр. 7.

Буржуазная наука, например, неизменно несла свою службу эксплуататорам. В этом ее классовая природа. Но буржуазия до поры до времени «скрадывала» классовый и партийный характер своей науки, твердила о ее «всечеловечности», «внеклассовости», «объективности» и проч. Эта тактика целиком соответствовала методам парламентаризма и буржуазной демократии, которыми в ту пору пользовалась буржуазия для осуществления своего господства. Назревающий революционный кризис и возмущение масс заставляют однако буржуазию переходить к методам открытой террористической диктатуры.

Перестраивая методы осуществления своего господства и вступая на путь фашизма, который выходит из недр буржуазной демократии, буржуазия сдает в архив и декларативный догмат «нейтральности» и «объективности» науки. Этот догмат становится для нее помехой в фашизации аппарата управления и идеологии. Буржуазия предъявляет ученым требование — выполнять ее социальный заказ, не прибегая к традиционной маскировке под классовую «беспристрастность» и «объективность». Но эта открытая служба не исключает, конечно, широко практикуемой фашизмом социальной демагогии. Наоборот, одно тесно переплетается с другим...

Наиболее типической чертой буржуазной науки, как и всей буржуазной идеологии, является в настоящее время ее фашизация. Открытая служба финансовому капиталу, наиболее агрессивные и шовинистические круги которого осуществляют свою террористическую диктатуру, становится высшей доблестью буржуазной науки. Было бы однако неправильно рассматривать буржуазную науку наших дней, как одномастную, не видеть того, что степень ее фашизации далеко не одинакова повсюду.

Те внутренние трения в лагере буржуазии, которыми, как подчеркнул XIII пленум ИККИ, сопровождается реорганизация шатающейся диктатуры буржуазии на фашистский лад, находят, конечно, свое отражение на всем идеологическом и в частности на научном фронте.

И в вопросах науки находят свое выражение конфликты, возникающие на почве внутренней противоречивости положения фашизирующейся буржуазии. И тут налицо разногласия по вопросу о формах и методах фашизации науки, о том, в какой степени надлежит сохранять при исполнении этого заказа традиционную «объективистскую» фразеологию и т. д. Но все эти разногласия между различными течениями современной буржуазной науки являются внутренними разногласиями, внутри одного и того же лагеря, в одинаковой степени охваченного паникой перед приближением пролетарской революции.

Все эти разногласия имеют место «при общем курсе всех буржуазных партий, в том числе и социал-демократии, на фашизацию диктатуры буржуазии» (из постановлений XIII пленума ИККИ), вклю-



Современное буржуазное искусство.

Пабло Пикасс. Портрет.

чающую в себя в качестве одного из своих элементов и фашизацию буржуазной науки. |

Разрушение устоев капитализма, углубляющийся распад капиталистического хозяйства и порождаемая им неуверенность в завтрашнем дне, расшатывание кризисом экономической базы научной деятельности — с одной стороны, продолжающаяся революция в современном естествознании, характер и следствия которой были исчерпы-

вающе вскрыты Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме», с другой стороны, все это порождает кризис буржуазной науки.

В том, что умирание капитализма влечет за собой загнивание буржуазной науки, ничего неожиданного или «сверхестественного» нет. Это вполне закономерное явление, находящееся в полном соответствии с тем, чему учат о последней фазе капитализма Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин.

Изучая это явление, мы должны избегать моментов упрощенчества и схематизма. Антиленинским был бы подход к идеологии умирающего капитализма, как и ко всему этому капитализму с точки зрения философии «застоя». Выявляя основную тенденцию загнивания буржуазной культуры, надо помнить о неравномерном развитии идеологии, надо помнить, что общий процесс этого загнивания отнюдь не исключает частичного продвижения вперед на отдельных участках, что буржуазная наука может добиваться еще отдельных частных успехов и открытий в технике и естествознании, может делать еще те или иные завоевания в области накопления фактического, эмпирического материала, подчас имеющего значительную ценность... Имеется разница и между состоянием буржуазного обществоведения и буржуазного естествознания.

Социальные науки, в основном фашизированные, целиком погрязшие в мистике, бесплодном формализме и метафизическом логизировании, исчерпывают себя в теоретическом прислуживании агонизирующему капитализму. Здесь мы сплошь имеем дело не с научным исследованием, а с телертерским колдованием. Несколько иначе обстоит с естественными науками. И тут, конечно, сказывается разлагающее влияние кризиса, и тут антинаучная поповщина оказывает парализующее влияние на развитие научной мысли, и здесь идет прислуживание эксплуататорам. Но при всем том физика, химия, биология делают еще выдающиеся открытия, обогащающие науку, толкающие научную мысль вперед...

Как мы уже указывали, в момент, когда смертельная опасность пролетарской революции и победы коммунизма угрожает ее интересам, буржуазия фашизирует не только аппарат управления, но и всю идеологическую, всю научную сферу. С «храмов науки» без лишних слов сбрасывается флаг научного нейтралитета и бесстрастия, над ними вздымается знамя боевой фашистской реакции. От ученых требуют, чтобы они перестали быть «жрецами науки», а выступали в качестве штабных офицеров оголтелой контрреволюции. Науку перестают изображать витающей в небесных сферах вдали от грохота земных, классовых битв. Ее высшей целью объявляется служение «нации», «отечеству», «государству», т. е. хищникам и эксплуататорам. Буржуазия начинает требовать от «своих» ученых, чтобы они выполняли ее социальный заказ, не прибегая более к маскировке. Она воздвигает гонения на тех либеральных ученых, которые не решаются на безоговорочное выполнение этого заказа.

Буржуазия без лишних слов предъявляет ученым требование всю свою деятельность скрыто подчинить ее классовому интересу. «На-

ука, искусство, культура должны быть подчинены требованиям политики. Нам не нужна либеральная, объективная наука. Критерием науки должна быть полезность или вредность государству», — заявляет в фашистской Германии министр пропаганды Геббельс. «Наука не имеет права ограничиваться объективным рассмотрением... Наука не должна иметь автономии, — вторит за Геббельсом ректор Франкфуртского университета Эрнст Крик. — Воинствующая наука будет сильнее привлекать студентов, чем объективная наука прежнего времени. Ученые должны стать духовными солдатами «третьей империи», штурмовиками в области духа»¹.

Директивы, которые финансовый капитал дает через своих фашистских чиновников своим профессорам и доцентам, быстро реализуются. Фашистский переворот в Германии показал, что подавляющее большинство академических ученых оправдало известный афоризм Бисмарка: «можешь бить соседа... Всегда найдешь профессора, который освятит это именем вечного права»... И поэтому «либеральные», «радикальные», «независимые» ученые, еще вчера гордо превозносившие доблести «чистой» и «бесстрастной» науки, сегодня шлют на своих научных съездах верноподданнические телеграммы Адольфу Гитлеру и подносят дипломы «почетного доктора» капитану Герингу...

Процесс пресмыкательства этих господ перед гитлеровским сапогом представляет собою не только отвратительное, но и поучительное зрелище. Никогда еще саморазоблачение буржуазной наукой ее классовой роли не заходило так далеко. Взять хотя бы, для примера, XII сессию германского философского общества, происходившую в октябре 1933 г. в Магдебурге. Сессия протекала под лозунгом осуществления выраженного Гитлером в его приветственной телеграмме философам пожелания, чтобы «силы истинно-немецкой философии способствовали обоснованию и укреплению германского мировоззрения». Истинно-немецкие философы не обманули надежд «вождя». Они показали непревзойденные образцы сервизма. Выступавший, например, с весьма, казалось бы, академическим докладом «о целях и ценностях в смысловой структуре поведения» кильский профессор Диркгейм нашел разрешение поставленной им проблемы в... поведении штурмовиков и в личности Гитлера. В атмосфере, насыщенной стенами фашистских жертв, являясь свидетелем разнузданных оргий, чинимых бандами штурмовиков, «унифицированный» философ задается глубокомысленными вопросами: «Оправдана ли цель данного поведения? Целесообразен ли путь для достижения данной задачи?» На эти «абстрактно-академические» вопрошания он академически-бесстрастно отвечает: «Всякое поведение является тем более целесообразным, чем большее господство достигнуто над теми условиями, из которых в пространственно-временном мире ничто может стать действительным. Оправдание же какой-либо цели зависит от ее ценностного назначения».

¹ Frankfurter Zeitung. 21 Mai 1933.

Проф. Диркгейм видит трагедию последней эпохи в том, что распались элементы поведения — мышление о цели и чувство ценности. Человечество жестоко страдало из-за того, что сталкивались между собой, с одной стороны, эгоистическая воля, без связи с ценностями, а с другой стороны — живое чувство ценностей, но без целесознательной воли. От этой трагедии избавил человечество, по крайней мере германское человечество, никто иной как... Адольф Гитлер: «Вождь современной Германии являет пример синтеза волевой целесобразности и страстного ценностного чувства. Правильное соотношение ценности и цели в смысловой структуре поведения, сделанной основой новой Германии, оказалось строящей действительность силой»... Не составляет, конечно, труда понять «смысловую структуру поведения» всех этих Диркгеймов, Крюгеров и Криков, которые, задаваясь внепространственными и вневременными философскими проблемами, петушком поспевают в этом «пространственно-временном мире» за кровавой фашистской колесницей...

Не одни философы, конечно, выступают такими фашиствующими петушками. В начале октября 1933 г. состоялось, например, объединенное заседание общества содействия математическому, физическому, химическому и биологическому образованию. Первым выступил на нем математик Гамель, восхвалявший «новый дух» и доказывавший, что математике должно принадлежать в «третьей империи» надлежащее место, ибо она представляет собою не научную дисциплину разлагающего интеллектуализма, а истинно-немецкую, фаустовскую науку, которая не может быть обоснована с помощью одних логических средств.

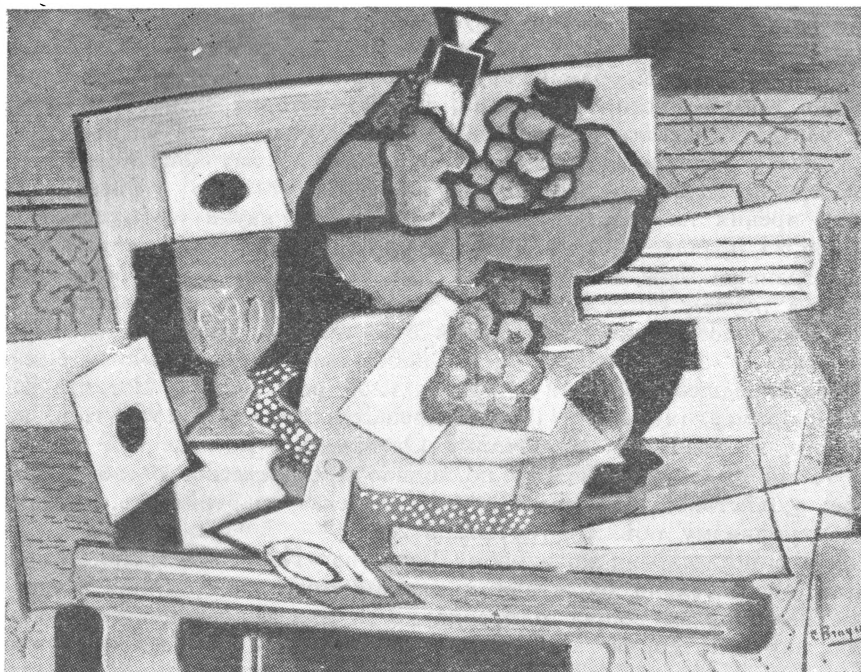
Третьи из этих «академических рептилий» выступают в роли простых гитлеровских агентов на манер известного хирурга Зауэрбруха, опубликовавшего «открытое письмо врачам мира», в котором он заверяет, что фашистское правительство «подобно мудрому врачу» исцеляет ослабший организм немецкого народа, и предсказывает, что вскоре все народы поймут величие идей, осуществляемых фашистами¹.

Надо иметь изрядную долю социал-фашистского бесстыдства, чтобы после всего этого говорить о мужестве и стойкости, с которыми германские ученые отстаивают независимость и свободу науки, как это сделал австро-марксистский «Кампф» статьей Рудольфа Рихтер².

Процесс «линяния» принципиальных сторонников «аполитичной» и «бесклассовой» науки и превращения их в убежденных сторонников фашизации науки осуществляется не только в тех государствах, где буржуазия перешла к фашистской диктатуре. Он имеет место и среди ученых тех стран, в которых «буржуазия еще может позволить себе до больших революционных потрясений роскошь игры в демократию и в парламентские качели буржуазных партий» (Мануильский). Этот процесс приводит к тому, что узко-специальные научные

¹ Prof. Dr E. Sauerbruch. Offener Brief an die Ärzteschaft der Welt. Klinische Wochenschrift. 1933 №, 39.

² Rud. Richer. Das dritte Reich und die Wissenschaft. Kampf. 1933, № 12.



Современное буржуазное искусство. Жорж Брак. Натюрморт.

журналы начинают заниматься широкой политикой. Такой, например, казалось, специальный журнал, как французское «Обозрение промышленной химии», выступает вдруг с передовой, в которой нет ни слова о химии, но которая целиком посвящена критике демократии и поискам вождя. Передовица жалуется на то, что в демократических странах правят люди, которые являются быть может превосходными ораторами или писателями, но которые отнюдь не являются людьми действия (*qui n'ont rien de ce qui caractérise l'homme d'action*). Это не вожди потому, что основная отличительная черта вождя — авторитет, который или ему воздается или который он сам завоевывает. «Но увы! Наша страна переживает кризис авторитетов. В ней слишком много политиков и недостаточно политиков»¹.

Буржуазные ученые начинают открыто выступать против лозунгов «объективности» науки и ее беспартийности. В этот момент, когда решаются судьбы капитализма, они считают больше невозможным для себя играть в жмурки научной объективности. Об этом заявил, например, известный чешский философ, проф. Пражского университета Эм. Радль, выступивший на страницах журнала «Scientia» со статьей большого симптоматического значения: «К философии истории науки». В этой статье он требует пересмотра установив-

¹ Revue de Chimie industrielle. 1933. Octobre. № 502.

шихся взглядов на свободу науки, ибо эту свободу надо рассматривать не *in abstracto*, а совершенно конкретно. Одновременно Радль подымает проблему научной объективности. Он протестует против либерального требования, чтобы «историк к изображаемому им фактам относился так нейтрально, как будто бы он их обозревал с луны»². Оспаривая либеральную традицию научной объективности, Радль заявляет, что ученый всегда имеет свою субъективную точку зрения на вещи и события. «Историк науки — это солдат в борьбе за правду, не пустой наблюдатель. Беспартийность имеет свои границы. Мы, к сожалению, имели слишком много беспартийности в науке»...³

Аналогичное обрасывание с себя буржуазными учеными «демократических» и «либеральных» одежд наблюдалось и в Германии еще в период, предшествовавший «национальной революции». Вот что писал, например, журнал «Naturwissenschaften» 6-го мая 1932 г. в некрологе, посвященном Вильгельму Оствальду: «Больше чем к кому бы то ни было к Оствальду подходило прометеевское слово в Пандоре: «Действительное достоинство человека — партийность. Всякого рода гуманизму объявляется война»...

Еще в послесловии ко второму изданию «Капитала» Карл Маркс писал относительно буржуазных экономистов, что для них решающим является не вопрос о правильности или неправильности какой либо научной теории, а о том, полезна ли она для капитала или вредна, удобна или неудобна, согласуется с полицейскими соображениями или нет. За время, прошедшее с тех пор, этот классовый утилитаризм стал решающим для буржуазных ученых и всех других областей. Однако в период господства буржуазной демократии капиталисты всячески маскировали этот факт. Переходя к методам фашистского осуществления своей диктатуры, они не считают нужным более скрывать его.

Этот процесс фашизации науки можно было кстати хорошо наблюдать и на проводившихся за последнее время юбилеях — Дарвина, Гёте, Гегеля, Спинозы, Вагнера.

Как мы видели, сами буржуазные ученые начинают демаскировать свою службу финансовому капиталу. Но эту демаскировку мало осуществлять, ее надо еще «теоретически обосновать». Над этим «обоснованием» усиленно работает в последнее время мысль идеологов загнивающего капитализма. В этом отношении незаурядный интерес представляет работа вождя неогегельянства Рихарда Кронера «Культурно-философское обоснование политики». Своей задачей Кронер ставит — переборщить мост между философией и политикой. Политика это — борьба разнообразными средствами за разнообразные цели. В этой борьбе результат определяется превосходством борющихся. Но это превосходство достигается не только насилем, а ду-

² Em. Radl. Zur Philosophie der Wissenschaftsgeschichte. «Scientia». Rivista internazionale di sintesi scientifica, I. XI. 1933, p. 314.

³ Там же, стр. 315.

ховными средствами. Среди последних особое место принадлежит «теоретическому разуму». «Но теоретический разум,—играет Кронер парадоксом,—только там философски действителен, где он не только философски действует»¹. Это происходит тогда, когда он познает цель, к которой стремится наша воля, как объективно-значимую, как «чистую истину». В политической действительности голые интересы напяливают на себя плащ воли, борющейся за свои права. Так они поступают потому, что, выступая открыто, как интересы, они не имели бы необходимого политического влияния и не могли бы добиться власти. Этот правовой и моральный плащ им поставляют науки о духе, в первую очередь, философия. Поэтому философия «не может и не должна быть беспартийной и объективной, как естествознание».

В философии проявляется субъективность индивидуального я, ибо в ней осуществляется самосознание личности. Политическая борьба есть борьба идей, а идеи ведут в область самосознания, в область философии. Поэтому она превращается в борьбу философских учений и систем. «Система становится соратником или противником в политической борьбе. Политика в конечном счете коренится в мировоззрении... мировоззрение же в религии и философии, которая дает ему соответствующую форму» (там же, стр. 67).

Так выглядит развертываемое идеологами загнивающего капитализма «философское обоснование» фашизации науки. Буржуазные ученые, как мы видим, в момент небывало-резкого обострения классовых противоречий и угрожающей капитализму гибели «ликвидируют» священный догмат своей объективности и беспристрастности, заявляют о необходимости без лишнего жеманства служить эксплуататорам... Вместе с тем они напоминают последним, что успех их борьбы с пролетариатом не в малом зависит от того, насколько им будет обеспечена поддержка науки, помощь философских систем...

Процесс фашизации охватил всю область буржуазной философии и социологии. В Германии уже на протяжении ряда лет можно было наблюдать отход на задний план наиболее крупных представителей умеренно-либеральной философской и социологической мысли, типа Риккертса или Гуссерля. Ряд других резко эволюционизировал вправо. Вчерашние либералы и позитивисты стали открыто выступать реакционерами и мистиками. Вернер Зомбарт, например, когда-то заигрывавший с марксизмом, выступает в настоящее время открытым апологетом капитализма и требует подчинения науки религии. Фиркандт, уже ранее перекочевавший с либерально-позитивистских на формалистские позиции, теперь отходит к фашизму. На учение Опенгеймера о «феодальном социализме» начинают усленно опираться фашистские теоретики... Властителями дум становятся такие философские черносотенцы, как Гайдеггер, Шпанн, Шпенглер, Крик, Пржибара и др.

¹ Rich. Kroner. Kulturphilosophische Grundlegung der Politik. Junker und Dürnhaupt. Verl. Berlin, 1931. S. 17.

Резкий сдвиг вправо характеризует и современную философию Франции. Ее признанный вождь Анри Бергсон выпустил в конце 1932 года книгу «Два источника морали и религии», подводящую, так сказать, итог всему его философскому творчеству. В этой книге идеализм и мистицизм бергсонизма выступают в заостренном и крайне реакционном виде. С большой энергией защищается в ней индетерминированная связь вещей. В соответствии с прежними трудами Бергсона доказывается неспособность интеллекта дать настоящее познание, которое достигается только интуицией. Защищается идея творческого божества. Одним словом, здесь идеи «Творческой эволюции» и «Введения в метафизику» заострены и обнажены. Бергсон проповедует мистический релятивизм, для которого «восприимчивый физическими органами нашего зрения мир, конечно, действителен, однако существует еще нечто другое, и это нечто не только возможно или вероятно... но так же верно, как познанное в опыте; один видел, один чувствовал, один знает (quelqu'un a vu, quelqu'un a touché, quelqu'un sait»¹).

Мораль объявляется беспомощной без религии, провозглашается преимущество интуиции перед рассудком, наука корректируется магией, развенчивается техника, человечество призывается вернуться к примитивности первобытного... Бергсон устанавливает, что религия «должна принадлежать к нашей структуре» (стр. 187), что «человечество по своей структуре предназначено для собственности» (стр. 307).

Крайний мистицизм последних выступлений Бергсона не удовлетворяет однако еще его многочисленных последователей во Франции и за ее пределами. Бергсонизм наиболее реакционной марки проповедуется Леруа, Блэнделем и рядом других современных французских философов. Среди последних стоит особо назвать Эмиля Меерзома, приобретшего за последнее время широкую известность борьбой, которую он ведет с классическим позитивизмом во имя интуитивистического априоризма. Крайняя реакционность последних выступлений Бергсона и его школы позволяет говорить о смыкании бергсонизма со всем «философским фронтом» фашизма. А «фронт» этот представляет собою воистину жалкое зрелище.

Всё фашистское кредо проникнуто величайшим презрением к теории, к науке, к научному мировоззрению. Символичен не только костер 11 июля 1933 г., пожиривший на площади Берлинской оперы тысячи книг. Символично и поучение, которым профессор «политической педагогики» Воймлер в зареве этого ауто-да-фэ наставлял своих питомцев: «Помните, что на войне побеждают не философы, а солдаты»...

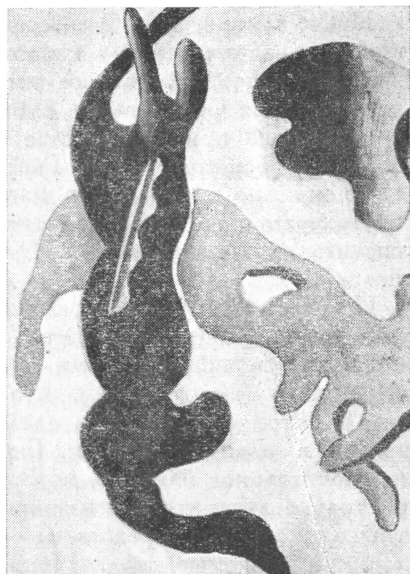
А представитель прусского министерства просвещения Ахельс, выступая в октябре 1933 года на конгрессе германского философского общества, издевательски поучал господ философов: «Новая высшая школа вырастает не из духа философии, а из духа штурмовиков».

¹ Henri Bergson. Les deux sources de la morale et de la religion. Edit. Félix Alcan. Paris, 1933, p 249.

Но как бы глубоко ни было презрение фашистов к науке, к научному мировоззрению, они все же иногда испытывают от этого некоторое неудобство. К тому же некоторые ученые друзья «национальной революции», вроде престарелого Макса Планка, напоминают ее творцам о пользе науки. Вот почему они время от времени делают попытки философского, с позволения сказать, обоснования своей идеологии. Эти попытки в первую голову характеризуются самым низкспробным эклектизмом.

Далеко не оригинален даже наиболее «оригинальный» из философов фашизма — Джентилле. В сотканной им ткани идеалистического актуализма слишком много нитей принадлежит Гегелю, Фихте, Ницше, Бергсону. Еще менее оригинальны иные фашистские философы, все почти являющиеся бесплодными эклектиками, пыгающимися модернизировать многие отжившие, заплесневелые идеи давно пршедших времен, приспособить их к запросам дня. У Канта, у Гегеля, у Фихте отбирается ими все наиболее реакционное, что имеется в их учении. Но характерно, что к великим философам молодой восходящей буржуазии без особой охоты обращаются философствующие эпигоны умирающего капитализма. Гораздо чаще и гораздо охотнее они общаются со средневековыми мистиками типа Майстера Эккарта или Якова Бема. В их писаниях воскресают такие далекие тени, как Арнольд Гейлингес, как Бернард Клервосский. Больше всего они черпают у Ницше...

Для характеристики отношения фашистов к философии характерны две так сказать программные статьи, помещенные в «National - Sozialistische Monatshefte» — «научном» органе, издателем которого значится «сам» Адольф Гитлер, а редактором — Альфред Розенберг. Одна из них носит заголовок: «Какое значение имеет для нас Гегель», другая озаглавлена «Ницше и национал-социализм». Автор последней И. Гюнтер ставит весьма «уместный» вопрос. «Можно было бы сказать, что такое движение, как национал-социалистическое, уже достаточно крепко, чтобы обойтись без подведения под себя какой-либо философской базы (ohne irgendeine philosophische Fundamentierung) что незачем притягивать философию для того, чтобы этому движению и присущей ему политике придать достаточную деятельную силу»¹.



Фернад Леже

Две коровы

¹ National-Sozialistische Monatshefte. Wissenschaftliche Zeitschrift der NSDAP. 1932. Heft 2.

Иначе говоря, наш философ опасается, как бы его единомышленники не задали бы ему коварного вопроса, обусловленного тем пренебрежением к теории, которое им непрестанно внушается: «Нельзя ли ограничиться резиновыми дубинками, концлагерьями и расовой пропагандой, не притягивая себе на помощь какой-то еще там философии». Любопытен ответ Гюнтера на подобного рода «сомнения». «Это конечно правильно в настоящее время, но недостаточно предусмотрительно... Умный политик стремится и на вершине власти обеспечить свое положение»... Этого требует политика «дальнего прицела»...

Не ограничиваясь воскрешением средневековых философских теней, фашисты пытаются воскресить также Ницше и Гегеля. Ницше единодушно возводится ими в сан своего философского патрона. Муссолини кичится тем, что из социалиста, каким его изображали (кто? — С. В.), он сделал из Ницше фашиста, каким он является в действительности. Гюнтер объявляет, что Ницше приобрел исключительное влияние, которое «простирается на бесконечное». Это не только литературное влияние, как у Канта и Гегеля, но и политическое. Мы переживаем «ницшеанский ренессанс». Мы начинаем «ницшеански мыслить». Ничшеанство — это подлинная философия вождей («Führerphilosophie»). Она созвучна фашизму, ибо несет господство мужских доблестей.

Увлечение «ницшеанским ренессансом» проявляется и среди буржуазных философов современной Франции, которые еще недавно видели в Ницше философского вдохновителя прусского бронированного кулака. Так например «Revue philosophique» опубликовал статью Коше (1932 г. № 9—10), объявляющего Ницше наряду с Гегелем величайшим философом нового времени, роль которого в истории человечества еще впереди.

Надо признать, что «увлечение» идеологов загнивающего капитализма философией Ницше является вполне закономерным. Этот певец империалистской агрессивности и апологет цивилизованного рабовладения, действительно, «созвучен» современным наемникам финансового капитала, озверело борющимся за сохранение своей расшатанной власти. Он поставляет им столько сокрушающих, издевательских доводов против демократии. Они находят у него страницы, вдохновенно говорящие о праве благородных высших рас угнетать низшие расы, «грубые» внеевропейские народы.

Они восторженно подхватывают его философию войны, как «лечебного средства» для измельчавшего человечества, его культ милитаризма и солдатчины. Им трогательно родственно ницшеанское презрение к «черни», к «рабской толпе», к «человеческому стаду»... Им так импонирует устанавливаемый Ницше «порядок каст» с его иерархией врожденных господ и рабов, повелевающих и подчиняющихся. Прикрываясь цитатами из Ницше, корчат из себя сверхчеловеков вынесенные мутной фашистской волной на политическую поверхность Розенберги и Геббельсы. У Ницше они черпают словечки о тупости рабочего, о его нахальстве, о его стадности, о его алчности. Их при-

шпоривают его призывы к борьбе со сволочью и со скотом... Фридрих Ницше заслужил быть философским патроном расстреливающей рабочих фашистской сволочи...

Фашистская и фашиствующая буржуазия всячески старается использовать в своих классовых целях и модернизируемого ею Гегеля. Неогегельянство играет роль одного из важнейших идеологических таранов в руках современной контрреволюции. Тов. Митин правильно замечает, что «активная черта немецкого классического идеализма — действительность гегелевской философии является очень привлекательной для активистического наступательного действительного характера современного фашистского движения»¹. Не мало опоры находят идеологи буржуазии у Гегеля и для своих мистических спекуляций. Но все же фашистская буржуазия не приемлет всего Гегеля. Она спирается исключительно на то реакционное и мистическое, что находит у Гегеля. Она приемлет Гегеля «отсюда до сюда», пытаясь отбросить или фальсифицировать революционные стороны гегелевского учения. Вот как осуществляется, например, «размежевание» с Гегелем в программной статье «Какое значение имеет для нас Гегель», принадлежащей Гейнцу Римке.

Задача состоит, по Римке, в том, чтобы не смешивать отрицательного и положительного значения Гегеля для национальной Германии. Отрицательное значение Гегеля в том, что его учение стало «отправным пунктом для величайшего противника национал-социализма — для марксизма». Следует помнить, что Маркс опозорил Гегеля (*Hegel durch die Behandlung Marxens geschädigt würde*). Это обстоятельство играет роль отталкивающего фактора в отношениях национал-социализма к учению Гегеля. Но существует в нем и фактор притягательный. Это — глубокая националистичность Гегеля. Гегелевский диалектический метод рожден в сокровенных глубинах немецкого национального духа. Философия Гегеля никогда не могла быть создана французом или представителем какой-либо другой нации, ибо она родилась из реальности немецкого духа, в сокровищнице немецкого языка. «Гегеля следует признать самым немецким (*der deutscheste*) из всех философов немецкого идеализма». Благодаря этому обстоятельству, Гегель имеет, по признанию Римке, огромное значение для «будущей философии», которая возникает и развивается под сенью национал-социализма. Однако Гегеля национал-социалистам следует принимать «критически». Дух, который у Гегеля не имеет предпосылок и потому утопичен, должен быть «биологически обоснован». Начало духа должно, как у Гегеля, оставаться и в национал-социалистической философии руководящим. Но это руководящее духовное начало должно само определяться моментами расы и народности...

Маскарад, который затевают фашистские теоретики, пытаясь натянуть на Гегеля коричневую рубашку, весьма показателен для их настроений. Он свидетельствует об их попытках опереться в своей идео-

¹ М. Митин. Гегель и теория материалистической диалектики. Сборн. «Гегель и диалектический материализм». Партиздат. 1932, стр. 67.

логити на кого-либо из крупных философов минувшего, вместе с тем и о том, что учение наиболее выдающихся философов буржуазии эпохи ее исторической молодости является слишком революционным для буржуазии, переживающей свою собачью старость. Отсюда попытки приспособить это учение к овским нуждам путем соответствующих изменений, «поправок» и фальсификаций, посредством затушевывания его революционных и выпячивания реакционных сторон.

Учение Гегеля философски отображает как революционность молодой буржуазии, выступающей против феодализма, так и примиренчество этой буржуазии в условиях полуфеодальной Германии, ее испуг пред поднимающимся пролетариатом. Философия гениального идеолога буржуазии запечатлела противоречивость буржуазной революции, протекавшей в отсталой, полуфеодальной стране. Революционные стороны этой философии сделали ее «алгеброй революции», ее реакционные стороны обусловили ее использование в качестве «евангелия реакции».

Вполне закономерно, что буржуазия загнивающего капитализма всячески «скрадывает», «затушевывает», «смазывает» и «сокрушает» все, что есть в духовном наследии Гегеля революционного, и, наоборот, подчеркивает, подымает на щит, канонизирует все реакционное, что в нем содержится.

Современной буржуазии, идеологическим знаменем которой в борьбе с наступающим пролетариатом является воинствующий идеализм, импонирует в Гегеле абсолютный идеализм, спекулятивность его логических построений, извращение действительного развития природы и общества, — идеалистическое отождествление духовного с материальным, скатывающаяся к теологии «спекулятивная теория сотворения мира» (Маркс), реакционная философия права и государства, освящающая «мир с действительностью». Но ее отталкивают от этой всеобъемлющей системы признание объективного мира природы, признание объективной необходимости, ее пугают выступающие за мистическим туманом, угадываемые Гегелем действительные отношения, раньше и прежде всего гегелевский диалектический метод. Буржуазия хорошо знает, что в произведениях гениального завершителя немецкого классического идеализма, в его «педаггически темных словах, в неуклюжих скучных периодах скрывалась революция» (Энгельс). Всячески борясь с идеей развития, пытаясь противопоставить ей разного рода «теории» замкнутого круга, социального круговорота и т. д., борясь даже с самым понятием динамики общественной жизни, контрреволюционная буржуазия, конечно, с особой ненавистью должна относиться к гегелевской диалектике, как самому всестороннему и глубокому учению о развитии. Она знает, что гегелевская диалектика является одним из источников материалистической диалектики, что, будучи очищенной от мистики идей и материалистически переработанной, она стала теоретической основой марксизма-ленинизма. Она обращается к Гегелю, исходя из того, что «Гегель это ключ ко всякой критике Маркса», как заявляет шведский профессор Свен Хеляндер¹,

¹ Sven Helander. Marx und Hegel. Verl. Fischer. Iena 1922. S. 1.

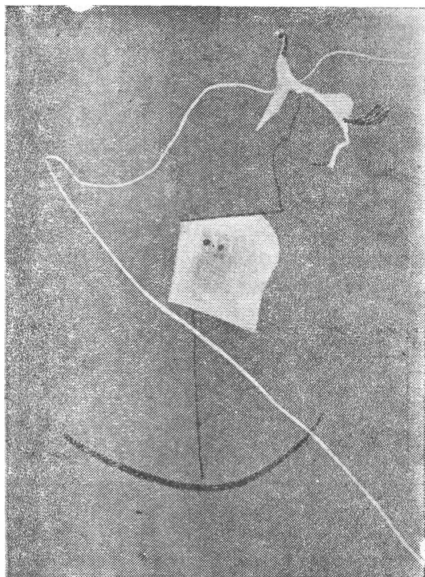
что «проблема Маркса должна в конечном счете превратиться в проблему Маркса-Гегеля», что только понимая связь между Марксом и Гегелем, «нам удастся ограничить Маркса и установить ограниченную применимость его политической теории действия» (там же, стр. 84).

Вот почему идеологи буржуазии питают к диалектике острую ненависть. Но в наши дни эти идеологи не выступают с огульным отрицанием диалектики, как «софистики», как «логической эквилибристики», как «гегелевской ловушки», как «великого обмана» и проч., наоборот, они с большим усердием включают этот термин в свой теоретически-пропагандистский арсенал. Они «приемлют» диалектику по тем же примерным мотивам и с теми же примерными целями, как это имеет место и в отношении ряда других понятий, которые буржуазия демагогически использует, их искажая, выхолащивая из них революционное содержание и тем самым их «обезвреживая».

Так буржуазия загнивающего капитализма демагогически пытается партию, которой она поручает террористически защищать шатающуюся власть финансового капитала, назвать «рабочей» партией. Так она пытается именовать хищническую политику монополистического капитала, проводимую фашистами, «социализмом». Так она неизменно называет контрреволюционный захват власти гитлеровскими громилками «национальной революцией». Слово «диалектика» принадлежит к числу тех слов, которые буржуазия пытается «украсть» у рабочего класса для того, чтобы их исказить, фальсифицировать и таким образом обезвредить. «Диалектика» Кронеров сродни «социализму» Герингов...

Фашистские и фашиствующие философы растаптывают то рациональное зерно, которое содержится в методе Гегеля, обнажают и заостряют гегелевский мистицизм. Это можно сказать о всем современном неогегельянстве, которое, будучи разбито на ряд школок, все же едино в своей антипролетарской, антиматериалистической воинственности.

Если величайшей заслугой Гегеля является то, что он «в диалектике понятий гениально угадывает диалектику вещей» (Ленин), то



Современное буржуазное искусство
Жан Миро Композиции

современные эпигоны гегельянства всячески стараются замкнуть диалектику в царстве духа, в области мышления. Диалектика переносится ими в сферу «чистого сознания». Объективистский характер гегелевского идеализма ими не принимается — они субъективизируют диалектику, объявляя, что диалектическое идентично субъективному.

Те разногласия и трения, которые имеют место среди различных буржуазных группировок на почве внутренней противоречивости положения буржуазии в настоящее время, находят свое отражение и в подходе идеологов загнивающего капитализма к гегелевской диалектике. Одни из этих идеологов (Глокнер, Кроче, Царк) акцентируют у Гегеля примиренческие и примиряющие, гармонизирующие и синтезирующие моменты. Гегелевская философия объявляется прообразом «примирения противоречий», «объединения противоположностей», образом «взаимоподдержки противоположностей», «коррелирования понятий» и т. д. Они развенчивают гегелевское отрицание отрицания, критикуют идею борьбы противоположностей, доказывают, что диалектика сохраняет и примиряет противоречия, что она представляет собою логику примирения и т. д. Их усилия направлены на искажение основного закона диалектики — закона единства и борьбы противоположностей. Их теоретическое шулерство заключается в сведении его к закону единства противоположностей на гармонизирующей и примиряющей основе.

По мере поляризации классовых сил и сопутствующей ей фашизации философии неогегельянство дает однако крен от «гармонизирующей» диалектики к диалектике, заостряющей противоречия, акцентирующей их непримиримость и «трагическую безысходность» (Кронер, Джентилле, Либерт). Если для Глокнера, Кроче, Марка, которые расходятся между собою по ряду вопросов, характерно, что все они центр тяжести переносят в «примиряющие тенденции» диалектики, то для Кронера, Джентилле, Либерта, представляющих разные течения неогегельянства, характерна присущая всем им борьба со «снятием» противоречий, стремление сохранить противоречия, их обнажить и заострить, показать их «трагическую безысходность». Они доказывают «неразрешимость противоречий», «неуничтожимость антиномий», «неумолимость противоположностей», «полярность категорий» и т. д.

Отмеченные выше расхождения среди современных неогегельянцев отражают внутренние трения между различными группами буржуазии (в том числе и социал-фашистами) по вопросу о формах и методах фашизации. Те из них, которые стремятся сохранить парламентские формы фашизации, которые отстаивают буржуазно-демократические методы управления и идейного порабощения масс, пытаются превратить гегельянство в «логику и технику примирения». Те же из них, которые требуют ликвидации старых форм буржуазной демократии и перехода к открытой террористической диктатуре, стремятся помощью Гегеля доказать наличие в обществе абсолютно неразрешимых противоречий, которые могут быть лишь «трагически» подавлены мощью поднимающегося над ними государственного авторитета. Идеологи тех и других групп одинаково ревностно несут свою службу фи-

нансовому капиталу, стремясь вручить ему в виде модернизированного гегельянства теоретическое оружие для борьбы с пролетарской революцией и коммунистической идеологией.

Буржуазия учитывает, что диалектика становится действительно революционной, когда она является материалистической, что только, являясь диалектическим материализмом, она может служить острым теоретическим оружием в руках пролетариата. Вот почему идеологи загнивающего капитализма ведут борьбу с материалистической диалектикой, не отрицая диалектики вообще, а культивируя идеалистическую диалектику, усиливая мистицизм гегелевской диалектики. Диалектическому материализму — идеологии Коммунистического Интернационала — финансовый капитал противопоставляет диалектический идеализм.

Идеалистическая философия загнивающего капитализма делает огромные усилия для того, чтобы доказать, что диалектика представляет собою исключительно духовный процесс, что сфера ее действия — сфера мысли и интуиции. Отсюда — стремления современных буржуазных философов субъективизировать диалектику, ограничить ее индивидуальным сознанием, как это делают, например, Джентилле и частично Дильтей. Отсюда — их попытки «кантианизировать» гегелевскую философию, ясно выраженные в писаниях «критических диалектиков» (Марк, Кси). Отсюда осуществляемая бергсонизанцами (Меерзон, Блэндель) подмена диалектики «интуитивистическим становлением». В своем последовательном завершении эти стремления приводят к теологической диалектике или диалектическому теологизму, «философски обосновывающему «тринность» божества и вскрывающему «философский» смысл священных церковных таинств (Люттге), провозглашающему, что подлинная диалектика это «релятивистский теоцентризм» (Прживара). Отдавая гегелевскую диалектику в услужение католическому попу, буржуазные философы противопоставляют атеисту и богоотрицателю Декарту боголюбивого творца идеалистической диалектики: «величайший метафизик нашего времени, — клеветают они, — философствовал в сознании, что необходимо продолжать традицию философской и христианской теологии»...¹

«Развивая» и «углубляя» мистицизм гегелевской диалектики, стремясь доказать, что диалектика «по своей природе» идеалистична, идеологи загнивающего капитализма выступают против материалистической диалектики, как «вульгарной», «механистической», «примитивной»... Еще бы! Они хорошо знают, что материалистическая диалектика «по самому существу своему критична и революционна» (Маркс). И потому они так усердствуют в «доказательствах» того, что материализм и диалектика «несочетаемы», что они представляют собою «взаимно-исключающие» понятия и т. д. Особую активность в этом отношении проявляют социал-фашистские теоретики.

Достаточно известно, сколько копий сломал Карл Каутский в борьбе

¹ G. Kruger Die Herkunft des philosophischen Selbstbewusstseins Logos. Tübingen 1933. Heft 3, 272.

за «философскую нейтральность» марксизма, доказывая, что «материалистическое понимание истории не связано с материалистической философией. Оно соединимо со всяким мировоззрением, которое пользуется методом диалектического материализма, или по крайней мере не находится с ним в непримиримом противоречии»¹. Каутский в своем «Материалистическом понимании истории», заслуженно ставшем настольной книгой международного ревизионизма, доказывал, что «не имеет значения называет ли себя оно (понимание истории—С. В.) материалистическим или борется с механистическим материализмом, предпочитает ли оно название реализма или монизма, позитивизма или сенсуализма, эмпиризма или эмпириокритицизма». Так же он провозглашает, что материалистическое понимание истории «кажется нам соединимым не только с Махом и Авенариусом, но еще и с другого рода другими философиями (sondern auch noch mit mancher anderen Philosophie²).

Возводя в догмат философскую беспринципность, защищая «принципиальную эклектичность марксизма», социал-фашисты стремятся идейно обезоружить пролетариат, лишить его могучего теоретического оружия — материалистической диалектики. Особенно ярко это проявилось в писаниях «левейших» австро-марксистов, которые уже задолго до того, как головой выдать австрийский пролетариат хеймверовским бандам Дольфуса—Фея, его теоретически разлагали и разоружали.

Так в своем печальной известности учебнике лже-материалистического понимания истории³ Макс Адлер «устанавливает» следующие положения: 1. Марксизм не представляет мировоззрения (стр. 31). 2. Термин диалектика обозначает у Маркса и Энгельса исключительно метод мышления. Диалектика Маркса отнюдь не имеет мировоззренческого характера (стр. 36—7). 3. Марксизм и материализм не имеют между собою абсолютно ничего общего (стр. 74). 4. Марксизм в целом и материалистическое понимание истории в частности не имеют с материализмом никакой логической и реальной связи. У Маркса связь между ними носила чисто персональный, биографический характер, а не была связью по существу (стр. 88). 5. Материализм Маркса и Энгельса не представляет собой ничего больше, как позитивизм реалистического порядка (стр. 100). 6. Выражение «материалистический» имеет у Маркса и Энгельса исключительно полемический характер, направленный против гегелевского идеализма. Термин же «диалектика», который они сочетали с «материалистическим», является лишь полемическим выпадом, направленным против неисторического и механистического образа мышления естественно-научных материалистов (стр. 106). Ленинское различие между диалектиче-

¹ Die materialistische Geschichtsauffassung dargelegt von Karl Kautsky. Verl. Dietz. Berlin 1927. Erster Band. S. 28.

² Там же.

³ Max Adler. Lehrbuch der materialistischen Geschichtsauffassung. Laubische Verlagsbuchhandlung, Berlin. I Band. 1930. II Band. 1932.

ским материализмом и метафизическим само носит метафизический характер (стр. 148).

Таким образом социал-фашисты пытаются идейно разоружить рабочий класс, стараются выбить из-под марксизма-ленинизма его теоретическую основу, доказать, что материалистическая диалектика, эта «революционная душа» пролетарской философии, предстает собою лишь «poleмический выпад» Маркса и Энгельса, подобно тому как и пролетарская диктатура объявляется ими «случайно оброненным» основоположниками научного коммунизма словечком...

Особенным вниманием со стороны идеологов загнивающего капитализма пользуется та часть гегелевского наследства, в которой Гегель, по известному замечанию Ленина, наиболее устарел и антикарен, т. е. его философия права и государства. Это, как известно, наиболее реакционная сторона гегельянства, на которой особенно ярко запечатлелись черты примиренчества трусливой немецкой буржуазии тридцатых—сороковых годов с полуфеодальной монархией.

Революционно-марксистскому пониманию государства, как организации классового господства, буржуазия энергично противопоставляет гегельянскую эпологию, как источника «общего сознания всего народа», как воплощения «абсолютного духа», как «нравственного целого», как «осуществления свободы».

В настоящее время, когда экономический кризис перерастает в революционный и когда трещат самые основы капитализма, буржуазия вынуждена увеличивать и усиливать свой государственный аппарат, заставляя его террористически подавлять эксплуатируемые ею классы. Известно крылатое слово Муссолини о том, что если бы государство заснуло на 24 часа, то наступила бы катастрофа. Именно в этот момент буржуазия особенно заинтересована в том, чтобы окружать государство тем ореолом «божественности», которым часто его окружал Гегель. Гегелевским всеохватывающим принципом государства пытается финансовый капитал освятить бронированный фашистский государственный кулак. Фашистские и фашиствующие правозники, все эти Зауэры, Циглеры, Биндеры скачут и играют, повторяя на все лады знаменитое гегелевское «право это сила» и пытаясь на основе его софистически объявить «правом» террористические оргии фашистов.

Наиболее четкое выражение фашистское понимание государства нашло в статье Муссолини «Доктрина фашизма», помещенной в *Encyclopedica Italiana*. «Руководящим принципом фашистской доктрины, — заявляет Муссолини, — является ее понимание государства, его существа, задач и целей. Для фашизма государство представляет нечто абсолютное, по сравнению с ним личности и группы имеют только относительное значение. Индивидуумы и группы мыслятся лишь постольку, поскольку они функционируют в рамках государства». Формула Муссолини гласит: «Все в государстве; ничего вне государства; ничего против государства».

Эту формулу агрессивного этатизма финансового капитала «философски обосновать» помощью Гегеля — вот над чем бьются фашистские и фашиствующие неогегельянцы, провозглашающие государство «диалектической целостностью» и повторяющие гегелевскую характеристику государства, как «единства всеобщности и частности».

Разговаривая на языке гегелевских категорий, коллекционируя самые реакционные высказывания из гегелевской философии права, они стараются «сбосновать» необузданный террор современного капиталистического государства, осуществляемую буржуазией ликвидацию остатков буржуазной демократии. С каким упоением, например, десятки неогегельянских реставраторов повторяет «мудрые» слова Гегеля: «Одно из самых важных и наиболее опасных бедствий, которые должна предупреждать и устранять бдительная полиция, есть возмущение черни, т. е. массы совершенно не имущих людей, боящихся труда, настроенных против общества и государства, всегда готовых к восстанию и насилию». Надергивая такие цитаты, философствующие хеймверовцы типа Оттомара Шпанна «теоретически обосновывают» кровавые расправы Фей—Штаремберга с героическими пролетариями Вены. Надергивая другие цитаты, гегельянствующие фашисты превращают гегелевский «народный дух» в источник своих националистических вдохновений, «выводят» из него свой звериный воинствующий национализм. На Гегеле строят они свой империалистический «сверхиндивидуализм», призванный оправдать то угнетение личности, которое осуществляет фашизированный аппарат буржуазных государств. Гегелем спекулируют они, обосновывая свой крепостнический «универсализм». Помощью гегелевских категорий «единого» и «общего» «теоретически осмысливают» они террористическую унификацию, осуществляемую «тотальным», «унитарным» авторитарным государством. Они отыскивают у Гегеля даже страницы, словословящие корпоративно-сословное государство, лозунг которого вышит на фашистских знаменах...

Вот почему Гегель «предстает пред нами в настоящее время таким неизмеримо совершенным» (*unglaublich modern*¹). Вот почему «мы должны из его духа черпать новую силу для нашей политической жизни и роста», а «гегелевский ренессанс наших дней может для нас означать только то, что человечество собирается проснуться после боязливости и пустого сна»². Фашистский «гегелевский ренессанс» представляет собою попытку буржуазии загнивающего капитализма использовать в своих классовых целях философское наследие гениального мыслителя, выдвинутого буржуазией в годы ее исторической молодости. Эта попытка означает реставрацию наиболее реакционных сторон гегелевского учения, усиление и углубление гегелевской мистики, игнорирование или фальсифицирование прогрессивных и революционных моментов в гегельянстве. Словословя Гегеля, превращая его по образу и подобию своему в матерого реакционера, философствующие фашисты

¹ Julius Binder. Besprechungen. Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie XXII Band. Heft 2. S. 310.

² Там же, стр. 313 и 314.

и фашиствующие философы, как мы уже указывали, относятся все же к гениальному философу с опаской, находятся по отношению к нему «на чеку», принимают его «критически». Мы уже видели, как этот критицизм выражается в программных выступлениях. Об этом же свидетельствует и последняя книга Оттмара Шпанна «Зеркало философов», в которой восторженность по отношению к Гегелю перемежается с «брюзжанием» по поводу того, что в его учении проявляется не только тенденция, ведущая к богу, но имеет место и другая, «достойная упреков», ведущая к натурализму...¹

Преодолевая «непоследовательность» Гегеля, неогегельянцы «дополняют» и «корректируют» его Фихте, как это делает Джентилле, Кантом, как это имеет место у Марка, или даже Мейстером Эккартом, как это предельствует в названной книге Шпанн.

Закрепляясь в основном на неогегельянских позициях, буржуазная философия загнивающего капитализма не ликвидирует однако целиком тех позиций, которые в предыдущие годы были для нее преобладающими — неокантианских. Буржуазная философия круто повернула, в связи с небывалым обострением классовых противоречий и фашизацией всей науки, от половинчатого, компромиссного, дуалистического кантианства, удовлетворяющего философские запросы либерально-патцифистской эры, к неогегельянству. «Кант—философ либерализма,— мотивирует этот поворот лицом к Гегелю Пауль Фельдкеллер, — как таковой, он не удовлетворяет чувства государственного сознания. И потому вновь Гегель! Это относится не только к Италии, где гегельянство является привилегированной государственной философией, но и другим странам»².

Превращая неогегельянство в свое главное философское оружие, буржуазия загнивающего капитализма не отказывается однако и от использования неокантианства, в котором ей особенно импонирует его субъективный идеализм. Она старается в своей борьбе с философией марксизма-ленинизма осуществлять тактику «комбинированного удара», основанного на сочетании наиболее реакционных элементов, извлекаемых из философского наследия как Гегеля, так и Канта. Образцы подобного рода «комбинирования» дают многие социал-фашистские теоретики (Адлер, Марк и др.).

Мы уже указывали, что одной из основных черт современной буржуазной философии является его субъективизм. Субъективистские тенденции этой философии сказываются в ее попытках перенести диалектику в сферу личного сознания, в отбрасывании ею гегелевского объективизма, составляющего одну из ценных черт учения великого идеалистического философа. Объективный идеализм Гегеля оказывается неприемлемым для буржуазии годов распада капитализма. Ее агрессивной реакционности более созвучен догегелевский субъективный идеализм.

¹ Othmar Spann. Philosophenspiegel. Quelle und Meyer. Leipzig. 1933. S. 211—233.
² Paul Feldkeller. Hegel-Kongress und Hegel-Weltbund. Philosophischer Weltanzeiger. 1930. № 2.

Буржуазная философия в наши дни усиленно атакует принцип «объективной необходимости», противопоставляя ему «субъективную свободу». Этим маневром она пытается теоретически санкционировать свое бешеное противодействие «исторической необходимости», обуславливающей приход к власти пролетариата, и оправдать свою активно авантюристскую агрессивность, свой террористический волюнтаризм в борьбе с пролетарской революцией.

На этой же почве усиливается на «левом» фланге буржуазной философии тяга к махизму. Неомахизм пропагандируется Максом Адлером, который сочетает его с неокантианством. Его пропаганде посвящена апологетическая и сумбурная книга Лейстнера «Пролетарий и философ», представляющая собою «полное низложение ленинской философии с помощью заезженных махистских доводов и провозглашающая вступление философии в «третью империю Эрнста Маха»¹... Лейстнер, проповедуя «благородный коммунизм» (Edelkommunismus), который будет «царством свободных исследователей», противопоставляет «брутальному материализму» Ленина, основанному на первобытных народных предрассудках, «устойчивое, научное, моральное» мировоззрение Эрнста Маха, бывшего не только знаменитым физиком и выдающимся философом, но который «благодаря его мировому имени был императором назначен в палату господ, где он среди эрцгерцогов, крупных помещиков, епископов и индустриальных баронов боролся за всеобщее избирательное право для рабочих»²... Наивные и сумбурные строки Лейстнера показывают, как активно начинает выступать неомахизм в качестве буржуазной агентуры, атакующей марксизм-ленинизм. Целиком и полностью оправдалось сделанное 25 лет назад Лениным указание, что махизм все более определенно идет к идеализму, делается все более реакционным. Все же его удельный вес, как серединной философской школки, в момент, когда буржуазия в основном переходит к методам открытой диктатуры, на философском фронте современных капиталистических государств не особенно велик.

Буржуазия загнивающего капитализма, с особой настойчивостью противопоставляющая науке религию, чрезвычайно падка на крайние, солипсические виды субъективного идеализма, для которых единственной признаваемой реальностью являются ощущения и идеи, для которых нет ничего действительного, кроме души и ее представлений. Поэтому ей «по плечу» оказываются не столько философские учения великих идеологов молодой буржуазии, сколько кустарное творчество дешевых разносчиков самых примитивных форм субъективного идеализма. Только этим можно объяснить тот шумный успех, который выпал на долю потрясающего в своем наивном вульгаризме «труда» некоего доктора Артура Кизеля: «Мы видим только тени. Беседы о последних вопросах философии»³.

В этом «философском труде» черным по белому разъясняется, «по-

¹ Professor und Prolet. Von Karl R. Le i s t n e r. Verl. Alfred Bayer. Karlsbad 1932.

² Там же, стр. 9.

³ Wir sehen nur Schatten. Gespräche über letzte Fragen der Philosophie von Dr. Arthur Kiesel. Dritte Aufl. Verl. Philipp Reclam. Lpz. 1933.

чему все вещи, которые мы видим, все без исключения, это не настоящие, материальные вещи» (стр. 11), в ней доказывается, что «мы вообще не видим никаких действительных вещей» (стр. 19), что «вещи, которые мы видим, находятся не вне нас, а внутри нас» (стр. 40), что «мир вне нас лишен света и звуков» (стр. 73), что «чувственные вещи — это не подлинные» (стр. 93). В нем можно прочесть, что «одним из больших заблуждений естествоиспытателей является то, что они не могут мыслить духовные явления без материи» (стр. 197), что «первоосновы мира мы никогда не узнаем» (стр. 231), что «нет ничего более фантастического и более невероятного, чем действительность» (стр. 349). Он содержит гневные обвинения материи, этого «великого бога нашего машинного века, которому молятся и который не терпит рядом с собою никаких других богов» (стр. 381) и проч.

То обстоятельство, что 200 лет спустя после смерти епископа Беркли его писания в ухудшенном пересказе выпускаются как «последнее слово» буржуазной философии, что эти писания находят своих внимательных читателей и восторженную прессу, служит лишним доказательством, что «в цивилизованной и передовой Европе, с ее блестяще развитой техникой, с ее богатой всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое»¹.

¹ В. И. Ленин. Собр. соч. т. XVI, стр. 395.

РЕАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В процессе общего упадка буржуазного реализма в империалистическую эпоху Германия занимает особое место. Позднее развитие капитализма в этой стране накладывает свой отпечаток и на ее политическое и идеологическое развитие. Маркс так характеризует это положение Германии: «Наряду с бедствиями современной эпохи нас гнетет целый ряд унаследованных бедствий, возникающих вследствие того, что продолжают прозябать стародавние, изжившие себя способы производства и соответствующие им устарелые общественные и политические отношения. Мы страдаем не только от живых, но и от мертвых» (предисловие к первому изд. «Капитала»). В результате той контрреволюционной формы, в которой Бисмарк разрешил центральную проблему буржуазной революции в Германии, проблему восстановления буржуазного единства, эти противоречащие духу времени общественные и политические отношения не были ликвидированы революционным путем, как в великих буржуазных революциях Англии и Франции, а продолжали существовать и постепенно вращались в развивающийся империалистический капитализм. Идеологическое развитие германской буржуазии, само собой разумеется, должно было идти в соответствии с социально-экономическим. Либеральная буржуазия, предавшая из страха перед пролетариатом революцию 48 года, все более явно капитулирует перед бисмарковским-гогенцоллернским режимом, все послушнее приравнивается к этой специфической форме развития германского общества. Ее оппозиционность ограничивается лишь весьма умеренными предложениями реформ. В результате в ставшей экономически и политически мощной Германии идеологическая приниженность буржуазии — это «лакейство, вынесенное ею из унижения Тридцатилетней войны» (Энгельс, Антидюринг. Соб. соч., т. XIV, стр. 186) — не была ликвидирована, а получила новую форму выражения: хвастливое козырянье по отношению к загранице и низам при пресмыкании перед верхами, при полном отсутствии «гражданского мужества» (Генрих Манн в своем романе «Верноподданный» очень метко показал черты этой новой формы германской приниженности).

¹ Перевод с немецкой рукописи С. Сапошниковой.

Империалистическое развитие с его все увеличивающимся срастанием промышленного и финансового капитала, тяжелой промышленности и аграрного капитала лишь усиливает эту тенденцию. И в то время как в доимпериалистическую эпоху только идеологи правого крыла буржуазии открыто прославляли процесс развития Германии как образец для всего мира, при империализме и левое крыло буржуазии начинает склоняться к этой апологетике. При этом оно использует появившуюся на Западе критику демократии, чтобы противопоставить социально-политическую структуру Германии, как более высокий тип развития, западным формам буржуазной демократии. Таким образом в течение всей империалистической эпохи со стороны буржуазии отсутствует решительная критика гогенцоллернского режима.

О таком открытом разоблачении злоупотреблений, как это имело место во Франции во время дела Дрейфуса, со стороны буржуазии, по крайней мере, не могло быть и речи. А с постоянным усилением реформистских тенденций германской социал-демократии все больше ослабляется и притупляется и ее критика, что тоже, разумеется, сильно влияет на позицию идеологов деклассированной мелкой буржуазии.

Ясно, что эта основная тенденция социально-политического развития заранее создает неблагоприятную почву для буржуазного реализма. (Как на противоположный пример, укажем на усиление реалистических тенденций у Анатоля Франса под влиянием его смелого выступления в деле Дрейфуса). Эти неблагоприятные для развития реализма обстоятельства усиливаются к тому же отсутствием в Германии широкой буржуазно-реалистической писательской традиции.

Размеры этой статьи не позволяют нам подвергнуть обстоятельному анализу, как и почему различные, часто интересные попытки реализма в германской литературе потерпели неудачу. Мы можем здесь лишь указать на тот факт, что, например, в XVIII столетии (от Лессинга, через период «штурма и натиска» до молодого Шиллера), в период, когда в Германии давали себя знать отзвуки парижской июльской революции (Георг Бюхнер), в подготовительный период революции 48 года и в период кризиса после нее («Мария Магдалина» Геббеля, молодой Готфрид Келлер и другие) налицо имелись зачатки мощного буржуазного реализма, который однако никогда не мог стать в Германии господствующим литературным направлением, подобно тому как в Англии, Франции или России, и который никогда не мог подняться до глубокого показа и охвата всего буржуазного общества со всеми его противоречиями.

Таким образом в теории и практике германской литературы господствующее место осталось за всякого рода антиреализмом. В период великой французской революции, в эпоху возникновения идеалистической диалектики в философии этот господствующий стиль, несмотря на все его слабости и искривления, стоял на неоспоримой поэтической высоте и отличался величием своей общей установки.

Но в процессе предательства германской буржуазией своей же соб-

ственной буржуазной революции, в процессе ее приспособления к противоречащим духу времени социально-политическим отношениям этот идеализм в философии превращается в «нищенскую эклектическую похлебку» (Энгельс), а в литературе во все более открытую и услужливую апологетику реакционного способа разрешения проблемы германского единства (путь германской драмы от Геббеля, каким он был после 48 года, до Вильденбруха). Те же писатели, которые еще не порвали окончательно с реализмом, если отвлечься от некоторых «плебейских» писателей (Анценгрубер), также пошли по пути поверхностной апологетики. Энгельс в своей статье о «Критике политической экономии» Маркса говорит, что рядом с немецкой экономической литературой, по вздорности, поверхностности, отсутствию мысли, расплывчатости и плагиатству может быть поставлен только немецкий роман. Это замечание относится ко времени Густава Фрейтага и Гуцкова. Дальнейшее же развитие так называемого немецкого реализма—от Шпильгагена до Линдау и компании—еще дальше уходит от подлинного реализма и все глубже погрязает в самой мелкой апологетике германской действительности.

Этот процесс упадка немецкого реализма неожиданно прервался коротким и внезапным расцветом, вызванным в нем натуралистическим направлением начала 90 годов. Но неравномерность развития сказалась и в области идеологии. Кризис, связанный с переходом Германии к империализму и вызвавший внутри господствующего класса глубокие расхождения в вопросах внутренней и внешней политики (падение Бисмарка), вылился в результате всего вместе взятого: героического сопротивления германского рабочего класса закону о социалистах, бурного подъема рабочего движения и страха, охватившего господствующие классы перед приближающейся пролетарской революцией («великий крах»), в общий кризис, принесший глубокие изменения в идеологии — и специально в области литературы и искусства. Франц Меринг с полным основанием говорит о натурализме, «что это ответ, который бросает в искусство все ярче вспыхивающее рабочее движение» («Современный натурализм»).

Молодое поколение деклассированной оппозиционной мелкобуржуазной интеллигенции ориентируется в этот период на рабочее движение. Многие писатели, позже перешедшие в лагерь открытой контрреволюции (Герман Бар, Пауль Эрнст и др.), примыкают к рабочему движению и становятся на короткое время «радикальными», левыми социал-демократами. В этой близости натурализма к рабочему движению сказывается как сила, так и слабость первого: то и другое, неразрывно связанные между собой, находятся в зависимости от запоздалого развития буржуазии в Германии. Германский натурализм, стилистически чрезвычайно тесно примыкающий к реалистическим направлениям за рубежом (Золя, Ибсен, Толстой и т. д.), отличается однако от них уже тем, что германские социально-политические отношения и позиция оппозиционной левой буржуазии по отношению к господствующей системе делают невозможной всеобъемлющую кри-

тику современной Германии с буржуазно-революционной точки зрения в той мере, как это мы видим у норвежского мелкого буржуа Ибсена или у Льва Толстого. Чтобы стать подлинными реалистами, они должны были бы найти тесную и неразрывную связь с рабочим движением. «Лишь там, где натурализм прорвал самый образ капиталистического мышления и сумел увидеть в его кризисе зародыши нового мира, только там действовал он революционно и вызывал к жизни новые художественные формы» (Меринг, «Современный натурализм»). Но именно это было для мелкобуржуазных писателей натуралистического направления, колеблющихся между буржуазией и пролетариатом, невозможно. Они, правда, изображали иногда эти колебания и их безысходный трагизм с потрясающим реализмом (Гальбе — «Ледоход»), но большей частью ограничивались фотографически точным описанием тяжелого положения мелкой буржуазии, противопоставляющей своей пролетаризации. «Ткачи» Гауптмана стоят одиноко и являются вершиной натуралистического движения. Гауптман, инстинктивно понимая границы своих мировоззренческих и творческих возможностей, взял тему из начальной стадии рабочего движения. Таким образом для него сделалось возможным, не производя насилия над материалом, свести противоречие между буржуазией и пролетариатом к вопросу о жесточайшей эксплуатации, о вызванных ею нечеловеческих мучениях и внезапном возмущении против них. Поэтому ему и удалось создать образцовое реалистическое произведение. Но не случайно, что оно стоит одиноко не только у Гауптмана, но и во всем натуралистическом движении. Как только Гауптман попытался взяться за революционную тему, потребовавшую постановки всех проблем буржуазного общества, он потерпел, несмотря на интересные детали, неудачу (крестьянская война в «Флориане Гейере»). И это было неизбежно, ибо то, что ему дал его собственный класс, в качестве мировоззренческой споры, было уже не буржуазным революционным мирозерцанием, а только обесцвеченной и компромиссной либеральной идеологией.

Эта основная слабость натуралистического движения — неспособность найти, исходя из буржуазных позиций, всеобъемлющую, охватывающую центральные проблемы общества точку зрения для критики этого общества, с самого начала сказывается на творческом методе германского натурализма. Эта слабая сторона выражается прежде всего в сужении тематики, во все большем уходе от центральных проблем эпохи. Это сужение тематики стоит в теснейшей связи с методом творческой обработки материала. Не только по линии тематики натуралисты уклонялись от больших проблем, но и при обработке ими самими выбранной ограниченной темы они избегали тех черт в образах и положениях, которые связывали их с большими проблемами эпохи и через которые можно было бы социально их обобщить и сделать реально-типическими. Натуралисты застревают на точной передаче внешних подробностей повседневной жизни. Редко отваживались они касаться положений, хотя бы до некоторой степени выпадавших из рамок повседневности. Они полагали, что могут заменить недостаток

типизации изображением серой середины. И так как они не в состоянии были возвыситься до понимания «типических характеров в типических обстоятельствах», то жизненную правду искали в описании мелких явлений повседневной жизни, не выделяя из них существенного.

Этот тематический и художественный недостаток натурализма скоро был замечен и друзьями и врагами. Но причину его видели не в слабости творческого метода натуралистов, а наоборот — в слабых сторонах самого принципа отражения действительности в литературе. Критика натурализма привела к уходу от реализма. Критиковали монотонные переходы из серого в серое, свойственные натуралистическим описаниям действительности, не находя в них «величия» и «поэзии». Эти положения стали углубляться и пришли к выводу, что «величие» и «поэзия» только тогда могут найти себе место в литературе, если она откажется от всякого изображения действительности. Сами же натуралисты не в состоянии были противопоставить этой критике веские доводы. Ибо сами они никогда не понимали ни социальных корней своего собственного движения, ни тем менее социальных причин слабости их мировоззрения и творческого метода. Они рассматривали натурализм преимущественно формально, как новую форму выражения.

Частью под впечатлением такой критики, частью движимые ощущением слабости собственной продукции, натуралисты стали искать выхода опять-таки в формальном направлении, пытаясь довести натуралистические выразительные средства до такой утонченности, которая позволила бы ввести элементы «величия» и «поэзии», не отказываясь в то же время от основ натурализма — точного воспроизведения средней повседневной жизни. Ясно, что этот путь не мог привести к изжитию отрицательных сторон натурализма, наоборот, он только их углубил. В поисках таких образов и положений, которые, оставаясь повседневными и следовательно в натуралистическом смысле правдивыми, были бы в то же время «поэтическими», натуралисты с одной стороны запутались в преувеличенном психологизме, в подробных описаниях настроений, отдавая при этом предпочтение патологическим характерам («Болезнь — это дозволенная поэзия натурализма», говорил Альфред Керр — критик, один из первых пропагандистов Гауптмана); с другой — они пытались вклинить в свои натуралистические картины совсем уже реакционные реквизиты «поэзии» и придать таким образом этим картинам «величие» и значение. «Ганнеле» Гауптмана, появившаяся через два года после «Ткачей», со своей религиозной реакционной символикой, натуралистически «оправдываемой» тем, что это бредовые видения умирающего ребенка, — с ясностью показывает, как быстро сами натуралисты пришли к самоуничтожению своего собственного творческого метода.

Нетрудно усмотреть связь этой борьбы с натурализмом и его самоуничтожение с социальными причинами возникновения натуралистического движения. С переходом мелкобуржуазной интеллигенции, вышедшей натурализм к жизни, в лагерь либеральной буржуазии и по

мере ее все более открытого отхода от рабочего движения, на передний план должны были выступить те формальные элементы натурализма, с помощью которых он мог бы приспособиться к либеральной буржуазии, при посредстве которых можно было выхолостить в нем и без того слабые ростки реализма. Такие тенденции приспособления натурализма к идеологическим потребностям либеральной буржуазии существовали с самого начала. На мелкобуржуазных писателей натуралистического направления влияло не только рабочее движение, но и процесс идеологической подготовки германской буржуазии к эпохе империализма. Особенно дает себя чувствовать с самого начала влияние Ницше — наиболее значительного предшественника империалистической идеологии в Германии. И очень скоро эти течения становятся у натуралистов господствующими. В центре изображения становится «крупная личность», высвобождающаяся из стесняющих границ рабочего движения (Гартлебен — «Ганна Ягерт»). С потерей своего оппозиционного характера натуралистическое движение теряет и свое художественное значение.

Натурализм был последним буржуазным литературным движением, которое, хотя и в противоречивой форме, но пыталось двигаться в направлении реализма. С этих пор господствующие в империалистической Германии литературные движения отмечены в большей или меньшей мере антиреализмом, в лучшем случае — иногда псевдореализмом. Тенденции к реализму все время, конечно, встречаются, но только у отдельных писателей; литературного же движения на реалистической основе больше не возникает.

Антиреалистическое направление, отменившее и сменившее натурализм, исходило, как мы видим, из слабых сторон натурализма, по-литически рассматривая их как характерные стороны реализма вообще. Этот метод критики имеет много родственного с самим натурализмом: оба — с различными целями и при помощи различных средств — уклонялись от изображения «типических характеров в типических обстоятельствах»; оба по одним и тем же классовым причинам неспособны были и не хотели развернуть всестороннюю и глубокую социальную критику. Поэтому в творческих методах натурализма и пришедших ему на смену преодолевших его направлений (импрессионизм, символизм и др.) неизбежен и целый ряд общих черт, причем границы между борющимися между собой литературными направлениями иногда были весьма неустойчивы.

Хотя натурализму не удалось дать германской литературе новое реалистическое направление, но его формально-стилистическое влияние было широким и всеобъемлющим. Со времени натурализма известная жизненность и жизненная правда в изображении действительности, хотя бы и поверхностном, сделались для подавляющего большинства германских писателей обязательными. Условная патетика немецкой драмы, написанной ямбами, частью отступила на задний план, частью сдала в своей патетичности. Условная манера повествования в германском романе заменяется формой — по крайней мере по

своим внешним приемам — более отвечающей жизненной правде. Таким образом благодаря натурализму литературный уровень в Германии, хотя и внешне, но подымается на известную высоту по сравнению с 70-ми и 80-ми годами. Полностью избежать стилистических влияний натурализма не могли даже такие реакционные направления, как провинциально-мелкобуржуазное «домашнее искусство» «Heimatskunst». Но тот факт, что стилистические завоевания натурализма шли на пользу всем видам антиреализма и псевдореализма, ясно показывает, как мало было способно это движение поставить подлинные проблемы реализма в литературе, не говоря уже о том, чтобы разрешить их.

Таким образом в этом аспекте натурализм и попытки его преодоления представляют собой литературные формы вrastания Германии в империализм, приспособления всей идеологии германской буржуазии к «современным» требованиям империалистической эпохи. Быстрый рост капитализма превращает не только Берлин в «большой город», но и целый ряд провинциальных городов. Германская промышленность становится серьезным фактором на мировом рынке, конкурируя с более развитыми индустриальными странами. Но соответствующая этому процессу «модернизация» германской идеологии, а с ней и германской литературы, происходит, как мы знаем, во время перехода на империалистическую ступень. Поэтому в ней все сильней выступают реакционные и паразитические черты империализма, а и без того слабые и робкие прогрессивно-буржуазные тенденции еще больше отодвигаются на задний план. Таким образом слова Ленина, сказанные им об империалистической Европе, — еще в большей мере относятся к Германии.

«В цивилизованной и передовой Европе, с ее блестяще развитой техникой, с ее богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство». (Ленин. Собр. соч. т. XVI, стр. 395).

«Модернизация» германской идеологии протекает таким образом под знаком реакционного империалистического паразитизма. Поэтому все усиливающиеся антиреалистические тенденции в литературе носят двойственный характер. Идеологически они представляют дальнейшую ступень развития германской буржуазии, и поэтому отнюдь не случайно, что и формально они стоят совсем на другом, гораздо более высоком уровне, нежели реакционная литература 70—80 годов. С другой стороны, в своих основных тенденциях они гораздо реакционнее последней. Но их реакционный характер не означает возврата к прошлому германской литературы даже тогда, когда это возвещается теоретическими манифестами (неоромантика и проч.); это является скорей формой притяжения реакционного империализма всей германской буржуазией. Против режима Бисмарка еще существовала среди части

либеральной буржуазии, правда, трусливая, очень нерешительная и лойляная оппозиция. В империалистическую же эпоху весь вопрос сводится для германской буржуазии лишь к одному: исходя из какого внутривнутриполитического базиса целесообразнее всего добиваться осуществления империалистических целей. Империалистический базис самым противоречивым путем принимается всей буржуазией вплоть до реформистского крыла социал-демократии. На этой основе идеологи германской буржуазии начинают приблизительно около 1900 г. выработать новое «мировоззрение». Этот процесс развития, подробного анализа которого мы здесь дать не можем, протекает под знаком и рационалистической жизненной философии (*Leben philosophie*).

Апологетика развития империалистического паразитизма выражается в форме мнимой оппозиции против современности. Первым значительным представителем этой мнимо-оппозиционной апологетики был в Германии Ницше. Неудивительно поэтому, что он стал руководящим философом империалистической эпохи. Все без исключения попытки воскресить старые философские и литературные направления (Гете, Гегель, романтика и проч.) протекают под этим знаком реакционной апологетики, маскирующейся в критику современности.

Само собой понятно, что литература и литературные теории этих течений были открыто направлены против реализма. Как ни различны были эти направления, как сильно они ни боролись друг с другом (школа Стефана Георга, Пауль Эрнст, неоромантика, довоенный экспрессионизм и проч.), в этом пункте они были едины: в борьбе с воззрением, считающим задачей литературы художественное воспроизведение действительности. Они придерживаются, независимо от различия мнений в других вопросах, того взгляда, что реализм является простым, механическим фотографированием действительности. И все они проповедуют—опять-таки в различных направлениях по-разному, но с полным единодушием,—необходимость монументального, «вечного», «вневременного» искусства, которое, не заботясь о современности, не только изображало бы это «вечное» в человеке, но и направляло бы тем самым современность в правильное русло, преобразовывало бы ее.

Несмотря на господство этих антиреалистических течений, в довоенной империалистической Германии имелся целый ряд кружков писателей-реалистов. Но если б мы захотели подробнее охарактеризовать их (Гергарт Гауптман, Генрих и Томас Манн, Яков Вассерман, Артур Шницлер и др.), то неизбежно должны были бы установить, что между их теорией и практикой и теорией и практикой открытых антиреалистов того же периода нет никакой китайской стены. Ясней всего это видно на Гергарте Гауптмане, который очень рано начал колебаться между натурализмом и неоромантикой. Но и у других писателей, внешне тяготеющих к реализму, легко обнаружить эту связь. Как раньше мы могли установить постепенный переход натурализма в антиреалистические направления, так и теперь можно наблюдать ис-

чезновение этих границ в обратном направлении. Предшествующий натурализм, как мы видели, оставил на германской литературе неизгладимые следы. Но в то же время он оставил в наследство неразрешенную им проблему соединения индивидуального с типичным. А так как все писатели-реалисты периода довоенного империализма непоколебимо стоят на буржуазных позициях и большей частью патетически и открыто становятся на сторону буржуазии (Томас Манн) или в лучшем случае находятся к ней в оппозиции анархической богемы (Генрих Манн в довоенный период), то не будет неожиданностью, что они ищут решения вопроса в том же направлении, как и натуралисты, или же идут путями, родственными антиреалистическим течениям. Родство это видно ясней всего из того, что и эти писатели неспособны всеобъемлюще и ярко изобразить социально типичное. Они могут поэтому изображать лишь определенные участки общественной жизни, большей частью или беспомощность нисходящей в капиталистическом обществе мелкой буржуазии (Гергарт Гауптман, Герман Штер и др.) или проблемы души рантье (Томас Манн, Артур Шницлер, Яков Вассерман и др.). Но там у высококвалифицированных писателей неизбежно всплывает неразрешенная проблема «типичных характеров в типичных обстоятельствах», разумеется неправильно осознанная и взятая лишь с формальной стороны. Они чувствуют потребность придать своим характерам и развитию действия элемент большей законченности. И они разрешают эту проблему, подменяя диалектическое единство социальной личности и типа метафизическим единством «временно личного» и «внеременно космического» в человеке. Ясно, что такой постановкой вопроса они теснейшим образом примыкают к рассмотренным выше антиреалистам. На первый взгляд может показаться, что пропасть между классической драмой Пауля Эрнста и романом Томаса Манна «Будденброок» непроходима. Но стоит только сравнить космическое прославление повседневной действительности у Рильке с психологической мистикой у Якова Вассермана или с отдельными драмами и новеллами Гергарта Гауптмана, чтобы увидеть, что здесь мы имеем дело с очень неустойчивыми границами.

Да и не может быть иначе. Ибо как реалисты, так и антиреалисты выражают идеологию паразитизма рантье довоенной империалистической Германии. И те и другие таким образом вынуждены в силу одинаковости своего социального положения притти к сходным проблемам и — до известной степени — сходным решениям. Но родственность принципов творческого метода, вытекающая из одинаковости классового положения, не должна, естественно, затушевывать существующие различия. Ибо большая разница, устанавливается ли это «внеременно-космическое» независимо от всякой современной социальной действительности путем простой стилизации или же автор имеет честное намеренье вывести единство временного и «вневременного», личного и «космического» из правдивого изображения действительности. Эта разница в творческом методе стоит в теснейшей связи с содержанием той или иной социальной установки. В первом случае

резко абстрактное отвлечение от действительности служит прикрытием для безоговорочного прославления самых реакционных тенденций империализма. Во втором случае — остается известный простор для социальной критики, которая, хотя и не касается основных и принципиальных вопросов империализма, все же может сделать объектом своей критики отдельные формы проявления отсталости Германии и бесчеловечности капитализма. (Пределы этой критики простираются от «Профессора Унрата» Генриха Манна до «Эмануэля Квинта» Гергарта Гауптмана). Но, подчеркивая это различие, не надо забывать, что и этот творческий метод возник на почве паразитизма рантье; он переходит в идеологическую мистику и поэтому чрезвычайно притупляет социальную критику. Стоит только сравнить отличающуюся высоким мастерством комедию Гергарта Гауптмана «Бобровая шуба», относящуюся к периоду натурализма и социальной критики в его творчестве, с появившимся десятилетием позже продолжением — трагикомедией «Красный петух», чтобы увидеть, как от остро-сатирической критики общества почти ничего не остается, кроме немногих мелких уколов, потому что все сводится к завершению «вечно человеческого». (Само собой разумеется изменение творческого метода при этом является следствием, а не причиной, несмотря на существующее между ними взаимодействие). Эта тенденция к «внебременно-космическому» развивается в последующий период все сильнее и приводит значительную часть этих писателей к почти полной и сознательной ликвидации всякой социальной критики. Весьма характерно, что Томас Манн в дни 70-летия Гергарта Гауптмана ставит ему в заслугу именно то, что он, «несмотря на натуралистический социализм «Ткачей» и «Крыс», в основе своей больше тяготеет к бесконечно-космическому, чем к миру общественного».

Приблизительно в это же время Артур Шницлер против упрека в том, что он не занимается проблемами современности, защищает следующим образом: «Я изображаю любовь и смерть, и по моему эти явления не менее современны и имеют не меньшее значение, чем «Матросский бунт». В обоих случаях противопоставление вечного социальному характерно для тенденции этого процесса развития, все дальше уводящего от реализма и последовательно приведшего Томаса Манна от «Будденброкса» к мифу о Якове.

В довоенный период это противопоставление вечного социальному еще не заострилось до степени контраста. Наоборот, большинство писателей стараются воспроизвести — разумеется метафизическое — единство временного и космического при помощи реалистических средств. Поэтому они вынуждены обратиться к неразрешенной проблеме натурализма, к «опоэтизированию» прозы повседневной жизни и идут в этом отношении по тому же пути, по которому шли натурализм и сменившее его направление: по пути «опоэтизирования» патологического и символизирования действительности. В качестве теоретико-эстетической опоры этих тенденций в империалистическую эпоху выдвигается теория «вчувствования». В то время как в натурализме, в теории механического фотографиро-

вания непосредственно явлений действительности еще были налицо элементы механического материализма, разумеется, уже сильно смешанные с агностицистическими тенденциями, — эстетика времен империализма как правило отвергает всякое воспроизведение действительности.

«Опоэтизирование» действительности колеблется следовательно между патологическим психологизмом и возвеличением общественных традиций, которые большей частью становятся носителями вневременного. Путь, пройденный Томасом Манном, ясней всего показывает развитие этих тенденций. Его первый самый знаменитый роман «Будденброкс» еще делает попытку дать широкую реалистическую картину общества: автор пытается изобразить упадок одного любекского патрицианского торгового дома, он делает это, рисуя тонко подмеченными чертами не самый процесс упадка, а вызываемые им психологические рефлексy. Но Манн не интересуется социальными причинами этого упадка. Он рисует его, как совершенно «естественный», психопатологический и физиологический процесс.

Понадобился бы очень подробный анализ творчества всех писателей, представляющих это течение, чтобы показать социальные и творческие тенденции реализма довоенно-империалистической эпохи, чтобы вскрыть его родственную связь и различия с современными ему антиреалистическими течениями. Мы видим здесь необычайную естуроту в постановке основной проблемы: от расы, рассматриваемой как судьба (молодой Генрих Манн), через бегство от социального начала в психологию (Яков Вассерман) до восхваления религиозно-мистической отсталости и пережитков (Герман Штер).

Во время мировой войны, в особенности в ее первый период, в среде германского писательства начинается почти полное нивелирование течений в сторону грубой апологетики. Почти все известные германские писатели безоговорочно подчинились приказу о «мобилизации духа», прославляли войну и защищали духовным оружием вильгельмовскую Германию против ее зарубежных критиков (Гергарт Гауптман, Томас Манн, Альфред Керр и многие другие). Литературный уровень произведений, воспевающих войну, особенно у писателей, еще недавно бывших более или менее оппозиционными, так низок, что на них не стоит останавливаться.

Заметим лишь, что в дальнейшем под влиянием войны Стефан Георге перешел от своей реакционной теории «искусства для искусства» к агрессивной идеологии открытой и грубой реакции и что то влияние его поэзии и учения, которое позже восходит через Гундольфа до Геббельса, берет свое начало именно в эпоху войны.

Лишь когда в рабочем классе стала возникать массовая оппозиция против войны, — лишь тогда появилась мелкобуржуазная оппозиция против войны и в литературе. Литературным центром этого оппозиционного движения становится экспрессионизм. Экспрессионистские писатели, в последние довоенные годы стоявшие в оппозиции господствующей системе, преимущественно с анархистско-богемных позиций,

теперь, в самом подавляющем большинстве подпадают под влияние стихийного массового протеста рабочего класса против империалистической войны.

Так как нами была помещена специальная статья, посвященная экспрессионизму¹, то, отсылая интересующихся к упомянутой статье, отметим лишь подчеркнутую антиреалистичность позиций экспрессионизма.

Самое значительное в Германии произведение, посвященное мировой войне, принадлежит перу литературного одиночки, австрийского поэта и публициста Карла Крауса: «Последние дни человечества». Карл Краус с самого начала стоит в резкой, исключаящей всякий компромисс оппозиции к культуре империалистического периода. Но эта оппозиция в корне своем романтична. Так как Карл Краус совершенно чужд пониманию социальных основ критикуемой им капиталистической культуры, даже когда они так ясно всплывают на поверхность, как в вопросе прессы, — то он не может, с одной стороны, подняться над критикой симптомов нисхождения капитализма, критикой правда блестящей и ни одним из современников не достигнутой, с другой — он вынужден противопоставлять капиталистическому упадку романтические, даже мистические контрасты. Так, он противопоставляет сфабрикованному современными ему поэтами и журналистами искусству настроения — мистическую языковую теорию, мистическую роль языка в возникновении поэзии.

Период, протекший от подготовки до непосредственной ликвидации империалистической войны, принес с собой цикл романов Генриха Манна о Германии Вильгельма («Верноподданный», «Бедные», «Голова»). Большая заслуга Генриха Манна в том, что он вообще отважился взяться за эту огромную тему, причем зашел так далеко, что усмотрел даже в противоречии между буржуазией и пролетариатом одну из главных проблем эпохи. По смелости концепции, следовательно, эти произведения стоят в литературе империалистической Германии совершенно одиноко. Однако, их ценность как реалистического изображения эпохи значительно проблематичнее. Насколько молодой Гергарт Гауптман, уклонявшийся от изображения современной борьбы между буржуазией и пролетариатом, стоит в отношении политической смелости ниже Генриха Манна, настолько «Ткачи» Гауптмана, как правдивое изображение пролетарской жизни, выше «Бедняков» Манна. Эта разница в высоте творческого отображения действительности сказывается и в тех частях трилогии, которые рисуют жизнь буржуазии и мелкой буржуазии. Со времени первых своих выступлений Генрих Манн как политически, так и мировоззренчески чрезвычайно сильно вырос. Но если сравнить произведения того периода его творчества, которое характеризуется анархистско-оппозиционными настроениями богемы («Между расами», «Маленький город» и т. д.), с этим циклом романов, то мы увидим, что реалистическая сила, с которой воспроизводятся живые люди и положе-

¹ «Величие и падение экспрессионизма». «Лит. Критик» № 2 за 1933 г.

нии, ослабеда. Правда, Генрих Манн стремится создать из отдельных образов подлинно социальные типы, и ему это удается в отношении многих мелкобуржуазных и буржуазных персонажей. Но эта типизация идет рука об руку с снижением непосредственной жизненности и положений и образов.

Это прагматическое расхождение между политическим и мировоззренческим ростом, с одной стороны, и снижением реалистической силы его творчества — с другой, теснейшим образом связано с своеобразным путем развития самого Генриха Манна. Он постепенно превращается в последовательного буржуазного демократа-революционера, тип, который именно в Германии, вследствие уже упомянутой ущемленности ее общего социального развития, встречается гораздо реже, чем в странах, переживших законченную буржуазную революцию. Этот тип со времени основания бисмарковской империи стал в Германии политическим анахронизмом. Его последние представители (Иоанн Якоби, Гвидо Вейсс и др.) жили в глубочайшей изоляции. В эпоху же, когда вопрос о пролетарской революции приобрел актуальность в мировом историческом масштабе, эта изоляция, это безвоздушное пространство вокруг Генриха Манна должны были, само собой разумеется, стать еще больше. И хотя его слава распространилась по всей Германии, германская реакция почтила его и чтит до сих пор своей смертельной ненавистью. Но все это не может уничтожить классово и социально неизбежную изоляцию Генриха Манна. И сам Генрих Манн, несмотря на почти механическую прямолинейность своих принципов, вынужден во всех конкретных вопросах метаться между компромиссом и абстрактным ультра-радикализмом. Отдельные симптомы заставляют его часто сравнительно ясно видеть слабость и проблематичность «веймарской демократии». Но, несмотря на это, он рассматривает ее как необходимую переходную ступень к воображаемому идеальному царству буржуазной демократии и делает ей поэтому унизительные уступки. Духовная изоляция Генриха Манна в веймарской Германии выражается еще и в том, что литературное наследство, которое он в процессе своего развития присвоил себе, было почти исключительно французское (от Вольтера до Анатоля Франса). Таким образом Генрих Манн политически и мировоззренчески не выходит за пределы абстрактного демократизма и пацифизма, за пределы пропаганды «западной» ориентации Германии, не замечая при этом империалистического, направленного против Советского союза характера такой политики. И даже образование третьей империи не могло изменить его мировоззрения. Хотя он и борется отважно и исполнен ненависти к культурному варварству третьей империи и иногда даже видит, что коммунизм — единственная настоящая сила, противостоящая фашизму (его вышедшая уже в эмиграции «Ненависть»), но тем не менее он одновременно приходит к социал-демократическому уподоблению фашизма и большевизма, как двух одинаково антидемократических тенденций.

Так как центральным пунктом миросозерцания Генриха Манна является абстрактно-демократическая «справедливость», то он неиз-

«Безно» должен терпеть неудачу при каждой попытке овладеть темой революционного пролетариата. Так, он приходит в своем романе «Бедные» к той неверной исходной точке, будто эксплуатация рабочих на фабрике, которую он описывает, объясняется индивидуальным обманом ее прежнего владельца бывшего рабочего по отношению к одному из своих прежних товарищей по работе. И дальше автор вполне последовательно приходит к такой приключенческой концепции: рабочий, открывший этот обман, приносит величайшие жертвы, чтоб стать юристом и бороться за «права» рабочих в судебном порядке (сходные концепции в отношении права и суда можно встретить и у Карла Крауса, в остальном резко отличающегося от Манна. Идея «справедливости» сказалась и на его попытках изображения буржуазного класса. Резче всего это видно на его позднем романе из времен грядущества «Евгения»). Так, Генрих Манн трагикомически терпит неудачу как раз потому, что он в нынешней Германии — стал честным буржуазным революционером, пытающимся последовательно додумать до конца и выразить поэтическими средствами основные идеи буржуазной демократии.

Поток первого периода послевоенного кризиса пошел на убыль, а вместе с ним пришло к концу и то время, когда германская буржуазия отчаивалась в судьбах «человечества». Состояние революционного и контрреволюционного напряжения мелкобуржуазных идеологов и писателей спадает, они опять становятся «трезвыми», т. е. вновь совершенно открыто приближаются к официальной идеологии отныне консолидировавшейся буржуазии. Этот период, в научной области притесненный с собой «исследование конъюнктуры» в виде учения о «бескризисном» хозяйстве и крайне релятивистическую «социологию науки», — создает и в литературе новое направление: «новую предметность» («Neue Sachlichkeit»). Внешне — но только внешне — это как будто возрождение реализма. Теоретики этого нового направления возвещают полную ликвидацию экспрессионистской чрезмерности чувств и необходимость трезво держаться «фактов». В этом «культе фактов» находит свое выражение как временное успокоение на социально-экономическом фронте, допускающее даже известную критику, разумеется в определенных границах, — так и часто бессознательная боязнь докапываться до глубины. Один из критиков, борющихся за «новую предметность», говорит: «Целое столетие бесплезных требований, желаний и попыток! Разве человек виноват, что, несмотря на все это, он пришел к хаосу? Прочь с идеалами, как фундаментом всякого искусства! Обратимся к фактам!». А другой критик видит спасение только в одном: «Будем исходить из прочного, существующего... из того, что возвышается над релятивизмом и скептицизмом... Пусть прекратятся конвульсии нашего века... Обратим наш взор к наивному, простому, непосредственному... Будем мужественны, будем наслаждаться этим миром объективного... И в заключение не забудем отхлестать суетность... интеллекта, заставляющую людей делать такие дикие козлиные прыжки и смешные рожи»...

И наконец: «Мы ищем синтеза нашего времени... в мире, который мы освободили от цепей и теперь хотим подчинить себе... Лишь воля к закону и порядку поможет нам совершить этот гигантский мировой переход». Апологетическое отношение и действия нового направления выражены в этих критических манифестах с такой резкостью и прямо-той, как это редко встречается в собственно писательской практике данного периода. И тем не менее вся она стоит под знаком этого направления. «Новая предметность» представляет собой лишь замаскированное продолжение антиреалистических тенденций империалистической эпохи. Природа «культы фактов» «новой предметности» — не реалистична, а псевдо-реалистична. «Гарантированная» и, где возможно, документально подтвержденная подлинность «фактов», смонтированных и нанизанных один на другой, не означает, что эти монтажи верно отражают хотя бы один участок подлинной жизни. Ибо игнорирование существенных сторон социальной действительности создает возможность группировать факты так, что каждый из них в отдельности правдоподобен, но в связи с другими фактами в своем притязании на типичность представляет грубую фальсификацию действительности. Пользующийся наибольшей известностью и успехом «роман фактов» «На западе без перемен» Ремарк служит яркой иллюстрацией этого положения. Ремарк дает целый ряд правдивых описаний фактов из империалистической войны. Но он их так монтирует, что война рисуется с одной стороны не как война империалистическая, а как стихийное «явление природы», причины которого не могут и не должны быть исследованы. С другой стороны, преподносится «человеческое» величие немого послушания и безропотной смерти, «моральное значение» товарищества между солдатами и офицерами. В результате общая сумма этих «верных фактов» искажает картины мировой войны и при том в сторону апологетики.

Этот двойственный отпечаток лежит на большинстве военных романов, массами появлявшихся в это время. (Анализ произведений тов. Людзига Ренна не входит в задачи этой статьи). Период «относительной стабилизации» является в то же время периодом «демократического пацифизма» и, следовательно, идеологической подготовки — большей частью косвенным путем — новой империалистической войны. Само собой разумеется, и в эту эпоху в Германии появляются книги, содержащие открытую военную пропаганду. Но особенность их в том и заключается, что многие писатели субъективно, честно убеждены, будто критикуют и разоблачают прошлую империалистическую мировую войну, тогда как объективно они содействуют ее прославлению или по меньшей мере идеализируют определенные ее стороны.

Особенно интересный пример такой двойственности представляет роман Арнольда Цвейга: «Спор вокруг сержанта Гриши». Арнольд Цвейг — несомненно честный буржуазный демократ и убежденный пацифист. Он написал свой роман безусловно с намерением показать на ярком примере бесчеловечность германских методов ведения войны на фронте и этапах. Но так как Цвейг почти совсем не разбирается

в классовых основах империалистической войны, так как основная его проблема — тоже «справедливость» и «человечность», то против его воли получается искаженная, апологетическая картина: на одной стороне бесчеловечные поджигатели войны и военные бюрократы (с сатирическими портретами Людендорфа и Стиннеса), а на другой — благородные защитники «вечной справедливости»: представитель старого дворянства прусский генерал, его племянник-адъютант и служащий в военном суде либеральный адвокат — еврей.

Глубокая ложность всех этих тенденций обнаруживается тем сильнее, чем ближе материал произведений стоит к арене великих социальных боев. Альфред Деблин, писавший в эпоху экспрессионизма фантастические, мистико-утопические, псевдо-социалистические романы с запутанно иррационалистической идеологией и жизненной философией («Горы, моря и гиганты» и т. д.), стремится создать документальный социальный роман («Александровская площадь в Берлине»). Все внешние детали в этом романе — от описания улиц до номеров электрических трамваев — полностью отвечают действительности. Все, что выходит за эти пределы как в композиционном отношении, так и в компановке образов, глубоко неверно. Деблин ухитрился написать большой роман о пролетарском районе Берлина, не выведя ни одного настоящего пролетария. Пролетарская восточная часть Берлина в романе Деблина заселена только сутенерами, проститутками, контрабандистами, мошенниками, полицейскими шпионами и т. п. И все это население в полном отрыве от всякой социальной действительности переживает «свои внутренние» душевные драмы. Эта идеалистическая, антиреалистическая общая концепция гримруется под реализм с помощью подлинных названий улиц и прочего.

Разразившийся в рамках общего кризиса капиталистической системы мировой кризис внес значительные изменения и в область литературы. В задачи этой статьи однако не входит анализ фактора, который сыграл решающую роль в развитии реализма в Германии. Мы имеем в виду широко развернувшееся пролетарско-революционное литературное движение, рост его идеологии и творческого метода, появление большого числа значительных и одаренных рабочих писателей. Что касается лагеря буржуазной литературы, то в нем происходят резкие перегруппировки. Развитие лево-буржуазных писателей принимает то или иное направление в зависимости от того, ориентируются ли они в борьбе против фашистской опасности подобно незначительному своему меньшинству на руководимый коммунистической партией революционный пролетариат, или же надеются при помощи поддерживаемой социал-демократией политики избежать фашистской опасности тем, что сами постепенно в «цивилизованной форме» вводят фашизм. Эта политическая установка, которая выразилась в полной капитуляции большинства ведущих левых писателей в целом ряде случаев, когда правительство Брюнинга или его преемники вводили фашистские мероприятия, непосредственно касающиеся писательства, — разумеется, должна была весьма неблаго-

приятно отразиться на попытках реалистически изображать современность. И действительно, за последние годы из-под пера сколь угодно значительного левого писателя не появилось ни одного произведения, которое по своей реалистичности достигало бы масштаба произведений хотя бы доимпериалистического периода.

Тем оживленнее протекала литературная жизнь на правом крыле буржуазии. Мы не будем останавливаться на той националистической, антимарксистской агитационной литературе, которая занимается подстрекательством к войне, хотя она и получила количественно большое распространение. Точно также мы не коснемся официальной национал-социалистической литературы, художественно стоящей очень низко (например «Михаэль» Геббельса), в процессе фашизирования она имеет, правда, политико-пропагандистское значение, но по художественным достоинствам это только продолжение самых дурных традиций германской литературы. В подробном анализе нуждаются произведения тех мелкобуржуазных писателей, которые, побуждаемые неясными романтическими антикапиталистическими тенденциями или национальным фанатизмом (большей частью тем и другим), выступили с критикой современного общества.

Послевоенный кризис германского капитализма все больше вовлекал в свой водоворот и те круги мелкой буржуазии, которые до того полагали, что их существование незыблемо. Проигранная война, Версальский мир, потеря колоний, уничтожение армии и проч. все это действовало в одном направлении. Инфляция распространяла эти тенденции на еще более широкие круги мелкой буржуазии, и в результате при наступлении и углублении острого хозяйственного кризиса большая часть ее стояла перед экономическим крахом. Социальное положение и идеологические традиции этого слоя естественно приводили к тому, что ее отпор и стихийное возмущение принимали прежде всего характер националистический и контрреволюционный. Но ожесточенность классово-борьбы в Германии заставила значительную часть их понять, что все растущее обнищание стоит в тесной связи с капиталистическим развитием. Само собой разумеется, этот процесс идеологического развития протекает, соответственно социальному положению мелкой буржуазии, в весьма противоречивых формах, еще усиливающих ее особенной идеологической отсталостью. Лучшие и наиболее сознательные элементы ищут и находят путь к революционному рабочему движению (Людвиг Ренн, Шерингер и др.), широкая же масса попадает под влияние национальной и социальной демагогии фашистов. Но между теми и другими существует прослойка, колеблющаяся между фашизмом и большевизмом, в которой растерянности ищущая свой путь — идеологическими и литературными представителями, которой и являюся те писатели, о которых мы собираемся сейчас говорить.

Мы имеем здесь дело, разумеется, с очень пестрой, и запутанной картиной: начиная от писателей, стоявших совсем близко к «наци» или к идее диктатуры генералов рейхсвера (Эйрн Юнгер), и кончая писателями, очень близко подошедшими к сниманию единства на-

циональной и социальной революции, но не желавшим подчиниться гегемонии пролетариата и идеалистически подчеркивавшим преобладающий характер национального освобождения перед социальной революцией (Никиш).

Эта пестрота в идеологии находит, разумеется, свое выражение и в творческом методе. И все же при этом основные тенденции общи. Большинство этих писателей — выходцы из провинциальной, связанной традициями мелкой буржуазии. Их литературные традиции поэтому покоятся на полуреалистической германской поздней романтике империалистического периода — на провинциальном «домашнем искусстве». Втянутые в политику войной и послевоенным кризисом, увлеченные потоком общенациональных проблем, они вынуждены и в своем творческом методе модернизироваться. При этом они, понятно, приходят в тесное соприкосновение прежде всего с антиреалистическими и псевдо-реалистическими литературными тенденциями послевоенного империализма. Особенно сильное влияние на их творческий метод оказывает «роман фактов».

Самой собой понятно, что такие идеологические предпосылки более чем неблагоприятны для создания действительно реалистической литературы. Стихийное возмущение господствующей системой может в отдельных случаях вылиться в ту или иную, хотя бы и весьма проблематичную реалистическую форму. И больше всего в тех случаях, когда речь идет о хотя бы и запутанном романтическом антикапитализме, как это имеет место в нашумевшем романе Ганса Фаллады: «Маленький человек — что же дальше?» В романе дан жизненно правдиво процесс пролетаризации мелкого служащего. Но в общей концепции романа ясно отразились противоречивость классового положения автора и колебания его мирсозерцания. Фаллада умеет изобразить и патриархальные формы эксплуатации в провинциальном мелком предприятии, и разрушительное деморализующее действие рационализации в крупном предприятии Берлина. Он дает хотя немного и романтизированную, но полную жизненной правды картину частной и семейной жизни своего героя. В романе однако нет и тени протеста против эксплуатации, против капиталистической рационализации, против хозяйственных последствий кризиса. Автор не видит в действительности уже прочно установившейся связи между классовой борьбой революционного пролетариата и других эксплуатируемых трудящихся слоев. Так как пролетариат у него полностью отсутствует, то его мелкие служащие безоружны перед наступлением предпринимателей; им известны лишь чисто индивидуальные способы сопротивления гнету, им чужда боевая солидарность. И тем самым основной тон романа перемещается с социального на индивидуально-моральное. В конце романа ставится вопрос: может ли его герой, несмотря на безработицу и грозящую нищету, остаться приличным человеком? Фаллада отвечает утвердительно: да, может, — через брак и семью, следовательно аполитическим и даже антиполитическим путем. Разбросанные же замечания, отражающие ненависть и возмущение мелкой буржуазии, ничем не меняют в этой общей картине.

Гораздо ниже стоят по силе реалистической изобразительности и обрисовке деталей те писатели, которые борются против веймарской системы на стороне национализма (Шаувекер — «Немцы в одиночестве», Саломон — «Вне закона» и т. д.). Стиль «романа фактов» выражен у них значительно сильнее, чем у Фаллады. Роман Эрнста фон Саломона представляет исключительный интерес тем, что он — хотя и не в образной форме, а лишь в форме сообщений, документов и материалов — дает волнующую картину колебаний и внутренней борьбы честных националистов, проделавших весь контрреволюционный путь от подавления спартаковского восстания, через Балтику и Верхнюю Силезию, до убийства Ратенау. Участвуя в этой борьбе, они начинают понимать, что боролись за чуждые, даже враждебные им интересы, что их настоящие союзники в том пролетарском лагере, против которого они выступали со всей военной жестокостью.

Но это побочное реалистическое течение в фашизирующей мелкой буржуазии неизбежно должно было быть весьма недолговечным. Оно ведь противоречит официальной теории фашизма, которая особенно у Геббельса и Розенберга всегда была резко антиреалистической. Демагогический идеализм гитлеровцев в вопросах экономики, объявляющий всякую экономическую закономерность, всякую попытку экономически обосновать бытие человека — «либерально-марксистскими измышлениями человечества низшего типа» и морочащий голову массам мистическим всемогуществом фашизма в области хозяйства, — должен, конечно, стоять в резком противоречии ко всякому реализму в литературе. Эклектические влияния экспрессионистских теорий, учений школы Георге и проч. — все это только формы проявления этой антиреалистической тенденции, коренящейся в самой сущности национал-социализма. Чем ближе писатели, не принадлежащие к членам национал-социалистической партии, стоят к фашистско-диктаторским попыткам разрешения проблемы современности, тем сильнее дает себя знать в их литературной продукции антиреалистическое направление (Юнгер). Большинство тех старых писателей, которые (большой частью через национальную партию) пришли в лагерь национал-социалистов или приблизились к нему, почти все без исключения придерживались еще ранее резко антиреалистических тенденций (Пауль Эрнст). Поэтому не приходится удивляться, что большая литературно-теоретическая антология фашизма (Киндерман — «Миссия германского поэта в современности») представляет развернутые выступления против реализма в литературе. Задачи поэзии и художественной литературы, говорится в антологии, — не отражение действительности, а интуитивное изображение «бессознательного жизненного пространства», «согласное со временем предчувствие народной души», «выражение религиозно обусловленного переживания всеобщности».

И мы видим, что третья империя на практике выкорчевывает все виды писательского реализма. Это и понятно. Ибо вопиющее противоречие между лживой демагогией национал-социалистов, кричащей об уже осуществившемся «германском социализме», с одной стороны,

и подлинной жизнью трудящихся в Германии — с другой, не допускает никакого, хотя бы и самого скромного реалистического воспроизведения германской действительности. С воцарением третьей империи исчезает и то реалистическое мелкобуржуазное побочное течение, о важнейших представителях которого мы только что говорили. Как Саломон, так и Фаллада выпустили новые романы уже при гитлеровском режиме. Оба уклоняются от постановки проблем современности. Саломон уходит в описание прусских военных школ времен мировой войны и описывает их жизнь с таким прусско-военным энтузиазмом, что удостоился даже одобрения гитлеровской журналистики («Кадеты»). Фаллада пытается, по крайней мере внешними формальными приемами, спасти себя как реалиста. Он делает это, уходя в очень отдаленную тему о том, как метод приведения в исполнение судебного приговора, полицейский и прочий контроль над освобожденными преступниками затрудняют их возврат к честной жизни мелкого буржуа («Кто однажды хлебал из жестяной миски»). В предисловии он к тому же низко раскланивается перед гитлеровским режимом, заявляя, что его роман относится к прошлому, что третья империя разрешила уже и эту проблему. Но гитлеровский режим не может перенести даже такого реализма. Вслед за робкой похвалой газеты «Франкфуртер цейтунг» (органа химического треста) последовала общая брань со стороны официальных национал-социалистских критиков.

При таких обстоятельствах в настоящее время речь может идти о буржуазном реализме лишь за пределами Германии. Писатели, которые не желают полностью капитулировать перед фашистской идеологией, должны из Германии эмигрировать.

Опубликованная до сих пор литературная продукция буржуазной эмиграции естественно не обнаруживает пока подъема реализма. Даже учреждение третьей империи, даже тот факт, что писатели на собственной шкуре испытали диктатуру реакционной буржуазии, лишь немногим из них открыли глаза на подлинные движущие силы общественного развития Германии. Многие из эмигрировавших писателей хотя и настроены в политическом и культурном отношении антифашистски, но до сих пор не подвергли ревизии своих взглядов на германское общество и законы его развития. Большинство из них в изменившихся условиях работает на той же мировоззренческой основе и при помощи того же творческого метода, как и раньше. Так, например, известный писатель Лион Фейхтвангер написал антифашистский роман («Семья Оппенгейм»). Для Фейхтвангера в центре проблемы фашизма стоит еврейский вопрос, а именно — преследования, которым подвергается в Германии либеральная еврейская буржуазия. Хотя от него и не ускользает героическая борьба германского рабочего класса, но пролетариат и его борьба играют в его романе совершенно эпизодическую и при том по-детски романтически искаженную роль. И эта в самой основе своей неправильная пропорция в оценке исторических социальных сил ведет к тому, что Фейхтвангер идеализирует свою еврейскую буржуазия в реалистически-фальшивой манере. Так, на-

пример, он следующим образом рисует еврейского спекулянта, покинувшего Германию при гитлеровском режиме: «Он заранее учел ход событий, заранее подготовил ликвидацию своих дел. Он проверил целый ряд крупных обществ для продажи недвижимостей и теперь обнаружилось, что они собственно неплатежеспособны. Они нуждались в солидной правительственной субсидии, иначе ипотечные банки потеряют свои деньги. А так как многие ипотечные банки субсидировались империей или отдельными государствами, то уход Жака Лавенделя и изъятие его капиталов из германских предприятий означали чувствительный ущерб для империи. Покачав головой, с маленькой, едва заметной усмешкой принял это Жак Лавендель во внимание. Он истинно не был жадным человеком: он и Клара решили устроить себе на несколько лет каникулы. Прежде всего они отправятся в свое хошенькое имение под Лугано».

Многие из этих писателей теперь уже образовали единый антифашистский фронт; еще большее их число приближается к нему. Некоторые действительно смело и решительно борются острым писательским оружием против гитлеровского фашизма, хотя идеология их часто и запутана и неправильна. Когда эта общая с пролетарскими революционными писателями борьба проясняюще повлияет на их мирозерцание и на понимание ими германских отношений и движущих сил развития Германии, когда она заставит их понять мировое историческое значение героической борьбы германского пролетариата под руководством коммунистической партии, — лишь тогда они завоюют себе возможность изображать современную Германию, пользуясь подлинно реалистическим творческим методом.

ЭКСПЕРИМЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

(Третий период Джемса Джойса)

1

Критика на Западе говорит о третьем периоде в творчестве Джойса. К первому относят все ранние вещи Джойса вплоть до автобиографического «Портрета художника в юности», ко второму «Улисс» и наконец к третьему последнюю вещь. Хотя это новое произведение пишется уже добрых десять лет, оно еще не закончено; об этом говорит и само название, присвоенное ему автором впрямь до окончательного завершения: «Работа в движении» («Work in Progress»). Все же значительное количество отрывков из него появилось уже в свет, отдельные части систематически печатались в выходящем в Париже на английском языке журнале «Переход» («transition»), а некоторые фрагменты были даже опубликованы в форме самостоятельных небольших книжек.

Первое, что поражает читателя уже при одном лишь беглом зрительном ознакомлении с любым отрывком «Работы в движении», это обилие незнакомых, загадочно выглядящих слов. Некоторые из этих слов в большей или меньшей мере напоминают знакомые читателю слова родного языка², причем не всегда каксе-нибудь одно определенное слово, а два или три одновременно. Другие слова или части слов принадлежат иностранным языкам; таких слов тоже немало, число же привлекаемых автором новых и древних языков по видимости безгранично. Наконец некоторая часть слов не поддается расшифровке

¹ Эта статья в более полном виде войдет в подготавливаемый Институтом Литературы и Искусства Ком. Академии сборник «Октябрь и мировая литература».

² Мы вынуждены исходить из английского языка, так как произведение Джойса не поддается переводу на другой язык. Единственный отрывок, «переведенный» на французский язык, был фактически создан заново целой комиссией искусственных англо-французских джойсистов под председательством самого Джойса. Невозможность цитировать создает нам в дальнейшем целый ряд трудностей и вынуждает к даннотам и всякого рода отступлениям.

и является очевидно целиком искусственным построением самого автора.

Эти незнакомые слова не просто вкраплены в словесную ткань произведения, но представляют существенную ее часть, свободных от них фраз почти не имеется, и всякая попытка их игнорировать и читать текст, перепрыгивая от одного «нормального» слова к другому, обречена на неудачу: нельзя уловить даже проблесков смысла. То же получается, если попытаться все читать подряд, ломая себе голову над «заумью», отдавая предпочтение тому или другому смыслу в многозначных словах, мобилизуя все свои познания в иностранных языках. Нельзя не присоединиться к мнению, высказанному одним из критиков, что «Улисс», который, как известно, является по композиции и языковой фактуре одним из самых трудных произведений мировой литературы, может служить сравнительно с «Работой в движении» образцом кристальной ясности.

Внимательнейшим образом прочтя все появившиеся части «Работы в движении», можно достичь лишь приблизительного (очень приблизительного) понимания некоторого количества отдельных фраз, выделения из словесного потока некоторых относительно (очень относительно) стойких мотивов то ли действующих лиц, то ли иных элементов повествования, и, как высший результат, — в отдельных немногочисленных отрывках смутного уяснения, точнее о с о щ у щ е н и я смыслового движения словесного потока, подчеркиваем, в с а м о й о б щ е й, г а д а т е л ь н о й ф о р м е. Громадная часть повествовательного массива не поддается никакой логической интерпретации. Сопоставление «уловленных» мотивов не обнаруживает никакой явной закономерности, которая могла бы позволить восстановить по имеющимся частям смысловый скелет произведения.

Но этот текст не является бесформенной, беспорядочно нагроможденной словесной массой. Недоступный словесный материал обнаруживает следы какой-то внутренней, подкожной организации, простирающейся то там, то здесь на поверхность однотипными ассоциациями, фоническими соответствиями и т. п. Текст «Работы в движении» надо не читать, но аналитически изучать его, исследовать в свете основных принципов его организации. И здесь надо обратиться к помощи комментаторов, знакомых с некоторыми рецептами джойсовской «кухни».

2

Собраз наводящие указания и намеки комментаторов и еще раз обратившись к опубликованным отрывкам «Работы в движении», можно попытаться нарисовать хотя бы приблизительно в общих контурах их содержание. Это — неблагоприятная задача, ибо рисовать придется буквально вилами по воде.

Если попробовать вылущить из хаотических словесных образований «Работы в движении» какие-нибудь элементы, сходные с теми, что фигурируют в литературе «нормального типа», то можно получить следующие разрозненные сведения. Главным героем повествования

является мужчина по имени Хэмфри Чимден Ируикер. Он — скандинавского происхождения, живет в городе Дублине, занятия его разнообразны, но достаточно ясны и потому учтены быть не могут. Рядом с ним стоит женщина, его жена или же возлюбленная; ее зовут Энна Ливия Плюрабель. У Х. Ч. Ируикера имеются два маленьких сына, Шем и Шаун; повидимому, это его дети от Энны Ливии. Можно также назвать, хотя в ее существовании нет твердой уверенности, дочь Ируикера, сестру Шема и Шауна, Айзэт. Далее следует указать на дом Ируикера, занимающий одно из центральных мест в повествовании, его сад, его слугу Кнута и служанку Кэйт. Можно еще добавить двух сплетничающих прачек, двух солдат, четырех загадочных старцев, появляющихся всегда в сопровождении осла, и наконец двенадцать вовсе неизвестных лиц, также действующих коллегиально. Действие развертывается, поскольку можно судить по названиям местностей, в Дублине и его окрестностях. Часто упоминается Феникс-Парк, дублинский общественный сад.

Гораздо труднее интерпретатору уяснить эпизоды действия. Так, например, заметное место в первой части повествования занимает эпизод, связанный с нарушением Ируикером каких-то правил парка (Феникс-Парка?). Ируикер, защищаясь, признает энергичную речь перед отцами города, впрочем, как будто бы безуспешно. И вот каким-то образом оказывается, что проступок Ируикера имеет прямое отношение к первоначальному греху, Х. Ч. Ируикер есть не более и не менее как Адам, а сам парк едва ли не Эдем (во всяком случае, речь идет о преступлении, содеянном в «городе Эдемске»). Дальнейшее более интимное знакомство с этим персонажем показывает, что это превращение — а он подвержен частым превращениям — отнюдь не может считаться самым удивительным; почтенный Ируикер предстает, например, с большой настойчивостью в виде горы.

Подобные же осложнения происходят, если приглядеться поближе к подруге Х. Ч. Ируикера, очаровательной Энне Ливии, для которой могучий скандинав возводил города и пересекал мостами реки. История ее жизни подробно рассказана двумя прачками в специальном очень поэтическом эпизоде, названном по ее имени. Этот рассказ, рисующий Энну Ливию резвым ребенком, кокетливой девушкой и благообразной матроной, характеризует ее как чрезвычайно привлекательную женщину. Неопровержимым остается все же тот странный факт, что Энна Ливия Плюрабель это, собственно говоря, река Лиффи, протекающая в окрестностях Дублина. Если допустить это обстоятельство, то уже не вызовет особого изумления и то, что две полошущие белье прачки, рассказавшие историю ее жизни, превращаются в тополь и камень на берегах реки Лиффи и весь их рассказ об Энне Ливии оказывается просто журчанием и игрой бегущей воды.

Недоразумение с сыновьями Ируикера Шемом и Шауном начинается уже с того, что нельзя в точности определить, существуют ли они раздельно, или являются борющимися половинами целого. Во всяком случае, номинально их двое, они — антагонисты и занимают

противоположные концы колыбели и разные берега своей матери-реки. Чудак и меланхолик Шем является по некоторым данным писателем (некоторые детали биографии указывают в нем... самого Джойса). Уравновешенный сангвиник Шаун — великий практик, удачник и любитель пожить. О нем известно, что он ездил в Америку и заработал там кучу денег. Странной чертой его характера нужно считать привычку питаться своим платьем и облачаться в предметы пищи.

То обстоятельство, что подвиги приобретателя Шауна, а равно и писательская деятельность Шема с трудом применимы к двум маленьким мальчикам, а такими они казались в начале, не должно никого смущать, так как, по справедливому замечанию одного из комментаторов, «никогда нельзя сказать, в каком они возрасте». По общему уже иллюстрированному правилу антагонисты-братья подвержены удивительным превращениям. Один раз они кажутся Каином и Авелем, другой — Люцифером и архангелом Михаилом, Кассием и Брутом или даже герцогом Веллингтонским и Наполеоном. Однажды они выступают, как фантастические животные Мукс и Грайпс; впрочем, на поверку эти животные оказываются просто бельем, висющим на дереве; приходят прачки и снимают его.

Для того, чтобы расхолаживающий скептицизм, невольно проглядывающий в наших замечаниях, не ввел бы читателя в заблуждение относительно общей атмосферы произведения Джойса, приведем выдержку из статьи одного критика, дающую хоть и очень субъективную, но, во всяком случае, эмоциональную и по своему цельную картину мира, в который погружается читатель «Работы в движении».

«Это похоже на то, как если бы вас взяли из нормального дневного света и погрузили в мир мрака. Однако там есть все же свет, ваши глаза должны лишь привыкнуть к нему. «Он темнеет весь этот наш смешноменальный мир»¹... но тьмы все же нет. Перед нами вырисовываются формы деревьев, кусты, знакомые растения, черные очертания холма, пространство равнины, мерцающая река, облако в вышине. Молния сверкает, радуга загорается и меркнет. Вот город, населенный живыми людьми, дома и церкви; вот город мертвых — курганы и усыпальницы — оба живут полной жизнью. Мы видим тени гигантов, ангелов вверху и на земле, приветливо освещенный дом и играющих перед ним детей. Но нужно быть внимательным, это мир странных переходов. Ангелы, которых мы видели, могут забавляться играя в детей; дети, игру которых мы наблюдаем, могут выдать себя вдруг за ангелов. Камни и пни корчат из себя людей. Никто и ничто не удерживает надолго свои размеры или свой возраст. Мы слышим голоса сверху, снизу, со всех сторон — голоса взрослых, голоса детей за уроками или за игрой, навязчивое бормотание стариков, деревянный и каменный выговор деревьев и камней, громкие голоса, пере-

¹ Переводим случайную фразу из «Работы в движении»; смешноменальный — лигатура из слов смешной и феноменальный.

кликающиеся через реку, щебетание птиц, раскаты грома, плеск рыбы в реке».

Здесь нет горизонта, который показал бы нам, как велико место действия. Темный фон, на котором двигаются предметы, может быть черным занавесом или вообще обозначать отсутствие всякого пространства. Внезапно мы слышим названия местностей, неожиданная вспышка освещает полузатопленную долину, и мы знаем, что это и есть весь мир. Дом кажется небольшим снаружи, изнутри он безгранично велик. Время действия это — время начала вещей, или сию минуту, или когда угодно, или все вместе».

«Происходит что-то важное. Происходит все, и все одновременно. Идут переселение народов, войны племен, города создаются и вновь разрушаются... Хотя названия местностей относятся к Дублину (все они могут быть найдены в дублинском трамвайном и автобусном справочнике), сказание носит всеобщий характер. Действующих персонажей немного, но в известном смысле это все, кто когда-либо существовал или мог существовать».

Все это, безусловно, звучит очень многообещающе.

3

Прежде, чем идти дальше за проводниками-джойсистами, следует узнать заранее, что эти проводники собою представляют и чего от них можно ждать. Этой цели может послужить «Воззвание», род манифеста, опубликованное в «transition» в 1929 году, в разгар печатания «Работы в движении» и подписанное основным творческим и теоретическим активом журнала. Приводим «Воззвание» полностью.

«Утомленные зрелищем рассказов, романов, стихотворений и драм, все еще пребывающих под владычеством пошлого словаря, монотонного синтаксиса, статичной психологии и описательского натурализма, желая сформулировать свою точку зрения...

Мы настоящим заявляем, что:

1. Революция в английском языке есть свершившийся факт.

2. Воображение в своих поисках невероятного — автономно и неограниченно.

3. Чистая поэзия — это лирический абсолют, который ищет внеопытную реальность внутри нас и только там.

4. Рассказ это не просто анекдот, это — проекция метаморфоз реальности.

5. Выражение этих явлений может быть достигнуто лишь посредством ритмической «галлюцинации слова» (Рембо).

6. Литератор-творец имеет право разлагать словесное сырье, навязанное ему в учебниках и словарях.

7. Он имеет право пользоваться словами, создан-

ными им самим и игнорировать существующие грамматические и синтаксические правила.

8. Мы не занимаемся пропагандой социальных идей, разве только для освобождения творчества от существующей идеологии.

9. Время — тиран; его нужно уничтожить.

10. Писатель только выражает, он ничего не сообщает.

11. Средний читатель может убраться к чорту.

Этот документ при всей свсей выразительности дает мало нового. Он представляет собой довольно типичный эпигонский сколок с манифестов дадаизма — сюрреализма. Эмансипация искусства от материального мира — вот его содержание. «Искусство не должно более быть сикофантом реальности» — на все лады взывают в своих статьях теоретики «transition». Следует еще отметить агрессивную антисоциальную струю, вульгарный эстетский индифферентизм в идеологии «революционеров слова». «Мы не выносим мысли, что дух восстания может быть выражен средствами политики. Поэзия сама есть восстание» — пишет в одной из программных статей главный редактор журнала Юджин Джолас. И в другом месте: «Мы охотно предоставляем судьбы общества коммунистам, фашистам или кому угодно».

Так или иначе «Воззвание» безошибочно характеризует «Transition» как лабораторию субъективно-идеалистического художественно-словесного эксперимента и отлично объясняет, почему представители этой группы должны были поднять на щит новое произведение Джойса и сделать его своим евангелием. Что бы там ни содержалось в этой «Работе в движении», это был во всяком случае вполне невероятный мир и он был выражен предельно революционизированными словесными средствами.

Вернемся к «Работе в движении». Общее определение комментаторов «Работы в движении» таково: «Ее тема: вселенная и человечество. Центральные персонажи — мужчина и женщина, представленные символами горы и реки и десятками имен. Они могут быть также представлены любыми персонажами современности, истории, легенд, теологии и т. д.».

Ируикер и Энна Ливия, Шем и Шаун оказываются как бы сконструированы из сотен легендарных и исторических фигур, также как и события их жизни из бесчисленных событий легенд и реальности. Если Ируикер, воплощающий мужское начало, может быть представлен Адамсом, Авраамом, Исааком, Ноем, святым Патриком, богом Тором, Наполеоном, архангелом Михаилом и вообще всяким характерным мужским образом, а Энна Ливия на равных основаниях — Евой, Изольдой, Сарой и т. д., то и характерные мотивы повествования заимствуются из общеизвестных сказаний. Так, то приглушенно, то явно проходит настойчивая тема падения людей в Эдеме или тема столкновения Михаила с Люцифером. Они могут быть тщательно переодеты. Например, когда Джойс передает старую ирландскую балладу о подрядчике, упавшем с лесов, он проводит мотив паде-



Современное буржуазное искусство

Макс Эрнст

Композиция

ния сатаны. Это не значит, что баллада теряет свое самостоятельное значение, она просто несет двойную нагрузку. Так темы ирландского эпоса, легенды о Тристане и Изольде, об убийстве Авеля Каином и т. д. совмещаются одна с другой и с бесчисленными мотивами прошлого и современности, человеческой истории и неодушевленной природы.

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что в произведении Джойса заключен целый мир. Мы не ошибемся, если скажем, что существеннейшей чертой мира «Работы в движении» является его абсолютная зыбкость.

Действие «Работы в движении» происходит везде или точнее — где угодно по мановению волшебного жезла Джойса. Феникс-Парк превращается в поле битвы при Ватерлоо или в райский сад — это значит, что не закрепленное в пространстве действие не происходит нигде, развивается в идеальном плане, или, пользуясь терминологией четвертого тезиса «Воззвания», является «проекцией метаморфоз реальности».

Действие произведения Джойса происходит в любое время. Это значит, что действие никак не фиксировано во времени, иными словами вне временно. Такое положение вполне отвечает девятому тезису «Воззвания» и опять-таки воспринимается комментаторами с величайшим удовлетворением.

Вполне естественно, что и персонажи произведения, равно как и типические ситуации, события, действия не закреплены во времени и в пространстве и не связаны отношениями какой-либо логической необходимости.

Обычные языковые средства оказались непригодны Джойсу. Нужен был новый язык, и Джойс такой язык создал. Он поступил с гигантским словесным материалом, бывшим в его распоряжении, как с негодным сырьем. Он, как гордо заявляют его ученики, попросту расплавил его и выковал новые слова, отвечающие его требованиям. Для того, чтобы выразить вневременную и внепространственную или многовременную и многопространственную композицию произведения, новое слово само должно было стать подвижным, сорваться со всех цепей, эмансипироваться от реальности. Оно должно было стать многозначным, эластично сочетать в каждый данный момент сколько угодно любых значений или наоборот расщеплять какое-нибудь одно значение до полного его угасания. Оно должно было явиться носителем всех тех головоломных ассоциаций, на которых держался нозый мир Джойса. Здесь требовалась революция языка. То, что эта революция должна была происходить согласно «произвольному рисунку, диктуемому творческим сознанием Джойса», само собою понятно и, как выражался комментатор Джойса, «насилия над логикой не производит».

Полисемантизм достигался путем всевозможных намеков — фонетических, этимологических и других. Слегка изменяя слово, добавляя или убирая букву, слог и таким образом деформируя звучание или зрительный образ слова, автор вызывал неожиданные ассоциативные представления иного образа, иного значения, при полном или частичном сохранении старого. Он повторял эту операцию еще и еще раз, пока словесная конструкция не становилась многопланной и начинала проясняться подобно группе стеклянных предметов, вложенных один в другой, он распространял ее в глубину, образуя тесный пучок мотивов, добиваясь полифоничности повествования.

Так в эпизоде Энна Ливия Плюрабель повествование представляет собой одновременно: 1) разговор двух прачек; 2) подлинную историю Энны Ливии и Ируикера; 3) хронику дублинской жизни, относящуюся к 1904 году, включающую многочисленные названия улиц, а также остроты того времени. Все же вместе представляет собою, как было уже указано, течение реки. «Читатель должен научиться воспринимать несколько образов одновременно, пусть эти образы и не связаны привлекательными ассоциациями», пишет комментатор, «это похоже на то, как если бы подложники координированных известным образом фильмов проецировались бы одновременно на экран».

4

Всякая попытка сколько-нибудь цельного истолкования «Работы в движении» должна всемерно использовать указания и даже намеки, которые помогли бы установить «рисунок», согласно которому «творческое сознание Джойса» располагает и соотносит между собой явле-

ния. Здесь в первую очередь нужно коснуться теории, которую можно было бы назвать «в и к и ч е с к о й». С некоторого времени комментаторы Джойса стали в связи с определением общей концепции «Работы в движении» упоминать имя Джамбаттиста Вико, сравнительно малоизвестного гениального мыслителя XVII века.

Всякое сближение «неуловимого» произведения Джойса с определенной философской системой сказалось бы весьма благотворно на его анализе, ибо связало бы его (произведение) некоторой закономерностью. Не приходится уже говорить о том, что самое сочетание имен Вико и Джойса представляется чрезвычайно интригующим.

Не имея возможности да и надобности давать здесь даже самую краткую характеристику философских воззрений Вико¹, мы все же должны в интересах хотя бы самого общего анализа ориентировать читателя в основных пунктах его системы общественного круговорота. Центральной мыслью «Новой науки» является утверждение единства исторического развития общества. История всех народов имеет, по мнению Вико, общее содержание и протекает по твердо установленным законам. Эту мысль Вико применил для объяснения развития общественной идеологии, в частности сказаний и легенд, и в особенности языка, по поводу природы и истории которого Вико высказывает, — это отмечал еще Маркс, — ряд совершенно замечательных догадок².

В развитии человечества Вико различал три эпохи: Б о ж е с к и й век, начальную ступень человеческой истории, названную им так потому, что первобытное человечество в силу примитивной поэтической природы своего сознания обожествляло все окружающее; Г е р о и ч е с к и й век, в котором окрепшие утверждающие себя люди героизируют себя в своем еще сохраняющем поэтический характер сознании, и наконец Ч е л о в е ч е с к и й век, высшую ступень, на которой общество возмужавших людей вступает в фазу разумного сознательного бытия. Именно в человеческом веке люди овладевают, по мнению Вико, абстрактным мышлением, что накладывает печать на всю их духовную жизнь и отражается на характере языка. Далее Вико развивает идею общественного круговорота. Пройдя указанный путь и достигнув вершины развития, народы возвращаются вспять, чтобы вновь начать свой подъем в том же циклическом по-

¹ О. Вико и его «Новой науке» смотр. интересную и содержательную статью В. Максимовского «Вико и его теория общественных круговоротов». Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, кн. 4.

² Между прочим Вико наметил ряд языковых проблем, разрабатываемых ныне яфетидологическим языковедением, начиная с проблемы единства глоттогонического процесса и кончая проблематикой так называемого палеонтологического анализа и пережитков в языке. Вико утверждал, что звуковой речи предшествовала речь жестов, он установил закон функционального изменения значений, не говоря уже о многом другом. Странно, что в яфетидологической литературе не встречается на это никаких указаний. Буржуазная наука третировала языковедческие теории Вико, например, утверждала, что его этимологии «высосаны из пальца» (см. английскую монографию о Вико Flint'a); все это однако нуждается в проверке.

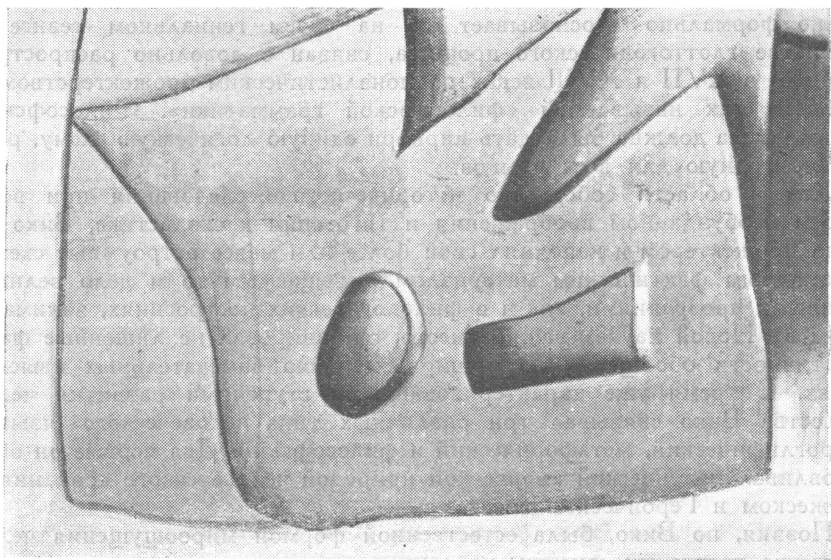
рядке. Вико сравнивает судьбу народов с умирающим и вновь возрождающимся из пепла Фениксом.

Как нетрудно догадаться уже по этим скудным указаниям, сближение историко-философского построения Вико с произведением Джойса должно идти прежде всего по признаку универсализма системы. Известно, что Вико строил план «идеальной и свободной от времени истории, в которой нашли бы воплощение все имеющиеся истории народов». В тесной связи с этой мыслью стоит другая идея Вико, касающаяся идеального и свободного от времени языка. «Существует необходимо в природе один умственный язык, общий для всех народов,— писал Вико,— все вещи, которые охватывает человеческая деятельность в обществе, имеют в нем одинаковый смысл... Этот язык принадлежит новой науке; руководимые ею филологи смогут составить для себя умственный словарь, общий для всех языков мертвых и живых».

Комментаторы Джойса полагают, что в «Работе в движении» оба плана Вико, т. е. «идеальная история» и «идеальный язык», получили органическое воплощение. По крайней мере крупнейший «джойсовед», Стюарт Джилберт, в своей статье «Пролегомены к «Работе в движении», анализируя «викическую» природу произведения Джойса, прямо пишет: «И вот наконец через два столетия этот синтез истории и языка, осуществление которого казалось превышает человеческие силы, является нам у Джойса». Сторонники «викической» теории признают за «Работой в движении» помимо художественной также и выдающуюся научную ценность; в особенности это относится к вопросам языка.

Каковы доводы сторонников викической теории? Прежде всего они утверждают, что «Работа в движении» построена по схеме Вико, т. е. четыре ее части соответствуют четырем эпохам развития человечества по Вико (четвертой является первая ступень нового цикла, возрождение Феникса; эта часть «Работы в движении» еще не написана. Таким образом произведение Джойса представляет собой замкнутый круг; то, что Джойс начинает «Работу в движении» с прерванной фразы, комментаторы объясняют как раз необходимостью ввести читателя в этот круг. Далее, в самом названии произведения усматривается ловко замаскированный «викизм» «Work in Progress» может означать не только «работа в движении», но и «исследование в движении»).

Указания на конкретно-исторические мотивы эпох человеческого развития по Вико, присутствующие в «Работе в движении», очень немногочисленны. Так, например, указывают на раскаты грома в начале первой части (с раската грома, поразившего едва теплившуюся мысль первобытного человека и вызвавшего к жизни религию, Вико начинает свою историю цивилизации). Любовные игры детей во второй части «Работы в движении» связываются с браком, по Вико, характерным учреждением Героического века и т. д. Самое наличие «четырех эпох» находит, по мнению комментаторов, прямое отражение в целом ряде символических «четверок» у Джойса.



Современное буржуазное искусство.

Ганс Арп. Голова

Все это, впрочем, представляется второстепенным. Главное то, что комментаторы оговаривают отсутствие в произведении каких бы то ни было непроходимых граней между четырьмя эпохами Вико. Мотивы всех эпох свободно перемещаются из одной в другую и вступают между собой в разнообразные отношения. Здесь как раз и берет свое начало «история, свободная от времени».

Джойс выбирает отправным пунктом Дублин 1904 года (в этом году Джойс покинул Ирландию), привлекает некоторый исторический материал, преимущественно же материал религиозных сказаний, фольклора и легенд (нужно сказать, что как раз Вико первым гениально истолковал этот материал как памятник отдаленного исторического прошлого) и строит эпическое сказание о человечестве, исходя из нескольких заданных «типических мотивов» и свободно жонглируя всем содержанием мировой истории во всех тех формах, в каких оно отразилось в головах людей на разных ступенях развития человеческого сознания. Вот весь секрет волшебного жезла Джойса. Вот почему сражение небесных ратей может «без насилия над логикой» наплывать на битву при Ватерлоо или даже заменять ее совсем. Раз! Два! Три! Эдем переносится в Дублин, Ной заменяется «на ходу» премьером Гладстоном и старая гвардия императора Наполеона под грозные звуки архангельских труб низвергается в преисподнюю. Так обстоит дело с «идеальной историей».

С «умственным языком» или «умственным словарем», о которых говорит Вико, дело обстоит приблизительно таким же образом. Этот проект словаря «общего для всех языков мертвых и живых», хотя

Вико формально и основывает его на своем гениальном тезисе о единстве глоттогонического процесса, связан с довольно распространенным в XVII и XVIII веках рационалистическим прожектерством в области так называемой «философской грамматики». Философская грамматика должна была дать априори единую логическую схему, равно пригодную для всех языков.

Как в области собственно исторического исследования при всем своем необузданном воображении и тяготении к схоластике, Вико не был прожектером и наполнял свои более или менее остроумные схемы громадным фактическим материалом, освещаемым то и дело великолепными прозрениями, так и в филологических построениях, занимающих в «Новой науке» важное место, он базировал не лишние фантастичности обобщения на обширных порою замечательных изысканиях. С тремя уже характеризованными ступенями развития человечества Вико связывал три различных типа человеческого языка: иероглифический, метафорический и философский. Два первые он обусловливал поэтической творческой природой человеческого сознания в Божеском и Героическом веках.

Поэзия, по Вико, была естественной формой мироощущения человечества в дни его юности, на ранних ступенях его истории; как таковая она противостоит аналитической деятельности разума, определявшей в Человеческом веке философскую, рационально-рассудочную форму мышления и языка. Однако без поэзии не было бы и деятельности интеллекта. Этой закономерности исторической преемственности языкового развития Вико придает громадное значение. Каждое слово современного языка, полагает Вико, может быть сведено путем анализа к лежащему в его основе образу, первоначальному поэтическому символу, стертому со временем.

Здесь как раз Вико, исходя из материалистического положения, гласящего: «история всех языков должна подвергнуться тому же ряду изменений, которые испытывают вещи» (служащего частным выражением его же аксиомы: «порядок идей должен следовать за порядком вещей»¹), выдвигает свой «великий этимологический принцип», именующийся в наши дни законом функционального изменения значений слов. Новый предмет или новое понятие получают свое наименование от старых, которые они вытесняют или частично заменяют в человеческой практике или же сближаются с которыми на основании тех или иных ассоциаций. Так, Вико устанавливает, например, семантический ряд: «лес—хижина—деревня—город—академия». С этим основным принципом связаны размышления Вико о полисемантической слова на ранних ступенях развития и роли пережитков в языке.¹

Какое отношение имеет эта сторона учения Вико к «Работе в движении»? Комментаторы утверждают, что, оплодотворив свое глубокое чувство языка и свои обширные языковые познания принципами Вико, Джойс гигантским усилием вернул современному

¹ См. Максимовский, назв. ст., стр. 23.

языку его изначальную поэтическую природу. Он сорвал, взорвал абстрагирующий значения слов, тусклый, пыльный покров современных форм мышления, он дал вновь языку его юность, его цельность, его образность, он точно рентгеновскими лучами просветил слово и обнаружил его блистающую сердцевину.

«Парацельз прозы, Алхимик слов, Великий Превратитель железных слов в золотые!» — восторженно восклицает один из поэтов «transition» Гарри Кросби, обращаясь к Джойсу.

Джойс в своей работе по выявлению скрытых богатств языка пользуется согласно разъяснению комментаторов одновременно всем тем, что может дать речь кинетическая (жест), речь графическая (иероглиф, написанное слово), речь звуковая. Как и в общей композиции произведения, он в одно и то же время, пользуясь анализом, обнаруживает первоначальные формы языкового выражения и самую динамику их развития (комментаторы утверждают, что словесная ткань «Работы в движении» непрерывно воспроизводит процесс рождения, возмужания и разложения слов) и сплавляет их в высший синтез, представляющий собой квинтэссенцию всего языкового процесса, проспект и итог языкового развития человечества.

«Это сведение различных средств языкового выражения (жест, рисунок, звук) к их первобытной экономии и последующее слияние в единое средство воплощения мысли есть чистый Вико, Вико, приложенный к проблеме стиля», полагает С. Бэккет, автор парадоксальной и весьма претенциозной статьи «Данте... Бруно... Вико... Джойс». Таков универсальный «умственный язык» «Работы в движении». С его помощью Джойс попытался выполнить невыполнимое дело: создать в наши дни новую мифологию, обнимающую всю историю природы человека и общества.

5

Как мы видим, стройная викическая теория могла бы послужить неплохой гипотезой для объяснения удивительного произведения Джойса в целом. Имеется однако обстоятельство, заставляющее воздержаться от принятия ее в том виде, в каком она навязывается комментаторами. Обстоятельство это заключается в наличии другой теории тем более убедительной, что за ней стоит прямое (хоть и передаваемое из вторых рук) высказывание самого автора. Суть этой второй теории в следующем: «Работа в движении» представляет собой изображение человеческого сознания ночью во сне. Необычность своего произведения Джойс объясняет невозможностью передать обычными средствами психические состояния, не поддающиеся логическому истолкованию. «Давая ночь, я не мог, я чувствовал, что не могу пользоваться словами в их обычной связи» — так передает собеседник Джойса его слова — «они не смогли бы дать представления о том, как все выглядит во сне, в разных фазах сна, сперва сознательной, потом полу-сознательной и наконец бессозна-

тельной. Я понял, что это невозможно выполнить, если брать слова в их обычных отношениях и связях».

Нужно признать, что такое объяснение поворачивает все произведение под новым углом и заставляет уже по иному воспринимать его особенности. Состояние сна — это мотивировка любого отступления от мира действительности. Если взглянуть поглубже в новую теорию «Работа в движении» и учесть с одной стороны ту роль, какую занимает сон и сновидение в учении Фрейда, и с другой — уже сказавшуюся в «Улиссе» близость Джойса к психоанализу, то объяснения Джойса представляются чрезвычайно правдоподобными. Мир «Работы в движении» есть или во всяком случае может быть миром сна.

Один из комментаторов, сторонник «фрейдологической» теории, прямо так и формулирует: «Джойс в своем новом произведении предпринимает попытку создания языка, который пойдет глубже, чем та речь, которой мы пользуемся, и отобразит процессы бессознательного». «Мы достигли той степени понимания, на которой нас уже не удовлетворяет обыденное пользование словами; мы считаем речь поверхностным выражением более глубоких течений», вторит другой. И как обычно, точку над и ставит неукротимый Юджин Джолас: «обнаружение подсознательного в медицине... показало, что инструмент языка в его устаревшем виде более не может быть использован».

Таким образом фрейдистское объяснение «Работы в движении» также не только претендует на «научность» само, но и, по крайней мере, в отношении языкотворчества Джойса утверждает всеобщее научное значение за произведением.

6

Закончив затянувшуюся экспозицию, мы переходим к общим критическим замечаниям, которыми и закончим рассмотрение «Работы в движении». Прежде чем сформулировать наш собственный тезис о сущности произведения Джойса, приведем все же еще одну «теорию», отличающуюся крайним лаконизмом и не требующую дополнительных пояснений. Эта «теория», высказанная полусерьезно Чарльзом Дэффом в его брошюре «Джемс Джойс и средний читатель», гласит, что «Работа в движении» — просто грандиозная шутка над критиками и читателями. Дэфф не без остроумия замечает, что это объяснение «имеет по крайней мере некоторую вероятность, чего, к сожалению, нехватает большей части других». Мы не согласны, что «Работа в движении» — шутка над критиками и читателями, автор относится к своему произведению с величайшей серьезностью и ждет того же от читателя, однако мы полагаем, что произведение Джойса представляет собою гигантскую формалистическую игру, грандиозную шутку над действительностью.

Один странный факт комментаторы не решаются объяснить, так как он не уживается ни с одной теорией. Во фрагменте «Энна Ливия Плюрабелль», — мы о нем уже упоминали, — где основной темой повествования служит река, Джойсом собрано и введено в текст с вы-

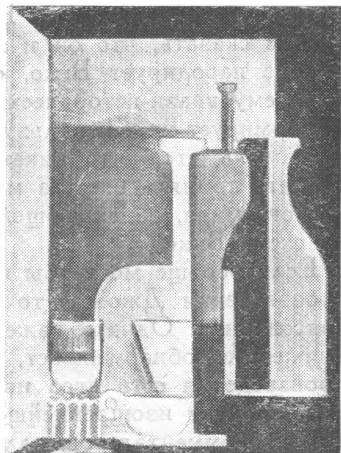
шепятистот названий рек всех стран света плюс четыре реки, протекающие в аду, и четыре райские реки. Названия эти обнаружить в тексте почти невозможно, ибо они присутствуют в спрятанном виде. Они раздерганы на части и с помистине дьявольской находчивостью пригнаны к словам, составляющим повествование.

Вот как это сделано (берем легчайший пример). Действительный текст фразы: *It's that here wadding, I've stuck in my ears. It all but hushes the least sound.* Деформированный текст у Джойса: *It's that irrawadding, I've stoke in my aars. It all but hushes the lethest sound.* Реки: 1) Ирравадди (Индокитай); 2) Сток (Англия); 3) Аар (Швейцария); 4) Лета, река забвения.

Предоставив читателю размышлять над тем, какую цель преследовал Джойс, когда неделя за неделей (он сам указывает время — 600 часов) хоронил свои реки, перейдем к оценке викивической и фрейдологической теории «Работы в движении». Прежде всего, мы должны упрекнуть сторонников той и другой теории в отсутствии чувства юмора и, как ни странно звучит такой упрек применительно к глашатаям «внеопытной реальности», — в наивном реализме. Почему сторонники, скажем, первой теории, так уверены, что Джойс является последователем Вико?

То, что отдельные схемы Вико использованы в «Работе в движении», это более или менее очевидно, вопрос однако в том, как они использованы, и этот вопрос далеко не маловажен. Даже из того малого, что мы сообщили о построениях «Новой науки», было ясно, что задача Вико заключалась в создании философии истории, теории исторического развития общества. Джойс, изготавливая свою фантастическую окрошку, открыто насмеялся над всякой философией истории. Все ассоциации, какими пользуется Джойс в этой связи, словно нарочно носят самый нелепый, самый абсурдный характер. Разве такой, например, ошелесмляющий штрих не достаточно характеризует методы «освоения наследия Вико» в «Работе в движении»: Вико, как было уже указано, приравнивает цивилизацию Фениксу; Джойс, ничтоже сумняшеся, поселяет ее в... дублинском Феникс-Парке.

Да ведь это же фарс! Неужели этого не видят почтенные комментаторы? Мы не решаемся принимать безапелляционный тон душеприказчиков Вико, в котором разговаривают комментаторы Джойса (обнаруживающие, кстати сказать, очень поверхностное понимание его учения), но мы склонны утверждать, что Джойс ни в коей степени не



Амедей Озанфан. Композиция
Современное буржуазное
искусство

является «продолжателем Вико» и более того с большой уверенностью можем сказать, что он и не намеревался в такой роли выступать. Джойс пародирует Вико, он непринужденно играет с приглянувшимися ему квази-историческими схемами «Новой науки». Он свободно деформирует их и использует так, как ему заблагорассудится.

Нам кажется, что никакие фрейдистские ухищрения не могут заставить принять всерьез мотивировку сна для создания феерического мира, развивающегося по своим особым законам, в частности по схеме Вико.

Если вообще могла бы идти речь о выражении подсознательного в произведении Джойса, то лишь в плоскости его собственного подсознания. Однако даже самый поверхностный анализ «Работы в движении» обнаруживает, что в той же мере, в какой композиция произведения есть игра искусственного интеллекта, его языковая ткань есть продукт изощреннейшего языкового сознания. Составленный одним из комментаторов, далеко не исчерпывающий свод приемов, которыми пользуется Джойс, производя свою «революцию языка», включает десять фигур, среди них: нахождение новых производных от корня, эвфоническое сгущение, каламбур, аналогия, парные слова, аноматопея и др. Отнести сложнейший речевой кантрапункт в «Работе в движении» за счет бессознательного невозможно.

Мы считали бы очень показательным «сближение «Работы в движении» по признаку последовательно проводимой субъективной символики изображения с произведениями субъективно-идеалистического крыла в современной живописи. Мы имеем в виду творчество крайних представителей экспрессионизма и сюрреализма, таких, например, как Макс Эрнст, с которым Джойса роднит сложная комбинированная структура «сверхчувственного» образа-символа, или таких, как Пауль Клее, который в своих вещах, подобно Джойсу, является «демиургом действительности», отвергающим даже тот опыт, который дают ему органы чувств, творящим все заново, изнутри своего «независимого» творческого воображения.

Подробный сравнительный анализ этих произведений составил бы тему специальной работы. Мы ограничимся приведением в этой связи наброска Клее, представляющего собой нечто вроде творческого кредо художника и имеющего, на наш взгляд, значительную ценность для понимания метода Джойса в «Работе в движении». Клее описывает творческую прогулку в страну лучшего понимания.

«Отправляясь на короткую прогулку в страну лучшего понимания, давайте делать по дороге беглые зарисовки. Сдвинувшись с места, мы идем вперед (линия). Через некоторое время делаем привал, чтобы отдохнуть (линия прерывается). Бросаем взгляд назад, чтобы узнать, сколько мы уже прошли (обратное движение линии). Размышляем о разных дорогах, которыми мы могли бы пойти (множество запутанных линий). Нас задерживает река, мы берем лодку (волнистая линия). Показывается мост (дугообразная линия).

Там мы встречаем человека, родственного нам по своим устремлениям. Соединенные радостью (линии сходятся), но все же разделен-

ные различиями (самостоятельный ход двух линий). Некоторое возбуждение у всех участников прогулки (экспрессия, динамизм линии). Мы пересекаем вспаханное поле (пространство, исчерченное линиями), потом густой лес (черточки). Линия заблудилась, пытается найти дорогу, один раз даже описывает классическое движение бегущей собаки.

Уже не так прохладно. У реки навис туман (пространственный элемент). Впрочем, скоро воздух прояснится. Корзиночники возвращаются домой со своими тележками (колесо), с ними ребенок с прелестными локонами (винтообразная линия). Позднее становится душно и темно (пространственный элемент). Молния на горизонте (зигзаги), теперь звезды над головой (точки).

Скоро мы добираемся до гостиницы. Прежде чем мы успеем заснуть, возникнут разные воспоминания, потому что прогулка дает так много впечатлений.

Всевозможные виды линий, штрихов, гладких поверхностей, испещренных поверхностей, заштрихованных поверхностей. Волнистые движения. Ограниченное коленчатое движение. Обратное движение. Крапчатое, тканное, закрытое, обессиленное. Единодушные, общность. Линия истощается, приходит к концу, снова крепнет (динамизм).

Счастливая симметрия первых штрихов, потом напряжение, нервы. Подавленная дрожь, льстивое нашептывание ветерков. Чащи внезапно вырастают навстречу буре. Безумие, убийство.

Добро руководит, я во мраке и в отчаянии. Молния повторяется: на температурном листке. Большой ребенок... Везде».

Ясно, что когда теоретики экспрессионизма говорили по поводу написанных с помощью этого метода произведений Клее о том, что ему удастся «абстрагировать все очарование, всю глубину смысла, все безрассудство, весь юмор, весь пафос и ужас простой графической линии» (Гаузенштейн), они примыслили к графической криптограмме определенную эмоциональную психологическую характеристику. Беда однако в том, что эта характеристика, как с полной очевидностью выясняется хотя бы из графической реализации приведенного наброска Клее, совершенно не обязательна для воспринимающего сознания. Она допускает бесконечные, ничем неограниченные вариации или даже может вовсе отсутствовать, не существовать.

Автор безразлично пользуется своими изобразительными средствами для выражения как материальных отношений, так и абстрактных представлений, ибо и те и другие существуют для него в едином все выравняющем плане его воображения. Кто может знать, когда пересечение линий изображает перекресток, а когда единение душ, когда зигзаг обозначает молнию, и когда, через символ температурного графика — возбужденное сознание лихорадящего больного? А быть может он обозначает сразу и то и другое; единство явлений и их внутреннюю мистическую связь? Пишет же Клее: «Молния повторяется на температурном листке». Кто знает, сколько прямых и косвенных ассоциаций и символических соответствий таится в этом замечании. Недаром, характеризуя образ у Клее, тот же Гаузенштейн

говорит о «собирательном образе, возникающем из хаотического смешения многих образов, припоминаемых в душе и мечте».

Вот почему, когда нам говорят, что в «Энне Ливии Плюрабель» вмещается содержание нескольких томов, мы отвечаем: если даже это было бы так, все равно это не имело бы значения, ибо это содержание зашифровано при помощи кода, известного только одному Джойсу. Зашифрованное содержание не может быть постигнуто не только потому, что код труден, это еще было бы пол-беды, но потому, что код лишен объективной основы, что он представляет собою ряд вполне субъективных символов, подчиненных игре воображения художника. Кто может знать, что Аист и Пеликан в «Энне Ливии», значение которых было установлено (после геркулесовых трудов) как символов «носителя жизни» и «носителя пищи», это — название двух пользовавшихся известностью в 1904 году дублинских страховых обществ? Между тем это обстоятельство, вероятно, играет немаловажную роль в многоплановой композиции «Энны Ливии».

Субъективная основа кода исключает даже какую-либо унификацию непонятности. Непонятность может быть возведена в любую степень. Она может быть абсолютной. Или может быть брошен примитивный намек, рассчитанный на грубую внешнюю символику явлений. Или может быть составлен утонченнейший ребус. На конце длинной невыносимо-заумной фразы Джойс может поставить слово *finish* (конец), чтобы дать понять, что он пользовался здесь словесным материалом финского (*Finnish*) происхождения. Он может также с помощью одного только немецкого слова *Shue* (ботинок) сделать «антитетический намек» на то, что персонаж взял шляпу и ушел. Он может наконец дать, пользуясь звукописью, поражающе инструментованную мелодию настроений, чтобы через минуту прервать ее насмешливым воплем и вернуться к издевательской тарабарщине. Так Клее обозначал тележку корзинщика детской каракулей колеса и тут же давал художественно законченный абрис бегущей собаки, с полной непринужденностью мотивируя его тем, что линия заблудилась и должна искать свой след.

Известно высокомерное замечание Джойса, брошенное им в ответ на жалобу по поводу трудности его произведений: «Я требую от читателя, чтобы он посвятил мне всю свою жизнь». Мы не верим в искренность этого заявления. Как бы его не оценивать по существу, оно обозначает, по крайней мере, что Джойс пишет для читателя, что он предполагает, что труд всей жизни даст читателю понимание его произведения. Но это совершенно не вытекает из творческой установки художника в «Работе в движении». Сравнение трех имеющихся вариантов «Энны Ливии Плюрабель» показывает, что Джойс непрерывно усложняет и усложняет текст, нагнетая новые десятки и сотни разнородных ассоциаций.

«Маловероятно, чтобы Джойс сам восстанавливал при чтении все ассоциации и намеки, которые он вкладывал при написании» — пишет с почтительным ужасом один из комментаторов. Мы считаем это

произведение не столько для читателей, сколько для писателей, оно само подлежит тщательному освоению, его богатства нужно раскрыть и сделать достоянием молодых смелых мастеров, которые оплодотворят ими свое творчество.

Примерно такого рода рассуждения диктуют даже настороженно относящимся к «Работе в движении» критикам всякие сомнения и сговорки. Критики стараются себя, так сказать, застраховать. Все таки Джойс! Это вам не шутка. «Не будет ли это произведение богатой шахтой, из которой писатели станут копать ценную руду, как они копают уже много лет из «Улисса», озадаченно спрашивают критики.

Целая теория была выдвинута по этому поводу известным американским критиком Эдмундом Уильсоном. Уильсон громко требовал «права на эксперимент». «Определенные литературные произведения могут казаться пустыми, никчемными и смешными и быть в то же время чрезвычайно ценными. Нужно подождать и посмотреть, что позднейшие писатели извлекут из них» — писал Уильсон и пояснял свою мысль примером из области науки:

«Мендель¹ был уже восемнадцать лет как мертв, когда догадались о том, что его пристрастие к скрещиванию различных сортов горошка было не только безобидным монастырским времяпровождением».

Приведя этот «сокрушительный» аргумент, Уильсон совершил ряд энергичных выпадов по адресу тех невежд, которые, когда им попадает на глаза подобное произведение-эксперимент, приходят в ярость от того, что кажется им его бессмысленностью, и желают, знать, кому собственно это произведение нужно, и, притворив таким образом к позорному столбу доктринеров, объявил себя сторонником «свободы эксперимента». Короче говоря, начав с защиты права художника на эксперимент, Уильсон закончил канонизацией эксперимента как такового, признанием за ним абсолютной, хоть порою и неочевидной, ценности.

Едва ли нужно говорить, что эта теория насквозь агностицистична и не выдерживает ни малейшей критики. Отправляясь от положений Э. Уильсона, нужно признать, скажем, математическое доказательство бытия бога, производимое каким-нибудь собратом Менделя по монастырю, имеющим равное историческое право на существование наряду с материалистическим учением о наследственности, нужно вообще отказаться от всякого объективного критерия человеческой деятельности и в частности художественной деятельности. Эдмунд Уильсон так и делал, выставляя тут же тезис о «множественности аспектов реальности».

Мы же считаем не только позволительным, но и совершенно необходимым ставить в каждом случае вопрос о содержании данного эксперимента и не через несколько десятков лет, а немед-

¹ Монах Грегор Мендель (1822—1884) был основателем современной науки о наследственности (менделизм).

ленно. Такая постановка вопроса, смеем уверить, имеет в себе не только теоретические преимущества, но и ...некоторые практические удобства для критиков, например, в известной мере, гарантирует их от неожиданного банкротства щедро авансированных кредиторов-экспериментаторов. Не эту ли комическую роль нерасчетливого банкира-мецената сыграл Эдмунд Уильсон наряду с целым рядом других критиков в недавнем казусе с Гертрудой Штейн?

Гертруда Штейн, американская писательница, живущая в Париже, заумные писания которой составляют второе евангелие группы «Transition», была широко известна своими опытами по изгнанию из словесного повествования временного элемента, т. е. сведению повествования к роду абстрактного словесного орнамента (со временем все модернисты решительно не в ладах). На беду какой-то американский критик, воспользовавшись неосторожной оговоркой, допущенной Гертрудой Штейн в ее мемуарах, раскопал студенческую статью писательницы, относящуюся к тем временам, когда она была ученицей знаменитого психолога Вильяма Джеймса. В этой статье, посвященной вопросу о так называемом «автоматическом письме», т. е. графических реакциях, не управляемых интеллектом, критик нашел собственные упражнения в автоматическом письме молодого психолога-экспериментатора — Герруды Штейн, которые, как было убедительно показано критиком тут же, поразительно напоминали знаменитые эксперименты художника-новатора Герруды Штейн, долженствовавшие заложить основы новой теории прозы. Разразился скандал.

Трагикомичное впечатление производят теперь стоны и жалобы потерпевших. Вот что пишет, например, известный американский писатель Конрад Эйкен:

«В течение двадцати лет нам усердно твердили вожди левых школ и высоколобые критики, что работы Герруды Штейн представляют собой дерзновенный сложный революционный и вполне сознательный эксперимент стиля, значение которого для английской литературы представляется просто неопределимым. Подобно расщеплению атома или теории относительности опыты по разрушению смысла, производимые г-жей Штейн, должны были в корне изменить, если не мир, то по крайней мере человеческий язык. Из парижской лаборатории шли слухи о ходе работ, от которых захватывало дыхание. Известные писатели ездили, чтобы лично присутствовать при экспериментах; они приезжали полные впечатлений. Влияние росло: г-н Ван Вехтен хвалил, г-н Андерсон и г-н Хэмингуэй подражали, Ситуэллы делали записи; г-н Джойс прислушивался, даже осторожный г-н Элиот открыл страницы своего «Критериона» для этих феноменальных экспериментов.

И что же, все это оказалась злая шутка? Еще одно «новое платье императора»?

Определяя номинальное содержание «Работы в движении» как фикцию, как формалистическую игру, мы вовсе не хотим сказать, что в произведении не имеется никакого содержания. Некоторое содержание в «Работе в движении» имеется, однако оно имеет преимущественно субъективный интерес, его объективное значение ничтожно. Оно непосредственно обусловлено тем обстоятельством, что «Работа в движении» в известном смысле завершает эволюцию общественного и художественного мирозерцания Джойса.

Определяя «Работу в движении» как третий этап в творчестве Джемса Джойса и стараясь объяснить его особенности с помощью разных теорий, критика, к сожалению, мало отдавала внимания связи этого третьего этапа с двумя предыдущими. Это было ошибочно уже потому, что в двух эпизодах «Улисса» — в «Циклопах» и в «Цирцее» (известном еще под названием «Вальпургиевой ночи») в их художественной структуре заложено все или почти все для понимания механики «четвертого измерения», господствующей в «Работе в движении». Надо ли говорить, что «революция языка», столь пышным цветом распустившаяся в последнем произведении, представлена в словесной ткани «Улисса» прототипами, сравнительно скромными правда, в всех приемах, которые Джойс использует в «Работе в движении». Мы имеем в виду однако не этого рода связи. Они подразумеваются сами собой.

Линии эволюции Джойса, которые нас в данном случае интересуют, это прежде всего линия спада общественного протеста в творчестве художника и, развивающаяся в отношении обратной пропорции к первой, линия нарастания чистого формалистического бунта, свободной игры формы.

Генеральный конфликт, носителем которого в творчестве Джойса был его alter ego Стивен Дедалус, был яростным и саркастическим бунтом одинокого художника, стремящегося к гармонии, к красоте, против всей буржуазной цивилизации, ее ничтожности, грязи, пошлости. Две силы современного общества — католическое христианство и политический национализм, — от претензий которых Джойс бежал с родины, были всегда предметом особенно резких, особенно издевательских нападок с его стороны. «Улисс», этот современный «Ад» индивидуального сознания, со стороны сатирических элементов своего замысла, есть создание мрачайшей фантазии, хмурого ипохондрического воображения. Отчаянный бунт художника-отщепенца и иконоборца развивался преимущественно в миноре.

Эти минорные тона отсутствуют в «Работе в движении», как отсутствует и самый протест. Это произведение полностью лишено развешивающего скепсиса «Улисса», это — утверждающее, светлое, почти радостное создание художника. Можно сказать, что со времени первых стихотворений, написанных на заре

творчества, еще до формирования конфликта художника с миром, ничего подобного не выходило из-под пера Джойса. Угрюмый сарказм сменился мягким юмором, жестокий безжалостный анализ — игрой снисходительного воображения, даже традиционные ностальгические мотивы Дублина и далекой юности, не оставлявшие ранее Джойса ни на минуту, утратили свою остроту и, нейтрализовавшись, как мы показали, стали поводом для безобидных ребусов.

Единственный минорный мотив, который удалось выискать комментаторам, трагические жалобы художника на угасающее зрение — зашифрован тройным кодом вплоть до полной неузнаваемости.

Как объяснить это превращение? Или художник помирился с действительностью? Или он перестал видеть противоречия жизни? Он просто стал смотреть на жизнь по-иному и видеть в ней иное. Вглядимся поглубже, каковы основные мотивы «Работы в движении», спрятанные за балаганом острот и превращений? Это мотивы женского и мужского начала, борьбы добра и зла в человеческой душе, рождения, любви, смерти, вечной природы. Вот они, Ирункер и Энна Ливия — резвые дети, влюбленные супруги, Гора и Река. Это было и это будет, говорит художник, только это стоит внимания, только это заслуживает уважения. Все остальное — вздор, однодневка, надоедливая суета, случайный сор на поверхности быстро бегущего потока. Нужно отдать справедливость Джойсу, он не вдруг пришел к такому мирозерцанию. Его основы внимательный читатель различит уже в «Улиссе».

В самом начале своей писательской деятельности Джойс сформулировал ряд эстетических канонов, которые позднее стремился неуклонно выполнять. Суть этих канонов сводилась к утверждению полной независимости художника от мира и далее к утверждению чистого художественного творчества, свободного от всякого рода «привесков» политики, морали, личных симпатий или антипатий автора и т. д. Нужно сказать, что до сих пор эта задача, к счастью для искусства, не давалась художнику. Враждебная действительность наступала и художник давал ей бой. «Улисс» при всей своей холодноватой мудрености — это проповедь, обращенная к человечеству, хотел или не хотел того автор.

Иначе обстоит дело с «Работой в движении». Действительность более не давит на мозг художника. «Человеческая история — кошмар, от которого я хочу проснуться», истерически кричал Стивен Дедалус. Но человеческая история оказалась фарсом, ее удалось приручить, от нее удалось отшутиться. Вместе с ней канули в Лету и все остальные кошмары, злобные призраки, терзавшие десятилетиями сердце художника. И вышел художник из ласкающих вод реки забвения, вышел «чист и наг» на берег и стал складывать странные прихотливые узоры из цветных камешков и золотого песка. Вот каков истинный смысл третьего периода Джойса.

СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРЕД НОВЫМ ПОДЪЕМОМ¹

К первому всесоюзному съезду советских писателей наша поэзия (как и вся советская литература) приходит с такими огромными успехами и достижениями, охватить и проанализировать которые можно было бы только в ряде фундаментальных работ. Исполненное расширение тематики, создание миллионных читательских масс, создание новой формы, полнокровной и страстной, объединяющей новаторство, в лучшем смысле этого слова, с использованием классического наследства, — вот что может наша поэзия представить съезду писателей, вот что обуславливает все более значительную роль ее в происходящем в нашей стране построении бесклассового общества и в революционизировании мелкобуржуазной литературы на Западе.

И если, тем не менее, партийной общественности, критике и самим поэтам приходится констатировать отставание поэзии от социалистической действительности, то лишь потому, что наша действительность, ее экономический базис, ее производственные отношения меняются и развиваются с такой быстротой и стремительностью, что литература и поэзия не всегда и не во всем успевают за нею.

В последнее время, каждый наблюдающий вблизи нашу поэтическую жизнь мог заметить некоторую тревогу поэтов за то состояние, в каком сейчас находится поэзия. Это выявилось и в ряде соответствующих докладов и печатных высказываний со стороны поэтов различных направлений. Выступления были в значительной своей части правильными или во всяком случае несли в себе зерно истины, но было в них и немало преувеличений и недостаточно обоснованных взаимных обвинений.

Основной упрек, который ставится поэзии некоторыми поэтами, это то, что в ней недостаточно отражена проблематика сегодняшнего дня, не показан новый, социалистический человек, что при отсутствии основной проблематики реконструктивного периода разбухла и у некоторых поэтов приобрела преобладающий характер мелкая «личная» тема. В связи с этим, по мнению этих поэтов, деградирует и форма советской поэзии; молодые поэты забывают опыт такого революционера в поэзии, как Маяковский, рабски подражают классическому стиху, соз-

¹ В основу статьи положена стенограмма доклада на Всесоюзном поэтическом совещании.

данному другой эпохой и не вмещающему содержания сегодняшнего дня.

Так ли это? Правда ли, что в нашей поэзии за последние годы мельчает тематика и падает форма? И если это так, то какая причина могла обусловить это обстоятельство в момент, когда мы вступили в период социализма?

Конечно, это не так. Все эти суждения, приведенные выше, интересны только как свидетельство о глубоких сдвигах, смысл которых еще недостаточно или даже совсем неясен поэтам и нашей поэтической критике. А понять их совершенно необходимо, чтобы взять новый барьер, чтобы поднять поэзию на ту новую ступень, которой требует от нас наша развивающаяся действительность.

Для нашей поэзии на всем протяжении ее развития характерно то, что, иногда с отступлениями и зигзагами, но все же непрестанно двигаясь вперед, она подходила к пониманию и отражению новой действительности через уяснение новых человеческих качеств, через то или иное понимание нового, порожденного социалистической революцией, человека. Более удачные или менее удачные попытки дать этот образ мы находим у всех советских поэтов. Петр Смородин у Бельменского, обаятельный образ крестьянина-партизана в «Гренаде» Светлова, в напряженно лирической форме дающий почувствовать интернациональный характер нашей революции, образ Нэттэ у Маяковского, Иосифа Когана у Багрицкого, — все это образы новых людей, через которые различные поэты по-разному подходили к поэтическому освоению факта социалистической революции. Баллады Н. Тихонова даже как будто не всегда говорили о людях революции; например, «Баллада о гвоздях» — офицеры, матросы, какой-то, может быть даже не русский, флот. Но человеческие свойства героев баллады, ее заключительные строки —

Гвозди б делать из этих людей,
Крепче б не было в мире гвоздей!

не случайно вызывали огромный энтузиазм именно революционно настроенной аудитории. Стихи эти читались без конца по красноармейским и рабочим клубам. Почему они так действовали? Потому, что образы своих героев поэт впитал из новой революционной действительности. «Балладу о гвоздях» нельзя рассматривать иначе как подход к изображению нового человека и таким образом — к проблеме революции.

По своему пытался представить себе нового человека, формирующего новое общество, и Илья Сельвинский. То, что он искал его не в большевике, не в революционном рабочем, а в представителе буржуазно-технической интеллигенции, было, конечно, обусловлено общим мирозрением Сельвинского, присущим ему в ту пору. Фальшивость и внутренняя противоречивость этого образа свидетельствовали не только о безнадёжности противопоставления интеллигентократии пролетарской диктатуре, но и о том, что во взглядах Сельвинского была заложена возможность его дальнейшей перестройки.

Все сказанное выше еще раз доказывает, что создание центрального образа, образа положительного героя, есть один из основных моментов выработки и выражения мировоззрения писателя и, следовательно, одна из важнейших точек приложения классовой борьбы в литературе.

Каждая из так или иначе приемлющих революцию групп поэтов искала своего органического пути наиболее себе родственного подхода к революции. И каждая из таких групп, найдя принцип, который ей казался верным, пыталась его абсолютизировать, провозгласить единственно правильным и революционным и подводила под него скороспелую и доморощенную «платформу». Первый период развития советской поэзии сопровождался появлением множества всевозможных групп и направлений. Сплошь и рядом на теоретических платформах поэтических объединений и течений, ищущих в своем творчестве путей к революции, сказывалось влияние различных буржуазных идеологий и философий, этот путь тормозящее, иногда даже временно от него уводящее. Такова была, например, целиком формалистская теоретическая платформа революционной поэтической группы ЛЕФ. Лефовские манифесты резко расходились с творческой практикой такого огромного и стремительно движущегося к пролетариату поэта, как Маяковский. Революционная творческая практика Маяковского перерастала буржуазно-формалистскую теорию и это привело его в конце концов к разрыву с ЛЕФом, но теория ЛЕФа несомненно затрудняла путь Маяковского, как до сих пор затрудняет и мешает дальнейшему революционному развитию такого, например, талантливого поэта, как Кирсанов. В еще большей степени была вредна теоретическая платформа конструктивистов, прямо отразившая влияние враждебной в то время революции верхушки технической интеллигенции.

Таким образом вокруг революционного в основном и, во всяком случае, все более революционирующегося, все более насыщающегося элементами социалистической действительности, творчества советских поэтов создавалась теоретическая сумятица платформ, против которых зачастую приходилось вести жестокую борьбу.

Огромные успехи и победа социалистического строительства, исключительное внимание к вопросам литературы со стороны нашей партии, наконец развитие пролетарской литературы, выдвигавшей целый ряд новых проблем, наталкивавшей на них остальных писателей, — все это обеспечило то, что противоречивое развитие советской поэзии в основном шло по линии все большего повышения ее социалистического качества. И сейчас, оглядываясь на пройденную полосу, на все эти схватки между отдельными течениями и группами советской поэзии (слово «советской» мы здесь, конечно, употребляем не в территориальном смысле), на все эти споры, в которых совершался ряд крупнейших ошибок и которые иногда далеко уводили от существа дела, — мы видим, что все же, объективно, они были поисками наиболее адекватного выражения революционной действительности. Это вело к все большему накоплению элементов социалистического

реализма в поэзии. Очень характерно, что в реконструктивный период стали непреодолимо — изнутри — распадаться все старые группировки. Распался ЛЕФ, выделив более революционную группу РЕФ, затем кончил свое существование и РЕФ, вскоре после того, как его ряды покинул, совершенно закономерно придя в ряды пролетарских писателей, Маяковский. Распался и принужден был самоликвидироваться «Литературный центр конструктивистов», от которого также отошли в РАПП такие его представители, как Э. Багрицкий и В. Луговской.

Естественный процесс распада групп, все большей концентрации сил советских писателей и поэтов вокруг пролетариата и его партии, — при одновременной утере почвы под ногами и все большем сужении круга писателей, враждебных пролетариату и советской власти, — был учтен и подытожен историческим решением ЦК от 23 апреля, которое в то же время с большой силой стимулировало этот процесс объединения советских писателей.

Если уяснить себе роль группировок в развитии нашей литературы, то не останется сомнений в том, насколько закономерно наблюдающиеся сейчас со стороны отдельных поэтов попытки возродить опять те же поэтические группировки, на тех же чрезвычайно узких, не соответствующих их собственной практике и тормозящих ее, теоретических основах. В частности такой попыткой, быть может, не вполне осознанной (тем важнее это выяснить) является деятельность, проявляемая за последнее время бывшими членами группы ЛЕФ и двумя-тремя присоединившимися к ним молодыми критиками. Попытки эти, выразившиеся в ряде печатных и устных выступлений гг. Асеева и Кирсанова, наиболее яркое завершение нашли в теоретически-критической части вышедшего недавно альманаха «С Маяковским» (о художественной его части, в особенности о новой поэме С. Кирсанова «Робот», мы будем говорить ниже).

В статье т. Асеева, например, ярко фиксируется, в качестве некоей догмы, раз навсегда данного закона природы разрыв между личной и общественной лирикой, вредность личной лирики вообще.

У Маяковского и ряда других революционных поэтов такой разрыв действительно был. Причина его — неравномерность перестройки различных областей общественного сознания. Но что делает Асеев? Он представляет это временное, преходящее и вполне понятное нам явление в качестве вечного конфликта. Асеев «абстрагирует» и распространяет на всякую личную лирику отношение к буржуазной личной лирике, свойственное Маяковскому, который, говоря, что ему приходилось «наступать на горло собственной песне», признавался, как трудна была его внутренняя борьба с буржуазными пережитками.

Но ведь практически Маяковский изживал этот разрыв не ограничением своей тематики исключительно агитационными темами (необходимости и поэтической ценности которых, конечно, ни один здравомыслящий человек не станет отрицать), а упорной перестройкой сво-

его сознания. Это давало ему возможность создавать вещи, отличающиеся именно характерным для нового человека слиянием личного и общественного мотивов — такие как «Товарищу Нэттэ», «На смерть Есенина», «Во весь голос». Закрепление в качестве догмы того, что Маяковский изживал и в значительной степени изжил, сейчас, когда страна вступила в период социализма и формируется новое, цельное восприятие мира — это отсталость, притом очень вредная.

Что же сказать о помещенной в этом же альманахе статье Тренина и Харджиева, которые, комментируя указания Маяковского на элементы эпигонства в творчестве нескольких молодых поэтов, пользуются этим для провозглашения единственно правильной, единственно возможной... метрики Маяковского! При этом авторы статьи не только утверждают, что форма определяет содержание; они убеждены, что содержание определяет одна из сравнительно второстепенных сторон формы — метрика:

«Жанровая принадлежность этих метров (четырёхударного и трёхударного ямбов, четырёхударного хорейского размера и пр.—Е. У.) настолько сильна, что, независимо от темы стихотворения, они тянут за собой весь комплекс жанровых традиций. Эти метры и обусловленный ими синтаксис настойчиво вызывают ассоциации с характерным для данного жанра лексическим и семантическим строем» (разрядка моя—Е. У.).

Метрика определяет и синтаксис, и словарь, и семантику — размер определяет смысл!

Прямодушная наивность, с которой это ультраформалистское положение сформулировано гг. Трениным и Харджиевым, вряд ли мыслима в наше время у какого-нибудь более матерого, потрепанного в боях формалиста. Но совпадение смысла этой тирады с тем, что, в менее резкой форме, приходится сейчас снова слышать от некоторых поэтов, заставляет определить ее как одну из попыток возобновления старых группировок на старых, давно разбитых действительностью теоретических основах.

Особенно вредно то, что эти попытки делаются под знаменем Маяковского.

Владимир Маяковский — поэт революции, непримиримый бунтарь против капиталистического общества; он пришел к пролетариату и является достоянием пролетарской литературы. Его огромный революционный творческий опыт, конечно, должен быть учтен советскими поэтами. Писать теперь так, как если бы творчества Маяковского не существовало, никто не может. Влияние его могучей творческой индивидуальности распространялось и распространяется не только на последователей его творческого метода, но и на тех поэтов, которые в своей художественной практике от него отталкивались. И конечно, необходима учеба у Маяковского молодых поэтов. Вопрос в том, как понимать эту учебу, можно ли ее сводить к прямому подражанию метрике Маяковского (в надежде, что она сама собою «определит соответствующую семантику»)?

У Маяковского следует учиться страсти борца, умению выхватить наиболее нужную тему и верно находить форму, отвечающую содержанию; умению всякую мельчайшую частную тему нашей действительности понять в ее связи с общим, поднять на высоту, лирически насытить и тем сделать свое произведение предельно действенным. Слепое же подражание Маяковскому ни к чему привести не может кроме того же эпитонства, к которому приводит рабское подражание классикам.

Восстановить старые группировки, на старых теоретических основах, под каким бы флагом такого рода попытки ни делались, никому не удастся.

Поэзия вошла в реконструктивный период в условиях небывалой до сих пор консолидации сил. Правда, иногда приходится слышать разговоры о раздробленности, о распыленности, но это только отзвуки устарелой привычки к уничтоженной с распадом группировок, круговой поруке, уменьшавшей или вовсе освобождавшей каждого поэта от чувства личной ответственности за свою поэтическую работу. Следует напомнить, что поэтические группировки никто не «распускал» и никто не «запрещал» и не запрещает — они распались сами, по мере развития творчества входивших в них поэтов. Вопреки всем этим разговорам, мы имеем небывалую до сих пор консолидацию сил и она заключается в том, что за последние годы произошли огромные изменения в сознании и мировоззрении большинства поэтов, сдвиги в сторону пролетариата и его партии. И если не исключено возникновение творческих групп, то основа их, во всяком случае, будет новая и взаимоотношения иные, чем прежде.

В то время как раньше основной, наиболее жгучей проблемой, стоявшей перед очень многими поэтами, было уяснение своего отношения к революции, к социализму, поиски путей, которыми можно примирить свое индивидуалистическое, интеллигентское «я» с революцией (а иногда и выяснение своих «претензий» к революции), сейчас этот вопрос для подавляющего большинства поэтов решен: они целиком осознали себя сторонниками революции и социализма. Это огромное продвижение вперед наших поэтов — не только в политическом, но именно в творческом отношении, ибо они шли к этому осознанию через свою творческую, художественную практику. Теперь пришло время для нового качественного скачка, знаменующего подъем поэзии на новую, несравненно более высокую ступень. Как и всякий скачок, он не может совершиться гладко, плавно, постепенно, не выдвинув новых, свойственных именно этому периоду трудностей, требующих нового метода преодоления их.

Мы подошли вплотную к вопросу о том, что в ряде выступлений характеризовалось как «прорыв» в советской поэзии.

Для того, чтобы художник мог реалистически, в конкретно-чувственных образах отразить социалистическую действительность, нужно, чтобы в этой действительности выделились какие-то проблемы, осо-

бенно жгуче его интересующие, наполняющие его личный опыт, переживания, впечатления. Такой кровно затрагивающей большинство интеллигентов поэтов проблемой и была в прошлом проблема «взаимоотношений» с революцией, своего места в революционном обществе, степени общности с революцией. Конечно, перед каждым эта проблема стояла по-разному, тот или другой метод разрешения ее зависел от социально-творческой биграфии каждого. Но в том или ином виде жизненной проблемой, вопросом личной и поэтической судьбы она была для огромного большинства поэтов. Именно это заставляло их пристально и с волнением всматриваться в действительность, выделяя из нее те или иные явления для поэтической обработки. Писателю, поэту не было безразлично о чем писать, ему не приходилось придумывать, какую тему выбрать среди огромного богатства тем нашей действительности; темы следовали одна за другой, закономерно вытекали одна из другой, углубляя и развивая одна другую.

То, что «любимой темой» поэтов на том этапе были поиски места в пролетарском обществе, выражало первый этап борьбы с капитализмом в стране, различные колебания и зигзаги обуславливались тем, что вопрос «кто кого» еще не был окончательно решен. С момента, когда стали неопровержимыми грандиозные победы пролетариата и его партии не только в экономике, но и в области культуры — что было особенно показательно для интеллигентов, опасавшихся за судьбы культуры, — произошел решительный поворот интеллигенции и в том числе интеллигентских писателей к советской власти и партии. Если до того вопрос об отношении к революции, разрабатываясь в разных вариантах и возникая вновь и вновь, помогал поэтам ухватываться за какие-то центральные проблемы революции, то теперь этот угол зрения был исчерпан.

Социализм признан целиком. Он предстает перед поэтом во всем богатстве, во всем огромном разнообразии нашей стремительно изменяющейся действительности. Что выбрать, о чем писать? Для того, чтобы определить это, чтобы признание социализма не приводило к одинаковому отношению к любой теме, поскольку и она относится к социализму, — нужно найти новый, для каждого художника-поэта свой особый круг тем, свою форму участия уже в самом конкретном революционном строительстве. А это не достигается легко и сразу, без большой внутренней работы, это требует глубокого продумывания и освоения действительности, глубокой связи с действительностью, а не простого, хотя бы и сочувственного, наблюдения ее.

Именно отсюда происходит то странное, на первый взгляд, и возбуждающее толки об отставании, о кризисе, метание ряда поэтов в поисках темы, которая дала бы возможность развернуть индивидуальные творческие возможности.

Известно, что основной политической задачей в настоящее время является борьба за преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей. Литература, поэзия, благодаря своей эмоциональ-

ной действительности являющаяся одним из могущественнейших орудий переделки человечества, — здесь особенно важна. Естественно, что наша поэзия, поднимаясь на новую ступень, как бы набирает размах, ищет новых поэтических подходов к новой тематике.

Могут, конечно, возникнуть, что указываемая нами причина некоторого замедления темпов развития нашей поэзии может относиться лишь к тем поэтам, которым на предыдущем этапе приходилось задумываться о том, как отнестись к революции. Мы имеем ведь и ряд поэтов, в том числе поэтов-коммунистов, перед которыми эта проблема уже в начале их поэтической деятельности не стояла. Об этих поэтах мы будем говорить ниже; но нельзя не отдавать себе отчет и в том, что поэты, идущие к нам от деклассированной революционной мелкой буржуазии, значительно преобладали количественно, что они не мало поработали над делом создания советской поэзии, которая складывалась с одной стороны из них, а с другой стороны — из обладающих идейной целеустремленностью, доступностью массам, но, зачастую — если не говорить о таком поэте как Д. Бедный, — страдающих слабостью формы и низкой художественной культурой поэтов, выдвинутых революционным пролетариатом. Для этих последних переход к новому этапу советской поэзии связан со своими особыми трудностями.

Говоря о «любимых темах», мы конечно не думаем, что каждый писатель должен замкнуться в узком кругу каких-то своих, раз навсегда данных двух-трех тем. Это значит только то, что тема, над которой в данное время работает художник (не материал, а тема), не должна быть случайной, т. е. любой из выдвигаемых жизнью тем.

В журнальной статье нет возможности подвергнуть с этой точки зрения подробному разбору творчество ряда наших крупных писателей. Приходится ограничиваться примерами. Возьмем такого крупного советского поэта, как И. Сельвинский. Ряд его произведений, — «Командарм 2», «Пушторг» и проч., не говоря уже о сразу и заслуженно выдвинувшей его в первые ряды советской поэзии «Улялаевщине», — несмотря на ряд идейных провалов в них, обусловленных ложным мировоззрением, имел ряд блестящих реалистических сцен, образов, несомненно отражавших некоторые существенные стороны нашей действительности. Достаточно вспомнить картины махновщины и партизанщины в «Улялаевщине», красноармейский митинг в «Командарме 2». Это одна из блестящих страниц нашей поэзии, несмотря на то, что во всех этих вещах Сельвинский видел действительность сквозь призму центральной для него проблемы — «я и революция», понимаемой им как «личность или коллектив», «лиризм и л и организованность, целеустремленность пролетариата». Проблема была поставлена неправильно и неправильно решалась, даже и тогда, когда Сельвинский, скрепя сердце, жертвовал в своих произведениях личностью и лиризмом в пользу коллектива (которому и в голову не приходило требовать этой жертвы!).

Но то, что Сельвинский стремился, во что бы то ни стало, разрешить дилемму в пользу революции, горячее страстное отношение к взятому материалу, которое обуславливалось жгучестью для Сельвинского этой проблемы, то, что он искал разрешения ее именно в действительности, — давало возможность, несмотря на ряд ошибок, отражать и существенные стороны действительности. А познавая, отражая в своем творчестве существенные стороны действительности, он двигался тем самым дальше, отходил от ложных позиций. К признанию социализма, к признанию пролетариата и его партии авангардом всего трудящегося человечества Сельвинский пришел, таким образом, именно через свое творчество.

Чем же объясняется неудача «Пао-Пао», — вещи несомненно антикапиталистической? Почему «Пас-Пао» вызывает чрезвычайно резкую критику и даже упреки в искажении действительности?

Во всех прежних вещах Сельвинский, хотя и будучи связан ложной и предвзятой идеей, все же брал материал из действительности, с которой его сталкивал личный опыт. К последней же своей вещи И. Сельвинский подошел иначе. Взяв в качестве «идеи» своего произведения вырванную из контекста цитату из «Критики Готской программы», говорящую о том, что труд при коммунизме срастется с творчеством и станет потребностью жизни, И. Сельвинский не продумал всего контекста, касающегося уничтожения общественного разделения труда при капитализме и ликвидации разрыва между физическим и умственным трудом в социалистическом обществе, не изучил, не продумал, поэтически не освоил конкретных форм перехода, превращения труда из наказания в дело чести, славы, доблести и героизма, — и, следовательно, в творчество. Именно придя к убеждению в правоте социализма вообще и будучи совершенно убежден в правильности положенной в основу произведения идеи, Сельвинский даже не попытался в «Пао-Пао» сделать так, чтобы она, эта идея, вытекала из логики образов, взятых из социалистической действительности. В то время, как в прежних своих произведениях Сельвинский надуманную и ложную, но свою кровную идею пытался выразить в образах, взятых им из живой действительности, в «Пао-Пао» он в основном правильную, но недостаточно усвоенную и прочувствованную идею попытался выразить надуманными, сочиненными образами. Получилось нечто весьма невнятное.

Мы взяли Сельвинского как наиболее яркий пример того, какого рода новые трудности приходится преодолевать в своем творчестве поэтам, пришедшим в реконструктивный период к полному признанию социализма, определившим в нем свое место как граждан, но еще не сумевшим определить в нем свое место, как поэтов, то есть найти новую форму своей поэтической связи с действительностью.

Но упреки, если не в сужении и снижении проблематики, то во всяком случае в снижении художественного уровня, на котором эта проблематика трактуется, раздаются сейчас и по адресу некоторых

поэтов, перед которыми проблема о «взаимоотношениях» с революцией никогда не стояла, которые не шли к пролетариату от интеллигенции, от мелкой буржуазии, а были выдвинуты пролетариатом и в социализме всегда были кровно заинтересованы. И нельзя не признать, что недовольство со стороны поэтов последней вещью А. Безыменского «Ночь начальника политотдела» вполне обосновано, что творчество А. Жарова действительно обнаруживает некоторые признаки движения назад, что такой одаренный поэт как М. Светлов за последние годы пишет чрезвычайно мало, а изредка даваемые им вещи не являются столь значительными, как лучшие его произведения прошлых годов¹.

Если мы подойдем к поэтической биографии А. Жарова, то нам легче будет понять, что его привело в тот творческий тупик, в котором он несомненно находится. Выступив на литературную арену очень молодым, одним из первых, после Безыменского, комсомольцев в поэзии, он был сразу же признан пролетарским поэтом. Однако Жаров не обладал достаточным уровнем мировоззрения и идейным богатством, не было у него достаточно высокой общей и, особенно, поэтической культуры. Это привело к тому, что у него развилась преждевременная успокоенность, довольство достигнутыми успехами, уверенность, что у него-то «все обстоит благополучно», что никаких мучительных проблем ему разрешать не предстоит. Нужно только позвонче да повеселей воспевать все светлые и прекрасные стороны нашей действительности, достигнутые партией победы.

Эта успокоенность и самодовольство, эта раз навсегда выработанная манера «комсомольской бодрости» является своеобразным преломлением в области поэзии того явления, которое подчеркивал тов. Сталин, говоря о «вельможах» — о людях, которые, опираясь на свои заслуги в прошлом, выработали себе вредную самоуверенность.

Жаров пишет так, что есть основание обвинять его в уверенности в том, что у него как будто на все вопросы есть готовые ответы, которые ему поэтическим глазом не приходится искать в окружающей действительности, искать иногда с большим трудом, с творческими муками: его «бодрость» проистекает из нежелания глубоко изучать и знать действительность, из поверхностного ее восприятия. Именно это и обуславливает вырождение формы у тсв. Жарова, сплошь и рядом превращающее его стихи в пустословие, иной раз даже в пародию на то, что он хотел изобразить.

Совершенно другими причинами обусловлена — и поэтому ни в малейшей степени не носит такого опасного характера — неудача последней вещи А. Безыменского «Ночь начальника политотдела». А. Безыменский — один из немногих поэтов, крепко и по-настоящему связан

¹ Конечно, все три названных нами поэта весьма различны по характеру творчества, по степени одаренности и по степени овладения коммунистическим мировоззрением. Различны и причины, обусловившие регресс в творчестве Жарова, неудачу последней вещи А. Безыменского и понижение творческой активности М. Светлова.

ных с нашей действительностью, принимающих своей поэзией активнейшее участие в борьбе за построение социализма. Именно поэтому, несмотря на ряд промахов и некоторых органически свойственных творчеству Безыменского недостатков, приобрели заслуженное признание почти все его вещи. То, что их отличало — это страсть человека, кровно заинтересованного в той или другой задаче революции, ненависть и презрение к врагам, любовь к товарищам по классу. Все это определяло выбор темы (опять подчеркиваем — не материала, а темы), наиболее близкой и интересующей автора.

Однако, при создании последней вещи, одно из крупных достоинств т. Безыменского — стремление к актуальности, по вине самого поэта, перешло, так сказать, в свою противоположность. Сейчас, — с ускорением темпов развития жизни, с приобретением действительностью все большего разнообразия, — это стремление во что бы то ни стало откликнуться немедленно на каждую новую, выдвигаемую партией задачу переходит у поэта в такую торопливость, что т. Безыменский не дает материалу оформиться, не дает теме поэтически созреть. Он не дает себе времени создать произведение, где бы идея извлекалась из развития конкретных, наблюдаемых в действительности образов.

В последней вещи, как уже приходилось отмечать, ряд неудач обусловлен тем, что т. Безыменский пытался иллюстрировать образами некоторые общие партийные положения, не применяя к каким-либо данным, конкретным условиям. Получились не конкретные, живые, развивающиеся образы, а глубоко статичные аллегории. Абстрактность образов привела и к чрезвычайной обезличенности языка и обезличенности, местами резко противоречащей содержанию, метрики.

Причины неудачи т. Безыменского в «Ночи начальника политотдела» должны быть глубоко продуманы не только им самим, но и всеми поэтами и критиками, потому что дело здесь не в отдельной неудаче крупного пролетарского поэта (такая неудача может постигнуть любого поэта, берущегося за совершенно новую, да еще такую огромную тему), а в вопросе, — можно ли изжить отставание поэзии от действительности при помощи, если можно так выразиться, поэтической штурмовщины или же необходима углубленная работа над темой, над точным уяснением себе идеи своего произведения, изучение действительности при помощи и в свете партийных указаний и выводов.

Причина снижения поэтического уровня А. Жарова лежит в его чрезмерной успокоенности и самоуверенности; дефекты «Ночи начальника политотдела» обусловлены преломлением в поэзии штурмовщины — своеобразным пережитком пройденного этапа. Но именно связь Безыменского с действительностью, связь не поверхностная — только через газету или бригадную политуристскую поездку, а связь с действительностью через активное участие в борьбе и строительстве гарантирует, что Безыменский с трудностями справится и сумеет подняться на новую высшую ступень.

Гораздо труднее показать те особые трудности, которые стоят перед М. Светловым потому, что за последние годы чрезвычайно мало по-является его произведений. Но внимательно вчитываясь в его творчество предыдущих лет, можно заметить в нем как бы две линии. Одно направление — это такие, всем известные, получившие огромное распространение, переведенные на множество иностранных языков стихи как «Гренада», «Пирушка», «Рабфаковка». Их особое обаяние заключается в том, что при всей их мягкости и лирической мечтательности в них звучит железная воля пролетариата к победе, к переделке всего мира. Этот оттенок творчества М. Светлова получил наиболее яркое интонационное выражение в строках из стихотворения «Пирушка».

Расскажи мне, пожалуйста,
мой дорогой,
мой застенчивый друг,
расскажи мне о том,
как пылала Полтава,
как трясся Джанкой,
как Саратов крестился
последним крестом.

Но есть другие стихи М. Светлова, обладающие всей этой же мягкой лиричностью, человеческой жалостью к людям, характеризующей упомянутые нами выше произведения, но лишенные этой своей другой, одухотворяющей и поднимающей их стороны — пролетарской целеустремленности. Она подавлена и вытеснена в них интонациями специфического, горьковато-скептического гуманизма еврейской мелкой буржуазии. Это такие стихи как «Колька», «Песня», как поэма «Хлеб». С этими особыми пережитками капитализма в сознании, свойственными особой прослойке пришедших к пролетариату от мелкой буржуазии людей, особенно трудно бороться именно потому, что в них нет ничего грубого и грязно-собственнического, что их трудно определить, трудно распознать в них нечто вредное для нашего общества. В этом смысле к творчеству Светлова почти целиком можно отнести то, что писал в 1931 г. о Маяковском А. В. Луначарский:

«Сердечность иногда очень хорошо прскрадывалась в чугунное литье колокола Маяковского, в который он потом бил свое торжество. Это хорошо, когда льют колокол и немного добавляют мягкого металла, олова. Но вот, если этого оловянного, этого мягкого слишком много в человеке,— тогда плохо, тогда оно превращается в сгусток, в двойник».

Железная романтика гражданской войны, доминирующее тогда в сознании всякого пролетария чувство собранности для непосредственной и жесточайшей борьбы не давали этого рода пережиткам выступать на передний план у целого ряда поэтов, выдвинутых революцией, но не вышедших из рядов самого пролетариата и настоящей партийной интеллигенции. На первый план выдвигалось как раз то, что их роднило с пролетариатом и придавало пролетарский характер всему их творчеству, в тематике которого совершенно закономерно

преобладала тема борьбы — прямой борьбы с оружием в руках. По мере того как пролетариат закреплял свою власть, развивая свое строительство, по мере того как он, завоевав страну, все больше приступал к ее освоению, — поэзия начинала все больше выражать отношение не только к борьбе и к труду, к классовому врагу и классовому другу, но и отношение к природе, к любви, к матери и т. д. и т. п. И вот тогда у таких поэтов, как М. Светлов, неперестроенность этих областей сознания, пропитанных пережитками капиталистического общества, проявилась с большей силой. У более мелких и менее ответственно относящихся к своему творчеству поэтов это сплошь и рядом выражалось в потоке чисто мещанской «лирики» (типа молчановского «Свидания»). У М. Светлова это выразилось во временном снижении творческой активности.

Думается, что и здесь преодоление отставания должно идти не по линии торопливого переключения на новый материал, а по линии более тесной связи с действительностью, — творческой связи через свою, органическую для себя, наиболее волнующую тему, новое преломление которой подскажет сама изменившаяся действительность.

Мы говорили здесь о столь различных поэтах, по-разному переживающих трудности нового этапа, для того, чтобы указать, что и для них эти трудности существуют, несмотря на то, что они не испытали той своеобразной утери прежней формы связи с действительностью, которую переживают поэты, решительно и безоговорочно повернувшие к пролетариату лишь в реконструктивный период. На их примере можно сформулировать проблемы, стоящие перед целым рядом молодых пролетарских поэтов, для которых, например, повторение ошибок А. Жарова является линией наименьшего сопротивления. В книге А. Платонова «Происхождение мастера» есть персонаж, который говорит о себе: «Я человек облегченного типа». Так вот, создание «поэта облегченного типа» есть одна из опасностей, которую представляет направление, в коем развивается творчество А. Жарова и некоторых, подражающих ему или просто родственных молодых поэтов. Развитие нашей советской социалистической поэзии в этом «облегченном» направлении, по этой линии наименьшего сопротивления действительно могло бы означать чрезвычайное обеднение содержания и деградацию формы. Но не этот дефект служит причиной некоторого замедления темпов развития нашей поэзии.

При переходе поэзии на новую, высшую ступень самое существенное и самое характерное для большинства поэтов, — это поиски органического, индивидуального, выработанного личным опытом подхода к новой тематике, нащупывание путей и методов показа нового человека, — члена нового социалистического общества, его нового отношения ко всем явлениям мира. И это доказывает органичность и естественность, с которой наши поэты пришли к полному и безоговорочному признанию социализма, стали на сторону пролетариата в происходящей во всем мире борьбе классов.

Наряду с этим временным замедлением темпов развития мы имеем уже огромное накопление в поэзии в целом совершенно новых элементов, показывающих зарождение нового отношения к действительности, отражающих возросшую разносторонность и многогранность мировосприятия поэтов. Элементы эти мы находим у поэтов разного уровня, разной одаренности. Они есть почти во всех, даже малоудачных произведениях. Все показывает, что мы вправе ожидать в ближайшее время произведений, которые ярко выявят то новое, что уже накопилось и требует своего воплощения.

Как на один из примеров расширения подхода к явлениям действительности можно указать хотя бы на отношение к природе.

На весь предыдущий период развития нашей поэзии можно распространить то положение, что о природе писали главным образом поэты нам враждебные или чуждые (Клюев, Есенин, Орешин, Клычков) или, что тоже бывало, поэты, бессознательно использующие «нейтральную» область лирики о природе для отхода, — иногда временного, — от тематики и проблематики революции (такой характер носила лирика Н. Зарудина).

И чрезвычайно характерно, что в реконструктивный период, несмотря на непонимание, невнимание и даже некоторый административный зажим, проявляемый по отношению к описаниям природы руководящей рапповской критикой, в советской поэзии появились новые лирические мотивы, обнаруживающие новое отношение к природе. Оно проявилось у молодых поэтов, подраставших уже в период закрепления побед пролетариата и бессознательно, из самой действительности, впитавших новое отношение к ряду элементов ее.

Вульгаризаторский, чрезвычайно «левый» подход к этим новым в советской поэзии мотивам со стороны части критики, объявление их в рапповской печати «боковой линией» советской поэзии привели к тому, что у наиболее талантливых и наиболее задиристых из молодых представителей этого течения (напр., у Яр. Смелякова) эти мотивы стали преподноситься, быть может, с излишне подчеркнутой демонстративностью, — иногда даже, как будто, в полемическом порядке. Но в основном тенденция сделать поэзию, героев этой поэзии более многогранными, отойти от схематического изображения рабочего, ударника, большевика в виде какой-то работающей и борющейся с врагами машины, никаких других человеческих чувств не проявляющей, требование:

Должен все-таки герой
уметь согласовать
весну расчерченных работ
с дыханьем ветерка,
любовью у сырых ворот
и смертью кулака

было здоровым и совершенно закономерно появившимся именно в реконструктивный период. Победа и продвижение вперед социализма, превращение труда в «дело чести, дело славы, дело доблести и геройства», постепенное уничтожение разрыва между трудом умствен-

ным и трудом физическим, создают расцвет человеческой индивидуальности, все большую ее многогранность, богатство мыслей и эмоций.

Теперь уже не приходится доказывать, что большевистская целеустремленность, большевистская деловитость и размах совершенно не предполагают отсутствия таких чувств, как, скажем, любовь к природе, грусть по умершем товарище или ушедшей любимой, как нежность к старухе матери или жалость к ребенку. Она только предполагает совершенно новое качество всех этих чувств, определяемое новым общественным строем, на почве которого они воспитываются, как веками воспитывались старые чувства собственническим обществом, определявшим весь их строй.

Лессинг писал в своем «Лаокооне» о том месте у Гомера, где враждующие стороны заключают перемирие для погребения и оплакивания мертвецов:

«...но Приам запрещает своим троянцам плакать. И запрещает потому, как говорит Дасье, чтобы они не слишком расчувствовались и не пошли назавтра в бой с меньшим мужеством. Хорошо! Но я спрашиваю, почему только один Приам заботился об этом? Отчего Агамемнон не отдает своим прекам такого же приказа? Замысел поэта лежит здесь глубже. Он хочет показать нам, что только цивилизованный грек может плакать и в то же время быть храбрым, между тем как грубый троянец, для того, чтобы проявить храбрость, должен сначала заглушить в себе всякую человечность».

Неужели мы хотели бы нового, социалистического человека снизить до уровня «грубого троянца», который для того, чтобы быть храбрым, должен заглушить в себе всякую человечность!

Появление новых, по сравнению с предшествующим периодом, мотивов в нашей поэзии было вполне закономерным отражением в поэзии переделки и перестройки более отдаленных надстроечных областей сознания. Закрепление власти пролетариата дало ему возможность перейти к практическому освоению мира, к многостороннему, не имеющему в истории примера, развитию. И чрезвычайно характерно, что, проявившись сперва в творчестве совсем молодых, едва только вступающих на литературную арену поэтов, эти мотивы все больше проникают в так называемую «большую поэзию». Интересна в этом отношении первая часть поэмы Н. Асеева «Смерть Оксмана» (альманах «С Маяковским»). На месте разрушенной Маяковским демонической романтизации кавказской природы, созданной дворянской и буржуазной поэзией, Асеев пытается создать новую яркую и жизнерадостную романтику завоеванной у врага, переделываемой и приспособляемой на службу человеку, природы. При этом бросается в глаза слитное восприятие природы Кавказа и героической борьбы, которая велась за этот Кавказ:

Тогда глазам откроется,
врагу не отдана,
вся в зелени до пояса
зарытая страна.

В первой опубликованной части «Товарища Оксмана» Н. Асеев еще не подошел к основной, повидимому, задаче поэмы — показу героя-большевика, и трудно сейчас сказать, как он с ней справится. Ряд неточностей вызывает опасение, что быть может представление автора об обстановке, в которой действует герой, недостаточно конкретно. Но зато целый ряд деталей обнаруживает совершенно новую точку зрения, дающую возможность гораздо более разностороннего, более лирического, — что особенно важно именно для такого лирического по всей природе своего творчества поэта, как Асеев, — подхода к основной теме.

Появление за последнее время произведений, совершенно явно являющихся подступом к тому, чтобы писать о новом по-новому, совершенно несомненно, как несомненно и то, что отсутствие сейчас крупных произведений с проблематикой сегодняшнего дня является показателем поисков поэтами в проблематике социализма органически свойственных именно их творческой индивидуальности тем. В этом смысле чрезвычайно интересен успех, достигнутый после ряда творческих неудач С. Кирсановым в его последней поэме «Робот», напечатанной в том же альманахе «С Маяковским».

Кирсанова всегда привлекали вопросы техники. Победы советской власти он всегда замечал больше всего с их чисто технической стороны. Газетные, например, стихи т. Кирсанова сплошь и рядом превращались в регистрацию материальных побед Советской власти: «Шаропоезд», «Стратостат», и тут же, с тем же энтузиазмом — «Пылесос» и т. д. и т. п. Социальной и классовой сторон техники С. Кирсанов не видел, различия между ролью техники при капитализме и ролью ее в социалистическом обществе в его стихах не получалось. Этой бездумностью, «бесконфликтностью» творчества Кирсанова и обуславливался ряд идейных провалов, пустот в поэме «Пятилетка»¹.

Поэма «Робот» посвящена технике. Но горизонт, открытый с социалистической вышки, на которую поднялась сейчас наша страна, настолько широк, вырождение техники в капиталистических странах в орудие убийства, разорения и подавления настолько видимо советскому поэту, что поэма превращена целиком в страстное, полное настоящего, поэтического, а не риторического пафоса разоблачение капитализма. Поэма внешне фантастична. Но фантастика ее насквозь реалистична и показывает в двух то и дело сливающихся, переходящих один в другой планах — как капитализм, обращая всякое человеческое изобретение против человечества («Глядя дулом пулеметных Робот встал»), превращает человека в машину. Робот, лишущий стихи, танцующий от такого-то до такого-то часа с тоненькой фрейлен, читающий лекции, — конечно, не человекообразная машина, управляемая по радио, а обезличенный, превращенный в машину человек.

¹ Не будем говорить здесь о поэме «Товарищ Маркс», о которой наговорено было уже очень много даже излишне резких слов.

Капиталистическая техника и ее роль разоблачены в поэме настолько сильно и всесторонне, то, что это свойства именно капиталистической техники, настолько ясно, что это делает совершенно излишней последнюю главу поэмы, где автор желает подчеркнуть еще раз, что при социализме машина — «стальной человеческий товарищ». Роль машины при социализме Кирсанов не показал ни в малейшей степени. Вся последняя глава, пожалуй, сделана на предмет предохранения себя от вульгаризаторской критики по принципу: «чего в поэме нет». Но это относится уже к дефектам поэмы, которая, будучи безусловной удачей Кирсанова и ценным вкладом в нашу поэзию, должна быть подвергнута очень серьезному разбору и критическому анализу, дать который невозможно в настоящей статье.

Любимая и увлекающая С. Кирсанова тема техники, проясненная для него социалистической действительностью, впитанными из нее идеями, дала ему возможность по-новому развернуть все свои творческие возможности, подняться на более высокий идейный уровень. И именно в этой вещи С. Кирсанов совершенно по-другому использует творческий опыт Маяковского, беря его за отправную точку, а не как образец для подражания.

«Робот» является одним из доказательств того, что наша поэзия — на огромном подъеме, и что подъем будет взят каждым поэтом через свой, обусловленный всей его социально-творческой биографией круг тем, который, конечно, будет расширяться по мере расширения общего кругозора поэтов, по мере все большего освоения ими мировоззрения пролетариата.

Долг, ощущаемый нашими советскими поэтами, откликаться в своем творчестве на весь круг проблем социализма — относится ко всей поэзии в целом, и поэзия наша достаточно богата самыми разнообразными творческими индивидуальностями, чтобы быть в состоянии его выполнить. Но долг откликаться на все не может относиться к каждому отдельному поэту, ибо это может привести только к обезличенному, казенному подходу к любой теме.

Думается, что именно это имел в виду Н. Тихонов, когда говорил в своем докладе на Всесоюзном поэтическом совещании, что поэт должен знать, что он будет писать завтра, послезавтра, через полгода. Об этом говорил в своем выступлении на поэтическом совещании Б. Пастернак. Это же пишет (в «Правде» от 8 июня) и Ромэн Роллан:

«Выбор не может быть совершенно тождественным для всех. Нужно считаться с индивидуальными особенностями каждого художника. Вы чувствуете, что ваш долг обогащаться и совершенствоваться; но нужно помнить, что нельзя сделать ничего хорошего в искусстве, идя против собственной природы. Чем полнее будут проявлены индивидуальные свойства каждого художника в отдельности, тем эффективнее будут результаты общего коллективного творчества».

На поэтическом совещании некоторые из выступавших товарищей возражали против того положения, что каждый поэт может подойти к новой проблематике через круг любимых, органических, кровно ин-

тересующих его тем. Высказывалось мнение, что любая тема социализма должна быть близкой: поэт должен любить социализм в целом и откликаться на все его проблемы, а любимая тема — это переверзевщина и замыкание поэта в раз навсегда данный круг образов (такие мысли высказывал А. Жаров, но косвенно его в этом поддерживали еще некоторые поэты). Это требование поэтической обезлички и уравниловки свидетельствует о полном непонимании природы поэтического творчества. Наши поэты не «должны любить», а любят социализм. Но эта любовь к социализму не может выступать перед ними в форме зло осмеянных Андреем Платоновым «принципов обезличения человека с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законоупорядоченными поступками на каждый миг бытия».

С попытками таким путем «ликвидировать отставание литературы от действительности» мы уже имели дело и они принесли не мало вреда советской поэзии, — особенно молодым, выдвигавшимся из рабочей среды поэтам, принимавшим на веру такого рода общие рецепты «социалистического творчества». Сейчас они могли бы только задержать естественный и органический рост нашей поэзии, органическое включение ее в изменившуюся действительность.

Элементы отражения мировоззрения и мировосприятия нового человека нарастают в нашей поэзии. И именно через них — через обобщение и осознание этих имеющихся уже налицо элементов социалистического сознания в нашей поэзии — преодолевают поэты те новые, выдвинутые новым этапом развития поэзии, затруднения, о которых мы говорили выше.

Основным из этих элементов является обнаруживающееся все больше у все большего количества поэтов слитное восприятие моментов личного и общественного. Это позволяет чрезвычайно расширить тематику по сравнению с предыдущим периодом, свободно писать обо всем, что волнует, не боясь, что та или другая тема, тот или другой взятый материал может определить чуждую пролетариату направленность произведения. О любви, как и о других личных проблемах, писать теперь не только можно, но и нужно. Можно потому, что в жизненной практике пролетариата вырабатывается новое отношение к любви, к женщине, к семье, имеющее законное право на выражение в поэзии. Необходимо — потому что поэзия, являясь одним из способов познания мира, является в то же время и орудием организации сознания.

Пролетарская читательская масса требует от поэта, чтобы он выразил всю разносторонность мыслей и эмоций. Пролетариат поет песни борьбы и труда, но он хочет петь и о своем новом, не похожем на собственническую любовь буржуа, чувстве к женщине — товарищу по борьбе, товарищу по классу. Когда пролетарий грустит (а он может грустить, и способность к грусти вовсе еще не есть «упадочничество»), он тоже хочет, чтобы его грусть была выражена родственным ему по духу поэтом, чтобы его не обрекали на Есенина или на «блатную» лирику. Важно не то, что поэт пишет о любви, а то, как он эту любовь воспринимает и отражает, уводит ли она его от общих проблем

борьбы и строительства или, наоборот, сама с ними связана и ими определяется. И думается, что именно эта тесная связь все в большей степени отличает нашу поэзию.

Политическая лирика, которую советская поэзия подняла на чрезвычайно высокий идейный и художественный уровень, несомненно должна остаться ведущим лирическим жанром, ибо именно ее уровнем, ее идейным богатством определяются и новые свойства личной лирики. Но одним из новых завоеваний нашей поэзии является то, что все чаще личная тема трактуется в ней так, что стихи приобретают политическое значение, а политическая тема трактуется поэтом с такой личной заинтересованностью, что воспринимается как его личная лирика.

Куда отнести, например, стихотворение Яр. Смелякова «Счастье», написанное по поводу такого политического факта, как прилет товарища Димитрова, к политической или к личной лирике? Куда отнести лирические высказывания Маяковского о Ленине?

Я беру двух поэтов, несоизмеримых по значению и месту в поэзии, именно для того, чтобы показать, что это черта, отличающая советскую, социалистическую поэзию вообще. То же явление можно наблюдать в появившихся в последнее время лирических стихах о Средней Азии такого, очень сложными и своими особыми путями пришедшего к революции поэта, как Вера Инбер. Эти стихи Инбер — о шелковичных червях, о просящемся после зимнего сна винограде, о часовом на советской границе, о девушке, посаженной заводом за микроскоп, — стихи как будто бы злободневно-очеркового характера, насыщены вместе с тем лирическим, личным восприятием. Это — основное в нашей поэзии.

Правда, наши молодые поэты, принесшие с собой в поэзию новые, свойственные им интонации, обусловленные новым, часто бессознательно впитанным из социалистической действительности отношением к миру, но не имеющие за спиной достаточно пролетарского классового опыта и не обладая устойчивым мировоззрением, очень часто сбиваются с тона (Яр. Смеляков), не умеют поднять тему, сплошь и рядом пишут очень хорошими, умелыми, гладкими стихами просто о пустяках. Но тут уж дело не в тематике, ибо измельчание ее у них не причина, а следствие, — следствие отсутствия биографии и классового опыта, следствие слишком быстрого перехода на исключительно литературную работу и замыкания в узкой литературной среде, в узко-литературных интересах.

Эта сторона дела требует особого разбора, как и вопросы всего быта наших поэтов. В быте поэтов еще много отвратительных пережитков и они далеко не безразличны для их творческой работы. Но это тема для особой статьи.

Таким образом весь предыдущий период нашей поэзии был периодом накопления в ней элементов, которые совершенно закономерно и естественно подвели нашу поэзию к переходу на новую ступень, к отражению нового социалистического отношения к миру, к активному

и действительному участию в ликвидации пережитков капитализма в сознании людей.

Такого рода подъем на новую ступень, такой качественный скачок не мог пройти совершенно гладко, не выдвинув своих особых трудностей, преодоление которых вызвало некоторое временное замедление темпов развития нашей поэзии. Но ряд признаков показывает, что наша поэзия эти трудности успешно преодолевает и что мы стоим непосредственно перед новым небывалым еще расцветом поэзии социалистического реализма.

В ПОИСКАХ БОЛЬШОЙ ТЕМЫ

Так как я не критик, то вы простите мне подробности и уклоны, порядка чисто ремесленного, потому что в первую голову наши доклады обращены к тем людям, которые как ремеслом занимаются поэзией, в высоком плане стиха служа нашей эпохе по мере своих возможностей и талантов.

Если мы осмотрим область поэзии сегодня, то увидим одно обстоятельство, несколько досадное для нашей поэзии — некоторую отставку или отставание. Во всяком случае победы рабочего класса на фронте социалистического строительства значительно превосходят победы нашей поэзии на поэтическом фронте.

Имеются высказывания очень авторитетных товарищей о нашей поэзии в таком духе, что большинство наших стихов — это более или менее интересные куплеты, но еще не та поэзия, которая нам нужна.

В этом высказывании есть большая доля правды, которая заключается в том, что наша поэзия не достигла еще особых высот.

Но что наша поэзия эту простую куплетность преодолевает и что настоящая ее сила и движение налицо — это также несомненно.

Я ограничусь подробным разбором творчества поэтов Ленинграда.

От вопросов большого порядка буду переходить к каждому в отдельности ленинградцу, чтобы показать путь развития поэта, приемы его работы, недостатки и достижения.

Общим является то положение, что большая тематика героической эпохи требует от поэта плана, планового хозяйства. Вопросы языка, композиции, накопления и изучения приемов разработки материала — не могут быть решены случайным, бессознательным угадыванием или простым копированием образов великих мастеров прошлого.

Язык поэтический требует отношения самого сознательного, он не является подарком, положенным в колыбель поэта. Он растет вместе с ним, он достигается годами упорной работы, и от этого роста, от роста внутренней биографии поэта, от расширения его кругозора многое зависит.

Вот три пункта, которые многими нашими поэтами игнорируются совершенно напрасно.

Переходя к практике ленинградских поэтов, я хочу предварительно разъяснить одно существенное недоразумение.

Существует одно неверное мнение, будто между ленинградскими и московскими поэтами имеется какое-то абсолютное различие во взглядах на поэзию и на приемы работы. Такое мнение приходится встречать в отдельных статьях, кое у кого это прорывается в дискуссиях и разговорах. Я считаю это неправильным. Повидимому, пошло это еще с тех давних времен, когда в Москве особо сильны были имажинисты и футуристы, а в Ленинграде преобладало влияние акменстов и символистов.

Но в настоящее время мы не можем ставить групповые интересы выше интересов всей советской поэзии.

В тематическом охвате проза далеко опередила поэзию. Поэм о колхозе, равных роману Шолохова, мы не имеем. Великое наше строительство в прозе отражено многими повестями и рассказами. В поэзии это строительство отражено пока еще слабо.

Возникает вопрос, чем объясняется такое отставание.

Может быть в природе лирического стиха лежат непреодолимые трудности, которые не дают возможности передавать события в большом масштабе, может быть поэт бессознательно ограничивает себя кругом личных переживаний из боязни не справиться с непосильной задачей.

Определение понятия «лирическая поэзия» в толковании современной критики настолько сбивчиво, настолько запутано, что люди, отчаявшись, обращаются к Белинскому, который дает формулу лирики, вполне понятную, а именно:

«Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом — мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую внутреннюю сторону события, во внутренность этих сил, из которых разивается внешняя реальность, событие и действие, здесь поэзия является в новом, противоположном (эпическому) роде... Здесь личность поэта является на первом плане, а мы не иначе, как через нее, все понимаем и принимаем. Это — «поэзия лирическая».

Посмотрим, что же мы принимаем и понимаем сегодня в творчестве лирического поэта.

Должен вам сказать, что вопросы, поднимаемые и обсуждаемые критикой в области поэтической, могут быть страшно интересными, любопытными, полезными, но они никогда для развития поэта не будут иметь исчерпывающего значения, потому что человек, остающийся наедине со своим трудом, многое воспринимает чрезвычайно трудно, мучительно, неясно.

То, что ему кажется удачей, в действительности оказывается неудачей, а то, что кажется неудачей, — бывает удачей.

Возьмем стихи Николая Брауна. Не забудьте, что отдельно взятый поэт никогда не бывает одиноким и особенности его творчества харак-

терны для целой группы. В таком плане внутренняя переключка существует шире, чем кажется на первый взгляд.

Так вот, путь Брауна — что это такое? Это очень мучительный путь от абстрактного стиха к стиху реалистическому. Это путь, характерный для многих поэтов.

Человек начинает писать, и этот начальный период знаменуется изучением жизни слова, отъединенного от жизни окружающей. Поэт живет мыслями о высоком, отборном словаре поэзии, о необычайном значении обычного слова, он думает, что в поэзии слово не должно быть простым. Начинается та сложность, которая ведет к обнаженной конструкции стиха, т. е. начинается только разговор о том, что мы называем поэзией, как мы ее определяем.

Начинается словесная игра, когда человек определяет то, что он делает, как «риторический вымах». Вот этот «риторический вымах», этот «голый голос» приводит к образованию абстрактного стиха, к отвлеченным образам. Поэту кажется, что он должен уподобиться Демосфену и говорить со ртом, переполненным камешками, прежде чем он сможет подойти к общественной теме. Это очень глухой мир, мир борьбы с одиночеством, когда он, «словесный ход на слух кроша», получает лишь механическое подобие стихового единства. Но когда риторические средства собраны и обдуманы, ясно, что существующая рядом жизнь требует от поэта выступления с этим организованным словом. Первыми начинают в стихах появляться вещи. Поэт так и пишет названия стихотворений: «В плену вещей», «Послушание вещей». С каким трудом приходит ощущение мира, через какие-то страшные недоговоренности, через какое-то недоверие. И вот, вещи есть, затем появляются люди, как некоторые условные фигуры: газетчик вообще, прачка вообще, конокрад вообще и т. д.

Когда, наконец, поэту кажется, что он может выйти из камеры узких переживаний и сказать свое слово и у него есть уже определенный поэтический арсенал, то этот «риторический вымах» должен перейти в поэтический размах и начать действовать, поэт чувствует, что надо начать «действовать словом», иначе его стих может превратиться в мертвую зыбь.

Дальше начинается рост новой темы как бы наощупь, со страшно рассудочным обдумыванием материала; скажем, «Краткая история Красной армии», именно «краткая», потому что у Брауна нет одного красноармейца, в котором была бы показана вся история Красной армии, а именно вся армия в рамках узкого стихотворения.

Дальше, «Речь к безработным Германии». Почему именно западная тема? Потому что легче написать на далекую тему, тут меньше опасности впасть в точность прямой ошибки, и он впадает в неточность представления, в условность, которую разрешает ему эта тема.

Дальше начинается возможность повторенной без конца разработки этой приблизительной темы, поэту хочется все больше наполнять стих бытовым содержанием, бороться с риторикой, потому что отвлеченное слово, которому он разрешил так долго существовать самостоятельно, оно еще держит стих, как хозяин, но если подчинить его реалистиче-

ской теме, оно станет реально изобразительным. Наконец надо выйти к чему-то такому, где сама работа, большая работа мысли поставит на второе место вспомогательные средства стиха, чтобы они дали наивысший эффект в соединении с большим замыслом. Начинается работа над большой формой по плану. Бывало, что многие поэты, садясь за стол, брали перо, сами не зная того, что они напишут. Но они сидели и начиналась раскатка ритма, начинался некий гипноз сосредоточения, то, было когда-то ими по-разному видано, прочувствовано, соединяется в одно, и поэт, если он обладает большим талантом, выходит победителем. Так писались многие так называемые «жемчужины русской поэзии».

Человек подошел к окну и задумался и затем написал, допустим, 16 строк. Да, верно, 16 строк, но эти 16 строк были подготовлены всем предыдущим развитием его мастерства, подготовлены большим напряжением воли.

Работа над поэмой — это уже не бессознательное раздумье и не передоверие темы случайно найденному слову, а сознательное отношение к вещам, лежащим в пространстве и времени. Поэт берет эпизод героической борьбы западного пролетариата, скажем, Баварскую советскую республику, рисует классовую борьбу в Германии и гибель Баварской советской республики.

Почему Браун взял Германию, а не Советский союз? Германия, в которой Браун не был, позволяла внести много условного в тему. При отдаленности и схематичности германских событий в представлении Брауна ему легче с ними было оперировать, но переработать тему и материал, увидеть этих людей, расставить их, дать каждому голос, расположить события в порядке драматического нарастания — это все такие моменты, которые хорошо подготавливаются только путем длительной проработки материала.

Я говорю здесь о том пути, по которому может идти отдельный поэт — какие у него тут возможны срывы.

Когда мы говорим о «риторическом» периоде поэта, мы не должны забывать, что этот риторический период иногда поэту кажется безнадежным тупиком, из коего нет выхода. Нам важно установить, что «риторический период», с которого начинают наши иные молодые поэты при их борьбе за подлинную реалистическую поэзию, не убивает тенденций реалистического стиха.

Вот Браун написал поэму, отошел от нее, она имеет недостатки. Но что дальше?

Перед каждым поэтом, после явно законченного периода его творчества, встает вопрос, а что дальше? Конечно, когда поэт перерастает свой юный период и становится уверенным мастером, он уже знает, что он будет делать дальше, он может умереть, далеко не успев сделать того, что задумал, и не может быть того, чтобы мы в его столе не нашли ничего, кроме случайных записей и старых писем.

Конечно, с развитием своим поэт все глубже и больше захватывает материал, и не может быть того, чтобы иссякание замыслов и полная неопределенность сопровождала путь большого настоящего поэта. Но

для многих развивающихся замедленно молодых поэтов вопрос: что дальше? — труднейший вопрос их существования. На таком моменте критика ловит людей, друзья или враги, злобно или сочувствующе начинают говорить: конец, точка.

Если выход на большую форму явился выходом из мелкой темы условных упражнений или домашней тематики, то вопрос, стоящий за появлением первой поэмы, осложняется дальнейшим выбором новой темы.

Но если после такого выхода на поэму начинается снова возврат к предшествующему периоду, возврат на ту лирику, которая была исчерпана и уже вредит основному содержанию стиха, то мы должны сказать поэту, что прыжок назад грозит не только поэтической фактуре его стихов, но есть потеря завоеванных им идеологических пространств.

В таком случае у поэта начинается в стихах тема однообразного преувеличенного раздумья.

Поэтому, когда поэт пишет о дружбе, о любви, о всех «вечных темах», то дружба получается коротенькая, любовь—маленькая, весна—воробьиная. Когда поэт теперь начинает повторять одно и то же, то сам стих, сама тема начинает мстить.

Снова пригород. И январская полночь. И я.
Палисадов и стен деревянная старая свалка.
Фонарей слепота и снегов толчея, —
Это я, это ты, моя жизнь, ковыляешь ни шатко, ни валко.

В заколдованный круг превращается жизнь стиха и жизнь поэта.

Возьмем другого поэта Саянова и его последнюю книжку «Золотая Олекма». Это уже нечто другое. У нас в Ленинграде вместо термина: «интимная лирика» Браун предложил другой для определения лирики: «новое качество личного». Когда в таком новом качестве личного мы возьмем поэтический путь Саянова, непохожий на Брауна ни по теме, ни по развитию, то опять встанет тот же вопрос: а что дальше?

Вот исчерпана первая свежесть комсомольской темы, исчерпан цикл стихов о гражданской войне, исчерпан голый эксперимент условной темы—повести в стихах «Картонажная Америка», поэт видит, что это далеко не то, остается опять выбор живой темы или путь голого эксперимента, не связанного непосредственно с нашей действительностью.

В движении по последнему пути, в отрыве поэта от нашего сегодня лежит всегда возможность катастрофы.

Тема преодоления поэтического наследия становится очень значительной. В этих поисках дальнейшего развития стиха и на примере Саянова (его новая книга «Золотая Олекма») видно, что, не впадая в эпитонство, можно организовать смысловой стих, отличный от подражания, можно при тщательном отношении к материалу добиться этого. Искусно пользуясь стиховыми приемами Гумилева, Асеева, Бунина, Блока, Некрасова, пользуясь богатейшей ритмикой, ясным голосом и планом (редкость в книгах наших поэтов, где стихи собраны просто в хронологическом порядке), Саянов развертывает повествование без

обязательной «шикарной» рифмы, без обязательных перебоев ритма, без оглушительных метафор.

Вопрос борьбы за свой стиль в противопоставлении себя другим поэтам всегда был ответственным ощущением, во все времена.

Отталкиваясь от чужой формы или беря себе частично ее данные, поэты преодолевали их в том слове, в том единстве, которое позже могло определить целое направление.

Даже фатуристы в начале своего пути употребляли словарь символов, развенчивая и уничтожая его в своей переработке. Звезды у раннего Маяковского становились плевочками, бога раздирали «отсюда и до Аляски», Медный всадник приходил в Асторию пить гранадин и т. д.

Я обращаюсь к Пушкину — он был ремесленник, черный ремесленник, который работал с засученными рукавами, как поэт, как историк, как драматург, как рецензент, как прозаик, как критик, как переводчик, причем никогда он не работал без преодоления материала, и понятен его пафос и восторг, когда он прыгал, кончив «Бориса Годунова», и кричал: «ай, да Пушкин, ай, да сукин сын!».

А когда ему говорили: да, позвольте, вот это у вас строчка Вяземского, — он отвечал: ну, что ж, хорошая строчка, у Вяземского она пропадет, а у меня будет на месте.

Брали иные его стихотворения и обнаруживали с удивлением, что некоторые стихотворения оказывались например искаженным переводом из Мура или Барри Корнуэла. Он был прав в своем пиратстве, когда тащил со всех языков понемногу для процветания российской словесности, он был прав, когда ненавидел архаистов, Державина, которому был многим обязан, был прав, когда говорил, что это татарин, который не умеет писать по-русски. Почему прав? Потому, что это была борьба за наибольшее обогащение поэзии, за новый исторический подъем ее.

Наступил другой момент в развитии русской поэзии, и Некрасову пришлось преодолевать Пушкина тем же отрицанием, тем же игнорированием завоеваний пушкинской школы; чтобы освободить дорогу своему «низкому» стилю, освободиться от магического влияния «высокого» стиха, он перепародировал все лучшие стихотворения своих славных предшественников.

Работа над прозой, которой Саянов усиленно занимался последнее время, воспитала в нем новое отношение к стиху. Взаимоотношения между смыслом и звучанием стали естественнее, причем стих не потерял выразительности. У нас любят говорить пренебрежительно: человек перешел на прозу. Это пренебрежение неверно, потому что поэт, когда он пишет прозу, просто расширяет область своей работы.

В жанровом отношении поэт должен освоить всевозможные формы, знать и уметь расширять поле своих возможностей и обязательно писать прозу.

На первый взгляд такое утверждение может показаться странным, но мы видим на многочисленных примерах далекого прошлого и нашего времени, что работа над прозой удивительно объясняет поэту

возможности языка, способствует дисциплине словесной и росту многообразия стиха.

Есть, правда, поэты с колоссальным преобладанием именно стихового развития, но и они прибегали к прозе. Даже Блок, самый чистейший лирик, писал самые трезвые статьи. Взаимоотношения прозы и стиха очень поучительны.

Наши критики, например, никогда не занимались тем, почему «Борис Годунов» написан частью стихами, частью прозой, причем в отдельных местах стихи с архаическим словарем — в большинстве обычные стихи его времени.

Возьмем Корнилова, — очень талантливый поэт, с очень сильной стиховой мускулатурой. Вначале она была покрыта риторическим жиром, да и сейчас еще на ней есть этот жирок.

Бояться обогащения поэзии новыми темами не следует. Я имел спор с прозаиками в том плане, что писать о Дальнем Востоке, — говорили они, — это экзотика, а писать о Ленинграде под Ленинградом — не экзотика. Я говорил — все пространство нашего Союза живет одновременно, и естественно, что люди живут в Ванкареме и в Уэллене, естественно, что там плавают корабли, летают самолеты, спасают челюскинцев.

Это не случайный эпизод, природа нашей героической эпохи естественно рождает героев.

Корнилов, как и Саянов, свой первичный период начал с анализа свих разговоров с самим собой, с молодежной темы.

Что было у Корнилова? Была страшная тяга к натуралистическому стиху.

Он прошел через цикл стихов о кулаке, кулака он ясно представлял, причем не просто представлял, а ощущал во всей его животной силе, так же, как, скажем, можно ощущать медведя.

Корнилов, о поэме которого речь будет дальше, в своих стихах о кулаках с почти натуралистической жестокостью описывал блеск ножа, которым режут скот, изображал, как кулак убивает советского работника, как темный совет кулацкого семейства поднимается против советской власти, против колхоза, но, сосредоточив все свои образительные средства на этих подробностях, он не дал стороны колхозной, потому что он, постигая ее умом, не знает, как образно передать ее с такой же силой. Сила ненависти к кулаку водила его пером, не потому ли что кулак жил в его памяти как воспоминание, как виденный и осознанный, а колхоза он не знает и люди колхоза для него еще схематичны.

У нас имеется еще одна органическая тема — оборонная поэзия. Надо сказать, что это не есть какой-то выделенный отряд поэтов, который живет специально для особых случаев. Нет, эта тема исходит из общего комплекса переживаний, присущих и естественных современности.

Например, Лихарев, молодой поэт, пишет:

Я в обе руки взял свою винтовку
И тяжесть с описанием сравнил,
Действительно — четыре килограмма
И несколько десятых вес ее.
Но сверх того еще лежал добавок
Вполне законный гордости моей,
Ответственностью падавший на плечи.

Лихарев произнес настоящие слова. Когда он берется за винтовку, то чувство ответственности составляет его законную гордость. Но искусство стиха заключается в передаче измененного искусством факта, в сообщении ему второй жизни, расширяющей первоначальное значение слов, вот почему хорошее понимание сущности военного дела, плюс — голый пафос превращают стихотворение в простую декламацию.

Лихарев, например, со всей глубиной чувства обращается к иностранному солдату:

Я стих поднимаю, трубою трубя.
Мой выкрик,
Повторенный тысячекратно,
Границы сломав,
Долетит до тебя.
Он грянет и т. д.

Здесь он попадает в другую опасность: ведь иностранному солдату эти стихи мало говорят. Если их перевести на иностранный язык, они никакого эффекта не произведут, потому что для человека, обманутого пропагандой капитализма, условный язык будет непонятен.

Вот в старину Аполлон Майков — уж насколько был поэт «высокого стиля»! — все же во время Севастопольской войны написал «О том, как отставной солдат Перфильев пошел во вторичную службу», написал с установкой на народность. Вся торжественность его стиля исчезла, он писал в виде простого сказа от имени самого Перфильева, хитро оканчивая не пафосом, а простым указанием:

Так ли. Рассмеялась баба.
Ну, так к делу поскорей —
Пирогов пеки живей,
Чтоб хватило их до штаба,
До казенных сухарей.

Вы чувствуете, что эти «казенные сухари» Майков поднимает на принципиальную высоту.

Так вот, оказывается, что простота — это дело не такое уж простое.

Лихарев пробует писать песни, но песни эти такие, что их трудно петь, потому что они очень длинные, избылиуют словами, затрудняющими пение:

Вертя душистый усик,
Подходит к Васе хлюстик
Штабной, ясновельможный атташе.

Или:

Видим в бронепоезде
№ 6 «Путиловец»
Выбито на нем.

В первом случае содержание такое: на маневрах к красному кавалеристу, видя замечательную рубку, подошел некий атташе и спросил: не хотите ли вы посостязаться с нашими... жолнерами, — на что тот ответил: я очень хотел в 20 году, но до самой Варшавы никого не встретил.

Над песней нужно работать не в сторону ее отяжеления, наполняя ее трудно произносимыми словами или темой, негодной для песни, например, изложением случая с красным кавалеристом и неким атташе.

Иные из поэтов почти с самого начала своей деятельности избрали путь стиха рассудочного, суховатого, афористического. К таким принадлежит Эрлих.

«Повелось так, — писал он в статье «Похвала глупости», — почему повелось, я не знаю, что самым обидным для поэта стало обвинение его в рассудочности. Этого обвинения боятся так, как если бы людей обвиняли в приспособленчестве».

Он пишет маленькие стихотворения, с обязательными последними строчками, подытоживающими стихотворение:

Ты факт берешь, чтоб взвесить и понять,
И тотчас он становится партийным...

Стихотворения его аккуратны, почти всегда чисто проверены на слух и на глаз, образы скупы, но точны. Ямбы его достигают чрезмерной сухости и перечень фактов иногда просто иллюстрируется эффектом заключительных строчек. Пример его строки:

Дожди, ноябрь. Двадцатый год. В Казани...

Это честный Бунин:

Лежит Каир, он сух и сер в апреле.

Эта сознательная сухость настолько просушивает стих, что от иных стихотворений остаются только афоризмы. Сейчас Эрлих перешел к большой форме, к поэме условных положений, к поэме экспериментальной.

Если мы возьмем стихи Ольги Бергольц — стихи со слабой рифмой или совсем без нее, стихи безобразные, где стремление к сухости даже в обозначениях: «Жена» — рассказ, «Аспирин» — рассказ, «На Всеказакском съезде» — очерк (где пафосной концовкой делается сообщение о факте, что в районе посеян овес «впервые от сотворения мира»), где иногда несдержанные размером строки превратились бы в прозу:

Путешествие. Путевка.
Изучение пути,
И на каждой остановке
Так и хочется сойти,

то увидим, что слабость их не в том, что они представляют дневник: путевка, съезд, лагерь, рождение ребенка, смерть ребенка, но они не расширяют этот узкий дневник, не раскрывает всю глубину провозглашаемой автором формулы: прекрасна жизнь и мир ничуть не страшен.

Мария Комиссарова преодолевала в своих стихах различную словесную тяжесть, пробовала частушку:

Белым только подавай
Красное на жаренку,
Хлещут пули через край
В шлемы, в звезды жаркие.

Пробовала перебороть Марину Цветаеву, наполнив иным смыслом строки цветаевского звучания:

Пока отечествовали цари,
Пока купечествовали купцы,
Пока господствовали и юродствовали
И в воду прятали концы...
...Живем по-новому,
Растет по-новому,
Вся жизнь по-новому
Перелицована.

Пробовала цыганский романс:

Эх ты, горе-гореванье!
Даль степная, ровная,
Будет, нет ли час свиданья,
Ночь — разлука темная.

Пробовала хлебниковский стих:

Но расторгнуты купчие,
Где он клич по Москве:
«Эй, молодчики-купчики,
Ветерок в голове».

Пробовала песню:

Эх, забрали, брат, забрали
Наши головы с тобой.

Казалось бы, ее стихи, продуманные, укрепленные тщательно выбранными словами, осложненные в меру, должны были бы удовлетворить автора, но Комиссарова пишет:

Я голову теряю от досады,
Что столько лет загублено дарма,
Что столько прити задано вслепую
И что всему виновницей сама.
Я не стану плакаться с подмостков,
Не скажу судьбе своей — прости.
Мне бы, горя нахлебавшись вдосталь,
Запросто к читателю войти.

Здесь то, что я называю волевой интонацией. Я не думаю, что это риторический возглас, — эти последние строки Комиссаровой. Нет, это настоящий стих живого поэта. В чем же дело? Не слишком ли долго поэты наши занимались изучением маленьких тайн ремесла, не слишком ли долго были оторваны они от изучения нового человека и нового социалистического общества нашего. Самые лучшие отточенные стихи на отвлеченную тему в конце концов не могли заменить отсутствия в поэзии тех событий, которые происходили вокруг в стране.

Поспешные отражения некоторых из этих событий в стихах имели иногда вид очень художественный снаружи и бонбоньерочную пустоту внутри.

Иные стихотворцы начали усиленно опрощаться. Так Борис Соловьев упростил свое слово до шарика, который он держит за щекой.

Погляжу — и снова с боку на бок
Перекидываю языком.

Зато он хочет, чтобы это его защечное слово

Произносил влюбленный,
Руки поднимая от земли,
Чтоб в миллионной, тысячезнаменной
Демонстрации его несли.

А пишет он скучно, серовато, пустынно как-то пишет:

У меня поднимаются думы свои,
Сокровенных глубин грунтовые ручьи,
Поднимается слесарь, выходит столяр,
Как спросонок нам дорог домов наших жар.

Это по существу стих не современный, а любого дилетанствующего поэта второй половины XIX столетия. И как же надо не чувствовать слово, чтобы восклицать:

Но как поток эпохи ледниковой
Я не бесследно шел своим путем.
В других веках мое иное слово
Тяжелым, может, ляжет валуном.

Какая странная мечта — тяжелыми валунами слов загромоздить поэтический язык.

Ритмическая бедность, словесные штампы, проза, переданная короткими строчками не решает вопроса о той простоте, которая должна жить в поэзии советской. Соловьев может настаивать, что мы не учтиваем содержания его стихотворений. Но как раз для передачи «железной правды класса» изобразительные средства Соловьева не годятся. Стих его полон философии, вроде следующей:

Мы вверяем ломкому вагону
То, что предок звать привык судьбой.
Как пришлось работать Стефенсону,
Чтобы мы поехали с тобой.

Поэт Лозин в предисловии к своей книге «Объявление войны» писал между прочим: «книга является моим отчетом за четыре года поэтической практики. За эти годы я пережил тысячи человеческих жизней, испытал сотни блок-нотов, выдержал на своих плечах тяжелые удары поражений... И дальше: «обиходный язык рабочих масс нужно выдвинуть в первые головные фаланги художественного слова».

Можно думать, что в книге Лозина мы найдем отражение этих двух положений, мы найдем изображение людей и событий, ну не тысяч, а много меньше, найдем образцы языка головной фаланги.

Увы, поэт щедр на обещания, но язык его очень неуверенный, он даже не знает, где правильно ставить ударение. Он вместо заём говорит — зæем, вместо глашатаем — глæшатæем, чай у него как расплавленная руда, случай, завод Ренó у него становится заводом Рёно. Он рисует кулака, у которого:

Капельки крови звенели
В карманах жилетки и брюк.

С трудом вы догадываетесь, что этот сложный образ должен передавать эксплуатируемых кулаком крестьян (монеты из их крови, что ли?).

Описывая рабочее утро, он дает его стихом, полным такой дешевой и неудачной образности, что становится просто неловко:

Лучи секутся у порога,
Плашмя спадая из-за штор,
Горячим лепетом растроган
Цветами схваченный фарфор.
Лучи дрожат секундной стрелкой,
Вдыхает ситный на тарелке,
Цветет клыкастый рафинад,
А пар под крышкою и над.
Чай — расплавленная руда
Сжигает горло до нутра.
Сжимает сердце до мертва,
Но ветер рвется из рта...

Лозин между прочим имеет превратное представление о лирической теме. Ему кажется, что вселение его в новую квартиру — событие, о котором он должен оповестить мир. Вы думаете, что это он ощущает как малый факт в большом строительстве. Нет, он пишет стихотворение с загадочной для меня целью. Может быть это просто примитивная радость:

Зима в разгаре..
Дом в снегу..
Мне скажут..
«Можете вселяться».
Легко по лестнице взбегу
К своей квартире номер двадцать.
Тут электрический звонок,
Читаю на дверях листок.

«Звонить три раза Лозину»,
 И надпись радует жену.
 Направо коридорный ход.
 На кухне печка,
 Есть водопровод.
 Вот это да!
 Вот это дом!
 Идет зритель передом.
 В такой квартире наверняка
 Не страшен дождик и сквозняк.
 Начну роман,
 прославить чтоб
 навек
 Стройком и жилкооп
 Умру...
 Пройдет по миру весть,
 Что я плясал от этой печки.

Изобразительность у Лозина очень низкая.

По предложению ячейки комсомола
 Весь цех собирается —
 Сто двадцать человек.
 Сидит секретарь
 И ведет протокол
 О переходе на общий чек.

Самолет у него взрывает «в полях колхозных саранчу», он пишет про летчика, советского летчика: «летишь в гробу, а небо под ногами», это тогда, когда у нас не гробы в воздухе, а одни из лучших в мире самолеты. В стихотворении «Письмо друзьям» есть такая строчка: наступает повес моей головы.

Бескрасочным таким стихом, да и стих ли это, Лозин пробует передать в поэме историю одного изобретения, какого именно, мы так и не узнаем.

Изобретенье просит слов,
 Деталь прилажена к детали,
 И все при всем
 В конце концов.

Инженер говорит изобретателю:

Вы безусловно одарен.
 Вращенье главных веретен.

Так, несмотря на кажущуюся реальность лозинской поэзии, она совершенно условна. Почему я остановился на Лозине? Это очень показательный случай. Поэту кажется, что он в самой гуще событий только потому, что он назвал свою книгу очень значительно — «Объявление войны», поэму назвал «Ударной», песню — «Колхозной», лирическое стихотворение — «Любовь на миг». Этот мнимый реализм часто и честно принимается поэтами и критиками за «правильную установку».

Есть положение другого порядка. Возьмем поэта Решетова. Талаитливый поэт. Но у него беда другого порядка: у него несомненный

недостаток стиховой культуры. Он переоценен критиками, которые приходят в восторг и заявляют: «вот это у поэта очень философское стихотворение, вот это замечательное» и т. д. И когда ему после этого говорят, что стихи не замечательны, он начинает спорить.

Можно, конечно, спорить, но есть вещи, ясные с первого взгляда. Я возьму одно из его стихотворений — «Ночь с приключениями». Ночью в избе кот «ломится в окно», будит спящих.

Что он там нашел. А может просто
У кота есть надобность во двор.
Подхожу и сразу как невеста (это кот-то!)
Приседает, важен, виноват.

По поводу поведения кота автор рассуждает всю ночь — думает даже «о горькой вере в небо, отраженное ручьем».

Во всей книге Решетова колхоза вы не найдете. Автор приезжает, уезжает, пишет о родственниках, о пастухе, который, чтобы не заснуть, «подзывает барана», о подстреленном ястребе — все это очень незначительно и бледно. Решетов может писать и у него есть отдельные хорошие стихотворения. Но ему нужно овладеть и формой и содержанием. Иначе его поэзия и есть те куплеты, которые никому пользы не принесут. Ошибка его в том, что, пугаясь стиха сложного и пустого, он избрал стих не притязательный и тоже пустоватый. Самодовольство автора, коему оправдание — молодость, часто у поэтов является препятствием к серьезному развитию.

Если говорить о совсем молодых, начинающих поэтах, то сплошь и рядом юный автор бывает слишком самодоволен, слишком самоуверен, он посылает в журнал плохие стихи и, не дождавшись ответа, через пару дней срочно туда же пишет: «если вы немедленно не дадите ответа, я перенесу дело в Оргкомитет». Это очень хорошо, что люди так ценят свой труд, но плохо то, что труд того не стоит.

Надо заметить, что молодые поэты не обращают внимания на то, чтобы их стихи были проникнуты мыслью, им нет никакого дела до выработки своего мировоззрения. Их пассивное отношение к большим темам нашей эпохи никак не изменяется. Они вообще разучиваются наблюдать и думать.

Риторическая поза — «поэт-пророк» — была обязательной для стихотворцев начала прошлого века. Нашим поэтам понравилась поза — «поэт-декламатор» или «поэт-декларатор», что по сути дела одно и то же.

Одни с удивительной быстротой усвоили все приемы прошедших поэтических школ и не знают, что с ними делать, другие гордо поют по заданию своего сердца о разных пустяках или скользят по великоллепному материалу наших дней с легкостью играющих мотыльков.

Эксперимент особого рода был произведен ленинградским поэтом Заболоцким, написавшим поэму «Торжество земледелия».

Привлекать пародийно-эпиграммный жанр для изображения коллективизации — это ошибка, и в первую голову ошибка политическая.

Почему Заболоцкому показалось, что поэма удалась ему? Потому что он мастер чрезвычайно рассудочного стиха и, аллегорически расставив фигуры, он думал, что огромную важность придаст им соответствующий архаически-аллегорический язык, где кулак будет пострелен голой логикой, где будут действовать не герои, а маски героев, где заговорят даже животные. Получилось наоборот, этот пародийный стих сделал всю поэму двусмысленной и автор ничего не мог ему противопоставить.

Оценка этой поэмы советской критикой и советской общественностью была очень жестокая... То, что Заболоцкий человек талантливый — спору нет. Я не буду тут ничего нового прибавлять к критике этого поэта, но я хочу поставить вопрос, где может Заболоцкий применить свой своеобразный талант, развивая его в сторону, нужную современной советской поэзии?

Мне кажется, что в детской поэзии он мог бы с успехом испробовать большие эпические, иронико-комические поэмы (есть сведения, что он сейчас работает над переделкой Гаргантюа) или в сатирической поэме, на материале этому родственном.

Дело тут не в механическом переносе приемов стиха, а в переосмыслении всего процесса своего творчества и его направленности.

Заболоцкому надо поставить перед собой вопрос — а что дальше? Потому, что поэту с таким богатым арсеналом выразительных средств остается или совершить внутреннее самоубийство, уничтожить этот арсенал, истощив его на произведениях, непригодных для нас, или же подумать о том, как выйти из этого положения.

Александр Прокофьев как-то сказал друзьям:

И мы стоим в толкучке комнат
И вдохновляемся с трудом...

Поэты мы или не поэты,
Коль от семейных новостей
Так боязливо входим в этот
Мир песнопений и страстей.

Прокофьев только что выпустил книгу «Временник», где он производит интереснейший опыт внедрения фольклора в лирику. Цветистые слова деревенских песен, своеобразные заправки он соединяет очень искусно со словарем городским и условно поэтическим, перенося действия своих героев на берега Ладоги, на свою родину. При такой смеси словарей сюжет приобретает особое значение. Действующие лица могут говорить языком, освобожденным от многих условностей.

Борьба за простоту языка, без потери художественности — основная проблема поэзии сейчас. Но как только юный поэт приближается к отказу от привычных комбинаций словарей разных школ, он немеет или теряется, то опускаясь до прозы в стихах, при которой исчезает вся пластика стиховая, то оставляет себе условный язык, который затрудняет всякое расширение темы и ее прояснение.

Что может дать фольклор? В «Ста пятидесяти миллионах» Маяковского мы видим попытки применения былинной образности и даже Вильсон похож на того злого тугарина, которого рассекают шашкой земли греческой. И гипербола Маяковского местами сродни былинной по внутренней природе. Но создание былины современной не получилось, да он, повидимому, этого и не искал.

У Прокофьева есть стихи чистого песенного голоса:

А середний брат,
Он парад несет,
Он парад несет,
Он ружье трясет.

Прокофьев широко применяет также «низменную стилизацию, вводит новую линию стиха, нечто подобное зощенковской работе в прозе. В стихах мелькают прозаические детали, например он называет героя «низкой фамилией», как в бытовом рассказе: В. И. Дадонов, Булдыгин. Как и в прозе, у него в стихах может присутствовать анекдот. Дальше анекдот может перейти в песню, песня заменится прямым вмешательством стиха высокого стиля, т. е. пафосным, агитационным стихом. Беда тут есть, по-моему, вот какая. В стихах типа «Отмена праздника» очень продумана фабула, изложение сатирически выдержанное:

Граждане, сказал он глухо,
От ударов кирпича,
Почитай, совсем как трупы,
Оба брата Лукича.

Кончается эпизод как новелла, смысловой концовкой, исчерпывающей смысловое содержание.

Но в таком стихотворении, как «Вступление в колхоз», сатирический стих именно в силу той природы, что сообщил ему Прокофьев, природы анекдота, не может до конца нести службу безупречно и пасует в конце, где Гладин, герой стихотворения, вступающий в колхоз, говорит так, обращаясь к жене:

Предлагается:
 натуром
Воспринять эпоху жизни,
Строй непобедимых лет,
Солнце нам лучами брызнет,
А иначе жизни нет.

Сатирический стих здесь скромно буксует, потому что для Гладина эти слова не могут звучать шутливо, а искренности мешает эта излишняя веселость интонации.

Струя фольклорная и струя литературного языка должны соединиться естественно, сейчас они еще идут как голубая струя Арагвы и желтая Куры, рядом, не сливаясь.

Песня, стилизованная песня скоро примелькается, потому что это вид легкий и однообразный. Песенный словарь пригодится больше. Былина в наше время — форма слишком искусственная, отдельные

элементы ее присутствуют в стихе, но особого влияния не имеют. Я думаю, что Прокофьеву при выходе на большую форму следует написать поэму типа некрасовской поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

С его склонностью к народному языку, к песенности, с его большим настоящим голосом такая поэма может ему очень удалиться.

Конечно, пора освежить поэтический язык, пора искать новые пути, так Пушкин некогда вышел к народной песне, к сказке. Утверждение здоровья нашего поэтического языка зависит в первую голову не от филологов, не от критиков, а от работы поэтов.

Надо сказать, что в жанровом отношении советская поэзия поработала неплохо. Сделано очень много, не будем прибедняться.

Говорят, все еще мало сделано, согласен, но, все же, поработали всерьез, можно сказать, что советская поэзия существует, резко отличаясь от всей старой русской поэзии и поэзии западной. Мы сейчас не напрасно ведем споры о дальнейшем углублении и расширении наших тем.

Известно, что когда к Микель Анджело пришли и спросили, как он работает, он ответил: я беру кусок мрамора, отделяю лишнее и оставляю необходимое.

Когда его спросили — как проверить работу, он сказал: очень просто — скатите статую с горы, то, что не нужно, отлетит.

Мы сейчас скатываем нашу поэзию с горы, и то, что не нужно, отлетает.

Жанровые возможности нашей поэзии непрерывно будут расширяться, и тут нужно подумать о самых основных движениях. Самым основным движением является простота поэтического языка, без потери художественности.

Недаром возникли сейчас в поэтической среде разговоры о простоте языка. Это положение все чаще и чаще мелькает в стихе. Даже у тех поэтов, у которых сложность построения стиха и затрудненность стихового дыхания были свойствами органическими, является как необходимость это ощущение. Борис Пастернак объявил об этом во всеуслышанье: о неслышанной простоте. Ленинградский его последователь в плане метода — Спасский — в книге «Да» подтверждает и разделяет это положение:

И приходим мы однажды
К заповеданной версте,
Где томиться должен каждый
О труднейшей простоте.

Дело идет не о том, что все жаждут писать одинаково или что в этих поисках простоты заключено некое чувство унижения паче гордости — просто это выход навстречу самому широкому читателю, это выход на возможность создания как раз новых поэтических произведений, свободных от цепей внутреннего рабства, от пережитков школ, от привычек стиховых, утративших свои силы, растерявших ее в бесчисленных копиях, от стершихся деклараций и размалеванных аллегорий. За стихами должна стоять большая жизнь мысли. Вели-

кое событие, великие характеры, люди нашего времени и люди иных эпох в нашем, сегодняшнем толковании.

Одним из путей преодоления «отставания» является большая форма.

Разберем две попытки выхода на большую форму, сделанные ленинградскими поэтами в последнее время.

В поэме «Мюнхен» Браун изобразил героическую борьбу Баварской Советской республики. Почему Браун взял тему западную, я объяснил раньше, когда говорил о лирике Брауна. На ленинградской дискуссии Браун не согласился с моей критикой поэмы.

В чем была, по-моему, удача поэмы Брауна? Удача заключалась в том, что в творчестве Брауна впервые появились люди, появился разговорный язык, появились события, но вся композиция поэмы не имела основного узла. Таким образом драматическое нарастание событий происходило не потому, что его показывал автор, а потому, что оно подразумевалось. Поэма была слишком разорвана на отдельные эпизоды. Кроме того материал имел такие подробности, которые требовали тщательного истолкования, и тем терялось их непосредственное воздействие на читателя.

Браун, отвечая на критику, в частности на то, что я назвал поэму не полной удачей, отвечал, что поэма, построенная по новому принципу, всегда кажется неудачей и что кажущиеся неудачи и есть новые достижения, потому что их неожиданность, вводящая в заблуждение критику, является не провалом, а новой организацией материала, и что он и не думал строить поэму по типу, скажем, «Медного всадника», где в одной строчке заключается как бы трагический центр поэмы.

Я ничего не имею против принципа кажущихся неудач, но здесь дело не в этом. Дело в том, что при брауновском построении поэмы настоящее трагическое движение ощущается только в некоторых местах и неожиданно и очень хорошо проявляется лишь в конце, в сцене суда над Евгением Девинэ, когда поэма уже кончена.

Поэма Бориса Корнилова «Триполье» написана на материале гражданской войны. Эта поэма несомненно является удачей, но имеет свои очень характерные недостатки. Как повелось по традиции, отрицательные герои поэмы выписаны тщательно. Быт их представлен в подробностях. Кулацкий мир, на изображении которого долго специализировался Корнилов, представлен в своих бытовых сценах, и фигуры главных бандитов подробно отделены одна от другой. Что касается положительных героев поэмы — комсомольцев, то они представляют трагический хор, очень сплоченный, но изображенный в некоей отвлеченности. Общее движение стиха в поэме вместе с настоящим нарастанием действия делает поэму цельной. То, что в поэме местами чувствуется влияние Багрицкого, объясняется, повидимому, тем, что место действия поэмы разворачивается на Украине, как и «Дума про Опанаса», и Корнилов воспринял от «Украины» Багрицкого некоторые поэтические частности. Есть мелкие, но характерные детали, указывающие на условность: кулака с фамилией Тимофеева

вряд ли можно найти в Трипольском районе. По отношению к прежнему циклу стихов о кулаках поэма представляет значительное движение вперед, как раз в цикле стихов отсутствовала вторая сторона — большевики. Появление комсомольцев в исторической поэме Корнилова несомненно показывает, что Корнилов должен продолжать дальше поиски положительного героя нашего времени и не бояться больших и ответственных тем, которые ему несомненно удадутся, так как он обладает большими возможностями.

Корнилову надо помнить одно, что многое в поэме удалось ему по прямому вдохновению, но что одного вдохновения мало для разработки больших поэм, что развернутый эпизод гражданской войны есть все-таки эпизод, а требуется больший размах, а для большого размаха требуется и большой материал. Поэма является как бы итогом и естественным выходом для пафосных, лирических стихотворений Корнилова, но постоянное применение однообразных средств будет утомительно и для читателя и для поэта.

Социалистический реализм — это то море, в котором сольются поэтические реки и ручьи.

Он будет способствовать очищению поэтического языка от всех лишних словесных штампов, при сознательной работе поэтов он явится могучим явлением нового социалистического искусства, но одним из первых шагов по этому пути должен быть выход поэтов в быт, в жизнь, замена бессознательного подхода к явлениям — планом.

Разработка плана одной поэмы с ответственным содержанием может дать больше поэту, поднявшему пласты материала, чем десятки легких стихотворений на одну и ту же тему, с очень маленькой дешевой патетикой.

Количество новых слов, вводимых в поэзию, ежедневно увеличивается. В одной книге Саянова, правда на специальном сибирском материале, их множество, но иные из них требуют примечания (поторжной, шитик, щебра, кенди, курента, бутара, сплотки, олонхо). Прокофьев принес ладожские (шалинка, треста, кубасы, шелонник-ветер).

В стихах на оборонные темы появилась куча слов, никогда ранее в старой поэзии не употреблявшихся поэтами (высокобойность, кучность, боевая пружина, мобильность, расчленился, пять в яблочко, щит на мушку и т. д.). Куда вы ни посмотрите, вы в стихе найдете слова самых разных словарей.

При употреблении научных терминов все-таки иногда у поэтов бывают досадные описки. Так один пишет про геолога:

На вкус, на зуб он пробует осколок
Из недр земли изверженных пород...

Надо сказать, что изверженные породы (базальт, гранит, обсидиан и др.) есть смысл пробовать на зуб, только испытывая прочность зубов. Их определяют на глаз или через приготовленные шлифы.

Другой поэт желает, чтобы жизнь была отныне

Гестра, как геолкарта

И крепкою породою

Росла в палеозой.

Палеозой — древнейшие отложения, жизни нашей расти назад, в древности, как будто и не требуется.

Мне кажется, что очередной собирательный период, новый период — подготовительный в советской поэзии приходит к концу. Сейчас уже можно ждать не новых деклараций, новых дискуссий, а новых работ. В этих работах поэтам придется попытаться «дать синтетический охват наиболее характерных явлений нашей действительности, творцом и героем которой является коллективный труд людей, действующих в состоянии предельного напряжения творческих сил.

А для этого многим поэтам надо оставить камеры узких переживаний, нужно преодолеть некультурность, о которой я говорил, нужно еще по-новому посмотреть на рост молодежи, потому что кое-где она растет неблагополучно.

Мы смеемся над людьми, которые приходят в редакцию и приносят стихи, вызывающие смех. Но ведь приходят и настоящие начинающие поэты.

И тут встает вопрос о быте молодежи, которая сразу отходит от станка и начинает писать не о том, что хорошо знает, а как раз о том, чего совсем не знает.

Дальше вопрос о легкости проникновения в литературу. Я не могу сказать, что нужно закрыть двери перед молодыми авторами — лично через меня прошли сотни молодых авторов, правда, были такие, которым можно было бы заплатить, чтобы они исчезли с горизонта, но были и такие, о которых я жалел, что они исчезли.

Тут опасность та, что, втянутые в заседательскую жизнь литературной организации, они отрываются от той жизни, с которой были связаны. Тут нужно подумать о том, каким образом молодой автор должен набирать силы, как он должен расти. Ведь молодой автор — это, в конце концов, надежда нашей поэзии.

А в общем, оглядывая весь всесоюзный фронт советской поэзии, можно сказать, что мы уже достигли многого и можно честно признаться, что за все эти большие годы поработали хорошо.

ПРОБЛЕМА ТИПИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ И СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Из всех проблем социалистического реализма меньше всего разработана советским литературоведением проблема типичных обстоятельств.

Формула Энгельса «верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах» совершенно «зацитирована», она составляет неизменную принадлежность каждой критической статьи. Но не было еще ни одной попытки разобраться в том, что же такое «типичное обстоятельство» и как должна разрешать проблему типичных обстоятельств советская литература.

Между тем эта проблема, как и всякая проблема социалистического реализма, имеет не только теоретическое, но и непосредственно творческое значение для художника. Вопрос о типичности обстоятельств, в которых действуют герои художественного произведения,— это одна из важнейших частей вопроса о правдивости этого произведения в целом, о его познавательной и организующей роли.

В практике советской литературы эта проблема иногда решается неверно, вульгаризаторски. Особенно много таких примеров дает наша драматургия.

До недавнего времени наша драматургия жанрово была однообразной. Подавляющее большинство пьес принадлежало к одному жанру. Он представлял собой бесформенный, далеко не чудесный сплав из нескольких жанров, он включал в себе элементы мелодрамы с ее однокрасочными характерами, агитпредставления (эпохи гражданской войны и начала нэпа) и натуралистической бытовой драмы.

«Жанром» он называться не имел права, но по существу он был им, ибо все такие пьесы удивительно походили друг на друга. Сюжетные их положения были одинаковы. Четыре-пять схем составляли все сюжетное «богатство» такой драматургии. Там, где герой пьесы был рабочим, речь шла о выполнении промфинплана, чему мешал вредитель, под занавес разоблачаемый. Если действие происходило в деревне, герой-средняк не хотел идти в колхоз, так как его отговаривал

кулак, а потом герой прозревал и становился колхозником. Пьесы об интеллигенции начинались с того, что герой ворчал по поводу советской власти, но в конце концов «перестраивался» (массовая серия таких драм появилась на советской сцене после «Страха»).

Рецепт построения такой пьесы — строго определенный. Автор знает некоторые общие закономерности развития нашей действительности. Ему известно, например, что борьба за выполнение промфинплана — это классовая борьба, что остатки разбитого, но недобитого врага сопротивляются выполнению промфинплана. И он строит свой сюжет так, чтобы он прямо и непосредственно иллюстрировал эту закономерность, чтобы был в пьесе замаскированный вредитель, чтобы в рабочей бригаде непременно находился отсталый рабочий, на которого этот вредитель мог влиять, чтобы бригаду вел крепкий большевик, который смог бы преодолеть сопротивление врага. Каждый свой сюжетный ход автор старался сделать обычным («типичным»).

Так получалась серийная пьеса стандартного выпуска. Она называлась «производственной», «колхозной», «на тему о перестройке интеллигенции». Каждую из них отличал, кроме фамилий действующих лиц, только материал, только тематика — производство на заводе, колхозное строительство, жизнь и быт советской интеллигенции.

Примеров, пожалуй, приводить не стоит: каждый помнит немало таких пьес. Еще и сейчас вы можете увидеть нечто подобное если не на сцене большого столичного театра, то почти в любом клубе или в театре провинциального города.

Наша критика не раз поднимала свой голос против этого «жанра». Однако удар не всегда был направлен в цель. Главным недостатком такого рода пьесы многие критики (особенно рапповцы) считали то, что она берет «судьбу явления», а не «судьбу индивида», говорит о промфинплане, о коллективизации, о перестройке интеллигенции, словом, о социальном процессе, а не о судьбе отдельного человека.

В известной степени это правильно. Действительно, в подобных пьесах действовали маски вместо конкретных характеров, за социальным процессом («явлением») не было видно субъекта этих процессов — классового человека. Но критика рапповцев исходила из ошибочных позиций, основывалась на теории «живого человека», противопоставляя личность «социальному явлению», метафизически разрывая их, склоняясь к идеалистической «робинзонаде», свойственной многим рапповским теоретикам.

Нет ничего плохого в том, что драматург описывает «судьбу явления», типичные процессы, происходящие на ведущих участках социалистического строительства. В каждом отрезке нашей действительности можно вскрыть огромное количество связей. В факте сопротивления вредителя социалистической стройке, перевыполнения плана ударной бригадой, вступления одиночника в колхоз, словом, в любом факте, лежащем в основе любой из таких пьес, можно увидеть существенные тенденции развития нашей действительности. Подлинный художник возьмет подобный факт так, что богатство конкретности не потеряется. «Обстоятельства, на которых он построит свое

произведение, будут типичны и в то же время индивидуально неповторимы.

Но очень многие драматурги, беря реальный, часто повторяющийся в жизни, типичный факт, лишают его индивидуальных красок. Сюжет становится голым непосредственным выражением тенденции автора. Сюжет иллюстрирует идею, а не вскрывает ее.

Типичное обстоятельство низводится до уровня общего сюжетного положения, действительность обедняется и тем самым извращается.

Именно в этом вина или беда такой пьесы. Недостаток нашей критики состоит в том, что попытку отойти от «общих» сюжетных положений она порой встречает в штыки и этим молчаливо поддерживает инерцию шаблонной пьесы.

Примеров — огромное количество.

Гов. Рейх в интересной статье, напечатанной в № 2 «Литературного критика», ставит в вину Вс. Вишневскому то, что он в «Оптимистической трагедии» поставил двух своих офицеров в эффектное нетипичное положение: «второй офицер глух и вследствие этого ложно истолковывает события, путь к месту казни он принимает за путь к свободе»¹.

Гов. Рейх прав в том, что эта сцена не типична, но его аргументация неверна. Дело здесь не в сюжетном положении. Прочтите эти строки в статье т. Рейха и вы увидите, что упрекать Вишневского не за что. Острое положение, придуманное им, не может помешать выявить типический характер. И если т. Рейх все-таки прав, то это потому, что образы офицеров в «Оптимистической трагедии» действительно ошибочны: их характеры не типичны, таких офицеров «гуманистов», как типов, не было и быть не могло. Гов. Рейх почувствовал это, но доказывает свое положение неправильно.

Борьба с вульгаризацией проблемы типичных обстоятельств особенно необходима для нашей драматургии.

«Драма соединяет объективность эпоса с субъективностью лирики (драма излагает полное действие, как бы совершающееся перед нашими глазами, а действие в то же время кажется вытекающим из страстей и внутренней воли лиц, его развивающих»². Автор лишен права говорить за своего героя.

Поэтому ни в одной отрасли литературы вопрос о сюжетных положениях не играет такой роли, как в драматургии, и вульгаризаторское фондизмание «типичных обстоятельств» именно здесь опаснее всего.

Превращение типичных обстоятельств в общие сюжетные положения неминуемо ведет к натурализму.

Не нужно думать, что натурализм — это нечто застывшее и что произведения современных натуралистов непременно должны быть

¹ «Литературный критик» № 2 за 1934 г., стр. 160.

² Гегель, Курс эстетики, т. III, кн. 3, стр. 60.

копиями натуралистических вещей XIX века. Но по существу их «творческий метод» частенько тот же.

Лафарг определял натурализм гонкуровского типа как «самое поверхностное наблюдение, никогда не идущее от следствия к причинам и от действий к их конечным результатам»¹.

Отсюда — основная особенность натурализма: задача раскрытия сущности действительности подменяется задачей описания частных сторон действительности.

Советская натуралистическая пьеса соединяет «самое поверхностное наблюдение» с газетной трескотней и с примитивными, сырыми, не переведенными на язык искусства ситуациями. Авторы политически грамотны, им прекрасно известны все политические «причины» и «следствия», изображенные в их пьесах. В отличие от натуралистов конца XIX века они даже дают в своих произведениях и «причины» и «следствия».

Но причинная связь между ними у них получается внешней, не отражена в самой художественной ткани.

Такая пьеса — не реалистическая, а натуралистическая. Ее познавательное значение ничтожно, ибо она плавает на поверхности жизни, не говорит зрителю ничего помимо того, что он давно уже знает. Ее организующая роль невелика, ибо зритель культурно вырос и такие пьесы ему просто скучно смотреть.

Никто из ссылавшихся и ссылающихся на слова Энгельса о типичных обстоятельствах для оправдания «общих сюжетных положений» ни разу не дал себе труда проанализировать, как понимали «типичные обстоятельства» и Энгельс и Маркс.

Обвиняя автора рассказа «Городская девушка» М. Гаркнесс в нетипичности обстоятельств (по этому поводу и была дана знаменитая формула реализма), Энгельс доказывает это тем, что в рассказе «рабочий класс фигурирует, как пассивная масса, неспособная помочь себе, даже не делающая попытки помочь себе, все попытки вырваться из притупляющей нищеты исходят извне, сверху»². Энгельс указывает автору, что «революционный отпор рабочего класса угнетающему его окружению, его судорожные попытки — полусознательные или сознательные — добиваться своих человеческих прав являются частью истории и могут претендовать на место в области реализма». Но при этом Энгельс вовсе не навязывает автору определенной фабулы, не требует, чтобы М. Гаркнесс непременно описала наиболее часто встречающуюся форму этих «судорожных попыток». Каждая из них может с одинаковым правом войти в рассказ и будет «типичной».

Не случайно Энгельс, критикуя нетипичность обстоятельств рассказа, оговаривается: «Я далек от того, чтобы поставить вам в вину,

¹ Статья о «Деньгах» Золя. «Лит. наследство» № 2, стр. 24.

² Маркс и Энгельс о литературе, М., 1933 г., стр. 164.

что вы не написали чисто социалистический рассказ, «тенденциозный роман», как мы, немцы, говорим, в котором прославлялись бы социальные и политические идеи автора. Это совсем не то, что я думаю. Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства».

Не иллюстрировать «социальные и политические идеи автора», а «скрывать взгляды автора», не превращать типичные характеры в политических марионеток, а типичные обстоятельства в общие, друг на друга похожие, в каждом произведении искусства одинаковые сюжетные положения, — вот какое требование к писателю вытекает из замечательной формулировки Энгельса.

Проблеме типичных обстоятельств посвящена и значительная часть критики драмы Лассала «Франц фон Зиккинген». Одобряя «трагическую коллизию», на которой основана эта драма, Маркс упрекает Лассала в том, что действия подлинного Зиккингена вовсе не выражали эту коллизию, что для выражения ее нельзя было ограничиваться Зиккингеном и Гуттенем (они, по мнению Маркса и Энгельса, должны были погибнуть «не из-за своего лукавства», как понимал Лассаль, а от того, что каждый из них «как представитель гибнувшего класса восстал против существующего или вернее против новой формы существующего¹). Надо было взять плебейско-мюнцеровскую оппозицию: «представители крестьян (их-то особенно) и революционные элементы в городах и должны были составлять существенный активный фон»².

Энгельс советовал автору мотивировать «равнодушие и трусость дворянства» так: сильнее подчеркнуть «нарастающий гнев крестьян и вызванный прежними крестьянскими мятежами и «бедным Конрадом» несомненный переход дворянства к более консервативному настроению». Но при этом Энгельс оговаривается: «Впрочем, все это только один из способов, каким можно было ввести в драму крестьянское движение, и существует по крайней мере еще десяток других, столь же или более подходящих»³ (подчеркнуто нами — Г. Б.).

Как видим, Энгельс прекрасно понимал, что типичное обстоятельство в художественном произведении проявляется вовсе не в одной, заранее определенной форме, что автор имеет право искать для этого «еще десяток» сюжетных путей.

Любимым драматургом Маркса и Энгельса был Шекспир, у которого положения никогда не выступали в роли механической иллюстрации авторской идеи.

Шекспир — величайший реалист. Белинский подчеркивал:

«В драме Шекспира нет вымысла, в обыкновенном и пошлом значении этого слова; каждая драма его есть самое верное, самое точное описание события, случившегося в действительном мире, но из ве-

¹ Маркс и Энгельс о литературе, стр. 28.

² Там же, стр. 30.

³ Там же, стр. 38.

ственно только одному Шекспиру, как будто он сам присутствовал при его развитии и ходе»¹.

Нет драматурга, у которого было бы больше выдумки и сюжетной остроты, чем у Шекспира (Шлегель говорил о его «сюжетной расточительности»).

«Обстоятельства» у Шекспира вовсе не являются простым сколком с окружающей действительности. Никогда проверка любви дочерей к отцу не была типичным способом передачи престолонаследия. Между тем никто не скажет, что «Король Лир» не передает существенных сторон той эпохи.

В трагедиях Шекспира главное — характеры его героев, главным же в характере является целеустремленность, страсть.

«Рождение какой-нибудь страсти, которая доселе не открывалась и вспыхнула вдруг, ход определения великой души, ее внутреннее развитие, картина этой борьбы против обстоятельств, где герой сам идет к своей гибели, запутанность событий и их последствий — вот что составляет главное основание многих интереснейших трагедий Шекспира»².

Драматургия восходящей буржуазии Франции и Германии пыталась освоить шекспировское наследство, она так сказать «шекспиризовалась». Дидро, Мерсье, Лессинг, Гете (в ранний период), Ленц высоко ценили Шекспира. Страстность его героев они противопоставляли чопорности, холодности, прилизанности придворных персонажей Расина. Шекспировскую «вольность» в композиции драмы они поднимали как знамя против классических «трех единств».

Но проблему типичных обстоятельств буржуазные драматурги XVIII века решали не так, как решал ее Шекспир, они в ряде пьес не дают «запутанных событий» и «сильных страстей». Берется обычный буржуа (или ремесленник) в обычной бытовой обстановке.

Эта «обычность» имела революционное значение; на сцене вместо королей появляется средний буржуа. Обычные бытовые положения интересуют буржуа той эпохи и поднимают его классовое самосознание гораздо более, чем необычные ситуации Крепильона и Вольтера.

В советских пьесах восстановительного периода «обычность» ситуаций также была революционна. Выспренняя агитка эпохи гражданской войны уже не могла удовлетворить зрителя 1925 года. Зритель хотел видеть новый быт, измененный за первое революционное десятилетие. Оттого в свое время были нужны не только «Рельсы гудят» Киришона и «Рост» Глебова, но и совершенно уже примитивные пьесы, построенные на тех же сюжетных схемах.

Но по мере того, как усложнялась наша действительность, как крепла «сеть новых организационных отношений» (Ленин), как побеждал в городе и в деревне социализм, как революция создавала все новые и новые замечательные характеры, по мере того, как бурно

¹ В. Г. Белинский, соч. т. II, стр. 502, изд. 1896 г.

² Гегель, Курс эстетики, т. III, кн. 3, стр. 164.

изменяющаяся действительность ставила эти необычайно красочные характеры в необычайно красочные положения — пропасть между нашей великолепной действительностью и нашими пьесами, построенными на скудной выдумке, на «средних характерах» и «средних положениях», углублялась все больше и больше.

Сегодняшний советский зритель требует, чтобы сегодняшние интересные люди были взяты в интересных не стереотипных обстоятельствах.

Социальные факторы, вызвавшие критику своего строя купцом Булычевым в «Егоре Булычеве», автор оставил в тени. Тенденция «скрыта». Все в пьесе происходит, казалось бы, только потому, что Булычев неизлечимо болен, и чем ближе он к смерти, тем более критически он оглядывается на окружающую действительность и на людей своего класса, тем беспощаднее и злее становится его критика устоев мира, с которым он накрепко связан. Болезнь Булычева — случай глубоко индивидуальный, факт сам по себе не типичный (так же как и сам Булычев — купец-«самокритик» вовсе не являлся «центральной фигурой» в русской буржуазии).

У нашей критики получалась досадная неувязка; пьеса Горького опрскидывала «каноны» «типичных обстоятельств», характерных для советской «натуралистической» пьесы. Чтобы свести концы с концами, некоторые критики объявили болезнь Булычева «символом болезни класса». Вряд ли нужно опровергать такое объяснение, превращающее величайшего пролетарского художника в создателя плоских аллегорий.

«Мой друг» Погодина — одна из лучших советских пьес — также не построена на «общем положении». Правда, ее основная сюжетная линия ничего необычного не представляет, берется борьба за постройку завода. Но каждый эпизод пьесы «необычен». Возьмите любую сцену, — ну хотя бы ту, где хозяйственники сидят в приемной у «руководящего лица». В шаблонной советской пьесе хозяйственник абстрактно героичен. Авторы знали, что наш хозяйственник героичен, и выражали этот героизм в примитивной форме (герой преодолевает в каждом акте по пять препятствий). Здесь же хозяйственники показаны просто. Погодин даже добродушно посмеивается над ними. И именно потому в героизм хозяйственника веришь¹.

Новая комедия И. Кочерги «Часовщик и курица» любопытна тем, что она, говоря о большевистских темпах, построена по-новому. Она состоит из целого ряда сложных сюжетных положений. Вовсе не «типичен» случай с человеком, который поджидает поезд на станции, оказывается развязать чемодан, ибо до поезда осталось только 24 минуты, а затем на практике убеждается в том, что 24 минуты срок достаточный для того, чтобы совершились события, изменяющие всю его жизнь. И это нисколько не мешает, а, наоборот, помогает тому, чтобы показать типичные закономерности эпохи.

В «Кладе» Шварца — лучшей ленинградской пьесе сезона 1933—

¹ Я умалчиваю здесь о недостатках в построении образа Гая, ибо они идут по совершенно другой линии и к проблеме, поставленной в этой статье, прямого отношения не имеют.

1934 г. — действуют пионеры. Фабула — приключения пионерской геологической экспедиции, в горах Кавказа ищущей месторождения меди.

В центре пьесы — девочка Птаха, которая отстала от товарищей по экспедиции и заблудилась. Ее разыскивают и находят как раз в том месте, где находится медь.

Здесь необычна и даже невероятна сама фабульная основа — известно, что детей в опасные экспедиции не посылают. И сюжет этой пьесы вовсе не строится на том, что, например, вредитель мешает найти медные залежи, а колхозники, допустим, разоблачают его и помогают экспедиции.

Эта пьеса шла в театре Юных зрителей, она рассчитана на зрителя-подростка. Но ее с удовольствием смотрят и взрослые, ибо в ней отражена увлекательная романтика нашей действительности, существенная сторона нашей эпохи социалистических рекордов.

Интересна по яркости «обстоятельств» такая пьеса, как «Гибель эскадры» Корнейчука. Тема этой пьесы — Брестский мир. Корнейчук понял, что историческая правда становится правдой искусства, и в частности искусства драмы, только тогда, когда основное сюжетное положение ярко и индивидуально. Автор намеренно ограничил себя, построив пьесу не на всей совокупности «обстоятельств» 1918 года, а на одном героическом, трагедийном конфликте — моряки топят свои боевые суда, чтобы не отдать их германским империалистам. В художественном произведении на первое место выступают такие сюжетные детали, которые кажутся в действительной жизни на первый взгляд несущественными, но именно они выражают типичное.

Корнейчук рассказывал о том, как он собирал для пьесы материал среди «старожилов» черноморского флота. Один боцман сообщал ему общеизвестные события: «враг наступал, республика была в кольце» и т. п. И вдруг он обронил такое замечание:

— А вот было еще так. Правда, вам, как писателю, это неинтересно. Мы, когда затопили все суда и остался только один миноносец, решили, раньше чем потопить его, хорошенько продраить палубу, пускай ко дну идет чистеньким. Ну, конечно, некоторые, когда драили, то плакали...

Из этой «неинтересной для писателя» детали возникла самая сильная сцена пьесы, ее финал. Эта же деталь вызвала и несколько других сцен. Во втором акте боцман ворчит по поводу того, что палуба корабля грязна, и кто-то из анархически настроенных матросов называет его «старорежимной крысой»: «Я 30 лет драил палубу, доволен». И когда в конце пьесы, перед тем, как затопить свой корабль, все моряки драят палубу с пением «варшавянки», это показывает, как выросло классовое сознание людей, как матрос превратился в краснофлотца.

Эти сюжетные положения необычны, но (или скорее поэтому) в них — типичность эпохи, дух эпохи.

Однако, борясь против низведения «типичных обстоятельств» до уровня «общих положений», мы обязаны видеть и другую опасность —

отрицание необходимости показа типичных обстоятельств.

Если нельзя вульгаризировать проблему типичных обстоятельств, то значит, ли это, что в художественном произведении хороша любая ситуация, которая помогла бы развернуть характер героя?

Попытки такого разрешения проблемы типичных обстоятельств уже намечались.

Знаменитые слова Пушкина о том, что драма требует «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», были сделаны чуть ли не лозунгом советской драматургии.

Слова Пушкина полностью соответствуют той служебной роли, которую играют обстоятельства в драмах Шекспира. Драматургия Шекспира — лучшее, что оставила нам в наследство литература классового общества. Ее нужно тщательно изучать и у нее учиться больше, чем у кого бы то ни было. Но из этого вовсе не следует, что Шекспира можно осваивать некритически.

Шекспировский способ решения проблемы типичных обстоятельств был исторически обусловлен. Отмеченное Гегелем «внутреннее развитие страсти», как «главное основание» шекспировских трагедий, надо понять в свете высказываний Энгельса о Возрождении, об «эпохе, которая нуждалась в титанах и породила титанов», чуждых ограниченности, свойственной позднейшим буржуа, об эпохе, отличавшейся «авантюрным характером».

Именно это и отразил Шекспир. «Обстоятельства» у него берутся такие, чтобы они могли дать страсти, «вспыхнуть вдруг» и «внутренне развиваться», как говорит Гегель. Шекспир показал существенную черту эпохи — появление людей с «титаническими» характерами, попадающих в разнообразные, доселе небывалые «обстоятельства».

Маркс и Энгельс, советовавшие драматургу «шекспиризировать», прекрасно понимали ограниченность шекспировского реализма. Энгельс видит «будущее драмы» не в слепом подражании Шекспиру, а «в полном слиянии большой идейной глубины сознательного исторического содержания, которое вы справедливо приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и богатством действия».

Энгельс конкретно указывает, что в исторической драме типа «Зиккинген» «фальстафовский фон» эпохи разложения феодализма, т. е. тот самый фон, который характерен для шекспировских драм, «был бы еще эффектнее, чем у Шекспира».

«Сознательное» историческое содержание — это именно то, чего не хватает драматургии Шекспира, стоявшего на грани между феодализмом и капитализмом, колебавшегося между гниющей аристократией и поднимающимися буржуазией и джентри.

«Сознательное историческое содержание» было у молодого Шиллера, человека эпохи гораздо более обостренных классовых противоречий. Недаром «гражданин Жиль» был Конвентом революционной Франции провозглашен «гражданином французской республики». Недаром Энгельс считал достоинством «Коварства и любви» то, что она «первая немецкая политически-тенденциозная драма».

Будущее советской драмы заключается в слиянии партийной силы ее содержания (идейной глубины) с «богатством действия» (это четко выразил Горький — «основное требование, предъявляемое к драме — актуальность, сюжетность, насыщенность действием»¹). Это означает, что проблему «типичных обстоятельств» мы должны разрешить не так, как разрешают ее авторы натуралистических пьес, низводящих типичное обстоятельство до уровня общего положения (и типичный характер до уровня «агит-манекена»), но и не так, как разрешала ее буржуазная драматургия.

«Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам. Вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие чувства «берутся» им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать совершенно утопической обстановке».

Словом, «правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах».

...«Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «брал» страсти в том виде, какой давало современное ему буржуазное общество, он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова»².

Зачинатель буржуазного реализма Дидро выступал против «общечеловеческих характеров», он требовал типичных «социальных положений» («conditions»). Тем более энергично за типичность характеров и обстоятельств должен драться реализм социалистический.

Между тем, в советских пьесах можно найти немало следов теории «предполагаемых обстоятельств».

Так недостаточно типичны характеры и обстоятельства в «Улице радости» Зархи. «Судорожные попытки» отдельных «полусознательных» слоев пролетариата входят лишь, как часть, в его сознательную классовую борьбу, они — эпизод, а не основное. А основного в пьесе Зархи нет. Люмпен-пролетарий, анархист Луиджи, в отчаянии стреляющий в обычного буржуа, старик-еврей — рабочий, умирающий от шальной пули, — эти формы борьбы поданы автором красочнее всего. А коммунисты изображены гораздо бледнее, и ярких сюжетных положений им не дано. От этого пьеса проигрывает в типичности.

Особенно показательна в этом отношении такая пьеса, как «Большой покер» Грабаря. О ней стоит упомянуть, ибо она характерна для наших «западных» пьес (по уровню и мастерству она конечно несравнима с «Улицей радости»). В ней «накручен» замысловатейший сюжет. Предприимчивый молодой человек организует общество «Утильпрах»,

¹ «Драматургия», 1933 г. Статья М. Горького «О пьесах», стр. 18.

² Плеханов. Рецензия на книгу Лансона «Г. В. Плеханов — литературный критик». 1933 г., стр. 50.

покупающее трупы знаменитых людей и продающее «урны всех сортов и размеров с частицей праха дорогого покойника». Начинается ажиотаж, молодой человек богатеет. Потом «Утильпрах» надоедает ему и он уезжает, продав свой «будущий труп» своему обществу за несколько сот миллионов долларов. Почему-то срок договора — короткий, и вот агент «Утильпраха» требует труп. Молодой человек стреляется.

Это — высосанный из пальца анекдот. Такой нелепый сюжет опошляет действительность, опошляет нашу борьбу с капитализмом.

Пример подлинной типичности «обстоятельств» дает «Егор Булычев». В этой пьесе нет общих, голых, политических ситуаций. Но было бы неверно говорить, что обстоятельства эпохи в этой пьесе не играют никакой роли. Все действия Булычева возможны только в период приближающейся гибели капитализма, в период резкого обострения социальных противоречий. Не случайно Булычев умирает под звуки революционной песни февральских рабочих колонн. И именно февральских, а не октябрьских!

Булычев неизлечимо болен. Эта болезнь заставляет его шире раскрыть глаза на окружающую его действительность, громко признаться себе и другим в том, о чем он, занятый делами, до сих пор не говорил и может быть не думал. Этот перелом вызван его болезнью — фактом социально не типичным, но все новое содержание его сознания и его слов и действий обусловлено его эпохой.

Первое слово выходящего на сцену Булычева — о войне («Народа перепортили столько, что страшно глядеть»). В первом столкновении Булычева с его средой — в диалоге с попом тесно связан вопрос о войне и крахе режима с болезнью Булычева.

Второе столкновение — с Варварой, которая уходит «на спектакль для выздоравливающих солдат», и разговор оканчивается бормотанием Булычева — «Вот, я выздоровею, я вас»... Опять — тесная связь болезни Булычева с социальной действительностью!

Во втором акте в изумительном по мастерству диалоге игуменьи и Булычева, в словах игуменьи подчеркнута еще раз эта связь: «Егор! В пропасть летишь! В пасть адову... В такие дни... Все разрушается, трон царев качают злые силы». Болезнь заставляет Егора вновь и вновь ставить «проклятые вопросы», его протест ширится: «А силы у нас нет, — говорит он попу. — И все живем на смерть. Я — не про себя, я про войну, про большую смерть. Как в цирке зверя-тигра выпустили из клетки на людей». И наконец замечательная сцена с трубачом, где Булычев, насмехающийся над ним, над собой, над всеми, обобщает: «Глуши, Гаврило! Это же Гаврило-Архангел конец миру трубит».

Болезнь Булычева — повод, она не типична. Но обстоятельства, в которых развертывается протест Булычева, социально обусловлены, типичны, позволяют вскрыть основное в эпохе — надвигающуюся гибель старого мира, при которой обнажаются все его противоречия.

В «Егоре Булычеве» лучше, чем в каком бы то ни было произведе-

дении советской драматургии разрешена проблема типичных обстоятельств.

Социалистический реализм — и в этом его значение — в истории художественного развития человечества преодолевает неизбежную ограниченность буржуазного реализма. Если только наиболее гениальные представители буржуазного реализма (Бальзак, например) могли разглядеть в окружающей действительности «людей будущего» (Энгельс), то это умение нащупать тенденцию развития, увидеть в сегодняшнем дне наше завтра, глядеть на действительность «немного-ко сверху», будучи в то же время связанным с ней всеми корнями, является основной чертой реализма социалистического.

Эккерман сообщает о замечательной фразе Гете: «Искусство должно сделать действительным то, что в явлениях природы в силу внутренней слабости или внешних препятствий осталось на степени измерения»¹.

Снимите с этих слов идеалистический, телеологический налет и вы обнаружите зародыш замечательной мысли об отражении в произведении искусства процесса превращения возможности в действительность.

Художник социалистический реалист должен брать такое «положение», в котором заключена возможность, в дальнейшем превращающаяся в действительность. Художник должен найти такое сюжетное положение, при котором ведущая противоположность будет видна не сразу, а будет выступать только по мере развертывания сюжета художественного произведения (вспомните слова Энгельса о «скрытой тенденции»). Произведение, построенное на таких положениях, будет иметь то огромное познавательное значение, какое обязано иметь каждое подлинное произведение искусства.

Это значит, что типичное обстоятельство не должно быть общим сюжетным положением, не должно непосредственно иллюстрировать идею автора. И, с другой стороны, это значит, что в художественном произведении не может быть просто «эффектного» пустого сюжета, оно обязано вскрывать закономерности объективной действительности.

Вооруженные сталинским лозунгом социалистического реализма, мы должны бороться против обеднения, оскопления нашей действительности «трафаретными» обычными сюжетными положениями и против отрыва от жизни, подмены типичных обстоятельств обстоятельствами «предполагаемыми».

Ибо нам нужно создать глубоко-содержательное, партийно-правдивое и увлекательное искусство социалистического реализма, необходимо включающее в себя романтику невиданной перестройки человеческого общества.

¹ «Разговоры Гете, собранные Эккерманом». СПб, 1905 г., ч. II, стр. 111.

О «ДАМЕ С КАМЕЛИЯМИ» И КРАСОТЕ ЖИЗНИ

1. МЕЙЕРХОЛЬД и ДЮМА

Встреча Мейерхольда с Дюма вызвала всеобщее удивление. Полна захватывающего драматизма встреча, поединок, борьба, дружба — как хотите назовите — Мейерхольда с Гоголем, Островским, Грибоедовым, Сухово-Кобылиным. Но Дюма?! Это настолько разные характеры, темпераменты, мировоззрения, настолько враждебные стили, что это сопоставление не может не вызвать улыбки. Мейерхольд и Дюма! Мейерхольд с его темпераментом памфлетиста, с его страстью к гротеску, с его враждой к «быту» во имя героического и патетического зрелища... И вдруг этот плоский и ограниченный буржуа. И вдруг эта банальная и ханжеская «Дама с камелиями», состряпанная для доказательства одного только тезиса: «проститутка тоже человек».

Но вот на страницах «Литературной газеты» появляется Вишневский, он дружески соединяет руки Дюма и Гоголя и заявляет, что это собственно явления одного порядка.

Островский откровенно сказал о потаенных страстях и мыслях своих героев: — «доходное место». Но Островский, сам себе противореча, приглашал быть снисходительным к слабостям своих героев. Не потому ли о нем сказал Достоевский: «У Островского нет идеала». Мейерхольд вернул ему «идеал», которым Островский обладал, но не решался его обнаружить. Обвинителем прошлого выступает в мейерхольдовском «Лесе» и «Доходном месте» Островский. Отношение Гоголя к старой России было притушено бытовым юмором старых постановок «Ревизора». В мейерхольдовском театре распахиваются одна за другой двери и оттуда выглядывают как раз те страшные «свинные рыла», которые видел Гоголь, которые загнали его в могилу. Спорна во многом мейерхольдовская трактовка «Ревизора», но в нем он был ближе к Гоголю и гоголевскому отношению к действительности, чем МХАТ в «Мертвых душах».

«Свинные рыла» появляются дальше в «Горе уму». Пушкин назвал Чацкого неумным человеком. Умный человек не станет метать бисер перед свиньями и агитировать заведомо безнадежно. Возможно, если

бы Пушкин увидел мейерхольдовское «Горе», он снял бы свое обвинение. Среди звериных свиных страстей Скалозубов и Фамусовых высокой лирической нотой звучит тема Чацкого, тема горя уму, уму, обреченному на одиночество. У Мейерхольда Чацкий не бросается стремглав на тупого Скалозуба. Он проходит мимо него. Он понимает, что безнадежны, смешны, нелепы воздействия на Фамусова. Оттого в его монологах подлинное страдание.

По Пушкину конфликт Чацкого со средой приобретает несколько комическую окраску. У Мейерхольда этот конфликт подлинно трагический.

Так Мейерхольд раскрывал классиков.

И вот приходит Вишневский и вопрошает: «Чем объяснить, что Мейерхольд в пору острейшей борьбы, боев на Западе, великого аграрного переворота в СССР... идет по линии Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина...».

Чем объяснить, что Вишневский не понимает, что в эпоху «острейшей борьбы» революционный режиссер агитирует, зовет, призывает к безжалостной «острейшей борьбе» оружием классиков, оружием Островского, Грибоедова, которые выступали против старого мира? Зритель видит разоблаченных героев «Доходного места» и становится более активным в борьбе с ними сейчас. Зритель сочувствует Чацкому и с большей энергией ликвидирует Скалозубов. Так Мейерхольд ставит классиков на службу рабочему классу.

И Вишневский вместо того, чтобы от имени Островского, Грибоедова, Гоголя протестовать против затесавшегося в их компанию Дюма-фиса, сводит их вместе, давая право «некоторым юным товарищам из аудитории на диспуте о спектакле» защищать Дюма ссылайкой на Гоголя.

Если бы Вишневский стал на эту позицию противопоставления Островского Дюма, его выступление против «Дамы с камелиями» приобрело бы известную убедительность.

В своей статье, продиктованной, очевидно, величайшей нелюбовью к Мейерхольду, Вишневский крест на крест перечеркивает всего Мейерхольда. Он утверждает, что Мейерхольд за 15 лет не создал ни одного большого революционного спектакля. Все понимают, что это вздор, все помнят «Мистерию-Буфф» и «Зори», и «Рычи Китай», и «Командарм», и «Выстрел», и даже «Последний решительный». Все удивлялись, как из очень скромного текста Мейерхольд сумел создать впечатляющую «Заставу № 6» в «Последнем решительном» или сильнейшую сцену с Гете в «Вступлении», героическую сцену, переключаящуюся с «великими боями на Западе». Этого мало? Очень мало! Но вот что заявляет Вишневский Мейерхольду. Драматургия плоха. «Но если она плоха, создайте ее сами».

Конечно Мейерхольд должен создавать драматургию, окружать себя писателями и поэтами, бережно относиться к начинающим и пр. Но откуда у Вишневого такой прокурорский пафос: «создайте ее сами»! Где самокритика, т. Вишневский? Шекспир и Мольер, как известно, были одновременно и драматургами и режиссерами. Мейер-

хольд пьес не пишет. Он надеется на Вишневого. И если Вишевский его надежд не оправдывает, то обрушется на Вишневого, т. Вишевский!

Поиздевайтесь над Вишневым, т. Вишевский. Спросите его, Вишневого, почему он и другие плохо работают, плохо учатся и не дают театру такого материала, чтобы он делал «большие революционные спектакли». Поставьте вопрос, какая драматургия нужна Мейерхольду. Призадумайтесь над тем, почему встречался Мейерхольд именно с Маяковским, Безыменским, Олешей, Сельвинским, Третьяковым и наконец с вами. Поищите то общее, что есть между этими драматургами и Мейерхольдом. Подумайте о неоднократных заявлениях Мейерхольда, что он хочет драматурга-поэта, не стихотворца именно, а поэта, который не бытовожитейски, буднично, а в очень богатых, фантастически разнообразных формах покажет мир, который он видит. Что же вы делаете? Вы орете на Мейерхольда: «Плоха драматургия. Создайте ее сами». Это не помощь, это истерика. А ведь это вы, Вишевский, больше всех кричали о ваших симпатиях к мейерхольдовским принципам, о созпадении своей линии с линией Маяковского, Безыменского, Третьякова. Вы, может быть, изменили своим принципам? Как будто нет. Почему же вы, пользуясь неудачей Мейерхольда, уже готовы ликвидировать весь его путь.

Вишевский сообщает: «Я трясусь это дерево, чтобы проверить, что падает с него... сочные фрукты или усохшие листья». Вишевский трясет дерево. И превращает в щепки. А надо бы поосторожнее. Дерево драгоценной породы на каждом шагу не встретишь.

Значит ли это, что нужно было ставить «Даму с камелиями»? Вся беда в том, что Вишевский тоже против «Дамы с камелиями». Уж лучше, если бы он ее защищал. Лучше потому, что выступление его не было бы так вредно. А вредно оно потому, что, кое-где правильно критикуя постановку, он так ее критикует, что вызывает «у юных товарищей на диспуте» и не на диспуте реакцию защиты «Дамы».

Вишевский требует, чтобы в «Даме с камелиями» были «чернокожие сыны Франции», «ревматик Гарибальди», «всемирная выставка», «польские юноши, швыряющие бомбу в русского царя», «старик Гюго», «вакханалия версальцев», «Золя, Бальзак», еще, еще... Вишевский перечисляет, он не может остановиться, он неистово трясет дерево. И «юные товарищи на диспуте» и не на диспуте не без резона возразят: «Смешно вводить в салон Маргерит ревматика Гарибальди. Чем он там будет заниматься? Неправ Вишевский, выступающий против «Дамы с камелиями». Прав Мейерхольд». Вот что скажут «неискушенные юные товарищи», получившие в Вишевском неожиданную поддержку. «И в помине нет этого Парижа у Мейерхольда». И вот опять стародавнее «чего нет в пьесе». Но дело не в том, «чего нет в пьесе». Дело в том, что в ней есть. А в ней есть Дюма-фис. Вот о чем должна идти речь.

Мейерхольд избрал себе в соавторы слащавого и лицемерного Дюма. Некогда неукротимый Мейерхольд спрятал когти, сантиментально замурлыкал и даже уронил слезу — какое неожиданное зрелище! Но

в то же время — и это самое замечательное — всячески ухаживая и обхаживая Дюма, Мейерхольд, в конечном итоге... не принимает Дюма. Это не его автор. Ему чужд его напыщенный мелодраматический пафос. Вот этого пафоса и нет в спектакле. Говорят, что недостаток спектакля в том, что зритель смотрит на события в «Даме с камелиями» только с любопытством, что его не потрясают переживания Армана и Маргерит, что сердце его равнодушно или почти равнодушно. Но это не недостаток. Это в известном смысле достоинство спектакля. В любом провинциальном театре на сцене «рвали бы страсть в клочья», сцена была бы заполнена стенаниями, плачем, заламыванием рук и декламацией, зрительный зал был бы потоплен в слезах.

Но это был бы в то же время невероятно пошлый спектакль потому, что все эти страсти и стенания Дюма невероятно пошлы. Так вот, Мейерхольд бессознательно, так сказать, сопротивляясь этой пошлости и лицемерию, снимает эти стенания, мелодраматическую пышность страстей и заламывание рук, т. е. как раз то, что характеризует Дюма. Прэтому-то зритель следит «просто с любопытством» и аплодисменты его главным образом по адресу мастера Мейерхольда, а не реакция взволнованных чувств.

В «дружбе» Мейерхольда с Дюма нет самого необходимого в дружбе: задушевности и взаимного понимания. Поэтому это не дружба, а случайная встреча. Спрашивают, почему Мейерхольд, такой обычно безжалостный к автору, вдруг опустил руки перед Дюма. Тут не обошлось без той «слезы», о которой еще пойдет речь. Но дело и в том, что если бы Мейерхольд по-мейерхольдовски прикоснулся к Дюма, от Дюма ничего бы не осталось. Это не Гоголь. Это не Островский. У Островского его снисходительный юмор составляет, правда, очень тонкую, но все же лицемерную ткань. Но под этой тканью бушуют истинные жестокие страсти. Но если бы Мейерхольд сорвал эту ткань с Дюма, что бы он там обнаружил? Ничего. Пустоту. Вздор. Но вместо того, чтобы сорвать ее, он ее прикрывал, лакировал, замазывал, заслонял блестящей живописью, бесконечными гирляндами сверкающих мизансцен, музыкой.

Мейерхольд играл сюжет Дюма — он видел в нем то, чего там не было. Это бывает у Мейерхольда. Он видит элементарную ситуацию и вот она обрастает в его воображении фантастическими ассоциациями, не имеющими реальной основы. Так было в «Свадьбе Кречинского», где простоватая водевильная ситуация дала ему повод видеть в ней «страшное шествие русского капитала». В этом несоответствии порок мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского».

Нужно быть благодарным за то, что актеров не слышно «далее пятого ряда». Я, по крайней мере, не слышу речей господина Дюма. Когда Арман кричит: «Женщина есть женщина», Дюма-фис полагает, что это высшая философия. Но это просто тавтология. Когда другой герой восклицает: «Старость есть старость», это тоже простое повторение. А если философия, то пошлая неизмеримо. Когда тот же сын

податного инспектора восклицает: «У меня достаточно крови, чтобы пролить ее», поражаешься дурному вкусу его возлюбленной и автора.

Зинаида Райх, хорошо, тонко, умно играющая в этом спектакле, говорит вполголоса, иногда голос падает до шопота, она как будто боится выпустить его далеко, чтобы он не передал пышной страсти Дюма, чтобы питать его тонкими, интимными, трогательными интонациями. Она «держит голос у груди» для того, чтоб в него поверили. Мейерхольд допускает эти мхатовские переживания, он идет на то, чтобы актрисы не было слышно, чтобы зритель видел только мимику, движения, слышал хотя бы сам по себе вибрирующий звук, так сказать «трепет души», чтобы уверить зрителя в истинности страданий Маргерит, потому что в патетические страсти Дюма зритель поверить не захочет.

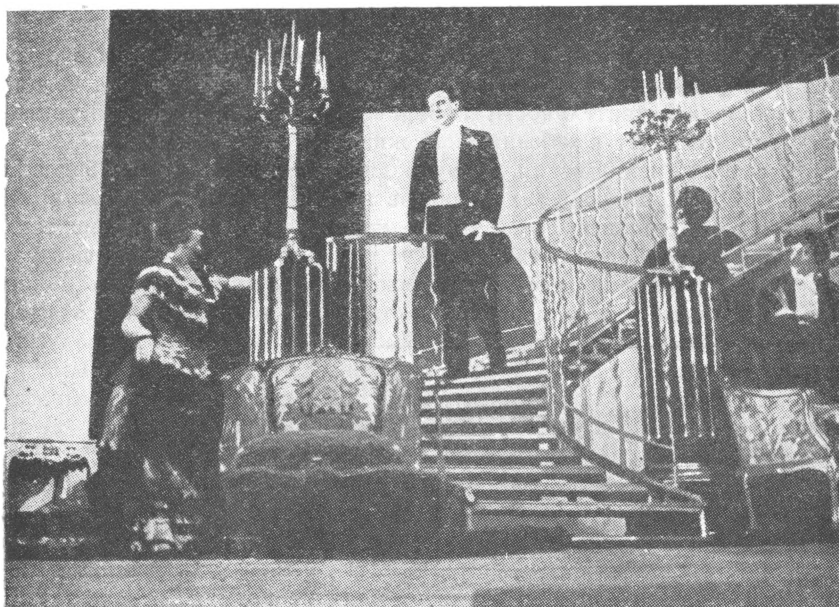
Мейерхольд боится, чтобы зритель, как Дюма, не видел в Маргерит роскошной кокетки. Поэтому он уничтожает грубый шик, пытается подкупить зрителя эстетическими впечатлениями, которые он дает через Ренуара и Манэ, чтоб таким боковым путем чисто художественного живописного наслаждения устранить идеологию «роскоши».

Весь спектакль сделан, как музыкальное произведение. Музыка мизансцен, все эти *andante*, *grave*, *capricioso*, *molto*, *appassionato*, *lacrimoso* составляют самую ткань спектакля, и вот через это внутреннее музыкальное восприятие зритель должен воспринять любовь, страдание, смерть Маргерит.

Сцена у Олимпии, где встречаются Арман и Маргерит — эти бесконечно белые щиты, на фоне которых мечется черная фигура Маргерит, и кроваво-красные пятна драпри даны в каком-то зловещем испанском колорите, который сам по себе должен дать ощущение предстоящей трагической развязки. В этом смысле замечательна построенная Мейерхольдом лестница, выгнутая в центре, что составляет как бы некую площадку. Эта лестница с площадкой построена как целый самостоятельный драматический этюд. Она вызывает в зрителе тревогу, ожидание, чувство опасности. «Здесь должна произойти трагедия». Строя эту лестницу, Мейерхольд как бы строил плаху, лобное место, место казни. Такое именно подлинно драматическое впечатление создает эта лестница с площадкой.

Но зачем все это? Зачем все это великолепие режиссерского мастерства? Увы, для того чтобы обыграть ханжеский сюжет Дюма. Ханжеский потому, что его задача вызвать жалость буржуазного партера к «падшим созданиям», которые по воле Дюма ведут себя именно так, чтобы заслужить эту жалость буржуазных дам и господ.

Почему же Мейерхольд увлекся постановкой «Дамы с камелиями»? Почему за пятнадцать лет революции он не только не ставил подобного рода вещей, но как будто даже всей своей практикой художника-коммуниста боролся с подобными тенденциями? Ответить на это простым отрицанием «Дамы» и сообщением: «это никуда не годится», значит ничего не ответить, значит уйти от ответа. «Мейерхольдовцы» кричат «ура» только потому, что раз мастер поставил такой спектакль значит он хорош и нужен, нечего критиковать, нужно петь



«Дама с камелиями». Встреча Армана и Маргерит на балу у Олимпии

осанну. «Анти-мейерхольдовцы» торопятся лишний раз «уничтожить» Мейерхольда, или как Вишневский, мимоходом, вообще снять со счетов всего революционного Мейерхольда.

Быть может Мейерхольд ответил бы на этот вопрос таким образом:

«Я все время работал гротеском, разоблачал, издевался. Я терпеть не мог добродушного юмора, благополучного конфликта, заботы о зрителе, чтобы тот вышел из театра «счастливым», все, мол, хорошо в этом лучшем из миров, нечего тревожиться и морщить лоб. Мой зритель всегда только ненавидел на моих спектаклях. Я устал от одной только ненависти. Я хочу, чтобы зритель у меня сострадал, сочувствовал, чтобы он учился у меня не только ненавидеть, но и любить. Я не хочу больше аскетической отрешенности моих героев, моих декораций, моих костюмов. Я больше не могу показывать людей в прозаической одежде или в кожаной тужурке, если мой зритель приходит одетым хорошо, со вкусом, если он хочет одеваться, если думает о цветах, о красивых вещах. Я хочу, чтобы краска радовала его взор. Я хочу радости моему зрителю, радости от созерцания прекрасной полной смеха, слез, солнца, поэзии — жизни».

Быть может так объяснил бы Мейерхольд свой спектакль «Дама с камелиями», и тот, кто решительно отвергнул бы все эти объяснения, поступил бы весьма опрометчиво. Он поступил бы опрометчиво, несмотря на то, что спектакль «Дама с камелиями» — спектакль по-родной.

2. ЦВЕТЫ НА СТОЛЕ

Нам пришлось писать о тех новых тенденциях в театре и в драматургии, в искусстве вообще, которые отражают требования сегодняшнего дня, действительности победившего социализма, действительности, которая идет к «зажиточной жизни».

В «Даме с камелиями» на сцену поднимается молодой улыбающийся садовник с огромной корзиной цветов на голове. Этого нового, доселе невиданного на нашей сцене героя, как ни относиться к спектаклю, в котором он впервые появился, следует встретить аплодисментами. В Театре революции, где аскетическая риторика экспрессионизма была до сих пор преобладающим стилем, — тоже появились цветы. Они стоят на столе, валяются на тумбочке, разбросаны по полу, торчат в петлицах и в руках героев — режиссер с руками, полными цветов, как будто оглядывал сцену, куда бы ему еще засунуть их. Громкой веткой сирени, вместо увертюры, начинается спектакль «Вздор» в театре МОСПС. В лаборатории профессора Скутаревского в Малом театре в стакане торчит букетик ландышей. Секретарша профессора, прибирая стол перед приездом правительственной комиссии, выбрасывает цветы в корзину. Очень характерен этот бессознательный жест. Здесь и у героини и у режиссера еще смущение, неуверенность перед «хорошей жизнью», еще не изжитое влияние времени «кожаных курток». Смущение, которое в следующих постановках пройдет. В «Поднятой целине» в театре Симонова среди очень скудного оформления неожиданно выросла нарядная яблоня вся в цвету. Но она чувствует себя очень одиноко среди голых досок и заборов. Это тоже своеобразная формула перехода.

Происходят метаморфозы на театре. Какая дистанция между «станками» и прозодеждой, в которую были одеты все герои «Смерти Тарелкина», и обдуманном цветом пугачицы на жакете Маргерит Готье, между мрачными провалами в «Деле чести» в МХАТ'е 2 и жизнерадостным расцветом линий и красок у Фаворского в «Двенадцатой ночи». Любопытно оформление в том же театре «Смерти Иоанна Грозного». Этот спектакль с его незабываемыми образами, созданными Чебаном и Берсеневым, оформлен очень... игриво. Зловещая тема спектакля и эти светлые, воздушные, почти легкомысленные декорации. Это противоречие явно неправильное и фальшивое. Но само по себе оно сейчас очень симптоматично.

Шлепяновские конструкции характерны были своей суровой и отвлеченной патетичностью. Шлепянов столкнулся с новыми требованиями жизни. Этот драматический конфликт виден в его оформлении «После бала». Оно преступно скудное, нищее, серое, голое — не хочется жить в такой обстановке. Оно находится в кричащем противоречии с веселой вальсирующей музыкой патефона, почти не прекращающейся в спектакле. Но и здесь есть намек на «переход». Это сама фактура оформления: свежие березовые поленья, свежие доски, отдаленный смутный запах срубленного леса.

В «Личной жизни» Шлепянов уступил место художнику Прусса-



«Человеческая комедия». Объяснение Дельфины Нюсенжан с Растиньяком

кову. Он как бы решил переждать. Если не считать шаблонности первых картин (напр., квартира Юзова), оформление—легкие, воздушные, прозрачные ткани с тонким графическим рисунком. Театр революции снял с себя свои старые тяжелые доспехи, чтобы одеться в этот несколько смущающий его самого легкий костюм. Правда, он чувствует себя в нем немного неловко, непривычно — спектакль «Личная жизнь» несколько тяжеловат, угловат, но это приятная перемена и она пойдет ему на пользу.

Весьма занятно, что драматурги и режиссеры стали интересоваться таким вопросом, как... климат и время года, когда происходит действие. Обычно их герои двигались, погруженные в свои мысли, не обращая внимания на себя, на свой вид, они не замечали ни зеленого дерева, ни летнего полдня, ни румянящего щеки морозного воздуха. Действие в этом смысле происходило в условном месте. Была улица вообще, площадь вообще, поле вообще, был просто досчатый пол сцены с перспективой и только по нескольким репликам о том, например, что идет подготовка к Первомайскому празднеству, можно было догадаться, что на улице весна. Природе почему-то отказывали в праве участвовать в праздновании первого мая. Сейчас весна усиленно эксплуатируется в спектаклях, создается даже опасность стандартизации приема с распахнутым в весну окном: в «Вступлении» окно с высоко развевающейся портьерой, колеблемая ветром занавеска в финале «Жизнь зовет», открытое окно и весенний дождь в

«Бойцах» в театре Красной армии, в «Вздоре» в МОСПС раскрыты окна, даже стены расходятся, чтобы в комнату мог заглянуть гигантский куст сирени.

Театр усиленно занят внешностью персонажей. Режиссер скептически оглядывает костюм героя: оказывается, галстук недостаточно шикарен. В «Личной жизни» небрежно и некрасиво одеты именно отрицательные герои. Это им вменяется в вину, и зритель с этим согласен. Элла Пепшер в «Моем друге» Погодина вызывающе носит кожаную тужурку. Она демонстрирует этим, что она «революционерка», что все так называемое «личное» есть классово-враждебная идеология, для нее оскорбительно самое слово «жена». И Гай под смех всего зала обещает называть ее «спутник коммуниста». Из той же претенциозной «революционности» Марфуша в «Личной жизни» носит грубые сапоги. Туфли? Нет, она не согласна предавать комсомол. Она декламирует:

Хороший костюм в наше время дразнит.
Надо иметь политический ум.
В Африке бунты, в Германии казни,
А я вдруг одену хороший костюм.

Смехом встречает зритель эту ханжескую речь.

Смех сейчас в зрительном зале преобладает над всеми другими реакциями. Сейчас какого драматурга ни спросишь, он объявляет (под секретом): пишу комедию. Под знаком комедии прошел всесоюзный конкурс на лучшую пьесу. И даже к трагической эпопее «Гибель эскадры» Ю. Завадский дал финал, проникнутый теплотой и юмором. Потоплены все корабли, кроме флагманского, на берег — в зрительный зал — сходят с знаменами все моряки, готово к потоплению и флагманское судно, уходят последние: из люка вылезает юнга с канарейкой в клетке, немного спустя маленький матрос с граммофоном, немного спустя длинный грязный кочегар, прижимающий к груди живую, белоснежную собаченку. Радостным смехом заканчивается спектакль. И это ничуть не противоречит теме «Гибель эскадры».

Все эти явления в деятельности наших драматургов, режиссеров, актеров, художников — верный отклик на требования действительности победившего социализма, действительности, которая идет к «зажиточной жизни». На площади Свердлова, где пятнадцать лет назад висели суровые плакаты, предостерегающие от тифозной вши, «которая может съесть социализм», сейчас каждые пять минут зажигается огромная электрическая реклама «Уроки танцев». В ЦО «Правда» появился большой подвал, требующий от швейной промышленности, чтобы она красиво одевала население. Не просто удобно, а именно красиво. Никаких «директивных бантиков». Драматургия начинает откликаться на эти явления самим названием своих пьес: «Личная жизнь», «Хорошая жизнь», «Чудесный сплав», «Дорога цветов». Кажется невероятным, что года три назад появилась в одном журнале («РАПП») страшная статья т. Иезуитова, теоретически доказывающая, что пролетариат не признает «красивого».

3. КРАСОТА и «КРАСОТА»

Вот эти тенденции к «хорошей жизни», это снятие кавычек со слова красота (ибо иначе как иронически нельзя было пользоваться этим словом, опошленным мешанами), — эти тенденции, хоть и искаженно, обнаруживает «Дама с камелиями». И только учтя подобное происхождение мейерхольдовского спектакля, можно отнестись к нему объективно.

Бесспорно «Дама» очень красивый спектакль, бесспорно это совершенное формально произведение театрального искусства. Когда Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу, никто не скажет «не нужно». Нет, она красива, эта ваза, она нужна.

Вспомните сценку расставания Маргерит с Арманом. Маргерит одета в синий жакет, который, грубо выражаясь, «идет ей», и зрителю нравится это, эстетически нравится. Следующий момент: прожектора, усиленно синим цветом окрашивающие скульптурную группу Армана и Маргерит.

После этого, если можно так сказать, для кульминации, здесь ожидаешь еще какой-то последний штришок — тогда картина закончена! И вот Маргерит вынимает из петлицы Армана василек, синий цветок, берет себе его на память. Это миниатюрная драматическая цветовая поэма.

Художественно это прекрасно, это вызывает эстетическое наслаждение у зрителя, оно вполне соответствует его настроениям в жизни, дома, на улице, на работе, где даже на письменном столе бюрократа стоят цветы. Или «буколическая сцена» — в том же Буживале, с цветами, которыми завален спектакль, с деревенской музыкой за сценой и с такой же остро-художественно выразительной деталью, как сценка с молоком и булочками, которые живописно подчеркивают «деревенскую идиллию», «лоно природы», отдых, радость отдыха и пр.¹

Но почему же порочен спектакль? Потому что вся эта красота, все эти прекрасные ткани, движения, цветы, музыка, платья, вазы, стаканы, все, что так или иначе эстетически может быть принято зрителем, служит для демонстрации лицемерного сюжета Дюма. Иными словами эта «красота», пользуясь неравнодушием к ней сегодняшнего зрителя, пытается контрабандой завоевать симпатию этого зрителя к пошлой идеологии Дюма «проститутка тоже человек». Красота, которая, так сказать, просит зрителя быть снисходительным к фактам, которые он желает видеть в совсем ином свете. Красота, которая пытается «спровоцировать» зрителя на «ослабление классово-бдительности».

Для меня, зрителя, совершенно ясно, что Маргерит умирает только

¹ Здесь автор должен сделать одно признание. Он был на премьере «Дама с камелиями» и ушел отсюда с чувством разочарования. Быть может это объяснялось тем, что спектакль шел вяло и переполнившая зрительный зал публика мешала друг другу. В следующий раз он смотрел 30-й спектакль и должен был взять обратно свои слова. Исключительное формальное художественное достоинство этого зрелища стало для него несомненно.

для того, чтобы ее простил буржуа, сидящий в зрительном зале. Она, Маргерит, не только не протестует против него, что есть, например, в «Нана» Золя, — наоборот, она признает его, больше того, она умоляет, чтобы ее признали, она готова заплатить за это признание собственной смертью. Так Дюма-фис крестьянку, которую буржуазное общество превратило в проститутку, унижает, заставляя на коленях заявлять о своей верноподданности.

Быть может с точки зрения буржуа и обслуживающего его Дюма-фиса является очень либеральным, даже революционным жестом, предложение отечеству «приголубить» проститутку. Но для нас это пошлое ханжество.

И если зрителю, вообще говоря, нравятся красивые ткани и цветы, красивая мебель и одежды, то он не согласен купить все это, отдавая Маргерит Дюма-фису. В этом лежит противоречие этого спектакля, в этом его порочность.

Но отмечая эту порочность, предостерегая наших художников от того, чтобы они не кривили душой даже во имя красоты, мы должны увидеть ту тенденцию, своеобразным ответом на которую явилась «Дама с камелиями».

Однако здесь стоит еще другого рода вопрос. Он станет ясен, если мы привлечем к обсуждению постановку театром Вахтангова «Человеческой комедии». Этот спектакль тоже характерен для тех тенденций, о которых мы говорили. Он тоже своеобразный ответ на запросы «хорошей жизни». Но это ответ вульгарный, если так можно сказать — рыночный, если выразиться резко-обывательски. Вся сила реалистического раскрытия Бальзаком его эпохи сведена к забавляющей, развлекающей интриге. Вся мощь трагических коллизий переведена на язык банальной доходчивой мелодрамы. Сцена в «спальне Леонтины» раскрывает стиль этого спектакля, разоблачает мещанский характер пропаганды «красивой жизни».

Сейчас, когда появился спрос на красивую жизнь — появилось, естественно, и предложение. Самый опасный, вредный, чуждый товар есть товар типа «Человеческой комедии». Совершенно неверно утверждение, что «Человеческая комедия» не будет иметь успеха. Конечно, будет и имеет.

Но этот успех симптоматичен. Он характеризует, но в то же время дискредитирует эту тенденцию, ведет ее по ложному мещанскому руслу.

Слова «красивая жизнь» брали в кавычки, когда подчеркивали ее мещанский характер. И если мы эти кавычки снимаем, то вовсе не потому, что реабилитируем эту мещанскую красоту. Эта «красота» прет со всех сторон, нагло пролагая себе путь от пластинок с Вертинским до «художественных» декораций в театрах.

4. ДОМ НА МОХОВОЙ

Возникает вопрос: какова же в таком случае разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой комедией»? И тут и там роскошь,



«Человеческая комедия». Спальня Леонтины

«красота», красивые ткани, мебель, квартиры. Было высказано мнение, что это одно и то же. Конечно, это вульгарное заблуждение. Разница между ними есть хотя бы такая же, какая существует между красотой и красивостью. Сформулируем это таким образом. Разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой комедией» такая же, как между настоящей античной краснофигурной вазой и подделкой под нее. Первая есть подлинное искусство, вторая есть видимость красоты, обывательское представление о ней, имитация истинной эстетической эмоции.

Разница между «Дамой» и «Комедией» есть также разница между плохим и хорошим вкусом.

Подчеркиваем: речь здесь идет конечно не о содержании пьес, а о спектаклях.

В «Скутаревском» Леонова профессор Скутаревский понимает и любит старинные красивые вещи: мебель, ткани, картины, вазы. Это не коммерческое любопытство антиквара и не спортивный интерес коллекционера, это действительно эстетическая страсть.

Жена Скутаревского тоже «любит» эти вещи, но это обывательская, претенциозная любовь к «красоте». Поэтому она приобретает всякую грубую вульгарную подделку, считая это «настоящим», и важничает своим приобретением. Не в том дело, что она не специалист «по старине». Скутаревский тоже не специалист. Дело здесь в отсутствии настоящего эстетического чувства, истинного вкуса. «Красота» для нее как бы средство возвеличения себя, самообожания, рисовки, ханжеской эстетики, «красоты» «для других», «как у других». Леонов

превосходно пользуется этим различием, чтобы подчеркнуть истинное несходство Скутаревского и Скутаревской, противоположность их характеров, их психологии, подготовив, давая таким тонким приемом мотивировку их разрыва. И можно сказать, что «Дама с камелиями» это скорей спектакль для Скутаревского, а «Комедия» — для его сужруги.

Как же «Комедии» не иметь успеха?

Вкус а ля мадам Скутаревская еще сильно распространен и не только у людей ее породы.

Мещанские пережитки в сознании людей еще далеко не преодолены, и надо их преодолевать, бороться с ними, а не утверждать и воспитывать.

Однако, если мы определяем разницу между этими двумя спектаклями как разницу между хорошим и плохим вкусом, то этим не исчерпывается вопрос.

Проведем небольшую параллель с архитектурой. Сейчас большие споры вызывает выстроенный академиком Желтовским дом на Моховой.

Он с точностью повторяет стиль зданий эпохи палладинского ренессанса. Это действительно красивый дом в лучшем смысле этого слова.

Он радует глаз, он вызывает подлинные эстетические эмоции. Так же как спектакль «Дама с камелиями». Но так же, как этот спектакль, он ограничен, он традиционален, он подставляет на место нашего стиля стиль ушедшей эпохи. Конечно, как реакция против аскетического, плоскостного, убогого, казарменного стиля многочисленных строящихся у нас домов, как призыв, как внимание к красивому, а не только удобному зданию, как требование образной архитектуры, — в этом смысле это очень важный и характерный этап. Но значит ли, что этот перевезенный в Москву Виенский палатцо дель Капитано и есть разрешение вопроса?

Приведем здесь интересную для нашего вопроса дискуссию среди архитекторов.

Архитекторы Гольц и Кожин безоговорочно принимают дом Желтовского.

Вот что они пишут:

«Закономерен, конечно, вопрос: насколько своевременно такое сооружение, выдержанное в духе строгой классики в социалистической Москве. Мы считаем, что никакого противоречия между общими архитектурными принципами Эллады—Рима—Ренессанса и стилевыми запросами нашей эпохи нет... Дом на Моховой не только не противоречит общему архитектурному облику реконструируемой Москвы, но и предугадывает, даёт до известной степени тон одной из центральных магистралей столицы СССР».

Академик Гинзбург, отдавая дань искусству Желтовского, бросает однако такого рода замечание: «Следование отжившим образцам, за-

стывшим формам и канонам старого мастерства жестоко мстит за себя».

Очень интересно высказывание прсф. В. А. Веснина:

«Наша эпоха... несет в себе все элементы единого и законченного художественного стиля. Надо уметь трудиться в поисках его. Гораздо оправданнее экспериментаторские поиски, даже если они не всегда приводят к удаче, чем бескрылое реставраторство, пусть и выполненное со всем блеском мастерства. Легкие переходы одного из крупнейших мастеров акад. Щусева от ультрарационализма к декоративному ультраиррациональному представляют собой большую опасность. Работы этого мастера всегда отвечают в какой-то мере нашим запросам. Но это только поверхностное впечатление. Это богатство бутафорское, временное, не имеющее под собой крепкой основы. Столь же неоправданно и реставраторство другого крупнейшего мастера нашей архитектуры ак. Желтовского. Незачем в наше время реставрировать классические образцы, когда философские, художественные и технические элементы нашего самобытного стиля еще не нашли своего настоящего и полноценного осуществления».

Мы приводим эту дискуссию, освещающую с позиций смежного искусства интересующий нас вопрос.

Реставраторство, даже если им преследуется весьма благородная цель, не есть решение задачи. Задача есть поиски самостоятельного эстетического стиля эпохи. Будем рассматривать реставраторство и как реакцию на «аскетический стиль» и как, в известном смысле, знакомство со стилями ушедших эпох, которые должны органически войти в наш стиль. У нас же многие понимают это освоение классических стилей как просто сочетание, как арифметическую сумму, что приводит сейчас к расцвету эклектики в архитектуре, к простодушному копированию комедийных форм прошлой драматургии, к традиционализму в области театра.

На выставке проектов дворца советов мы видели модель, поразительно напоминавшую египетский храм в Карнаке, только разрешенный более стройно в смысле пропорции, в более оптимистическом плане. В объяснительной записке к этому проекту сказано было приблизительно следующее. Возможно, что наш проект напоминает египетский храм, но разве монументальное искусство Египта и Греции не сродни нашей монументальной эпохе с ее гигантскими проектами, планами, масштабами? Мрачному, мистическому началу, осуществленному египетскими зодчими, мы противопоставляем наш светлый взгляд на жизнь. Так авторы этого храмовидного проекта решали проблему стиля, полагая, что такое арифметическое сочетание египетского монументализма с «оптимизмом социализма» решает проблему стиля. Решает, конечно, но эклектически. Мы видели также проекты, где механически сочетался функционализм Карбюзье с украшениями, взятыми непосредственно в чистом стиле греческой классики (коринфские капители и пр.) или Ренессанса. Это механистические, а не диалектические поиски стиля. Тут нет творческих поисков нового безоговорочно реставраторства типа Желтовского. И прав, конечно, Веснин, когда

говорит: «надо уметь трудиться в поисках нашего художественного стиля».

Любопытно, что в наших спектаклях актеры часто для выражения героического характера персонажа прибегали к подстановке, воображали себя Брутами, Цезарями и прочими античными героями. Известно, что искусство эпохи Великой французской революции именно в такой форме рекомендовало своих героев. Но как прекрасно выяснено Марксом, буржуазия прибегала к этим сравнениям, чтобы возвеличить себя и скрыть ограниченный характер своей революции, филистерский дух тех целей, ради которых устанавливалось буржуазное общество.

Нашим актерам вовсе не зачем прибегать к подобной маскировке. Часто, когда на нашей сцене изображается тот же герой в будничной, домашней, семейной или обычной деловой обстановке, он поразительно напоминает обычных буржуазных героев, и неслучайно жалуется зритель, что герои серые, скучные, бюргерские, совсем непохожие на свой оригинал в жизни. Мне кажется, что поиски нового в этом направлении мы находим в игре актера Астангова, создавшего образ Гая. Это не Брут, хотя он герой, это не американский делец, хотя он деловой человек. Астангов в самой манере говорить, выражать свои эмоции и мысли, даже в самой походке, в жестах сумел нащупать этот новый стиль нового человека, эстетику героя нашего времени, в котором сочетается «русский революционный размах и американская деловитость», и героическое, и обыкновенное, но не как эклетический стиль, не как арифметика, а как на самом деле новое качество сегодняшнего человека.

5. ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ

Характер оптимистической тенденции советского искусства связан в драматургии в частности с тем обстоятельством, что в пьесе решающее место занимает сейчас положительный герой. Это надо понимать не только в том смысле, что сам по себе положительный герой перестает быть ходульным, риторичным, резонерским, а в том, что такими или почти такими героями в основном заполнена пьеса, что основные персонажи—положительные герои и центр событий в пьесе,—основа драматических конфликтов,—это взаимоотношения между ними, то есть между положительными героями.

Пока враг существует в жизни, он будет существовать и в пьесе для разоблачения его перед публикой. Однако было бы неверным строить пьесу таким образом, чтобы целью ее была только ликвидация врага, после чего публика может расхотеться. Где творческая, созидательная, строительная практика пролетариата? Бывает, что драматург выводит на сцене врага и всю свою задачу видит только в том, чтобы этого врага уничтожить, вся его драматическая интрига есть инсценировка такой охоты за врагом. Когда же борьба увенчалась успехом, то есть враг разоблачен, арестован, пойман, расстрелян, он считает свое дело законченным. И бывает так, что драматург рождает таких вражеских героев в большом количестве для того толь-

ко, чтобы «была пьеса», были конфликты, и забывает, что другого порядка конфликты возникают, существуют тут же рядом.

Год назад театр сатиры решил, что он находится в безвыходном положении, он жаловался, что у него не хватает репертуара по его, театра, сатирической специальности. В прошлом театр получал большое количество сатирических пьес, сейчас их нехватает. Что случилось? Очевидно герои театра сатиры в том виде, как он их знал раньше, сейчас уже не такие, многие изменились, многие исчезли вовсе, все эти вредители, шулера, спекулянты, кулаки, бюрократы, растратчики, взяточники, они далеко не занимают такого положения, как раньше, они постепенно исчезают в процессе уничтожения капиталистических отношений в СССР, они лишены паспортов, сосланы на Беломорский канал, многие там «перековались» и вернулись обратно для честной работы.

И следовательно театру Сатиры надо было подумать не только о сатирическом разоблачительном материале, но и взять материал юмористический, где герои не обязательно враги и чужие, но и свои, к которым отношение не враждебное, а «свое», с юмором, с дружеской шуткой, с теплой иронией. И такая пьеса, которая при всех своих недостатках представляет большой интерес, появилась. Это «Чужой ребенок».

Там выведены, например, только один-два отрицательных героя. Заметим, что эти герои вышли как раз наименее удачными. Удались положительные герои. Интеллигент Караулов, над которым театр еще три года назад издевался бы, разоблачал бы его «интеллигентскую» сущность, сейчас показан иначе, с добродушным юмором. Он наш, этот старик Караулов. И Сенечка, который три года назад был бы весьма вредной фигурой, сейчас, пожалуй, тоже «свой». Ибо все они от Караулова до Сенечки в самой действительности меняются, перенились, и переменялось к ним отношение на сцене. Из отрицательных они становятся положительными, хотя их еще нужно учить и воспитывать.

Инженеры — герои пьесы Финна «Вздор» и Соловьева «Личная жизнь» еще три года назад вызвали бы к себе со стороны многих авторов вражду, по крайней мере подозрения. Эти инженеры вероятно были бы вредителями или во всяком случае чуждыми социалистическому строительству. Сейчас это «свой», хотя и с «пережитками», которые преодолеваются не ликвидацией героев, не уничтожением их артиллерийским огнем издевательской сатиры, а доброй товарищеской насмешкой. В ней может быть и злость, но она не убивает. Тем же характерна комедия Амаглобели «Хорошая жизнь».

Симптоматичное явление. Погодину, например, не удаются враги, они у него неживые, ходульные, выдуманные ют вредителя в «Темпе» до Людмилы в «После бала». Конфликты с врагами у него неестественные, художественно бледные. Удача наступает тогда, когда Погодин выводит положительных героев и когда сталкивает их друг с другом. Это как раз недостаток Погодина, но недостаток очень симптома-

тичный, если вспомнить, что в наших пьесах обычно лучше всего выходят герои отрицательные и столкновения с этими героями.

Сцена между Анкой и Степаном, Степаном и инженерами, между рабочими и работниками, между Анкой и «бабами» (сценка с фордизмом в «Поэме о топоре»), между Гаем и его секретаршей (Гай читает телеграммы и дает распоряжения), между Гаем и руководящим лицом, сцена, жен, сцена с «королями» («Мой друг»), сцена колхозного бала, сцена Маши и начполитотдела, Дудкина и Маши, Дудкина и начполитотдела («После бала»). Это все встречи положительных героев. Взаимоотношения между ними не враждебные, антагонистические встречи людей, враждующих друг с другом, наоборот, они, эти положительные отношения со всеми своими конфликтами, определяются их совместной работой для общего дела. Правда, эти взаимоотношения могли быть более глубокими, но принципиально это правильная установка драматурга.

Наша драматургия — это одна из важнейших ее задач — должна бороться с капиталистическими пережитками в сознании людей: рабочих и колхозников. Но эти люди — положительные герои, положительные не потому, что они безгрешны, идеальны и уже изжили все «пережитки», а потому положительны, что они борются и работают на социализм, потому, что готовы на борьбу с врагом, потому, что верят и хотят победы социализма во всем мире. Значит, с другой стороны, драматургия должна показать творческую, строительную, созидательную деятельность этих людей, в процессе которой изживаются пережитки. Но из этого следует весьма существенное обстоятельство. В комедии «Личная жизнь» говорится, что не может быть конфликта между общественной деятельностью и личной жизнью. Что нужно сочетать и то, и другое.

Но дело не в этом, во всяком случае не только в этом. Дело в том, что само общественное становится личным, дело в том, что работа в лаборатории, за станком, за чертежом — есть творческая работа, и в этом своем качестве в высшей степени личная, в высшей степени ошутимая, как жизнь, как рост, как радость, как реализация своей личности. Вот эта творческая деятельность становится основной темой драматургии.

Прошлая драматургия представляла нам жизнь, где люди остервенело схватываются друг с другом в борьбе за собственность, за власть, где господствует смерть, где льется кровь, где падает поверженный, а победитель становится ему на горло, где утрачены иллюзии, разбиты жизни, погублены надежды. И зритель жаждал развязки, требовал благополучного решения, ждал героя обладателя этой собственностью, этой властью, этим местом под солнцем, после чего наступает «счастье», т. е. наслаждение этим обладанием. Люди дрались друг с другом и в этой драке обнаруживали свою страсть, свою силу, свой характер, свою волю, свой могучий интеллект, который безумно, напрасно растрачивался человечеством. Что же сейчас основное?

Мысль, чувство, энергия, страсть составляют и сейчас основу дра-

мы, но они направляются не на уничтожение друг друга, а на созидание ценностей, на творческую, социалистическую, созидательную деятельность, в которой люди очищают себя от грязи прошлого. И вот это обстоятельство является самым характерным качеством социалистической драматургии, отличающим ее от прошлого. Это качество обеспечивает нашей драме высокий расцвет. И в этом настоящий смысл тенденций «хорошей», «личной», «красивой жизни».

6. СМЕХ КАК СИМПТОМ ПОБЕДЫ

Совершенно естественен поэтому расцвет комедийного жанра, что вызывает усиленное внимание к нему критики. В сборнике «Драматургия», например, помещена статья т. Пикеля «Проблема советской комедии». В ней есть ряд бесспорных положений. Но есть и следующее положение, формулирующее понятие комедии, качество смеха в комедии:

«Каковы должны быть качества смеха в комедии... Смех—социальное явление. Он присущ человеку и немислим вне человеческого общества. Смех вытекает из противоречия, конфликта человеческой особи с установившимися нормами общественного поведения. Сущность этого противоречия заключается в ничтожестве, мелкоте, никчемности действующих лиц конфликта, в кажущемся, обманчивом представлении о них, как о сильных, цельных характерах, в развенчивании их как героев...».

Если бы т. Пикель так сформулировал старые представления о комедии, чтобы решительно выступить против них—это было бы не только законно, но просто необходимо. Но это формулировка самого т. Пикеля. Она поддерживает теории, считающие комедийный жанр низким потому, что он касается низменных натур. Такая формулировка быть может хороша для комедии, осмеивающей наших врагов.

Однако характер нынешнего периода советской комедии заключается в том, что действующие лица—положительные герои и «качество смеха» не в том, чтоб показать кажущуюся обманчивость их как героев.

Герои и сильные натуры, участвуя в комедии, не только не теряют своих достоинств, но, наоборот, эти достоинства обнаруживают, ибо героизм проявляется не только в каких-нибудь необычных событиях, но и в повседневной жизни. Поэтому, когда несколько ниже т. Пикель одобряет Погодина, который поставил Гая в «крайне нелепое и забавное положение», отчего Гай не только «не поблек», но наоборот, «он полнокровно расцвел», то т. Пикель впадает в противоречие с самим собой. Порочность точки зрения т. Пикеля особенно видна там, где автор выступает против А. В. Луначарского.

«А. Луначарский считает, что характерным для комедии является то, что самый смех представляет собой форму или признак или симптом победы». «Эта формулировка,— утверждает Р. Пикель— неверна. Конфликт Чацкого в «Горе от ума» кончается для него плачевно».

Какова же формулировка автсра «Проблем»? «Самый смех представляет собой форму разоблачения изображаемых персонажей».

Прежде всего отметим фактическую ошибку т. Пикеля, он просто не понял Луначарского. Чацкий здесь не при чем. Луначарский говорил о симптоме победы не у героя, а у зрителя. Ведь он говорит: «самый смех есть форма или признак победы». Но смех в комедии есть смех зрителя. Герои не смеются. Наоборот, герои серьезны — смеется же зритель. Речь идет о зрителе. И конечно формула Луначарского раскрывает сущность вопроса, о котором у нас речь. Именно симптом победы, чувство победы нашего зрителя и утверждает комедия. И комедия задается не только целью доказать зрителю, что эти герои вовсе не герои, а никчемные и ничтожные люди. Наоборот, комедия утверждает, что они — герои, и вот это утверждение их героизма, их полнокровной жизненной силы, их заражающей деятельности ощущает зритель как «форму или признак или симптом победы». И его смех есть выражение его радостного оптимистического утверждения жизни.

И если видеть задачу смеха в комедии только в том, что она разоблачает в герое пошляка, значит самому быть очень скучным человеком.

7. «НАСЛАЖДЕНИЕ и ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»

Оптимистическое начало в искусстве может быть понято как его гедонистическое содержание. Законный элемент комедии как развлечения, театра как отдыха, как массовых празднеств и карнавалов, может быть принят, как генеральная линия развития созидающегося социалистического и коммунистического искусства. Все мол ясно и понятно, пятилетка осуществлена в четыре года, вторая пятилетка победоносна, скоро наступит эпоха радости и ликования. Безоблачное счастье и будет содержанием будущего искусства. Анатолий Франс считал, что при социализме не будет драмы и комедии, а только музыка и поэзия, как единственное выражение самочувствия счастливого человека-победителя.

У нас и в практике и в теоретических высказываниях встречается такого рода гедонистическое, биологическое понимание эстетики социализма. Правильно ли это? Не пропагандируется ли здесь под флагом верного утверждения об оптимистическом искусстве филистерская идея благополучия, благодушного бытия, «тихого счастья»? Эту идею «сытого социализма», якобы наступающего после победы и ликвидации классового общества, всякого рода теоретики приписывали коммунистическим взглядам на будущее. Но этот идеал благополучного пережевывания жизни есть собственный филистерский идеал такого рода теоретиков.

Буржуазная философия наслаждения есть философия наслаждения обладанием. Радость минус труд, минус мысль, минус творческий процесс, минус человеческая деятельность вообще. Труд был тяжелым и зазорным бременем. Труд, который является для нас процессом творчества, радостью созидания, истинной основой истинного наслажде-

ния — для буржуазии не являлся основой радости. Цель жизни — свобода от труда. В этой свободе и есть наслаждение.

Маркс и Энгельс пишут в «Немецкой идеологии»: «Наслаждения всех существовавших до сих пор сословий и классов должны были вообще быть либо ребяческими, утомительными, либо грубыми, потому что они всегда были оторваны от общей жизнедеятельности, от подлинного содержания жизни и более или менее сводились к тому, что бессодержательной деятельности давалось мнимое содержание». И еще. У буржуазии «... продолжающееся подчинение наслаждений приобретению денег сообщило им тот скучный характер, каким они отличались до сих пор». И еще: «...у буржуазии наслаждение приняло даже официальную экономическую форму, форму р о с к о ш и». Органическая связь наслаждения с общей жизнедеятельностью, с подлинным содержанием жизни наступает только при социализме. Мысль, деятельность, творческое преодоление как содержание нашего искусства будут выражать истинное самочувствие, истинное наслаждение социалистического человека. Поэтому ложны те взгляды, которые пропагандируют развлекательный, бездумный жанр, как генеральную форму комедии.

Элементы такого гедонистического понимания эстетики есть например в работе т. Амаглобели «Театр социального оптимизма», помещенный в сборнике «Драматургия».

Статья начинается симпатично: «Театр возник как социальная игра масс, как народный праздник».

Тезис этот во всяком случае весьма спорен. Отсутствуют в этой формуле два элемента, существенных для искусства. Искусство как познание, как раскрытие художником объективной действительности, а не только, как простая «игра масс», и искусство как организатор и пропагандист идей общества, а не только, как «праздник». Отсутствие этих моментов в статье т. Амаглобели в значительной степени обезценивает правильные и интересные мысли автора насчет того, что театр должен быть массовым, театром страстей, сильных воль, могучих и героических натур.

«Советский зритель, — пишет т. Амаглобели, — приходит в театр не для того, чтобы его агитировали, обучали, а для полного радостного ощущения новой жизни».

Это конечно не верно. Театр должен давать зрителю не только «радостное ощущение новой жизни», но и учить его, воспитывать, формировать его характер, заражать страстью работать и строить. Это радостное ощущение у него появится как раз не потому, что театр «игра масс» и «праздник». Праздник есть не только свободная игра сил, освобожденных от труда, но претворение на сцене этого творческого интеллектуального процесса. Через него, через образное воспроизведение на сцене этого процесса зритель получает «радостное ощущение новой жизни». Взгляды, сводящие театр к «игре масс» и «празднику», могут привести к благополучному «бездумию», «успокоенности» в искусстве, что мы и наблюдаем на практике бездумно-развлекательной тенденции многочисленных комедий.

Опасность такого бездумия с нашей точки зрения видна, например, в постановке ленинградским театром п/р. Радлова «Ромео и Джульетты» Шекспира. Театр Радлова молодой, интересный театр. Постановка и исполнение им водевилей Каратыгина отмечены большим вкусом, искусством пластики, острой и умной характеристикой образов, большим юмором. Театр прекрасно исполнил водевили. Но от водевиля до трагедии дистанция огромного размера. И вот «Ромео и Джульетта» у Радлова и по исполнению и по трактовке ближе к Каратыгину, чем к Шекспиру. Театр решил пересмотреть Шекспира в интересах Шекспира. Театр решил свести героев трагедии с их романтических ходулей, дабы зазвучал полнокровный плотский, жизнерадостный Шекспир, театр решил показать живых радостных людей Ренессанса, ибо кто как не мы может почувствовать и понять по-настоящему людей Ренессанса.

К сожалению, людей Ренессанса мы на сцене не увидели. Театр действительно свел героев с романтических ходулей, но они стали ползать у него на четвереньках. Радость Ренессанса они представили, как бездумное времяпрепровождение, как повод для самостоятельного веселья, как мальчишеская забава на улицах Вероны. Мысль и страсть шекспировских героев в этом спектакле снижены до пределов домашнего молодежного развлечения. Когда Джульетта отказывается выйти замуж за Париса, она—так мне по крайней мере показалось—чуть ли не своенравно топает ножкой «не хочу Париса, не хочу Париса». Театр очевидно хочет этим сказать что он «снижает» Джульетту, что она—обычная так сказать девица. Поэтому, конечно, очаровательная сварливость ей больше к лицу, чем смелый, молодой, романтический отказ от Париса. Естественно, что мы не слышали замечательного монолога Джульетты, который она произносит на балконе, ожидая Ромео.

Покров густой, о, ночь, приют любви,
Раскинь скорей, чтобы людские взоры
Закрылись и Ромео трепетал
В объятиях моих, никем незримый,
Не порицаемый. Светло с избытком
Любовникам среди восторгов их
От блеска собственной красы...

(Цитирую по переводу Аполлона Григорьева, перевода Анны Радловой, к сожалению, у нас нет).

Естественно, что этот «нескромный» монолог оказался бы неестественным в устах капризной Джульетты, а может быть даже опорочил ее, навел бы на подозрительные размышления об этой барышне. С точки зрения «обычного» домашнего события в квартире à la «Дружная горка» Капулетти и Монтекки этот монолог тоже неуместен. Но в устах шекспировской Джульетты он не только естественен, он необходим. Его «бесстыдность» высоко поэтична. Это истинная страсть, романтическая, смелая, сильная, целомудренная, враждующая с ханжеской, аскетической моралью христианства, против которого и в жизни и в искусстве восстали люди Ренессанса. И этот монолог характеризует мощные натуры Ренессанса.

Но Радлов побоялся романтики, быть может в стародавних постановках трагедии и заштампованной, и заученной, и высокопарной. Но из этого не следовало, что вместе с водой, нужно выплеснуть и ребенка и превратить печальную повесть о Ромео и Джульете в бюргерский роман двух молодых людей с неожиданно печальным концом. Неожиданно, ибо печальный конец, трагически разрешающий сильное напряжение страсти героев, выглядит совершенно ничемным, необоснованным. Когда Ромео узнает об изгнании и, следовательно, о вечной разлуке с Джульетой, он от горя, от отчаяния, от ненависти против разлучников, людей и обстоятельств, катается по полу. «Вон на земле он пьян от слез своих» — говорит о нем Лоренцо. В театре в этом месте в зрительном зале смех — ибо Ромео «играется», он делает вид, что пьян от слез своих, это просто «игра молодых сил», забава молодого человека, а вовсе не результат его страстного и гневного состояния. Так снижен Шекспир, и, очевидно, «возвращен к самому себе».

Совершенно естественно, что смерть обоих влюбленных не вызывает печали у зрителя, очевидно театр полагает, что печаль противоречит радостным людям Ренессанса, и очевидно Шекспир совершенно напрасно объявил: «нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульете», во всяком случае эта фраза висит в воздухе, она «не доходит». Мы уже не говорим о том, что Монтекки, например, «снижен» до бытового комического персонажа из водевиля Каратыгина.

Театр, если верить Мариэтте Шагинян, превратил «любтовую историю» в историю о кровной мести, то-есть социальную драму. Но, отодвинув так сказать любовную историю, чтобы показать историю кровной мести, он не мог показать по настоящему и кровной мести. Ибо эта история как раз становится понятной и вызывает к себе определенное отношение, то-есть эмоциональное отношение у зрителя, когда дана «любовная история», когда она представлена, как трагедия, когда зритель любит и ненавидит, страдает и восторгается и льет слезы (позволим себе это выражение «льет слезы») над печальным финалом любви. Но так как эта история представлена как забава и вызывает в зрителе легкомысленное любопытство, «приятное во всех отношениях» ощущение, сама эта социальная трагедия тоже мало его трогает.

И если Радлов, руководимый переводом Анны Радловой, хотел показать жизнерадостного реалистического Шекспира, то ему следовало понять эту радость, как бурное движение страстей человеческих, где печаль, и горе, и страсть никак не исключаются. Он мог бы показать как в старом мире трагически заканчивалась свободная и радостная любовь. Тогда бы спектакль был глубоко поучительным и волнующим, а так он сведен до уровня трамвайской «Дружной горки». Разве к «Дружной горке» сводится оптимизм сегодняшних людей?

Если Мариэтта Шагинян возносит этот спектакль, то понятно что она еще выше возносит акимовского «Гамлета», который был тоже сведен до уровня зрелища, радующего глаз и ухо, но оставляющего пустой вашу «душу», вашу мысль. Такая нигилистическая расправа с прошлым, какую проявил Акимов над Гамлетом, никак не может

сойти за светлый взгляд нового человека, обращенный к его прошлому. Этот взгляд пустой, в нем нет мысли. Это относится и к прошлому и к настоящему. И сегодняшний Шекспир, когда он появится, будет Шекспиром больших страстей и мыслей, ибо есть творчество, есть преодоления, есть искания, есть и будут, и нет философии: все решено, все понятно, все ясно, все завоевано, остается только прыгать и веселиться и ликовать. Но это ложно по самой сути. Ибо «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю», в борьбе, в работе.

Радловский Шекспир оказался просто забавой, игрушкой на тему «Ромео и Джульетта». Как будто дети, подсмотрев, как взрослые изображают страсти, решили подражать им, переоделись в костюмы Тибальдов, Джульет, Ромео и Капулеттов и беспечно забавляются, и вот, казалось, раздастся удар гонга и на сцену вступят настоящие шекспировские герои. И начнется спектакль. Этого спектакля мы не дождались.

Мы сделали несколько беглых замечаний о радловской постановке, видели ее мы один раз, это недостаточно для подробного анализа и категорических утверждений, но первые впечатления от нее не могут нас завоевать на сторону радловской Джульетты. Она нам дала лишнее доказательство того, что эта постановка характерна для некоторых наших явлений в искусстве, для философии, понимающей оптимизм нашей эпохи, как бездумное наслаждение жизнью, как счастливую забаву людей, которые все уже сделали и которым особенно и делать-то не хочется, как «итру масс», как «праздник», от которого делается... скучно, и хочется сбегать в живую жизнь, где надо работать, думать двигаться, искать. И хочется видеть вот такую жизнь в искусстве, в искусстве страсти, энергии, мысли.

ДЮМА, БАЛЬЗАК, ГОРЬКИЙ¹

ДЮМА

Театр Мейерхольтда наметил цикл спектаклей, который должен показать в определенной исторической последовательности молодому зрителю, незнакомому по собственному опыту с капиталистической действительностью, положение женщины в буржуазном обществе. Такую попытку планового построения репертуара, являющуюся к тому же опытом широкого художественного показа прошлого, можно только приветствовать. Но свой цикл Мейерхольд начал пьесой Дюма-сына «Дама с камелиями», ни в коей мере не отвечающей требованиям правдивого показа положения женщины в буржуазном обществе. Героиня пьесы, как известно, — кокетка, тема пьесы — кокетка и буржуазная семья.

Проституция, неразрывно связанная с буржуазным строем, представляет как социальный факт немаловажный пункт в обвинительном акте против буржуазного порядка. Мы знаем, что буржуазия ломает и разбивает «игрушки своих страстей» и, использовав их, выбрасывает в мусорную яму; что проституция подтачивает здоровье народа и стимулирует паразитизм в потреблении благ; Маркс в «Капитале» называет это «faux frais» (ложные расходы) буржуазного общества... Все это, и до и после Маркса, обстоятельно изображали многие писатели, вышедшие сами из буржуазных кругов. Так, Золя в романе «Нана» показывает, сколько средств расходуется на обесщеченную буржуазией женщину, сколько несчастья и унижения она приносит.

Франк Ведекинд в своем «Ящике Пандоры» показывает гибель ставшей ненужной проститутки. Ведекинд рисует, как люди, еще более несчастные, чем проститутка, кормятся за счет ее позорной работы. В финале Лулу падает жертвой Жака — потрошителя животных, — типичный конец проститутки. Самым смелым среди буржуазных писателей был Генрих Ибсен: в рамках брачных отношений, регулируемых и освящаемых буржуазным законом, он вскрывает положение буржуазной женщины — торговлю любовью и телом, психическую и нрав-

¹ Перевод с немецкой рукописи С. Сапожниковой.

ственную испорченность, словом — проституцию, как сущность буржуазного брака (особенно в пьесах «Нора» и «Привидения»).

У Дюма же нет ничего от огромной суровой правдивости этих писателей. Сами по себе факты, легшие в основу пьесы Дюма, хотя и не могут по значительности и силе сравниться с «Нана» или «Ящиком» Пандоры», но все же не лишены некоторого значения. Здоровая деревенская девушка, ставшая сначала швейей, выделяющаяся своей красотой, умом и одаренностью, становится кокеткой. Огромные денежные суммы приносятся в жертву, чтобы удовлетворить ее капризы. Имущество, которое для нее растрачивается, пожирается прихлебателями. Буржуазное общество не признает за ней права любить и губит ее морально и физически.

Все это — факты, подвергающие сомнению самое право на существование буржуазного порядка. Но Дюма, сочувствующий этому порядку, делает все, чтобы затушевать правду. «Дама с камелиями» признает за буржуазией право изгнать ее из любовного рая и поставить вне общества. Она сама отказывается от любимого, чтоб поддержать принципы буржуазной семьи и морали. И уже само буржуазное общество под конец распаивает перед очистившейся страданием и самопожертвованием грешницей врата, ведущие к раю буржуазной семейной жизни. Отец Армана, тронутый страданиями Маргерит, открывает сыну настоящие причины ее ухода и возвращает его к ней. Путем такой фальсификации подлинных отношений Дюма заставляет жертву свидетельствовать в пользу справедливости и человечности того порядка, который ее погубил; путем такой фальсификации действительности автор хочет превратить то, что фактически является убийством человека и человеческого, в душевное просветление через буржуазную мораль.

Наряду с этим кардинальным искажением действительности Дюма прибегает к разным драматургическим ухищрениям, чтобы как-нибудь смягчить в художественном отражении ту суровую правду жизни, следы которой все же остались в пьесе. Он вводит, как параллель к Маргерит — Арман фигуры Нишеты и Густава, конечно, не из композиционно-художественных соображений, ибо образы эти искусственно вклеены, а не органичны в пьесе. Он вводит их из соображений идеологического порядка: счастливое соединение этой любовной пары должно смягчить тяжелое впечатление, которое, несмотря на все затушевывания, может оставить гибель «Дамы с камелиями». Оно должно убедить зрителя, что девушки-швейи не всегда гибнут: если они храбро противостоят соблазнам большого города, они могут даже достигнуть гавани буржуазного счастья!

Дюма приводит некоторые факты безучастного отношения к Маргерит. Когда она заболевает на импровизированном балу, веселье кутящей толпы ни на минуту не прекращается; когда Маргерит лежит смертельно больная, ее подруга Прюданс выклянчивает у нее последние гроши. Однако и эти отрицательные черты Дюма старается смягчить: Прюданс отбирает у нее деньги, но зато бездельник Гастон всю ночь дежурит у постели больной и бескорыстно снабжает ее не-



«Дама с камелиями». В Буживале. Арман и Пруданс

обходимыми средствами. Есть хорошие и есть плохие люди — такова мораль.

Эта пьеса, апологетизирующая буржуазный порядок, в художественном отношении сделана бесвкусно. Маркс говорил о Дюма-отце, что он дописывает главу, не зная, как будет развиваться следующая. Это замечание Маркса в полной мере относится и к «Даме с камелиями» — работе, лишенной плана, наспигованной импровизированными сценическими эффектами, свойственными худшим мелодрамам. Начиная с третьего акта, все носит печать грубейшего произвола. Как форсировано напряжение встречи Армана с Маргерит на балу у Олимпии! Как искусственны приемы оттенения, которые должны сделать смерть страдальцы в 5-м действии эмоционально более впечатляющей: день смерти совпадает с днем нового года и свадьбой счастливой пары (Дюма хочет показать смерть на фоне новой жизни).

Преодолеть художественно слабые стороны этой пьесы, грубо и беззастенчиво идеализирующей буржуазию, не смог бы ни один художник, не смог и Мейерхольд. Режиссеру, который попытался бы на материале этой вещи вскрыть социальное положение женщины-проститутки и показать гнет буржуазного общества, неизбежно потерпел поражение. И если бы он захотел использовать незначительные элементы социальной критики, имеющиеся в пьесе, и дать хотя бы бледную тень подлинных буржуазных отношений, — он должен был взорвать пьесу изнутри. Поступки Маргерит только тогда преисполняются

страданием и потрясают, когда покоятся на оправдании буржуазного пафоса. Но ее жертва делается непростительно смешной глупостью, как только режиссер уничтожит это оправдание, служащее фундаментом всей вещи. Или давать апологию буржуазной морали — и тогда пьеса может эмоционально воздействовать на зрителя, или дискредитировать буржуазную мораль — и тогда пьеса сама себя уничтожает.

Мейерхольд лишь в первом акте сделал попытку развенчать буржуазную мораль; в остальных действиях — в трактовке основных отношений — он придерживается Дюма.

В творческом пути театра Мейерхольда «Дама с камелиями» неудача. Спектакль этот говорит о прискорбном отходе такого большого мастера, как Мейерхольд, от требований, предъявляемых к советскому театру сегодняшним днем. Но при этом спектакль сам по себе законченнее и совершеннее всех других постановок Мейерхольда. Мейерхольд показал, что может не хуже Художественного театра воспитывать актеров (игра Райх обнаруживает большую работу) и при этом без помощи так называемых внешних средств (декорационная техника).

Проблемная сторона этого спектакля, касающаяся не только театра Мейерхольда, но и других советских театров, в том, что Мейерхольд, введенный в заблуждение реализмом приемов и художественной манеры Дюма, не увидел, что этот «реализм» маскирует классический образец буржуазного романтирования действительности. То, что происходит в пьесе Дюма, могло произойти, люди могли себя вести и говорить так, как они себя ведут и говорят у Дюма, но действительность не такова, какой ее рисует Дюма, и люди — не такие. Маркс и Энгельс, говоря о реализме в искусстве, имели в виду не реалистичность отдельных приемов, а правдивое отображение некоторых существенных сторон действительности.

Буржуазный реалист пытается подкрепить свои классовые симпатии и взгляды правдивым изображением действительности, тогда как буржуазный романтик, наоборот, фальсифицирует действительность с помощью фантазии, для того чтобы заразить зрителя своими классовыми представлениями о действительности. Если снять с «Дамы с камелиями» покров реалистических художественных приемов, то останется только фальсификация действительности. Дюма несомненный романтик.

БАЛЬЗАК

Подлинный анализ приемов Бальзака дает достаточный материал, чтобы утверждать, что Бальзак в этом отношении не классический реалист. Бальзак любит (наряду с реалистической манерой) приключенческое развитие сюжета; он пишет роман с многообещающим заглавием — «Феррагюс, вождь деворантов», который по своей фантазии в области уголовщины не уступает Шерлоку Холмсу. Он любит вставлять в свои романы куски социально-научного порядка. Вряд ли встретится у него хоть одно действующее лицо, с имущественными от-

ношениями которого он подробно и обстоятельно не познакомил бы читателя: какое состояние имеет X, каким образом он его добыл, где и как оно помещено и т. п. Бальзак любит заостренные до крайних контрастов положения, доходящие до гротесковых искажений (у него есть целый том таких гротесков — «Contes drolifiques» — «Смешные рассказы»). Наряду с этим Бальзак повлиял на многих экспрессионистов. Стоит только прочесть такие места из Цезаря Биротто: «Александр мог бы еще долго говорить так. Биротто окаменел. Каждое слово было для него как удар по голове. Он слышал только звон похоронных колоколов, как вначале видел только пламя пожара». После подробного описания душевного состояния банкрота, как бы соскоблив хирургическим ножом душевные движения и ощущения героя, Бальзак выразительно резюмирует их в замечании Биротто: «Я бы хотел, чтоб мне сняли голову» — сказал наконец Биротто — «она мне в тягость и больше ни на что не нужна». Бальзак — реалист, хотя и не всегда пишет в реалистической манере. Он реалист потому, что путем отражения действительности, как она есть, борется за свои убеждения. Но именно потому, что он борется за свои убеждения, как последовательный реалист, он сам подводит мину под свои иллюзии о сущности феодальных отношений, сам дает в руки читателю взрывчатый материал, который взрывает на воздух эти иллюзии и устраняет мусор, покрывающий в его произведениях действительность. Именно в этом заключается победа реализма, о которой говорит Энгельс в своем письме к М. Гаркнес.

Я считаю необходимым подчеркнуть именно эту сторону, потому что некоторые литературные и театральные критики искажают совершенно ясный смысл замечания Энгельса о Бальзаке и реализме. Наиболее сильное выражение это нашло в статье т. Заславского о Гоголе. Автор отрицает наличие в произведениях Гоголя объективных следов его симпатий к николаевскому абсолютизму. Энгельс же, говоря о победе бальзаковского реализма, начинает с того, что четко устанавливает объективные следы социально-политических симпатий Бальзака непосредственно в произведениях. Энгельс говорит об эгегическом отношении Бальзака к судьбе нисходящего феодализма. Точно так же и симпатии Гоголя к абсолютизму объективно отражены даже в «Ревизоре». Финал комедии — появление жандарма и его последние слова, акцентированные Гоголем, должны служить оправданием системы самодержавия, несмотря на некоторые ее искажения на практике.

То, что театр Вахтангова включил Бальзака в свой репертуар, является несомненно положительным моментом. И тем не менее результаты оказались неудачными. Как это случилось?

Театр Вахтангова драматизировал Бальзака. Автор драматизации Сухотин искажил Бальзака и прежде всего огрубил его.

Из всего комплекса фактов, персонажей и жизненных путей, взятых из романа Бальзака для драматизации, решающими линиями являются падение дворянской группы и образование нового господствующего слоя — финансовой буржуазии, появление финансовых хищников и биржевых волков. Бальзак показывает, как биржевые волки безза-

стенчиво используют слабые стороны дворянства. И другие писатели ясно видели, что дворянство тогдашней Франции запуталось в долгах и исчерпало свою материальную базу. Но только один Бальзак сумел ступить этот процесс до подлинного драматизма. Растиньяки и дю-Тилле развращают женщин, раздувают в них пламя разнузданности и страстей, чтобы пограбить под шумок, во время вызванной ими сумятицы. Многие виконтессы и графини, разрушающие знаменитые дворянские роды и покрывающие их позором, это — дочери буржуазии, которые, поднимаясь из ничтожества и возвышаясь, отрываются от своего класса, но тем не менее осуществляют его миссию — разрушение, уничтожение, разложение дворянских слоев. Правдивость такого романа как «Отец Горио» именно в том, что дочери военного спекулянта Горио, хотя и грабят своего отца, но одновременно несут разложение в дворянские дворцы. Когда Сухотин в своей пьесе выбрасывает из галлерей фигур отца Горио, то этим самым богатая художественная бальзаковская ткань нюансов и переходов рвется и превращается в грубый контраст между нисхождением дворянства и его моральной гибелью, с одной стороны, и выдвиганием молодых беззащитных людей — с другой. Огрубляет Бальзака и художник спектакля Рабинович. При обсуждении плана постановки режиссеры подчеркивали важную роль, какую у Бальзака играет Париж. Это совершенно верно. В своих романах Бальзак с чрезвычайной точностью рисует Париж, здания, квартиры, их обстановку. Но Париж, показанный Рабиновичем, не Париж Бальзака. У Рабиновича все дело сводится к грубому контрасту между роскошными дворцами и мансардами нищих мечтателей. Бальзак же дает гораздо больше: он показывает, как перестраивается мелкобуржуазный, удушливый, узкий Париж, как он обвешивается украшениями, как он проникает во дворцы. Автору инсценировки, как и художнику, не хватает понимания именно этого, такого характерного для великого реалиста Бальзака, тонкого, конкретного, несхематизированного показа противоречий.

Бальзак — не в плане художественного направления театра Вахтангова. Его актеры недостаточно тренированы для Бальзака. После смерти Вахтангова театр слишком долго держался традиций вахтанговской иронии («Турандот») и только в последнее время, в пьесах Горького, подошел к традициям вахтанговского «Гадибука». Это определенно сказалось на бальзаковском спектакле. Авторы инсценировки искали вахтанговской иронии. Таков именно афористический, заостренный финал пьесы, совершенно не похожий на композицию бальзаковских концовок с их большим размахом нарастания. Ирония, скольжение — это не те качества, исходя из которых можно овладеть Бальзаком. В словах Вотрена: нужно было бы с силой гранаты ворваться в усадьбы богачей, в усадьбы привилегированных — Бальзак сам дает основной тон своих героев. Все взрывающаяся сила, негнушащая воля, энергия — вот характерные черты победивших выскочек этой эпохи, и именно эти черты актеры должны были воплотить в изображаемых ими образах. А у актера Куза Растиньяк получился челове-

с элегантными усталыми манерами, с налетом порочности. Ближе всего к Бальзаку Глазунов в роли Вотрена.

Но там, где актеры пытаются выйти из рамок элегантной иронии в область страстей, там они дают внешнюю романтическую приподнятость, столь характерную для постановки «Марион де-Лорм» в этом театре.

Таким образом актеры театра Вахтангова очутились без достаточной подготовки перед задачей создания образов бальзаковской величины и размаха. В этом и кроется проблемная сторона этого спектакля, значение которой для советского театра выходит за пределы той или иной отдельной постановки.

Русский театр достиг своего высокого расцвета благодаря последовательному образованию художественных школ. Школы Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова — работали по определенным художественным принципам. Русский театр получил благодаря этому принципиальную установку, художественную выправку, приобрел специальные знания и навыки, которых не было в других странах европейской буржуазной культуры. Строгое соблюдение принципов школы (причем выработывался особый корпоративный дух — отдельные школы отмежевывались друг от друга и замыкались) имеет в буржуазных условиях свое оправдание, так как художественные школы являются здесь выражением различных социальных группировок, различных социальных программ. В советских условиях художественные направления начинают в своем развитии



«Человеческая комедия». Граф и графиня де Серизы у генерал-прокурора, в здании суда

все больше и больше исходить из единых социальных позиций и не могут рассматриваться как антагонистические направления. Таким образом замыкание отдельных художественных организмов в самих себе и отмежевание от опыта других не имеет больше оправдания и действует вредно на общее художественное развитие. Между тем, принцип художественной исключительности, художественной замкнутости отдельных школ все еще продолжает существовать. В выборе актеров, в воспитании молодежи, в комплектовании режиссеров наши театры продолжают руководиться корпоративными принципами.

Актеры театра Вахтангова быть может лучше справились бы с своей задачей, если бы захотели учесть опыт актерского мастерства других школ. Я думаю, например, что метод игры таких актеров неомейерхольдовской школы, как Мартинсон и Глизер, эта свободная, насыщенная страстностью манера художественного овладения образом, могла бы быть с пользой учтена вахтанговскими актерами, дав им некоторую руководящую нить. Я бы не хотел быть неправильно понятым: развитие художественного своеобразия в целях создания большого театрального искусства совершенно необходимо. Но фетишизация, культивирование своеобразия ради своеобразия, своеобразия во что бы то ни стало — вредны. Развертывание художественного своеобразия будет протекать тем плодотворнее, чем полнее будет творчески использован опыт других художников.

В противоположность Мейерхольду, который считает деталь реалистической манеры реализмом, вахтанговский театр старается привести Бальзака к одному реалистическому знаменателю, не охватив своеобразия художественных выразительных средств великого мастера и не осмыслив их в показе. Характерные для Бальзака заострения ситуации, стремительная экспрессия — в исполнении театра совершенно не чувствуются. Нет стремительного полета мыслей, рассуждений и наблюдений, без которых Бальзак — не Бальзак. Автор драматизации и вместе с ним театр старались найти главным образом логически мыслимую, непрерывно замыкающуюся цепь эффектных событий. В результате спектакль походит настряпню третьестепенного автора, фальшиво-сентиментального, с большой склонностью к мелодраматизму, и лишь иногда неожиданно всплывали большие содержательные мысли.

Кстати, следует отметить, что драматические произведения самого Бальзака, за исключением «Меркадэ», стоят немногим выше этой инсценировки. Такая драма, как «Гавань бурь», если не дать себя ввести в заблуждение именем автора, имеет, по правде говоря, очень небольшое художественное значение. Ей нельзя отказать в известных драматических моментах, сильном построении сцен, ярких контрастах, но нет той глубины мысли и меткости наблюдений, которые должны были бы пронизывать эти эффектные сцены.

В этом, как мне кажется, заключается вторая проблемная сторона постановки. Что именно делает драму впечатляющей, сценичной? Мы остановимся на ней ниже в связи с анализом пьес Горького, так как

его драмы являются прежде всего попыткой порвать с традицией и дать сценическое воздействие иным, не традиционным путем.

Совершенно ясно, что драматическое произведение должно отличаться особой насыщенностью. Ясно, что богатство событий и действия — одно из наиболее целесообразных средств для достижения этой сценической насыщенности. Об этом незачем спорить, это несомненно. Но Сухотин, стараясь достичь насыщенности драмы действием, совершает чрезвычайно важные ошибки принципиального значения.

У Бальзака показано, как люди такого типа, как Растиньяк, Люсьен, Шандр, Вотрен, — опасны для каждого, кто становится на их пути. Реальность опасности лежит в самой личности этих персонажей, в их стремлении выдвинуться, в их энергии, в их бесцеремонности и неразборчивости в средствах. Бальзак показывает, как эта исходящая от них угроза осуществляется в отношении их окружения. Он показывает их в действии, показывает, как они вымогают, выдают фальшивые векселя, предают своих друзей, понуждая и других к позорным поступкам... И сделано это так мастерски, что читатель с величайшим напряжением следит за судьбой этих лиц. Поступки их Бальзак выводит из их отношения к окружающему миру; события у Бальзака совершаются в рамках именно этого отношения. Это — одно.

Бальзак использует все имеющиеся в его распоряжении, как романиста, средства — наблюдение, философские рассуждения, характеристики от автора, — для того чтобы вновь указать на это основное отношение, в котором его герои находятся к миру, и закрепить его в сознании читателя. Это — второе.

Сухотин же берет фигуры и поступки героев Бальзака (впрочем, не всегда: иногда он изменяет их, затемняя тем самым характеристику образа), но вместо того, чтобы сосредоточиться на точном выявлении этого основного у Бальзака отношения, он с горячностью набрасывается на показ внешних интересных моментов и, задерживаясь на них, стремится исчерпать содержащееся в них напряжение (вымогательства, интриги). Таким образом напряжение событий перерастает напряжение основного отношения и начинает отрываться от него. Этим самым Сухотин локализует действующих лиц в их единичных поступках, в их индивидуальных чертах характера. Сценическое действие, в котором локализируются герои, не способствует движению пьесы, даже если оно на момент и вызывает напряженный интерес, ибо оно не драматично. Оно не проливает свет ни на действительность, ни на фигуры людей, ни на окружающий их мир. Оно, таким образом, не может породить у зрителя мысли и вызывать представления. Оно лишено значения.

Возникающая отсюда внутренняя никчемность и пустота лиц и событий проступает тем рельефнее, что Сухотин отбрасывает философские рассуждения, психологические и политические отступления Бальзака.

Локализация лиц в их поступках — это одна из тех ошибок, которая чаще всего встречается в драматургии, опирающейся на инте-

ресный сюжет. Такие писатели, как Дюма, Скриб, Ожье, Сарду, таланта которых нельзя отрицать, — именно так писали свои пьесы, имевшие у публики успех, успех однако эфемерный. Многие наши советские драматурги (и даже лучшие из них), пытавшиеся создавать свои драмы на базе сильно развитого сюжета, повторяли эту ошибку. Так, например, ошибка, которую отмечает т. Альтман в своей статье в «Литературном критике» о творчестве Кирсона, в кирсоновских драмах «Рельсы тудят» и «Константин Терехин» состоит именно в такой локализации лиц в их сценическом действии. Анализ пьес Глебова («Рост»), Билль-Белоцерковского («Голос недр»), Афиногенова («Малиновое варенье») обнаруживает ту же ошибку, типичную и характерную для определенного периода советской драматургии. Для повышения качества последней необходима решительная борьба с такими недочетами. И в этой борьбе важные услуги оказывает драматическое творчество Максима Горького.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

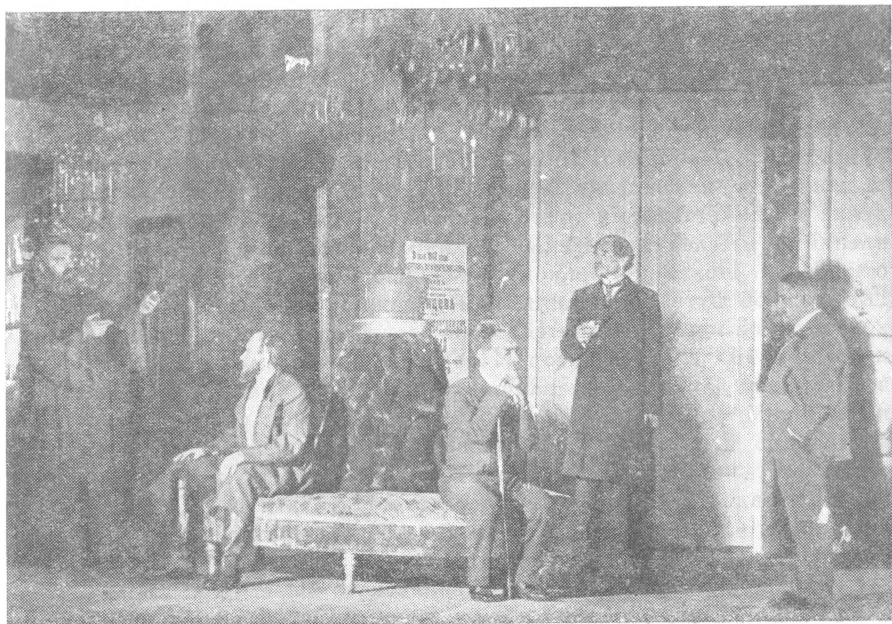
В своей статье «О пьесах» («Драматургия», «Советская литература», 1933 г., стр. 19) Горький протестует против утверждения критиков о необходимости изучать горьковскую драматургию, горьковский театр. Он пишет коротко и недвусмысленно: «Нет, изучать не надо, потому что нечего изучать».

Самокритика Горького должна служить примером для нас, весьма чувствительных к низкой оценке наших работ. Тем не менее я думаю, что эта самокритика несправедлива. Несправедлива она потому, что через все драматические произведения Горького проходит определенное направление, определенная тенденция драматургической композиции (в «На дне», в «Егоре Булычеве», в «Достигаеве»); а изучение драматургической концепции, которую последовательно и упорно стремится осуществить писатель такого масштаба, как Горький, не может быть бесплодно, даже если бы оказалось, что путь Горького неверен и ошибочен.

В чем состоит драматургическая концепция Горького, горьковская драматургия?

Горький пишет тетралогию, в которой должна быть развернута богатая картина русской действительности. Пока имеются две пьесы: «Егор Булычев и другие» и «Достигаев и другие».

Кто такой Егор Булычев? Выходец из низов, он не успел еще прочно срастись с буржуазией, с ее представлениями, желаниями и склонностями, как материальная и политическая база господства этого класса получила сильную трещину: разразилась февральская революция. Основное отношение Егора Булычева к миру состоит в этом недостаточном сращении недавнего крестьянина с буржуазией. Его товарищи по классу с полным правом считают Булычева пришлым элементом. Из этого основного отношения Егора к действительности вытекает и то, что он в процессе разложения капитализма, в бурях февральской революции падает первой жертвой, и то, что физически



«Достигаев и другие». Лекция Звонцова. В кулуарах

и морально он не может оказать сопротивления революции, и то, что он сомневается в оправданности буржуазного порядка и своей собственной жизни. Это основное отношение Горький подчеркивает с величайшей силой.

Любимая дочь Булычева Шура, с которой он связан родственностью представлений и склонностей, отрывается от буржуазии; Глафира — его возлюбленная — помогает революционным рабочим; его дом в «Достигаеве» становится местом явки революционеров. Это основное отношение Егора, чрезвычайно благоприятное для развития драматического действия, конкретизируется Горьким в драме неизлечимым заболеванием и смертью Булычева. Горький мог бы при желании конкретизировать неизбежность гибели Булычева и на другом материале, на других фактах. Но умирание Егора Булычева, как прием драматической конкретизации, нужно признать счастливо найденным и полноценным.

Не раз великие поэты и писатели пользовались умиранием героя, как драматическим мотивом, чтобы художественно и психологически оправдать пересмотр им укоренившихся у него представлений о мире и уничтожение этих представлений. Так сделал Кальдерон в своем «Teatrum mundi» («Театр мира»), так сделал средневековый английский автор в мистерии «Каждый», в «Представлении о смерти богача», так поступил и Лев Толстой в повести «Смерть Ивана Ильича» — лучшим произведении мировой литературы этого жанра. В работе

Горького однако важно и значительно то, что процесс пересмотра правды о мире начинается у Булычева не потому, что он знает, что должен умереть, — уверенность в смерти только ускоряет и обостряет необходимость этого пересмотра, вытекающего из основного отношения Егора к действительности. Напряжение интереса, вызываемое в зрителе умиранием Егора, вытекает из напряжения основного отношения его к действительности. Поэтому каждое отдельное проявление и конкретизация этого умирания и связанных с ним представлений и мыслей насыщены великолепным напряжением основного отношения. Поэтому Горькому не нужно помпезно обставлять смерть Егора, чтоб путем ожидания, замедления и ускорения действия приковать к ней внимание зрителя и повысить его интерес, как это сделал и должен был сделать автор «Представления о смерти богача», пользовавшийся для этого различными приемами (смерть поражает его неожиданно, среди роскоши и изобилия, в полном расцвете сил, богач интуитивно чувствует ее приближение, приглушенный мрачный звон страшных колоколов, слышный лишь ему, врывается в пиршество жизни и радости, смерть отзывает его от стола и т. п.).

В пьесе «Достигаев и другие» тенденция драмы Егора Булычева получает свое дальнейшее развитие.

Егор кончает жизнь в дни февральского переворота, драма «Достигаев и другие» заканчивается в начале Октябрьской революции.

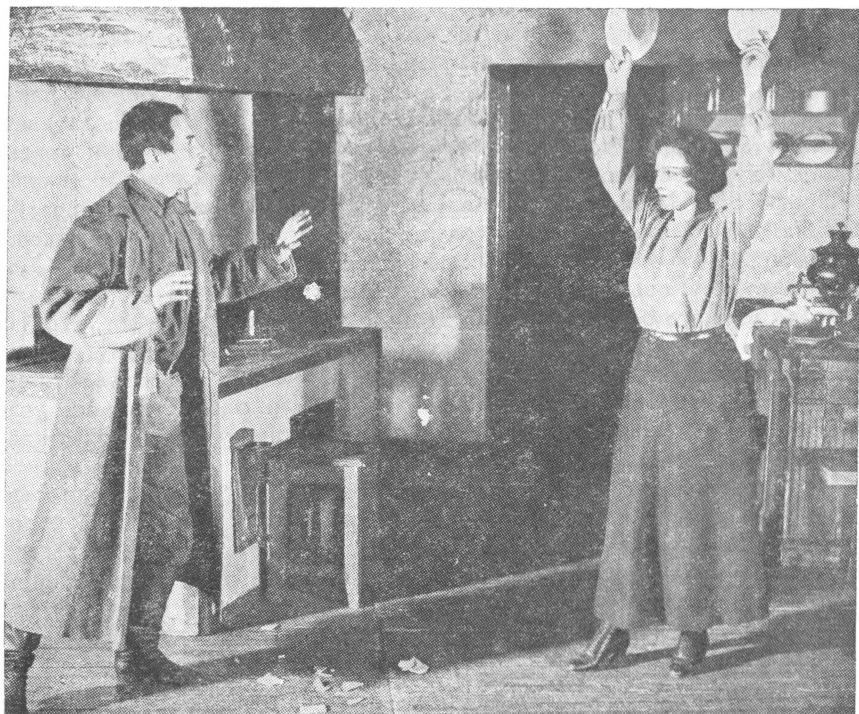
В то время как беспомощный к сопротивлению Егор погибает, а Нестрашный и Губин организуют контрреволюционное выступление и Звонцов — человек в стиле Керенского — их поддерживает, — Достигаев, подчиняясь натиску революционной волны, отступает на позиции кажущейся лояльности, чтобы с этих позиций подготавливать в будущем нападение на завоевания революции. Великолепно показано, как Достигаев находится везде и в то же время нигде, как он качает головой по поводу людей, не имеющих воззрений, как он в «теоретических» разговорах о революции зондирует почву, производит рекогносцировку поступательного движения революции. Великолепно раскрывается в третьем действии основное отношение Достигаева к миру. Он сидит в уютной гостиной, болтает, играет, пробует наладить расстраивающиеся семейные отношения, беседует с заговорщиками, подлаживается к солдатам революции, и среди всех этих мелочей, как будто случайных, второстепенных, незначительных, уже чувствуется, что здесь кроется драматическое напряжение, что здесь сидит, ходит, говорит, болтает тот, кто очень скоро станет пособником интервентов, вредителей.

Горький показывает, что все уловки и ухищрения «Достигаевых и других» ни к чему не приведут, что почва все больше уплывает из-под их ног, что буржуазия деморализуется (самоубийство Антонины, семейные отношения в доме Достигаева), что широкие массы, на которые опирается буржуазия, приходят в движение и освобождаются из-под ее власти, что готовы уже резервы, которые в момент решающей борьбы станут на сторону пролетариата и будут биться вместе с ним.

Основные отношения в этой пьесе полны содержания и напряжения — достаточных, чтоб дать волнующий театральный спектакль.

Особенность этих основных отношений в том, что напряжения в пьесе не разрешаются конфликтами, а остаются незавершенными. Отсюда естественно и то, что Достигаев не совершает никаких особенных поступков, не вступает в столкновение, но только подготавливает его; столкновение неизбежно, но оно произойдет уже после.

Этой особенностью объясняется необычайность композиции драмы. Два акта выявляют основное отношение Достигаева к действительности, которое развивается лишь в последнем действии. В первом — в плане выступления буржуазии — Горький рисует точную картину буржуазных настроений того времени. Во втором — дан план наступления революции. В противопоставлении Достигаева этим двум группам, которые в свою очередь противопоставлены друг другу в двух первых актах, выясняется и получает дальнейшее развитие основное отношение к миру. И тем не менее полная конкретизация Горькому не удалась. Причина этого, мне думается, кроется в том, что движение буржуазии недостаточно выпукло выявлено (в первом действии) и связь отдельных персонажей (например, Трокурова) с основным отношением только намечена, но не нашла конкретного сценического



«Достигаев и другие». Шура и Тятин

воплощения в целом. Вовсе нет необходимости, чтобы организационные мероприятия контрреволюции вылились в первом же акте в определенный план заговора. Что это не нужно, доказывает второй акт, в котором отдельные мозаично слепленные персонажи и отношения объединены бунтом Таисии против игуменьи. В композиции целого, как и в композиции второго акта, этот момент только эпизод, но бунт этой маленькой, затравленной, забитой послушницы отражает в развитой форме стремления всех персонажей этого акта. Если бы Горькому удалось воплотить целевые устремления персонажей первого действия в каком-нибудь эпизоде, событии, то пьеса в целом очень выиграла бы и в цельности и в силе.

Конкретизация (но не локализация) основного отношения персонажей в их действиях и поступках, как принцип художественной образительности, — вот что важно в драматургии Горького (не только это; привлечение философских разговоров — другой момент, о котором я буду говорить в следующей статье). Эта конкретизация указывает советской драматургии путь к устранению недостатков в обработке сюжета. Интересно, что по этому пути шел целый ряд наших драматургов. Так, в драме Афиногенова «Страх» замечательна именно эта попытка показать момент напряжения пьесы, ее движения через основное отношение профессора Бородина к действительности, через замкнутую аполитичную позицию буржуазного ученого показать, как аполитичная, т. е. буржуазная, позиция таит в себе угрозу по отношению к нашей революционной науке. В этой связи особенно важно указать на новую драму Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет». Пьеса эта очень интересна не только своей тематикой, но и своеобразным художественным воплощением темы.

Профессор Чадов, старый большевик, ученый с огромной волей и инициативой к преодолению сил природы и использованию их для революции, — одна из основных фигур нашей действительности. О таком человеке Горький говорит: «он стремится изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства» (там же, стр. 16). Как он со смелостью, силой и настойчивостью идет своим путем, другими словами — как конкретизируется в драме это основное отношение в столкновении с определенной задачей и определенными условиями (Чадов болен тяжелой болезнью) — именно это возбуждает интерес у зрителя.

Ему противопоставлен Никита, раньше бывший в авангарде революционного движения, который теперь не может угнаться за огромными требованиями сегодняшнего дня и падает жертвой трагедии незнания (неспособности завоевать знание). Как Никита пытается преодолеть эту трагедию, как он не может добраться до истоков знания, как он все больше падает и запутывается в сетях сложных человеческих отношений, которые не может распутать, — именно это возбуждает интерес зрителя.

Обе фигуры заключают в себе достаточно драматического напряжения, чтобы сделать пьесу интересной. Противоположность этих фигур, противопоставление знания и незнания, тенденций развития и

основных линий персонажей — значительно повышают эффект основного драматического угла пьесы.

Сохранить при точной разработке отдельных деталей — персонажей, событий, отдельных черт характера цельность спектакля и отдельных персонажей одна из труднейших задач для театра. Не разрешив этой задачи, нельзя добиться высокого мастерства. Для советского театра это тем труднее, что тут цельность должна быть насыщена силой подлинно большой идеи, должна служить ее уяснению.

Между тем большинство наших спектаклей блещут точнейшей отделкой деталей, наши актеры восхищают разработкой отдельных правдивых черт, но редко актеру удается до конца выдержать цельность образа, редко удается режиссеру создать спектакль, в котором каждый момент вел бы к уяснению, к осмысливанию действительности.

Значение работы Вахтанговского театра «Егор Булычев и другие» в том, что театру удалось разрешить эту задачу (да еще на таком трудном материале!). Театр дал зрителю содержательный, приковывающий к себе спектакль высокого уровня. Режиссуре (Захава) удалось, при точной разработке отдельных частей и моментов сделать основное отношение Егора к действительности подлинным сценическим центром. Ибо в чем состоит впечатляемость такого момента, как эпизод с человеком, «исцеляющим» трубой? Если бы инсценировка этого эпизода не была насыщена основным отношением, то он обратился бы в милую, но незначительную сценку: Егор забавляется с шарлатаном и заставляет его дуть в трубу — самодурство человека с «широкой русской натурой», не знающей удержу. У Вахтангова же эта сцена подается на основном отношении, на отчаянии Егора, разочаровавшегося в своей жизни и в классе, с которым он связан. Когда Егор кричит шарлатану: «Глуши, Гаврила!» — то он ищет в пронзительных выкриках трубы созвучного выражения своего отношения к миру. Труба звучит, как фанфары страшного суда над Егором Булычевым и другими, гибель которых неизбежна.

Но опыт этого спектакля театр не сумел удержать и использовать. В постановке «Достигаева» он вернулся к традициям легкой бытовой комедии.

Нужно, правда, признать, что в этой необычной пьесе чрезвычайно трудно сценически осуществить драматизм основного отношения главного персонажа. У Достигаева нет линии действия, он выступает мимоходом, в его высказываниях есть что-то случайное, какой-то легкий тон равнодушия. Изображать приходится подготовку действия, угрожающую сторону его безразличия, тяжеловесность его легкости и т. д. Но в интерпретации актера, к сожалению, не чувствовалось даже попытки найти то напряжение, которое исходило бы из основного отношения. Поэтому не было духовно связующего целого. Отдельные моменты рассыпались на части, значение целого сузилось, спектакль снизился до бытовой пьесы.

Те же причины привели при постановке в прошлом году «Мертвых душ» в первом МХАТ'е к снижению уровня этой монументальной эпопеи Гоголя.

В спектакле «Жизнь зовет» в театре МОСПС можно было наблюдать ошибки иного рода, вызвавшие снижение пьесы при постановке.

Режиссер (Любимов-Ланской) сначала вполне правильно находит в «незнании» Никиты его трагическое основное отношение к действительности.

Он ставит его в начале пьесы перед огромным книжным шкафом, перед множеством книг для него немых и безжизненных. Во втором действии картина меняется: Никита с бутылкой водки за столом; в третьем — Никита, вцепившись в своего друга, катается с ним по полу и в четвертом — он пишет прощальное письмо. В последовательности этих сценических положений одна ступень падения сменяется другой, более низкой. Задача, которую таким образом поставил актер, была главным образом показать процесс разложения Никиты, падение его со ступени на ступень. Показать же это составляло часть задачи, но, я подчеркиваю, — только часть. Нужно было еще выявить, что спускающийся со ступеньки на ступеньку Никита не может уже больше подняться, выявить, почему не может; показать, что его «незнание» превратилось в нечто неизменяемое, в трагическое — не потому, что он временно глубоко опустился, но потому, что он убежден, что не может больше подняться, что и послужило толчком к самоубийству Никиты в пьесе. А это означает, что в трактовке спектакля нужно было искать такие сценические положения, которые дали бы возможность выявить основное отношение Никиты — его «незнание» в различных фазах, положениях, обстоятельствах.

В спектакле сменяются отдельные фазы развития образа Никиты, причем в этой смене основное отношение не сохраняется. У актера получается локализация изображения отдельных фаз, он добился движения в образе, но не его развития.

И наконец, режиссеры приносят в жертву цельность спектакля отдельным эффектам. Немецкий революционный драматург Фридрих Вольф написал драму: «Матросы из Катарро». Автор рисует, как восставшие матросы не сумели вначале использовать свою победу.

В одной из сцен Вольф показывает, как вождь восстания применяет революционную тактику. Корабль находится под обстрелом флота, сохраняющего верность правительству. Тогда руководитель восстания приказывает повернуть корабль так, чтоб под обстрел неприятельских орудий попали каюты офицеров. В результате враг временно приостанавливает огонь. Каждому ясно, что сценическое воздействие этого момента нужно искать в изображении успеха революционной тактики: орудия врага молчат. Но режиссер Дикий (постановщик драмы в театре ВЦСПС) не может отказаться от эффектного обещающего успех трюка (кстати сказать — очень дешевого). Он дает

самый процесс поворачивания корабля,— наш зритель, который и в театре радуется успехам техники, с увлечением аплодирует. Но что этим достигается? Во-первых, благодаря этому, напряжение действия рвется и, во-вторых, внимание зрителя с политической стороны переносится на артистическо-техническую.

Наш советский театр — мастер разработки отдельных деталей, но ему надо овладеть созданием целостного спектакля. Советский театр в настоящее время стремится овладеть и этой труднейшей стороной искусства.

Фридрих Вольф

ТЕАТР СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ¹

(От экспрессионистической пацифистской драмы к эпическо-политическому театру)

«Тот, кто не понимает германского вопроса, не понимает и путей развития пролетарской революции в Европе. Тот, кто не отдает всех своих сил для поддержания германского пролетариата, не борется за пролетарскую революцию в Европе».

(КНОРИН, XIII пленум ИККИ).

За период 1918—1931 гг. можно было наблюдать необычайное многообразие и подвижность немецкой театральной жизни. Быстро чередовалась смена боевых фронтов, немецкий театр в значительной степени активизировался и насытился политическим содержанием. В то время немецкий театр был чутким приемником, лучшим политическим индикатором и едва ли менее значительной ареной борьбы, чем пресса или залы политических собраний. От 1918 до 1931 гг. в Германии существовали театры, остро отображавшие политические ситуации: у нас был театр нигилистских бунтарей, театр реформистских просвещенцев, тормозящих революцию краснобаев («Volksbühne», Берлин), далее театр, организованный клерикальным «центром» («Bühnenvolksbund»), многочисленные националистские и фашистские «немецкие союзы культуры» и рядом с ними воинствующий пролетарский театр, как-то «Junge Volksbühne» (Берлин), театр Писскатора и «Театр актерского коллектива» (Лейпциг), «Западная труппа» (Дюссельдорф). «Группа 1931 года» (Берлин, Бангенгейм), — все высококвалифицированные профессиональные театры, знакомые со всеми средствами борьбы и военными хитростями.

В 1931 году на театральной фронте уже явственно чувствовалось наступление фашизма: все театры, раньше делавшие «полный сбор», благодаря постановкам наших пьес, теперь «принципиально» отказывались включать хотя бы одну из них в свой репертуар. Один из театральных директоров объяснял мне, что он уже по одному тому не может ставить мои пьесы, что страховое общество отказывается оплачивать убытки, понесенные театром во время постановок пьес революционного репертуара. В 1931 году в Базеле во время представления «Цианкали» студенты бросали газовые бомбы, в Данциге ка-

¹ Перевод с немецкой рукописи В. Вильмота.

толическая молодежь на представлении той же пьесы бомбардировала актеров пивными бутылками.

Но именно это наступление и бойкот сплотили наш фронт. Начали формироваться самостоятельные актерские коллективы и труппы, занимавшие маленькие прогоревшие театрики и там, при переполненном зале, ставились по воскресным дням наши «неблагонадежные» пьесы. Но и эти «закрытые» спектакли были сочтены опасными из-за чрезмерного скопления публики. Вскоре их запретили. Мы немедленно перешли к новым формам борьбы, к подпольным спектаклям. При постановке автор большей частью оставался анонимным, «ответственными» же за пьесу считались сами актерские коллективы.

Как известно, проникновение коммунистического влияния в самую гущу народных масс (успех коммунистической партии Германии на выборах в ноябре 1932 г.) заставило немецкую буржуазию поспешить пойти с последнего козыря—стать на путь открытого фашизма.

Сейчас наши актеры и режиссеры гастролируют в целом ряде западных стран, наши пьесы ставятся в этих странах новыми коллективами. Наши напечатанные пьесы сожгли в Германии; Ганса Отто, одного из первых актеров берлинского государственного театра, одного из активнейших наших товарищей, зверски убили....

Но уже явственно слышится в Германии подземный грохот. С каждым днем становится яснее то, что Маркс предсказал еще в 1844 году, по прочтении размышлений портновского подмастерья Вильгельма Вейтлинга: «Если сравнить эти гигантские детские башмаки пролетариата с карликовым размером стоптанных политических башмаков буржуазии, то нельзя не предсказать немецкой Золушке исполинский рост».¹

Короткий период нелегального существования социал-демократической партии Германии послужил толчком к развитию драматургии. «Восход солнца» и «Ткачи» Гауптмана были восприняты, как вестник нового времени. Правда, уже до того экспериментаторы Эрнст Гольц и Иоганн Шлаф «открыли» натуралистический стиль; задачей стало изображение жизни такой, какова она в действительности, до самых мельчайших подробностей... Даже грязь, даже сток нечистот и нищету. Затем натуралисты перешли к «социальному вопросу», к изображению «серых будней». Другая группа (Зудерман, Макс Гальбе, Людвиг Фульда и позднее Ведекинд) открыто критиковала существующее общество с чисто буржуазных позиций.

Эти флюгарки поворачивались смотря по направлению ветра. После падения Бисмарка и легализации социал-демократической партии, последняя стала мощно «вырастать» в государство. Период ее борьбы закончился. Начался организационный период. В Германии настала пора неслыханного дотоле индустриального процветания. Вслед за гауптмановскими «Ткачами» появились его драмы-сказки: «Потснущий колокол» и «Вознесение Ганнеле». Фульда написал «Талисман», Ведекинд «Короля Николо», Эрнст Гарт «Тантриса». Стриндберговские «Сновидения», «Пасха» и «Синяя птица» Метерлинка — явления того же порядка. Точно так же, как несколько лет назад воскли-

дали «глубже в действительность», теперь кричали: «порывай с серыми буднями, да здравствует волшебный мир сказки!» Чем интенсивнее шел рост тяжелой индустрии и финансового капитала, тем больше появлялось драм-сказок. Чем больше пушек и морских орудий поставляли заводы Круппа, тем с большей горячностью кайзер Вильгельм — «мирный кайзер», как он тогда называл себя, реставрировал рыцарские замки на Рейне и появлялся на пирах в сказочном убранстве старинных рыцарских доспехов. Под чудесным покровом сказок и средневековья приближалась мировая война с ее ультрасовременным техническим вооружением, с танками, газовыми бомбами, подводными лодками и аэропланами. Посредством драм-сказок немецкая драматургия на свой лад участвовала в подготовке к мировой войне.

Футиристические одноактные драмы высокоодаренного поэта Августа Штрамма сигнализировали мировую войну уже в 1912 году. Так же и драмы Лотара Шрейера и апокалипсические пьесы Эльзы Ласкер-Шюлер (все трое принадлежали к берлинскому «Кружку штурма») с потрясающей точностью предсказывали грядущие события, которые им потом, во время мировой войны, пришлось списывать с натуры.

Совершенно отличной от упомянутой группы драматургов является другая группировка того времени: «человеческая группа» — Газенклевер, Рейнгольд Зорге, Ганс Иост. «Сын» Газенклевера, «Нищий» Зорге, «Одинокий» Иоста говорят не об индустрии, не о технике и технизированной войне мировой войны, а о человеке, раздавленном хаосом. В этих произведениях говорится также о страданиях без надежды на спасение, о хаосе без выхода. Люди безумно стремились к миру, но не знали, что для этого нужно сделать, взывали к богу, но бог молчал; обращались к человеку-брату, но человек-брат был облачен в мундир и формировал батальоны.

Фронт распался, кайзер бежал, генералы оделись в штатское, над правительственным зданием реяли красные флаги. Карл Либкнехт и Роза Люксембург обстреливали массы своими лозунгами со страниц *Rot e Fahne*. И мы, драматурги, вышли тогда на улицу с оружием и красными повязками. «Нужно изменить положение», — требовали мы. «Социализация начинается», — отвечали Эберт и Шейдеман и стреляли по демонстрантам. Роза и Карл убиты. Мы снова демонстрировали и снова в нас стреляли. Это было в январе 1919 года на Веттинер штрассе, в Дрездене. В этот вечер я закончил свою первую экспрессионистскую драму «Это ты» словами: «Мир должен быть перерожден, сверху донизу, снизу доверху, чтобы обновиться вполне. Нет ничего невозможного».

Эта расплывчатая форма выражения своих эмоций безусловно характерна для всей группы драматургов-экспрессионистов 1919—1921 гг. Мы все возвратились из окопов, многие из нас сражались на стороне рабочих в уличных боях. «Мир должен быть перерожден», конечно. Но как к? Тактический и конкретный путь к этому был нам так же неясен, как путь к миру во время войны. У нас не было никакого

марксистского фундамента, у нас не было ведущей ленинской партии. Мы создавали наши произведения, как подсказывало чувство; мы работали «спонтанно». В борьбе против кайзера, войны и милитаризма мы вслед за человеком-братом открыли товарища-рабочего. Это очень длинный путь от «тогда» до сегодня, утомительный путь.

Чрезвычайно поучительно всмотреться, как прошли его отдельные драматурги. Приведем хотя бы краткий перечень германских драматургов и их пьес.

Газенклевер — «Спаситель», «Антигона»; Унру — «Род», «Площадь»; Геринг — «Морская битва»; Толлер — «Превращение», «Человек-масса»; Вольф — «Это ты», «Непосредственный»; Верфель — «Человек-зеркало»; Брехт — «Ночная тревога» («Iromte in der Nacht»); Георг Кайзер — «С утра и до полуночи»; Цукмайер — «Крестный путь»; Иост — «Король».

Путь этих десяти драматургов мы можем проследить вплоть до 1934 года. Все пьесы, шедшие в 1918—1921 гг. на немецкой сцене, ставили человека в центр всего происходящего, волевого человека, который стремится и претерпевает. Производственные отношения не играли никакой роли в этих пьесах, общественное бытие нигде не определяло сознания и поступков людей. Человек — это было все. Сердце человека являлось движущей силой вселенной.

Само собой разумеется, что как языковая форма, так и структура этих произведений была эмоционально-субъективной, отрывочной, экспрессионистской. Восклицания, короткие эпизоды, хаос отрывков, понять которые можно только в общей композиции.

Что касается тематики, то Унру, Геринг, Газенклевер разрабатывали тему пацифистского бунта; Верфель и Цукмайер занимались «фаустовскими и агасферовыми» проблемами; Толлер, Вольф, Георг Кайзер и Иост — анархическим восстанием человека против существующих условий. Очень характерны те выводы из назревших классовых конфликтов, которые указывались этими авторами. У Георга Кайзера в «С утра и до полуночи» армия спасения и самсубийство являются единственным исходом для маленького бухгалтера. У Вольфа «Непосредственный» поднимает обитателей рабочих казарм против правительства, но паразиты и провокаторы сеют раскол в массах, и «Непосредственного» убивают его же соратники; только у его могилы снова объединяются товарищи по классу. Это были наши первые беспомощные шаги в область классово-борьбы. Это были наши детские болезни.

«Король» Ганса Иоста. На троне юный властитель. Его окружает стена придворных попов, куртизанок, банкиров, генералов. Но он стремится «вниз, в гущу народных масс». Им хочет принести он свои идеалы свободы, счастья в труде, человечности. Но лишь только он смешивается с народом, как снова манят, требуют, интригуют куртизанки, банкиры, генералы, добиваясь его возвращения на трон. Но юный вождь стремится в народ. В могучем порыве прорывается он сквозь стену попов, генералов, банкиров; стремглав сбегает он с гигантской лестницы (в инсценировке Дрезденского Государственного

Театра), вот он уже почти у цели, но в спину ему стреляет один из генералов. Ибо то, чего хотел молодой король, ведь это... «революция». Здесь содержались у Иоста в протоплазме, в первичной клеточке уже все элементы фашистской идеологии: союз вождя и народа, фабриканта и рабочего, классовые противоречия, созданные злонамеренными людьми. Благородный властитель — действует, народ внизу у ступеней лестницы — ждет.

И этот бунт сверху признается «революцией», «национальной революцией»!

«Король» Иоста был третьей экспрессионистской пьесой, поставленной Дрезденским Государственным Театром после «Морской битвы» Геринга и «Это ты» Вольфа. В таком ведьмовском котле варились мы тогда в Германии.

На ясно определившемся пролетарском фронте боролся в то время Эрвин Пискагор. Он осуществил тогда, сначала на открытом воздухе — в Ребергене под Берлином, а затем и в Grosses Schauspiel (Берлин), разыгранный актерами агитпропа великолепный сценический монтаж «Несмотря ни на что», посвященный памяти Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

Путем инфляции, начавшейся еще во время войны, путем «стабилизации марки», являющейся по существу грандиозным, легализованным ограблением мелкой буржуазии и рабочих, промышленники, крупные землевладельцы и капиталисты пытались ликвидировать последствия мировой войны. Политическое положение внутри страны после подавления пролетарских восстаний в Рурской области, в Лойне и Гамбурге и неудавшегося гитлеровского путча в Мюнхене как будто тоже начинало стабилизироваться.

Появилась новая историческая драма.

Появились:

Газенклевер — «Нашествие Наполеона»; Унру — «Наполеон»; Геринг — «Скапа Флоу»¹; Толлер — «Бунт машин»; Вольф — «Бедный Конрад» (крестьянское восстание 1514 г.); Брехт — «Эдуард II» (по Христофору Марлоу); Верфель — «Максимилиан и Жуарец» (Мексиканское восстание); Цукмайсер — «Живодер» (романтика мятежа); Иост — «Пророки» (драма о Лютере).

Между всеми этими историческими драмами было много общего. Они не барабанили по нервам и слуху зрителя, как экспрессионистские драмы. Напротив, они придерживались метода «созерцания на расстоянии». Они стремились отразить будущую действительность, апеллируя к аналогичным явлениям в прошлом. Содержанием этих драм служили восстания давно прошедших лет.

Наполеон сделался излюбленным герцем драматургов. Целых три пьесы молодых авторов о Наполеоне шли в эти годы на немецкой сцене. В «Нашествии Наполеона» Газенклевера Наполеон покидает кабинет всковых фигур и является во дворец Лиги наций в Женеве.

¹ Название местности в Англии (прим. перев.).

Он, император, борется за пан-Европу, а государственные деятели демократии играют на пользу империалистическим целям... Фриц фон Унру тоже изображает Наполеона не на поле битвы. Он видит в нем «гражданина вселенной», истинного демократа, сына эпохи «просвещения» и революции. Унру в этой пьесе, быть может и не сознавая того, поставляет аргументы демократическим генералам республики Эберта.

Наконец «Бонапарт» Бернарда Блума. И здесь Наполеон по существу первый сторонник пан-Европы, неудачливый пацифист. Это Галлейран и империалистическая Англия втягивают его в новые войны. «Политика—это рок!» Император Наполеон мог это сказать в 1800 г. Но в году 1925, после мировой войны и инфляционной диктатуры финансового капитала, утверждать, что демократическая пан-Европа не осуществилась только потому, что пацифизм императора Наполеона не получил поддержки... утверждать подобное было уделом наших демократических драматургов.

Верфель в «Максимилиане и Жуарече» также изображает миролюбивого государя — погибель доброго кайзера Максимилиана из дома Габсбургов в свирепой Мексике... Мягкий демократический государь в дикой и крамольной стране! Случайно ли то, что все эти демократические драматурги еще задолго до Гитлера исчезли с горизонта?

«Бунт машин» Толлера четко и с большой впечатляющей силой трактует тему луддитского движения в Англии. Усовершенствованные машины, капиталистическая индустрия лишают ремесленника последнего куска хлеба. Гнев ремесленников обращается не на капиталистов, а на машины. Историческая аналогия, которой автор пыгается разорвать туманную завесу.

Вольф остановился на теме немецкой крестьянской войны. Маркс характеризует этот «крестьянский бунт 1514—1525 гг. как «радикальнейший эпизод германской истории». В 1856 году Маркс писал Энгельсу: «Все дело в Германии будет зависеть от возможности поддержать пролетарскую революцию так сказать вторым изданием крестьянской войны».

Об этом же говорит и Сталин.

«Октябрьская революция бесспорно является тем счастливым соединением «крестьянской войны с пролетарской революцией, о которой писал Маркс» (Сталин).

В 1923 году, когда я работал над моей трагедией из времен великой крестьянской войны «Бедным Конрадом», эти слова мне еще не были известны. Я работал тогда в качестве врача в горах южной Германии, среди совершенно обездоленных крестьян-бедняков, в тех местах, где 400 лет назад разразился крестьянский бунт. В «Бедном Конраде» я сделал первую попытку воссоздать картину этих гигантских классовых боев далекого прошлого. Моя пьеса ставилась на театре очень часто. В прошлом году со страниц одной гитлеровской газеты мне в догонку полетел тневный выкрик: «Еще по «Бедному Конраду» можно было судить, что он коммунист!» Это лучшая критика, которой я удостоился.

В «Скапа Флоу» Геринг восславляет немецких морских офицеров, потопивших в английской гавани свои корабли для того, чтобы они, согласно Версальскому договору, не достались врагу. Здесь Геринг выступает уже как чистейший националист. За шесть лет до этого в его «Морской битве» умирающий матрос восклицал: «Хорошо было стрелять, но еще лучше было бы восстать».

«Пророки» Иоста еще яснее раскрывают фашистские тенденции этого драматурга. Лютер в его трактовке — человек большой веры, истинный германец. Томас Мюнцер, наиболее революционный среди немецких интеллигентов того времени, отважно вставший на сторону «подлого люда» (его поймали, подвергли пыткам и обезглавили), этот Томас Мюнцер и его соратники крестьяне для Лютера и Иоста — шелудивые псы, которых надо «бить смертным боем». Кому здесь не вспомнятся стальные прутья и резиновые палки штурмовиков 1933—1934 годов. Но «средние века, с их ремесленными цехами и жизнью, в которой участвуют одни мужчины, в то время как женщины скромно сидят за прялками, — ведь это «доброе старое время», то, о чем мы тоскуем. Назад к средневековью!

Надвигается новый великий экономический кризис. Безработица растет, классовая борьба обостряется. Проследим за тем, что было создано в эти годы 10 вышеназванными драматургами.

Газенклевер — «Браки заключаются в небесах» (бульварная пьеса); Унру — «Рнаеа» (кино-репортаж, фильм для «Звезды»); Георг Кайзер — кино-роман; Цукмайер — «Катарина Кни»; Верфель — «Царство божие в Богемии»; Толлер — «Гоп-ля, мы живем»; Вольф — «Колонна Гунд»; Брехт — «Трехгрошевая опера», «Поучение»; Геринг — «Последнее путешествие капитана Скотта» (героический миф); Иост — «Менялы и торговцы».

Теперь уже ясно вырисовываются контуры каждого драматурга в отдельности. Газенклевер, Унру, Георг Кайзер открыто и окончательно покидают военную тематику. Они преждевременно ищут спасения в бульварных пьесах и кино-романах, тщетно пытаясь осмеять эти жанры и в то же время подпадая под их влияние. Верфель и Цукмайер идут на попятный, углубляясь в богоискательство и романтику.

На фронте классовой борьбы остаются в эти годы Пискаатор, Толлер, Вольф и Брехт на одной и Геринг и Иост — на другой стороне. Пискаатор в качестве режиссера берлинской «Volksbühne» и гастролера Берлинского Государственного Театра добился сенсационного, международного успеха своими двумя постановками «Грозы над Готландом» и шиллеровских «Разбойников». Его работы нанесли удар всему немецкому буржуазному театру. За или против Пискаатора — таков был пароль за или против революционной драматургии. Лучшие, крупнейшие буржуазные театры стремились заполучить наши пьесы, публика вступала в бой, организовывала массовые представления, возникали скандалы, пресса вела ожесточенные бои, ежедневно заполняя целые полосы статьями о военном положении на теат-

ральном фронте. Осенью 1928 года постановкой «Гоп-ля, мы живем!» Толлера Пискатор открыл свой собственный театр. Огромным достижением было то, что такой политически острый режиссер получил свою сцену. За первой постановкой последовали «Распутин» и «Швейк». В том же сезоне Пискатор арендовал второй крупный театр — «Lessing Theater». Таким образом он одновременно работал на двух больших берлинских сценах.

Брехт также сделал прекрасный выпад своей «Трехгрошевой оперой» — пьесой, выдержавшей в одном Берлине триста представлений. Эта пьеса, подготовленная его «Поучениями», противопоставила чисто эмоциональному «захватывающему» спектаклю спектакль эпический, наглядно доказав превосходство последнего. В «Трехгрошевой опере» нарастающее, «захватывающее» действие все время прерывается хором, песенками, интермедиями и конферансом, как бы резюмирующими и подытоживающими то, что только что прошло перед глазами зрителя. Публика не только может, но и должна смотреть за кулисы. Сокровенный смысл событий здесь важнее театральной правдоподобности. Сцена больше не стереоскоп, не «волшебный ящик». Поэтому автор, актер, хор, конферансье все время прерывают действие и разрушают иллюзию, докладывают, объясняют, показывают, подчеркивают... Метод, применявшийся со времен хора в античном театре и вплоть до шекспировских шутов. Этот метод и стиль мы усматриваем и в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

В «Колонне Гунд» Вольфа форма не столь существенна, как тематика. Действие ее разворачивается в синдикалистском поселке инвалидов войны. Синдикалистская ячейка оказывается бессильной перед капиталистическими хищниками, саботажем и белым террором. «Герой» пьесы гибнет в неизвестности, рабочая масса, переступая через его труп, переходит к действию. И эта пьеса шла в то время почти во всех крупных театрах Германии. Совершенно необычным спектаклем была постановка «Колонны Гунд» силами «Германского союза рабочего театра» в Берлине в мае 1929 года, когда социал-демократический социал-президент Цергибель расстреливал майские демонстрации берлинских пролетариев и на улицах полегло тридцать три человека.

По ту сторону баррикад — Геринг и Иост!

Если в «Скапа Флоу» Геринг в лице морского офицера прославил национального героя, то в «Последнем путешествии капитана Скотта» он поднял гибель исследователя Южного полюса на высоту героического мифа.

Как ни противоречит идеологическое содержание этой пьесы «Трехгрошевой опере», но формально между ними много общего. Подобно Брехту Геринг в своей работе широко использует хор, чтецов, интермедию.

Сейчас Геринг молчит, молчит с тех пор, как коричневые орды Гитлера перешли в наступление.

Совсем иначе держится Иост. Если он в своем «Короле» и «Прококах» раскрывает фашистскую идеологию как бы с некоей идеологи-

ческой вышки, то теперь в «Менялах и торговцах» он открыто вступает в политическую борьбу. Эта пьеса является неприкрытой агитацией за гитлеровский режим. В ней звучит левая фразеология, направленная против капитализма и обличенная в форму антисемитских выпадов; она насыщена националистской фразеологией против версальского (налогового) рабства. Шуткой кажется, что эта пьеса Иоста, направленная против Версаля, в 1933 году была снята с репертуара в гитлеровской Германии по официальному распоряжению правительства. Это произошло вскоре после произнесения Гитлером демагогической «мирной» речи, в которой он предложил Франции коалицию. Иост пал первой жертвой своей собственной демагогической фразеологии. Он демонстративно отказался от поста руководителя литературной части Берлинского Государственного Театра.

Стремительно падал доллар, снижался фунт, в Германии лопались крупнейшие банки, росла армия безработных, немецкую буржуазию охватывала паника. Нам памятен ход этих событий. Кто мог здесь явиться спасителем? В 1932 г. сменяются три правительства, генерал становится рейхсканцлером, социал-демократия проходит вместе с Гинденбургом сквозь огонь и воду. А как ведут себя в это время наши десять драматургов?

Газенклевер — молчит, Унру — мыслит, Геринг — молчит, Верфель — молчит, Георг Кайзер — пишет «Миссисипи» (пьеса из жизни квакеров), Цукмайер — пишет «Командир из Кепеник», Толлер — пишет «Огонь из котлов», Вольф — «Цианкали», «Матросы из Катарро», «Тей-Яанг пробуждается», «Юноши из Монса», «Крестьянин Баецц», Брехт — «Высшая мера», «Мать», «Святая Иоанна с боем», «Остроголовые и круглоголовые», Иост — «Шлагетер».

В театрах нашего фронта ставятся: Вангингейм — «Мышеловка», Вангингейм и Витфогель — «Тут собака зарыта», пьесы советских драматургов: Третьякова, Глебова, Киришона. Теперь, когда фашисты вышли на улицы с портупеями, револьверами и ручными гранатами, Газенклевер, Верфель, Унру и Геринг замолчали окончательно. Георг Кайзер и Цукмайер укрылись за «богом» и «немецкой сказкой». Толлер своей пьесой о матросском восстании 1918 года «Огонь из котлов» совершил последнюю серьезную вылазку. Он написал еще полуироническую пьесу о «Christian Science». Затем умолк и он. Но прорыв в наших рядах заполнили Вангингейм и советские драматурги. Вангингейм, известный и высококвалифицированный актер немецкого театра и кино, уже в течение нескольких лет подвизался в качестве драматурга и режиссера в «Германском союзе рабочего театра». Теперь он выступил перед широкой буржуазной публикой со своими пьесами «Мышеловка» и пьесой, написанной им совместно с Витфогелем «Тут собака зарыта». Он привел с собой и свою труппу. «Труппу 1931 года». Это было немалым, хотя и единственным достижением театрального сезона 1931 года. Директора теат-

ров отказывались ставить наши пьесы, а отряды гитлеровских штурмовиков срывали спектакли. Чтобы иметь хоть какую-нибудь возможность играть, нам пришлось прибегнуть к военной хитрости, «маскировке», мы должны были заняться своеобразным «флиртом цветов». Вангингейм провел эту маскировку очень хитро. В «Мышеловке» он обращается не к рабочим, а к служащим. «Мышеловка» указывала этой весьма важной прослойке, из которой вербовались основные кадры фашизма, что они уже давно стали наполовину пролетариями и должны присоединиться к классовому фронту рабочих.

Весьма существенной помощью и обогащением явилась для нас советская драматургия. Первым, пробившим брешь, был «Рычи, Китай» Третьякова в постановке Франкфуртского театра (Schauspielhaus). Немецкая публика требовала тогда пьес, в которых дается разрешение наболевших вопросов, а эта советская пьеса обладала большой боеспособностью.

В Берлине и Лейпциге ставили «Рост» Киршона; в этой пьесе убедительно и «по-русски» звучала для нас только чистка комсомольской ячейки. Гораздо значительнее была постановка «Луны слева» во II Театре Пискатора и «Инги» Глебсва (под названием «Женщина в строю»).

Зато катаевская «Квадратура круга» была всеми театрами, ее ставившими, быстро превращена в антисоветскую пьесу. «Так вот он, Советский союз,—ухмылялись зрители,—это мелкобуржуазная среда, обмен женами... все, как у нас». Тогда, после огромного впечатления, произведенного пьесой «Рычи, Китай»!, должны были бы последовать другие пьесы, представляющие советскую драматургию: «Первая конная» и «Последний решительный» Вишневского, «Хлеб» Киршона, «Поэма о топоре» и «Мой друг» Погодина, «Шторм» Билля-Белоцерковского. Это было бы победное шествие, подобно первым показам советских фильмов, которые открыли нам новый мир, с новой этикой, нсвой жизнью, невиданным энтузиазмом, с огромными духовными горизонтами. Но надо надеяться, что мы скоро намерстаем упущенное и в советской Германии покажем лучшие образцы русской драматургии. Нужно ясно сказать: нас на Западе не интересуют психологические пьесы старой России, их тематика и форма, мы уже знаем их по Ибсену и Стриндбергу, Ведекинду и Шоу и сыты ими по горло. Мы хотим видеть великий, героический перелом, впервые в мировой истории осуществленный Советским союзом, в зеркале его лучших драматических произведений, мы хотим видеть пьесы, написанные по-новому о борьбе классов и социалистическом строительстве, о новых людях и новых горизонтах.

Здесь мы можем и будем учиться у советских драматургов самому главному — их великому боевому опыту, их уменью строить новую жизнь, нового человека.

В 1930 году и у нас говорили: «Мы устали от этого вечного барабанного боя и поучений на театре... Наша публика ждет от театра отдыха». Я уже показал, как много старых товарищей пскинули линию огня, стали писать бульварные или сказочные пьесы, пьесы иро-

низирующие, психологизирующие и богоискательские. В то время советская драматургия явилась для нас огромным подспорьем: Брехт, Вангингейм и Вольф стали проче бить в барабаны, напрыгли все свои силы. Брехт написал тогда четыре значительных вещи и начал работать с рабочими актерами и с рабочим хором. Классическим примером может служить его «Мероприятие». Святая Иоанна с боем» должна была появиться на сцене Берлинской «Volkstheater» в апреле 1933 года. В марте Гитлер захватил власть. «Мать» (по роману Горького) была запрещена после нескольких представлений. Главная исполнительница, Елена Вейгель, арестована на сцене.

О произведениях Вангингейма мы уже говорили выше. «Матросы из Катарро» Вольфа были запрещены полицией в ряде стран еще в 1932 г. «Тей-Яанг пробуждается», пьеса о всеобщей забастовке 1928 года в Шанхае, была написана Вольфом для театра Пискатора (последняя постановка Пискатора в Германии — январь 1932 г.). Буржуазная пресса отозвалась на эту пьесу дикой травлей Пискатора. Он был внезапно арестован за старые долги и брошен в тюрьму. Через месяц за ним последовал и Вольф, обвиненный в нарушении статьи 218. После этого мы перешли к тактике «замаскированных» произведений, о которых я уже упоминал в связи с «Мышеловкой» Вангингейма. Перед нами встала задача: легальным образом протаскивать нелегальные мысли, научиться «эзоповскому» языку. Так написаны «Остроголовые и круглогловые» Брехта, «Тут собака зарыта» Вангингейма, «Юноши из Монса» и «Крестьянин Баецц».

Чем чаще мы вынуждены были прибегать к маскировке, тем откровеннее писал фашист Иоста. Его «Шлагетер» посвящен вождю Адольфу Гитлеру. Герой этой пьесы — жертва 9 ноября, веймарской системы и Версальского договора. Эта пьеса — несомненно лучшее сценическое произведение Иоста. Это не только трагическое разоблачение и обвинение — это и вопль о мести. В этой пьесе встречается известное изречение: «Когда я слышу слово культура, я хватаюсь за револьвер». Надо воздать Иосту должное — он последовательно прошел свой путь до конца.

Естественно, что вокруг Иоста в течение последних лет группировалась целая стая полуфашистских драматургов, которые, как стервятники, кружились над все более обессиливающей Германской «республикой». Эти «благородные» птицы время от времени сносили яичко, глядя на которое трудно было решить, какой собственно птенчик оттуда вылупится. К такого рода произведениям относится «Гнейзенау» Вольфранга Гетца, «Восемнадцатое октября» Шеффера, «Полет красных тирольских орлов» Фреда-Антуана Ангермайера. Все националистические, героические, исторические пьесы. Кольбенхейер, некогда биограф Спинозы, а теперь ярый наци, заседающий в Академии Поэзии, даже написал драму под названием «Героический ландшафт», в которой капиталист обманым путем лишает инженера его изобретения. Со стороны идеологии большой интерес представляет фронтная пьеса Хинтце-Граффа «Бесконечная улица». В ней, подобно тому, как в известной английской окопной пьесе Шерифа, дано

романтическое изображение фронтового солдата, честной и храброй «фронтовой свиньи». В грязи и огне окопов показан «неизвестный солдат» с его слабостями, вшами и взрывами боевой ярости. Для широкой публики эта пьеса в самом деле звучала как кусок из действительной жизни, потому что рядом с героями в ней изображались во всем их ничтожестве издевающиеся над людьми офицеры.

Потому эта окопная пьеса и стала излюбленной «народной драмой» не только в догитлеровском репертуаре, но и в репертуаре Третьей империи. Социал-демократические рейхсбаннеры считали ее своей пьесой, националистский «Стальной шлем» требовал ее представления в дни больших парадов, штурмовики целиком покупали спектакли. Почему? Эта хитроумная пьеса удивительно символизировала суть левой фашистской фразеологии о «национальной солидарности». В окопах не было классовых различий, там в той же грязи и огне лежали сыны одного народа, солдаты и офицеры, фабриканты и рабочие. Великая кровавая жизнь в окопах объединяла всех, всем грозила одинаковая смерть, богатым и бедным, все своим телом защищали отечество. Только одну мелочь забыл показать автор! Тыл! Он забыл умирающих от голода детей, женщин с лимонно-желтыми лицами, начинавших ядами гранаты, забыл показать чудовищные барыши пушечных фабрикантов, забыл показать патриотизм тиннеса, в разгар войны продававшего железнодорожные рельсы Германии и Франции. Нет, эта почтенная «реалистическая» пьеса была самым рафинированным надувательством! Она сделалась образцом для десятков подобных «реалистических» военных пьес, которые одурманивали мозги народа.

К другому типу пьес принадлежали «Дюссельдорфские страсти» Пауля Байерса, а также «Лангемарк» и «Подводная лодка 116» Церкауленса. В этих пьесах война изображалась как породительница нового «героического» человека, как начало начал, как стальная купель, столь необходимая нашему юношеству. Здесь налицо та «стальная романтика», о которой мечтает маленький Геббельс. Во всех этих пьесах смерть на поле битвы или под пулями врага рисуется как высшее счастье, как прекраснейшая жертва, которую современная молодежь может принести на алтарь отечества.

Совершенно в другом — критическом — направлении хочет действовать пьеса о Наполеоне Муссолини-Форцано «Сто дней». Она шла этой зимой в Берлинском государственном театре с Веонер Краусом в роли Наполеона и удостоилась особого одобрения Гитлера и Геринга. В этой пьесе Наполеон не император и не пан-европеец. Он своего рода демократический Гамлет, в решительные моменты «ста дней» колеблющийся между парламентаризмом и военной диктатурой; он гибнет, так как недостаточно верит в себя как в вождя. Мораль, очевидна — когда страна в опасности, ее в состоянии спасти не парламент, а только кулак диктатора. Но в Берлине эта пьеса, как нарочно, произвела обратный эффект: она сделала проблематичной самую идею какой бы то ни было империалистической диктатуры. Это не единственный случай, когда реализм приобретает самодовлеющее

значение и подобно метле в гетевском «Ученике волшебника» восстает против заклинателя.

Ленин часто цитировал английскую поговорку: «Фактам свойственно говорить своим собственным языком».

То же самое произошло и с берлинской постановкой «Пророков» Иоста, драмы о Лютере, которую мы уже обсуждали выше. Талантливым режиссером Юргеном Фелингом было здесь, как по мановению волшебной палочки, воссоздано столь излюбленное теперь средневековье: сцены пыток, еврейские погромы, телеги с чумными трупами. И вдруг... вокруг великого народного вождя и учредителя новой веры, Мартина Лютера, как привидения, восстали все «измышленные ужасы «Коричневой Книги». Сходство было так поразительно, что Геринг—пруссский министр-президент—в день премьеры распорядился немедленно снять пьесу; лишь после многих убеждений и совещаний она была разрешена в новой редакции, в которой отпало большинство «сцен ужасов», а погромные сцены премелькнули на подмостках только в качестве пантомимы. Примеры такого обратного эффекта особенно часто встречаются в фашистских фильмах («Штурмовик Бранд», «Юный гитлеровец Квекс», «Хорст Вестмар»). Драма о Лютере была вскоре окончательно снята с репертуара. Еще во время репетиции была запрещена националистская пьеса талантливого Иосифа Кремера «Франция на Рейне». «Мирным речам» Гитлера нельзя было противоречить.

В настоящее время в Германии не идет ни одна пьеса с антифранцузской тенденцией. Ставятся только «положительные» вещи, демонстрирующие рабочим «национальную солидарность» на исторических примерах. К ним относится «Все против одного, один за всех» Форстер-Бургграфа, пьеса о Густаве Ваза, в которой проводится далеко идущая параллель между событиями того времени и делом Гитлера, показывающая, что только союз крестьянина с крупнопоместным дворянином может обеспечить мир внутри страны и «национальную солидарность». Положительные тенденции заключаются и в комедии Гаральда Брандта «Его превосходительство дурак», повесть о судьбе графа Цеппелина и его первого дирижабля, сгоревшего под Эхтердингсм. Только «национальная солидарность» и забвение классовых противоречий дали ему возможность построить второй цеппин. Уже по этой тематике можно судить, о чем беспокоится Гитлер: не только по ту сторону Рейна, но и по эту, в его собственной стране, ширится кризис, мощно зреют новые классовые бои. Против них обращает фашизм свое новое «моральное наступление», свои пьесы, варьированные на все лады тезу о «национальной солидарности». Эти две последние пьесы, в качестве спектаклей для «широких масс», идут в Берлине.

Осенью 1933 года, вскоре после своего несколько неосторожного изречения о «Броненосце Потемкине», Геббельс обратился к критикам со следующими словами:

«Искусство свободно и должно таким остаться. Правда, с одной оговоркой: искусство должно чувствовать себя органически связан-

ным с известными нравственными, политическими и мировоззренческими нормами, без которых невозможна гармоническая жизнь нации».

Как преломляются эти «нравственно-мировоззренческие нормы» в практике?

Когда один критик осмелился указать на некоторые недостатки «Дюссельдорфских страстей» ведущего фашистского драматурга Пауля Байера, то последний обратился к нему со следующим открытым письмом:

«Если вы и дальше не желаете верить, что в «Дюссельдорфских страстях» горит подлинный клейстовский огонь, то я советую вам на следующем спектакле смотреть не столько на сцену, сколько в зрительный зал. Возмущение, которое вы там увидите, может быть все-таки опалит вас клейстовским огнем. Перестраивайтесь скорей, милостивый государь! Гейль Гитлер!

Искусство свободно! Гейль Гитлер! Министр-президент Геринг высказал это еще лучше: «Каждый руководитель театра должен рассматривать великую речь вождя на Нюрнбергском партийном съезде, как путеводитель, с которым он всегда обязан считаться».

Этой пустой и противоречивой фашистской фразеологии нужно противопоставить ленинские слова, сказанные в 1905 году, в которых он одним ударом рассеивает мрак и обнажает суть дела!

«Можно ли удивляться, что изнуренные голодом и долгой войной массы отравляются ядом черносотенства? Можно ли себе представить капиталистическое общество накануне своей гибели без отчаяния, охватившего эксплуатируемые массы? И разве может это отчаяние выразиться в чем-либо ином, как не в усиленном потреблении всяческого яда? Не существует никакого другого средства, чтобы положить конец этому гнусному заражению народа чумой черносотенства, кроме победы пролетарской революции» (Ленин).

На преподанном нам в 1933 году наглядном уроке мы смогли убедиться в правильности ленинского положения. Почти все либеральные левые критики, еще в феврале 1933 года уверявшие нас в своей готовности идти с нами в огонь и воду, через месяц сдали свои позиции и присоединились к третьей империи; только очень немногие предпочли борьбу и эмиграцию необходимости покориться.

Антифашистские романы стали появляться как грибы после дождя. Их можно было печатать в газетах, выпускать отдельными книгами, переводить, распространять и читать за границей. Нам, революционным немецким драматургам, пришлось гораздо хуже. Допустим, мы написали бы пламенный In Tuganos вроде «Разбойников» или «Кюгарста и любви», кто стал бы ее играть? Какая немецкая труппа? Где ее взять? Как бы мы могли организовать ее? Какой иностранный театр предоставил бы свои подмостки даже для закрытых спектаклей? Какой город разрешил бы представление, хотя бы и не в специально оборудованных залах? Печать могла еще некоторое время выступать против Гитлера, но когда доходило до театра, то вступала в свои права боязливая сверхдипломатия: как бы не задеть

третью империю, хотя бы только в театральном представлении. Нужно было все это пережить самому: это обивание порогов в различных учреждениях Цюриха, Базеля, Страсбурга, Парижа, эти вежливые обещания, которые давались нашим ходатаям и местным организациям; нужно было самому проделать всю эту *Reserption* хотя бы в Париже, когда речь шла об организации труппы. «Лучше бы вы писали романы, театральные представления так провокационны, так легко могут вылиться в театральный скандал». Я тогда как раз закончил своего «Мамелюка», он понравился всем консултантам и заведующим репертуаром. В этой пьесе платформой для выпада против третьей империи послужила почти интернациональная тема — бойкот евреев в 1933 году. Уже была организована труппа, но тут подоспело гитлеровское постановление о том, что репрессии против «клеветников Германии» будут распространяться и на их родственников до третьего и четвертого колена. А у всех актеров в Германии еще оставались родители, братья и сестры. Из иностранных же театров ни один не осмеливался принимать наши пьесы. Лишь в феврале Александр Гранат, известный актер Берлинского государственного театра, поставил моего «Мамелюка» в театре Каминского в Варшаве. Пьеса имела большой успех. В одной Варшаве она прошла более 70 раз. Теперь Гранат гастрольничает с нею в других городах Польши, в Румынии и затем поедет с нею в Англию. «Мамелюк» включен в репертуар «Унион-театра» в Нью-Йорке. Пьеса с внешней стороны, казалось бы, трактует трагедию западноевропейской демократии, но между строк рассказывает о начавшейся героической подпольной работе германской компартии.

В этом смысле «Мамелюк» замаскированная пьеса. Я был вынужден прибегнуть к этой военной хитрости «двойного дна», иначе она бы вообще не могла быть сыграна на Западе. Маскировка идет еще дальше в «Остроголовых и круглогловых» Брехта. В этой пьесе Брехт доводит *ad absurdum* националистскую тезу о «сверхчеловеке» и «неполноценном человеке», арийце и «неарийце». Он использует мотив Шекспира из «Мера за меру», где ценность человека определяется формой его головы, круглой или остроконечной.

В то время Вангингейм в своей «Мышеловке» или «Тут собака зарыта» был также вынужден говорить на «языке рабов». Теперь в Советском союзе он может, ничем не прикрываясь, писать вещи, прямо направленные против фашизма. В его одноактных пьесах «Герои в подвале» и «Агенты» показаны коричневый террор и уже заметно проявляющие себя подпольные действия коммунистической партии.

Я сам работаю теперь над пьесой о героическом февральском восстании австрийских рабочих. Это один из наиболее трагичных и в то же время столь много обещающих эпизодов в героической борьбе западного пролетариата.

В. П. Затонский
(Наркомпрос УССР)

ЗАДАЧИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

Начну с количественных показателей. Назову несколько цифр, которые достаточно красноречивы. Если за 1931 г. издано было для детей школьного возраста 309 названий книг, то в 1932 г. — 135, а в 1933 г. всего 177. Итак, из года в год количество названий значительно падало. Что же касается отдельных характерных разделов тематики, то, например, если в 1931 г. по вопросам географии было издано 23 книги, в 1932 г. — 8, то в 1933 году на эту тему не было издано ни одной книги. Из классической литературы в 1932 г. не издано ничего, в 1933 г. — одна книга. Таковы цифровые данные изданий детской книги по названиям.

Так же не все благополучно и с тиражом детской книги. У нас очень редко тираж детской книги превышает 10 тысяч. Это в то время, когда на Украине одних только библиотечных единиц вместе со школьными библиотеками около 8 тысяч. Значит, даже не каждая библиотека может получить отдельную книгу, не говоря уже об удовлетворении спроса индивидуальных покупателей. Возьмите, например, Кролевецкую библиотеку. У нее есть фонд детской литературы — 258 книг, а читателей числится у нее 357; Ровенецкая районная библиотека имеет соответственно 422—750; Старобельская центральная библиотека 1170—2457; Горловская библиотека при Дворце культуры 756—4389 и т. д. Вопрос количества имеет огромное значение, так как в связи с проведением обязательного 7-летнего обучения тяга к книге, безусловно, очень возросла, поэтому и удовлетворение потребности в детской книге играет большую роль. Надо добавить, что из наличного фонда детской литературы значительная часть совершенно непригодна для использования. Это еще больше обостряет вопрос об удовлетворении выросшего спроса на детскую литературу.

Но особенное значение приобретает теперь само качество книги. В известном постановлении ЦК ВКП(б) об издании детской

¹ Сокращенная стенограмма доклада на Всеукраинском партсовещании по вопросам детской литературы 26 апреля 1934 г. Перевод с украинской рукописи С. Свободиной.

литературы констатируется, что «игнорирование специфических запросов детей, трафаретность, схематизм, а часто халтура и невежество в литературном изложении и художественном оформлении детских книг, отсутствие переизданий классической детской литературы — вот те основные ошибки, которые характерны для работы по изданию книг для детей».

Эта характеристика целиком относится и к детской книге, издававшейся на Украине. Но на Украине, была еще и своя «специфика». У нас в продолжение ряда лет издание детской книги вообще находилось под непосредственным влиянием разных Озерских, Грицаев и т. д., не меньшее влияние на издание детских книг имели такие «педагоги» «харьковской школы», как Соколянский, Попов и компания.

Было бы удивительно, если бы при таких условиях мы не имели на фронте детской литературы проявлений классово-враждебной работы, протаскивания контрреволюционной пропаганды, в частности, контрабанды националистической.

Фактов вредительской контрреволюционной работы в детской литературе у нас достаточно. Я приведу несколько примеров: вот, например, издают произведения Т. Шевченко «Малый кобзарь». Характерно, что в это издание в первую очередь были включены ранние произведения Шевченко, требующие больших комментариев. Вот пример комментария к «Тарасовой ночи». Слово «гетман», — пишет составитель, — немецкое и значит «военачальник», «атаман»; «запорожцы и украинские крестьяне иногда называли так избранных ими главарей... но, правда, и в прошлом Украины не все гетманы были таковы: было среди них не мало панских сторонников, против которых народ должен был бороться».

Итак, основной тезис составителя такой, что гетманами на Украине были выборные вожди трудящегося народа, а, как исключение, среди них были панские сторонники. Надо ли доказывать, что это не более, не менее как наглая идеализация украинских гетманов и помещиков, как протаскивание националистической контрабанды?

Вот произведение Романович-Ткаченко «Зинькова вирна». Здесь рисуется нищенское существование деревенского ребенка и якобы барская, богатая жизнь городского ребенка. Автор для большей «убедительности» рисует городского ребенка, у которого отец коммунист. Каков же этот городской ребенок?

«И собачка у него, и лошадка, и на ногах такие сандалии хорошие. И хотел он в лес... да мать не пускает... Говорит, раньше позавтракаешь, потом полежишь, а потом пойдешь»...

Какъв же деревенский ребенок?

«Ему не говорят «позавтракай», не говорят «полежи»... Хлеба дадут и так на весь день».

Городской ребенок приехал на дачу. Вот его разговор с деревенским мальчиком:

«— Не лезь за нами — чего лезешь? Чего тебе тут надо? Слово скажу и вышвырнут вас отсюда, чтобы нам поспокойнее. Мой папа

партийный — его послушают, а он меня слушает, пошел вон, клоп неумытый» (стр. 22—23).

Затем автор показывает, как этот деревенский мальчик попал в школу и как там над ним смеются:

«Ох, Иван Филиппович¹ (это учитель — В. З.), и как Зинько смешно говорит: «метекуешь»², «фрашки»³, «придилено»³... «и совсем не смешно, — говорит Иван Филиппович, — а хорошо говорит. Вот вы в городе испортили язык и забыли народные слова, а Зинько нам напоминает их, учит вас» (стр. 59—60).

Линию на противопоставление села нашему советскому городу, на враждебность города селу автор проводит во всей книге. Автор все время «доказывает», что город эксплуатирует село так же, как и до революции.

«Город любит, чтоб ему все давать и давать, а он даром ничего не даст».

Характерно, что эту определенно контрреволюционную книгу, которая вышла в 1929 году, «Государственный Научно-методологический комитет НКП УССР» по секции социального воспитания одобрил для учреждений соцвоса.

В детской литературе контрреволюционные националисты проводили свою вредительскую работу по тем же линиям, что и вообще на фронте национально-культурного строительства. Идеализировались украинские гетманы и украинские помещики, проводилась теория «безбуржуазности украинской нации», оправдывалась контрреволюционная работа украинских националистов и прививался зоологический украинский национализм.

Но надо сказать, что такое грубое протаскивание националистической контрабанды на фронте детской литературы не было основным способом вредительства со стороны классового врага. Таких случаев грубого протаскивания национализма в детскую литературу сравнительно меньше, чем в литературе для взрослых. Проводя работу в условиях пролетарской диктатуры, вредителям приходилось употреблять более сложные формы протаскивания своих идей в детской литературе.

Главным способом вредительства в детской литературе были всякие «научные» теории так называемой «харьковской педагогической школы».

Здесь нет нужды детально анализировать развитие мыслей «теоретиков» этой школы.

Это дело научно-исследовательских институтов, которым необходимо завершить чистку педагогической науки от теорий, созданных разными Соколянскими, отчего она страдала в продолжение ряда лет, вплоть до последнего времени.

Теперь, разбирая вопросы детской литературы, достаточно ясно,

¹ Соображаешь, понимаешь.

² Пустяки.

³ Назначено.

что «теории» Соколянских, Поповых и других были в конце концов маской мнимой научности и «левизны».

Беспринципность харьковских «теоретиков» вскрывается известным случаем издания сказок Андерсена в 1929 году. Библиотекарям, писателям, педагогам эта история отчасти знакома; я ее только вкратце напомню.

Те самые Поповы и Соколянские, которые «теоретически» обосновывали недопустимость какой бы то ни было сказки и какой бы то ни было сказочной формы, спокойно брали гонорары за редактирование сказок Андерсена, фактически получая взятки от частного издательства за разрешение издавать эти сказки. Андерсен принадлежит к классикам, из произведений которого можно кое-что выбрать. Но как раз изданные сказки проникнуты буржуазной идеологией и мистикой.

Когда харьковские организации, столкнувшись с этим вопросом, начали вскрывать вредительскую работу наркомпросовских «теоретиков», коллегия НКП в постановлении от 3—5/VIII 29 г., как могла, затушевала дело, при помощи юридических ухищрений, замазав одновременно и принципиальные позиции по отношению к сказке, мотивируя допустимость сказочной формы «недостаточным количеством новой детлитературы». Такое резиновое решение, фактической целью которого было оправдать поступки компании Поповых и Соколянских, конечно, не вносило ясности в вопросы о сказке и возможности использования этого жанра, а наоборот, еще больше запутывало дело.

Могла ли нас удовлетворить такая половинчатая позиция старого руководства НКП в отношении использования сказок? Ни в коем случае.

Что касается сказочной формы, ясность была внесена дальнейшими директивами ЦК ВКП(б). Конечно, допустимость сказочной формы ни в какой связи не стоит с «недостаточным количеством новой детлитературы», как формулировало старое руководство НКП. Для детей младшего возраста эта форма абсолютно законна.

Еще Ленин вскользь заметил, что если бы детям преподносили сказки, где петух и кошка не разговаривали человеческим языком, то дети не стали бы ими интересоваться. Нечего нам бояться сказочной или басенной формы, где коты разговаривают человеческим языком и действуют, как люди. Это не значит, что детей надо обязательно провести через антропоморфическую стадию воображения. Но такая форма интересна, занимательна и должна быть нами использована. Ребенок ясно представляет себе, что кроется за этой сказкой, так же, как во время игры в куклы он вполне понимает, что это кукла и не больше.

Мы, конечно, отбрасываем всякую мистику, чертовщину, ангелов, русалок. Но сказочная форма, фантазия не только допустима для нас, но и нужна.

Сказка, толкающая ребенка на путь развития его здоровой фантазии, например, в области техники или в представлениях о будущем

человечества, такие сказки должны быть для детей младшего возраста широко использованы.

«Теоретики» от вредительства попались, они, извернувшись ужом, использовали этот случай с изданием Андерсена и возмущение против неприемлемых для советских детей сказок направили против сказки вообще. Был даже выпущен целый сборник под названием: «Мы против сказки», изданный ЦБ КДД¹ в 1930 г.

История со сказкой была только эпизодом. Указанные классово-враждебные элементы и всяческими иными способами издевались над детской литературой.

Мы знаем, что как раз в то время, когда развернула свою деятельность «харьковская школа», велась жестокая борьба вокруг политанизации нашей трудовой школы. Тогда особенно остро выдвигалась необходимость поднять на высшую ступень коммунистическое воспитание детей, включив всю массу детей в процесс советской общественной жизни, политизировать школу, а именно: усилить интернациональное воспитание, знание классовой борьбы и т. д.

Вы знаете, что против этого возражает «аполитичная» буржуазная педагогика.

Но «харьковская школа», внешне борясь против буржуазной педагогики, заняв «самые левые» позиции, выдвинула теорию, что ребенок может все воспринимать так же, как и взрослый.

Соколянский берет под сомнение вообще необходимость в детской литературе. Он прямо писал: «первое сомнение у меня в том, нужна ли специальная детская книжка вообще... Для себя я отвечаю, что детской литературы не нужно».

Соколянский тогда выступал, как наиболее выдающийся представитель от НКП, от педагогов, был представителем «научной мысли», считался марксистом, да еще с партбилетом в кармане. К нему, безусловно, прислушивались, но можно ли хуже напортить детской литературе, чем тезисом — «никакой детской литературы не нужно».

Если этот вредительский тезис Соколянского принять, то литературе «амба», как говорят некоторые наши писатели в детских книгах.

Такая «левизна» Соколянского подкупала кое-кого из товарищей, нам не враждебных, кое-кого из комсомольцев, особенно из работавших по линии КДД, и даже и старших «по возрастному признаку». Вот, например, т. Бервицкий по поводу детской литературы писал:

«Возникла смелая мысль о том, чтобы заменить детскую литературу новой литературой, литературой не по возрастному признаку, а по признаку развития, то-есть единой литературой со взрослыми. Такая смелая мысль требует коррективов, но она принципиально права, она является отражением определенных моментов общей методологии марксизма» («Детск. Литература», 1930 г., стр. 5).

Как эти «теории» влияли на качество книги? Надо заметить, что для детей все-таки книгу приходилось и писать и издавать, потому что как бы ни мудрили эти «теоретики», а дошкольникам, на-

¹ Центральное бюро ком. детдвижения.

пример, сразу «толстой» технологии не дашь, даже «малая энциклопедия» для них тяжела...

Детскую книгу кое-как издавали, но я абсолютно убежден, что вредители, сидевшие в издательствах, делали все, чтобы испортить книгу, особенно когда вопрос шел о политехнизации или политизации.

Вот возьмем, например, книги, изданные для дошкольного возраста на индустриальные темы. Книга «Магнитострой», текст Л. Зимнего, художественное оформление И. Дайца. В этой книге читаем следующее:

Ось вже й екскаватор рие канави,
щоб в них каменяр підмурки клав,
швидко виводить високі стіни,
а он, на цеглину уклавши цеглину,
а там вже робочі бетон замісили

до праці ударно доклавши сили.
І там, де над степом лиш вітру був гуд,
цехи закладає вже Магнетобуд.
І там, де лиш трави шепталися шорстко,
вже місто зростає Магнітогорське¹.

Это, по мнению автора и издателей книги, — художественное произведение, рассчитанное на малышей 4—5-летнего возраста. А на самом деле набор слов, никак не характеризующих гигантское сооружение, являющееся гордостью социалистической страны. И художник изображает не машины, а какие-то чудовища, которыми можно только пугать детей, а не знакомить их с нашей индустриальной действительностью и прививать им настоящий художественный вкус.

Выходит — какса поэзия, таково и оформление.

И это совсем не единственный случай. Вот вам вторая книга на индустриальную тему — «Сетки, гвозди, щепи», текст М. Кудели, художественное оформление Крюкова. Тут мы читаем такие «художественные» строки:

Спершу дрiт піде у цех,
Де у чанах
Пинить кислота сірчана.
Дрiт буде м'який, гнучкий².

Из візочків дрiт мотками
Подадуть до чанів краном,
А як виймуть з кислоти —

Таким образом подается весь «технологический процесс». Чрезвычайно антихудожественно, неудачно, непонятно. Тут нет ни технологии, ни поэзии.

Соответственно этому подано и «художественное» оформление. На рисунке изображено какое-то гадкое животное, вроде спрута на черном фоне, а художник подает это как картину, отражающую технологический процесс на нашем социалистическом заводе.

А вот книга для младшего школьного возраста, которая должна ознакомить юных читателей с добыванием и переработкой хибинских апатитов. «Хибинские апатиты» — авторы М. Берлянд и Д. Бергар. Авторы задумали показать ребенку, как перерабатываются апатиты:

¹ Вот уже и экскаватор роет канавы, чтобы каменщик в них фундамент уложил, и он, укладывая кирпич, быстро выводит высокие стены. Поработав ударно, рабочие замесили бетон. И там, где над степью лишь ветер гулял, уже закладывает цехи Магнитострой. И там, где лишь травы, шурша, шептались, уже вырастает город Магнитогорск.

² Сначала проволока пойдет в цех, где в чанах уже пенится серная кислота. С тележек мотки проволоки на кранах подадут в чаны, а когда вынут из кислоты — проволока будет мягкая и гибкая.

До Одесси й Вінниці
потяг — притьма!
прийде, зупиниться:
«Вантаж примай».
Тут машина
Все працює,
Не стоїть
Враз зітре вона на порох
апатит.
В ній частин —

злічити спробуй!
Ціла армія!
Праця йде,
Як на виробні —
По ударному.
Щоб ті апатити
переробити
на зобриво,
Щоб родила ти, земле,
добре нам!¹.

Я немного знаю, как перерабатывают апатиты, и то ничего не понял. Представьте себе того несчастного ребенка, который в поисках книги об апатитах наткнулся на это «художественное» произведение.

Соответственно «общедоступности» текста сделано и «художественно понятное» для детей оформление.

В таком же плане издана книга творца «Магнитостроя» Л. Зимнего «На гора» с рисунками все того же Дайца.

Приведу небольшую выдержку из песни, в которой воспевается непрерывный поток. Таково и заглавие: «Песня непрерывного потока»:

Вруб своїм зубом вугіль підгриз
И риштак потаскав його вниз.
Донбасе, давай завершального року
Вугіль безперервним потоком.

Від штреку вугілля повіз
В вагончиках електровіз.
Іх «на гора» видаватиме вмиць
Швиденько підхоплена кліть².

Нечего уж говорить о бедных детях. Попробуйте-ка вы спеть такую песню.

Шутки шутками, но ведь это же должно было пропагандировать социалистическую индустриализацию. Выходило же наоборот — такая «поэзия» и «искусное» оформление отбивали охоту и к чтению и к индустриализации.

Так же «художественно и «продуманно» давали детям книги и по антирелигиозной пропаганде.

Вот вам книга Маловичка. «Против религии у нас и мама, и Тарас». Начинается она так:

Коли хочеш знати до раю дорогу,
молись,
молись,
молися богу.

Щоб мати над ворогом перемогу,
молись,
молись,
молися богу.

Коли ж в бою відірве ногу
молись також,
молися богу³.

¹ В Одессу и Винницу поезд быстро придет, остановится: «Принимай багаж!» Здесь машина все работает, не стоит. Она мгновенно сотрет в порошок апатит. Попробуй сосчитать в нем части! Целая армия. Работа идет, как на заводе — по ударному. Чтоб эти апатиты переработать на удобрение, чтоб хорошо родила нам земля.

² Врубовая машина своими зубами подгрызла уголь и рештаки потащили его вниз. Донбасс, давай в завершающий год уголь непрерывным потоком. Электропоз повез в вагонетках уголь из штрека. Быстро подхваченная клеть поднимает его «на гора».

³ Если хочешь знать в рай дорогу — молись, молись, молися богу. Чтоб победить врага, молись, молись, молися богу. Если же в бою оторвет ногу — молись, также, молися богу.

Чтобы дети, видите ли, не подумали, что надо действительно молиться, процитированные строки взяты в кавычки. Видите ли, дошкольники вполне разбираются в значении этих знаков — кавычек. Взял в кавычки и идеологию выдержал.

Приведу еще одну цитату из этого «антирелигиозного» произведения. Говорит безбожный мальчик своей религиозной матери:

Мамо, послухай врешті —
Запитую, камо грядеш ти?
З'ясуй їй, тату
Доведи¹.

Представьте себе этого Тарасика 6-7 лет, который говорит: «камо грядеш ты». Вот как «убедительно»! И это «антирелигиозная» пропаганда! Это просто издевательство над антирелигиозной пропагандой! Если уж так ее «проводить», — лучше за это дело не браться. Мы должны развернуть среди детей по-настоящему антирелигиозную пропаганду, воспитывать из них воинствующих безбожников, способных марксистски понимать действительность. Но это надо делать умело, не допуская на этот участок халтурщиков, которые нам только вредят.

В таком же плане подаются в детской книге и вопросы общественной работы, в частности, работа по линии ОСО и «Красного креста».

Пред нами книга «Первая помощь», текст Ив. Неходы, рисунки Пашенко. Я уже не говорю об ужасном оформлении. Но вот стихотворение, направленное к ознакомлению людей с мерами первой помощи после воздушной газовой атаки врага.

Винести на свіже повітря чи в газосховище,
Зняти протигаз, роздягти одяг,
Покласти, укрити, а згодом —
Промити очі 2% розчином двоуглекислої соди.
Коли потерпілому важко дихати —
Дати кисню в спеціальної баклажки.
Не дозволяти рухів глибоких,
Давши йому цілковитий спокій.
А вирвавши потерпілого з отруєних пут —
Негайно ж відправте на медпункт².

В другом месте этого же, с позволения сказать, стихотворения читаем:

Іноді, так ось працюючи в хаті,
Чуешь, як нудить і тягне ригати —
Це рано закрили трубу в хатині.
І ходить по хаті чад волохатий³.

¹ Мама, послушай, наконец—спрашиваю, камо грядеш ты. Объясни ей, папа, докажи.

² Вынести на свежий воздух или в газоубежище. Снять противогаз, раздеть, положить, укрыть, а потом—промыть глаза 2% раствором двууглекислой соды. Если потерпевшему тяжело дышать, дать кислород из специальной баклажки, не позволять движений глубоких, дав ему абсолютный покой. А вырвав потерпевшего из отравленных пут—немедленно же отправьте на медпункт.

³ Иногда, так вот работая в хате, чувствуешь, как тошнит и тянет рвать. Это рано закрыли трубу в хате, и ходит по хате чад косматый.

От такого художественного текста не только ребенка и не только в хате, но и взрослого на свежем воздухе может стошнить.

Хочу еще остановить ваше внимание на пропаганде коллективизации сельского хозяйства в некоторых произведениях детской литературы.

Возьмем книгу И. Кравець «Молодая победа», в которой говорится о селе, коллективизации, антирелигиозной пропаганде и т. п. «идеологии», как будто все правильно. А по форме изложения, особенно, если принять во внимание, что книга издана для детей, выходит чистейшее издевательство над коллективизацией.

Вот пример. Автор пишет о собрании артели, на котором:

«Василий Збройный взял бумагу в руки и стал громко читать устав артели.

«— Устав сельско-хозяйственной артели. Цель и задачи. Первое. Батраки, бедняки и середняки села Глуховки Велико-Осокровского района добровольно объединяются в сельско-хозяйственную артель, чтобы общими средствами производства и общей организацией труда построить большое коллективное хозяйство и этим обеспечить настоящую и полную победу над кулаком, над всеми эксплуататорами и врагами трудящихся, настоящую и полную победу над нуждой и темнотой, над отсталостью мелкого единоличного хозяйства и создать высокую продуктивность труда и рентабельность коллективного хозяйства.

— Понятно? — спросил председатель колхоза.

— Понятно, конечно, понятно, — ответило собрание. — Читай дальше» (стр. 36).

На первый взгляд выходит, будто бы правильно, а по существу писать так для детей — это издевательство, потому что ребенок, а подчас даже и взрослый не поймет задач артели в таком изложении. После такой «художественной» подачи материала ребенок не только не получит четкого представления о колхозе, наоборот, будет представлять себе артель, как что-то для него непонятное, скучное.

Совсем иное впечатление оставляет книга Ильина «Рассказ о великом плане». Ильин в яркой форме действительно отразил грандиозность нашей первой пятилетки, подав это так, что вызвал большой интерес к книге. Надо пожелать автору, чтоб он о другой пятилетке написал еще лучше.

Вы знаете, что интернациональное воспитание является одной из главнейших задач нашей советской школы. Мы должны молодое поколение воспитать и закалить в духе пролетарского интернационализма, в духе международной пролетарской солидарности. И тут детская литература имеет большое значение. Надо интернациональный материал подавать в художественной форме, интересно для ребенка, убедительно. Та же литература, которая до сих пор издавалась, имела в основном те же ошибки, что были в ранее приведенных книгах. Это относится и к текстам, и к художественному оформлению.

Вот, например, книга П. Усенко «Два мира», рисунки Д. Ша-выкина. Читаем:

Замовкють чорні ґрати
Переповнених в'язниць,

Ім не впершина приймати
Ці колони робітничі¹.

Что к чему здесь — неизвестно. Где здесь «сказуемое», «подлежащее» и т. д. Как в отношении содержания, так и в отношении оформления выпирает антихудожественность, скука.

Иногда встречаются грубые идеологические ошибки. Вот как Семенко в книге «Китай в огне» пишет о Китае:

Збудував капітал
Пароплави й заводи

На далекім так званім
Колоніальнім сході².

Видите, берется под сомнение существование колониального востока.

Таково же качество и других книг, предназначенных для воспитания в ребенке интернационального сознания. «Китай» — Семенко; «Пионерская почта» Петра Ойфа и т. п.

Вот возьмите книгу «Пионерская почта» Петра Ойфа. «Идеологически» она выдержана, а по существу вредна, потому что неубедительно освещает методы эксплуатации английскими капиталистами. Пионер Джон пишет нашим пионерам:

В робітничих кварталах — злидні й гризота.
Зраня її до вечора душить робота.
В нас навіть хворі, слабкі хлоп'ята,
Мусять по 10 годин працювати.
А на фабриках і на заводах
З нагаями доглядачі ходять³.

Мы знаем, что в капиталистических странах эксплуатируют детей. Все же методы этой эксплуатации не такие, как рисует автор. Они характерны для колоний, а не для Лондона, где эксплуатация значительно тоньше.

И надо было показать изощренность методов эксплуатации. А писать так — значит только вызывать недоверие к настоящему положению рабочих и, в частности, детей в капиталистических странах.

Из приведенных примеров видно, как портили детскую книгу антихудожественными, механистическими, формалистическими выкрутасами, халтурой худшего вида, как в отношении содержания, так и оформления. Все это вызывало у детей отсутствие интереса к книге. Все делалось для того, чтоб книги были скучны, чтоб не верили написанному.

Такая линия на искажение оформления детской литературы была совсем не случайной. По теории Соколянского «вопросы об удовлетворении литературных эстетических потребностей детей надо взять под сомнение».

¹ Замолкают черные решетки переполненных тюрем, им не впервые принимать эти колонны рабочих.

² Капитал построил пароходы и заводы на далеком так называемом колониальном востоке.

³ В рабочих кварталах — нищета и уныние. С утра и до вечера душит работа. У нас даже больные, слабые ребята должны работать по 10 часов. А на фабриках и на заводах с нагайками ходят надсмотрщики.

На всеукраинском совещании по вопросам детской литературы в 1930 году Соколянский выдвинул даже 7 сомнений, т. е. все взял под сомнение: нужна ли детская литература? Следует ли писать для детей о детях? Что-то намекал на сомнение в надобности игрушки. Также поставил под большое сомнение развлечения для детей, игры. Еще в 1927 году он писал: «Утверждают, будто игра есть такая форма проявления детской активности, которая основывается на биологической форме ребенка. Посредством игры, говорят некоторые «горе-теоретики», «ребенок приобретает общественно-полезные навыки». А в сущности говоря, игра, как методический прием, ни что иное, как неоскаутизм. Только в еще более вредном виде. Господство игры и увлечение ею обнаруживают глубоко спрятанный скаутизм»...

«Как ни велико благоговение, с которым и «великие», и маленькие педагоги относятся к игре, как методическому приему, надо прямо сказать, что недалек тот день, в который и рядовому педагогу и руководителю детдвижения станет ясно, сколько бессмысленного и дикого скрыто в том явлении, которое мы называем игрой. Некоторые «мудрецы» еще и ныне доказывают потребность в игре тем, что «игра известна даже у зверей». Подумаешь, какое доказательство! Мало радости, еще меньше педагогической обоснованности в том, что человек имеет еще много звериных черт. Напротив, надо скорее избавиться от этих животных признаков, в первую очередь, от самой характерной для животных особенности — от игры.

Посредством игры логарифмам не выучиться».

Надо заметить, что для большего распространения в СССР эта статья Соколянского была написана на русском языке.

Как видите, «научные» установки давались официальным тогда руководителем педагогического фронта и, конечно, писатель, получив эти установки, должен был все «детское» из книги вычеркнуть.

Как на практике реализовались эти установки, я вам уже сказал. Но, правда, все эти сомнения Соколянским были высказаны довольно путано, так что нелегко проследить мысль автора. Во всяком случае, эти установки Соколянского, считавшегося тогда видным «теоретиком» в вопросах педагогики, оправдывают литературу, которую я здесь продемонстрировал, и толкали авторов поставлять именно такую халтуру.

От таких установок не отставал и другой «теоретик» «харьковской школы» — З а л у ж н ы й. Что касается оформления книги рисунками, он рекомендует специфическую форму, которую он именует «схематическим динамизмом», метивириву тем, что, дескать, ребенок мало дифференцирует детали и не замечает в рисунке, если например, у человека нехватает рук или глаз. Правда, он говорит это о детях 5-6 лет, но этот схематизм широко применялся также в оформлении детской книги для старшего возраста.

Все эти «теории» привлекали некоторых наших работников среди детей и педагогов своей «левизной» и кажущимся материализмом.

Установки этой школы были безусловно тем теоретическим оправ-

данием для всех перегибов детской литературы, которые я приводил. Сейчас вредительская теория «харьковской школы» в области педагогики вскрыта.

Но еще раз подчеркиваю, что наивно было искать у Поповых, Соколянских строгой последовательности. Их довольно сомнительные теории выдвигались там, где нужно было извратить педагогический процесс или изуродовать советскую детскую литературу, и, наоборот, когда надо было популяризировать свои и м свойственные, для нас вредные мысли, — там они не гнушались способов художественного воздействия для создания желаемых ими эмоций.

Возьму для примера книгу «Приключения автобуса». В этой книге описывается, как автобус, который оставил шофер, сам отправился в лес, где его встретили звери, влезли в него и т. п. Кончается рассказ тем, что дети разыскали автобус, стоявший без движения из-за отсутствия бензина, и начали делать все для того, чтобы привести автобус в город. Но их старания остались без всяких результатов. Из беспомощного положения вывел старик, поблизости пахавший волами. Он запряг волов и вывез автобус из лесу.

Философия рассказа такова, что если бы волы не вывезли эту «технику», она бы пропала. Тема, как видите, явно «индустриальная»... Рассказ написан с хоромшим художественным вкусом и в прекрасном русском оформлении, совсем не так, как вышеупомянутый «Магнитострой» или «Апатиты».

А вот другая книжечка «По грибы». В этой книге в художественной форме рассказывается детям младшего возраста, как деревенские дети пошли после дождя в лес, как много набрали разных грибов, и только Натуся собрала мухоморов. Среди детей одна Натуся пионерка. Выходит, что Натуся-пионерка глупее всех, так как погналась за мухоморами только потому, что у них красные шапочки. Эта книжечка также просто, без всяких выкрутасов оформлена.

Конечно, мир от этого не провалится, революция не погибнет. Но, безусловно, и авторы, и руководители издательства «Книгоспика» делали эту работу от души, хорошо понимая, какие эмоции они хотели вызвать у детей.

Или вот книжечка Стешенко, рисунки—Бутзька «Задача». Стихи по своей поэтической форме прекрасны. Книга небольшая и ее можно процитировать:

Пять горобиків сиділо
у садочку на тину.
З стріхи двоє прилетіло
И стали славить весну.
Прилетів один ще з дуба,
два із кушика бузку.
Отепер уся коммуня
зацвірінькала в садку.
Раптом двоє посварились
і полинули на тїк,

а одному скучно стало —
він на вулицю утік.
Трьох ворона налякала —
Поховалися в стїжок.
Двоє з тину за ворота,
а з воріт на куріжок.
Двоє кинулись до воза:
там, бач, з просом був мішок,
Скільки ж их в садку зосталось,
Чи згадає хто з діток? ¹.

¹ Пять воробушков сидело в садочке на заборе. С крыши двое прилетели и стали славить весну. Прилетел еще один с дуба, два с кустика сирени. Вот

Рисунки вполне соответствуют тексту и сделаны без всяких формалистических выкрутасов, сделаны со вкусом. Рисунки на первой странице и на последней — одинаковы, дескать, так было, так и будет.

Возьмем еще книгу «Носорог» Марка Вороного, рисунки Крюкова. Эта сказка тоже прекрасно написана. Содержание взято у Киплинга. В ней говорится про дикаря Парса и носорога-круторсга. Здесь говорится о том, как хорошо живетя в Африке дикарю Парсу:

Що тому Парсу?

Цілий день парся,
в шапці блискучий
плигай из кручі,
знай лиш купаєся
та наїдайся,
та висипляйся,
та прокидайся,
та йди гуляй
в пальмовий гай.
Захотілось Парсу їсти:
Замісив собі він тісто...
Всипав щедрою

рукою для смаку
ще й приправу отаку:
шоколаду —
цілий короб,
мармеладки
сто і сорок,
марципанів
і бананів,
кишмишу
і сливок —
— Хай печеться,
вгору дметься
пиріжок ¹.

Мы знаем, кто такой Киплинг и какую он пропагандирует идеологию... Излагая произведения Киплинга, надо брать у него то, что нам нужно или, по крайней мере, не вредно. Кое-что и переделать можно, во всяком случае рисовать жизнь дикаря южных стран как какой-то рай земной — нельзя. Скажут, что это сказка. Это верно, но сказочность формы совершенно ясна, особенно в отношении одежды носорога, который якобы снимал шкуру, как пальто. Что касается носорога — это явно шуточная выдумка, а вот насчет Парса — тут сказочность ни в чем не чувствуется — это как раз вполне реалистично. Именно в этих строках о Парсе через сказочную форму фантастического рассказа о носороге пробивается киплинговская идеология колонизатора.

Итак, вредители для того, чтобы протаскивать свои классово-враждебные идеи совершенно не пользовались «схематическим динамизмом», а находили хороший художественный текст и прекрасное оформление для этих книг. Свои классово-враждебные идеи они подавали в таких формах, какие вызывали нужные им эмоции. И наоборот, когда освещали наши и советские идеи, то в такой форме, что вызывали только скуку.

теперь и вся коммуна (!) зачирикала в саду. Вдруг двое поссорились и полетели на гумно, а одному скучно стало, он на улице убежал, трех ворона напугала — спрятались в стожок. Двое за ворота, а с ворот на жердочку. Двое бросились к телеге, а там с просом был мешок. Сколько ж их в саду осталось — угадает ли кто из деток?

¹ Это тому Парсу? Целый день парся в шапке блестящей, прыгай с кручи, знай лишь купаешься и наедайся, и высыпайся, да иди гулять в пальмовую рощу. Захотелось Парсу есть: замесил себе он тесто... Высыпал щедрою рукой для вкуса еще и приправу такую: шоколаду — целый короб, мармеладки сто и сорок, марципанов и бананов, кишмишу и сливок. Пусть печется, вверх подымается пирожок.

Известно, что одним из «коньков» «харьковской школы» была так называемая теория «отмирания школы», теория, которая под «левой» фразой протаскивала реакционные взгляды на школу. Я не буду тут останавливаться детально на вопросах той борьбы, которая была проведена с этой вредительской теорией в педагогике, но эта же теория пропагандировалась также и в художественной детской литературе.

Рассмотрим книгу «Юнстрой» Ив. Ковтуна. Содержание ее в основном заключается в том, что по инициативе детей на реке «Юнь» была построена электростанция. От этого произведения сильно несет «авангардизмом». Также характерно в книге то, что в ней проводится теория отмирания школы. Вот, например, стихи об ударной политехнической школе:

Товарищу, школу стару забудь,
вчитись давай не марно.
Хлоп'ята, нас кличе юнбуд,
Нас кличуть бригади ударні.
Життя ми нового робітники,
У праці мужніють хай руки.
Ми будем гортати нові сторінки,
Вивчати абетку машинного руху.
Щоб подих трансмісій по хвилях зростав,
Щоб все навкрути закипіло,
Щоб правив у школі за парту варстат,
А замість пера зубило.
Шикуймо хлопців, бадьорих дівчат,
Згуртованих шкільним змаганням,
Ми математику будем вивчати
З покажчиків промфінпланів¹ (стр. 109).

Говорят, что эта книга «Юнстрой» даже была премирована в 1931 году, как лучший образец детской литературы.

Или вот книга М. Сказбуша «С. 186». По содержанию она похожа на первую книгу. Но объектом является строительство паровозов «С». Из страницы в страницу эта книга пропагандирует, что дети, собственно, могут учиться не в школе, а в производственных кружках, существующих непосредственно на заводе.

Описывая собрание самодеятельного кружка, автор показывает, как дети 4—5 группы сами дошли до выводов, что им нужен руководитель учитель-специалист.

«Нам надо раньше всего законтрактовать квалифицированную силу» — таким «индустриальным» языком говорит один из героев этого произведения.

«Нам без теории и шагу не ступить. В нашем деле — на каждом шагу расчет. Ощупью ходить — нет смысла. С дилетантством нам

¹ Товарищ, позабудь старую школу, давай учиться не напрасно. Ребята, нас зовет юнстрой, нас зовут ударные бригады. Мы новой жизни работники. Пусть в труде крепчают наши руки. Мы будем перелистывать новые страницы, изучать азбуку машинного движения. Чтоб дыхание трансмиссий росло по волнам, чтоб все вокруг закипело, чтоб в школе партой служил верстак, а пером зубило. Выстроим в шеренгу ребят и бодрых девчат, объединенных школьным соревнованием, мы будем изучать математику по показателям промфинпланов.

не по дороге. Мы наше дело должны поставить на рельсы стопроцентной «квалификации».

И вот на собрании обсуждают вопрос о том, какого учителя надо пригласить.

«— А знаете, какого я вам знаменитого парня порекомендую, — Павлик даже языком причмокнул — такой хороший парень пришел к нам в голову:

— Знаменитого парня. Незаменитого парня. И вполне свой.

— Сеньку Ефимова?

— Нет.

— Сеньку Ефимова?

— Нет. Кольку «физика». Николая Филипповича Гайдаша, вот кого.

— Физика, — удивленно протянула Таня. — Да он не пойдет к нам, ребята. Он и так перегружен.

— Нет, пойдет, — упирается Павел: — если я предложил, значит, знаю. Колька — парень свой, а время мы так организуем, чтоб ему было удобно» (стр. 20, М. Сказбуша — «С-186»).

И так из страницы в страницу доказывается на фактах, что старую школу надо ликвидировать, не надо заниматься в школе, а надо пойти на завод ликвидировать прорыв в выполнении промфинплана.

Такие же «левацкие» установки и в другой книге Сказбуша «Прорыв». В этой книге рассказывается, как в школе организовали производственные коммуны, которые автор очень расхваливает.

В этой книге дети только то и делают, что ликвидируют на заводе прорывы. Сказбуш вообще не плохой автор, но, попав под влияние вредных «левацких» «педагогических теорий», он пропагандировал эти теории в своих произведениях. Сейчас, когда с ним поработали и дали ему правильные установки, — говорят — готовит к печати не плохие вещи.

Идеи «авангардизма», привлечение ребят к непосредственной ликвидации прорыва на производстве отражены и в литературе для младшего возраста.

Точно так же много было перегибов и в вопросе использования старой классической литературы. Велась линия на запрещение ее, не говоря уже об издании. Так, например, в 1932 г. из классической литературы не издано ничего. В 1933 г. — одна книга В. Гюго. Ранее напечатанные книги Жюль-Верна, «Дон-Кихот», «Робинзон Крузо» из библиотек старательно изымались. Все это проходило под лозунгом «левацкой» теории о недопустимости использования литературы неревolutionционного содержания. Интересно, что в резолюциях упомянутого совещания 1930 года по вопросу использования детской литературы было зафиксировано, что из старой «классической» (видите и «классической» взято в кавычки — В. З.) литературы, как материал для начального детского чтения, можно допустить только те произведения революционного содержания и направленности, которые по мотивам своим больше всего созвучны нашей эпохе (например, кое-что из творчества таких предшественников нашей художе-

ственной литературы, как Шевченко, Франко, Коцюбинский), при условии самого тщательного, выдержанного в духе пролетарской идеологии отбора, переработки, редактирования (помня, что не дети для классиков, а классики для детей).

Тут все интересно. Раньше всего требуется обязательно «революционное» произведение, созвучное нашей эпохе, а раз у классиков дворянского происхождения, как, например, Пушкин, нет произведений о социалистическом строительстве — значит издавать нельзя.

Вот видите, опять под маской «левачества» фактически обкрадывали наших детей, потому что детям надо знать классическую литературу и нечего бояться давать ее, конечно, не всю сразу и обязательно под нашим руководством.

Давая детям классиков, надо наряду с этим наладить разъяснительную работу, а это требует еще большего руководства. Надо постепенно научить детей критически воспринимать образы, тенденции тех классиков, которые принадлежат к буржуазной или дворянской «формации».

Изучая классиков, наши дети изучают, раньше всего, художественное творчество, мастерство, получают художественное воспитание. Мы причисляем к классикам только настоящих мастеров. Отбрасывать такое культурное наследие, как классическая художественная литература, это не наша линия. Партия всегда об этом говорила, не буду напоминать известные высказывания наших вождей — Ленина, Сталина на эту тему.

Интересно, что педагоги «харьковской школы» в резолюции, которую я выше цитировал, говоря о классиках, поставили точку после Коцюбинского, Шевченко, Франко.

О других классиках русской и мировой литературы они не вспоминали, русских принципиально не хотели пропагандировать, а относительно мировых классиков считали, что лучше подальше от них.

Итак, если они и говорили о классической литературе, то и тут они тоже проявляли национализм.

Правда, в РСФСР классикам тоже не повезло, хоть там не было «харьковской школы», и там в отношении классиков была путаница. На Украине эта путаница обуславливалась безусловно националистической ограниченностью. Если в России «левые» загибщики педагогики и литературы отрицали Пушкина, то потому, что он дворянин, у нас же еще и потому, что он «москаль».

Совершенно справедливо, что мы не можем жить только переводами. Мы должны организовать и воспитывать украинских советских писателей. Но в то же время мы не можем лишить читателей возможности пользоваться сокровищами иноязычной литературы.

Это тем паче, что дети, которые учатся в украинской школе, особенно младшего и среднего возраста, недостаточно владеют не родным языком, в частности, русским, и не всегда могут пользоваться той литературой, которая доходит до нас из РСФСР.

Итак, безусловно, нужно наладить перевод и издание на украинском языке наших классиков, в том числе и русских. В этом году на-

мечается издание 35 названий отдельных классических произведений, тогда как в 1933 г. издали одно название. Это идет в порядке выполнения постановлений ЦК ВКП(б).

У нас еще мало хорошей художественной литературы. Коллективизация, индустриализация страны в детской литературе были во многих случаях изуродованы. Мы проводили обследование того, что читают дети. Выяснилось, что многих из них увлекает Майн-Рид, Пинкертон, Шерлок Холмс, потому что там имеется приключение, сюжет, чего не было в наших книгах. Конечно, Пинкертона мы рекомендовать детям не будем и должны изымать его из детских библиотек. Надо вредную, ненужную литературу заменить новой, интересной, которая бы захватила ребенка.

Мы сейчас сильно ударили по «левацким» загибам в детской литературе. Эти «левацкие» загибы на этом этапе были основным тормозом на пути здорового развития нужной в социалистическом строительстве детской литературы. Прикрываясь «левизною», разные Соколянские, Поповы и Ко под маской «марксизма», «научности» делали свою вредительскую работу на этом участке.

Но, борясь против «левацких» загибов, мы не останавливаем и не думаем останавливать борьбы с правыми, открыто буржуазными взглядами на детскую литературу. Мы и дальше решительно будем бороться с пропагандой «аполитичности», отрыва детей от нашего социалистического сегодня и прекрасного завтра, мы решительно против религиозной или какой бы то ни было мистики, против фатализма, даже в сказке.

Борясь против «левацких» перегибов, мы не отказываемся, а наоборот, направляем внимание на воспитание из молодого поколения активных, бодрых строителей будущего в духе пролетарского интернационализма, на коммунистическое воспитание детей.

Еще недавно ЦК ВКП(б) вынес специальное постановление о том, что в первой ступени нашей школы запрещается прорабатывать постановления XVII партийного съезда и... изучать теорию марксизма-ленинизма. Смешно думать, что мы против пропаганды марксизма-ленинизма в нашей школе, наоборот, мы за это, но это надо подавать не отдельной дисциплиной, а в формах, доступных детям.

Мы против того, чтобы детям 2—3 группы подавали материал о XVII партсъезде так же, как взрослым. Что касается теории марксизма-ленинизма, то смысла самого учения дети такого возраста не могут, конечно, освоить, для них это трудно и потому они заучивают его, как катехизис, превращаясь в догматиков, в маленьких старичков. То, что до сего времени делалось во многих школах по вопросу пропаганды постановлений XVII партсъезда, есть ни что иное, как издевательство над самими детьми и над постановлениями XVII партсъезда. Надо очень серьезно продумать весь комплекс способов коммунистического воспитания детей, все те формы и методы работы, которые бы отвечали специфике детского возраста.

Большую роль должна играть детская литература в борьбе за коммунистическое воспитание нового поколения. К этому мы привлекаем

таких мастеров, как Маршак, Чуковский и другие, те культурные силы, которые хотят и становятся на наши позиции. Нам надо использовать их мастерство. Точно также необходимо использовать все культурные ценности прежних формаций. Об этом не раз говорил Ленин.

Правда, например, т. Чуковский дает в своих произведениях для детей то, с чем иногда педагоги не соглашаются. Иногда педагоги, конечно не все, требуют много лишнего. Вот например, Чуковского упрекают в том, что его «Муха-цокотуха» пропагандирует мещанство, потому что муха приглашает на чай и самовар ставит, а если самовар, так это уже мещанство. За самоваром могут собираться, конечно, и мещане. Но самовар можно использовать и не по-мещански. Ничего вредного не будет, если, например, рабочий или колхозник будет иметь свой самовар, и самовар отомрет не потому, что его запретят, а потому, что в будущем его вытеснит хорошо оборудованная чайная или кафе. Во всяком случае, нет оснований смотреть с презрением на самовар. Это про самовар вообще. А если «Муха-цокотуха» приглашает на чай, то что же вы хотите, чтоб она объявила общее собрание букашек, мурашек и зачитала им устав колхозной артели? Лучше пусть она приглашает на чай, чем в колхоз. Создание мушиного колхоза — было бы действительно вредно. Сама сказочка написана художественным языком и интересна для детей.

Были серьезнейшие возражения на то, что форма эта хоть и прекрасна, но содержание таково, что вызывает у детей чувство жалости к мухе, тогда как она вредна и ее надо уничтожать. Такое замечание безусловно имеет резон. Конечно, учительнице или воспитательнице, прочитавшей в детском саду сказку «Муху-цокотуху», трудно будет потом доказать детям, что мух надо уничтожать.

Но это все-таки не так важно. Основное, что остается у читателя — это сочувствие к угнетаемому и уважение к герою. В этом произведении герой в образе комара спасает угнетаемую муху от паука. Если хотите, это один из вариантов старинного сюжета, который разрабатывался еще несколько тысяч лет назад, например, в форме мифа о Персее. Ведь комар это тот же Персей, муха — Андромеда. А разве в нашу эпоху уже отмерли эти образы, разве мы не гордимся такими героями Советского Союза, как Каманин, Ляпидевский, Молоков и др., которые рисковали жизнью, спасая товарищей из ледяной пустыни. Я хочу напомнить, кстати, что если, например, Вильгельм Либкнехт писал «Пауки и мухи», то его тоже можно упрекнуть, что он не придерживался правил школьной санитарии.

Я совершенно не думаю, что нам всегда и всюду надо давать детям только «Муху-цокотуху», «Бармалея» или что-нибудь подобное. Возможно, что нашим авторам посчастливится найти темы, более созвучные с задачами нашей эпохи. Это было бы хорошо, но отбрасывать «Муху-цокотуху» было бы неверно. Надо печатать и перепечатывать такие художественные произведения. Пользы от них значительно больше, чем вреда.

Если «Муха-цокотуха» вызывает у детей сочувствие к мухам и от-

вращение к паукам — тварям в действительности полезным, но таким, с которыми ассоциируется, обычно, социальный образ кулака, это не то же самое, что делает другой автор, когда старается вызвать сочувствие к суслику. Я говорю о Валерiane Полищукe, о его произведении «Суслики», которое было напечатано в свое время в «Литературной газете». Вы помните содержание этого произведения. В нем Полищук рассказывает, как он, идя по полю, разбил голову суслику и как потом ему стало жаль суслика. В этом произведении Полищук говорит не иносказательно, а прямо, проводя аналогию с классовой борьбой, с уничтожением кулака и вообще классового врага.

«И тогда (после убийства суслика — В. З.), — пишет Полищук, — предо мной встала вся жестокость борьбы в природе, вся неутомимая ярость ее, когда на пути одного живого существа встает другое.

...И когда в столкновении передового движения с общим движением вступает в псединок сам человек или целый класс людей, то тут ужасный расчет кончается смертью для носителей отсталых форм, как бы симпатичны они ни были персонально. Самая нежная, самая чувствительная телесная организация человека — блестящего классового врага падает под ударами, как этот маленький суслик. И пусть тени укоров, жалости и отвращения к самому себе гнетут потом представителя прогрессивных сил — дело сделано, природа с жестоким видом святой, не знающей греха, идет вперед, проводя нить эволюции живой материи».

Как видите, Полищук прямо говорит, о каком суслике идет речь. Он фактически жалеет суслика, то-есть классового врага, которого пролетариат и колхозное крестьянство под руководством коммунистической партии ликвидирует как класс.

Это произведение ярко демонстрирует, что не только под «левыми» фразами протаскивались в литературу классово-враждебные идеи. Об этом я уже говорил, когда приводил пример националистической контрабанды, которая протаскивалась открыто. Когда мы говорим, что в детской литературе главным тормозом на определенном этапе стали «левацкие» загибы, то это произошло потому, что с «левачеством» не боролись.

Тов. Сталин на XVII партсъезде, анализируя, как создается главная опасность, гениально и ярко доказал это на примере борьбы за ленинскую национальную политику. Он говорил, что «главную опасность составляет тот уклон, против которого перестали бороться и которому дали таким образом разрастись до государственной опасности».

Это целиком относится и к борьбе на фронте детской литературы. Борясь против «левацких» загибов, мы должны бить по правым, откровенно буржуазным взглядам, которые имеют один источник, одно классовое основание с внешне «левацкими» загибами.

Однако при безусловно неудовлетворительном положении детской литературы было бы неверно сказать, что партия, советская власть до сего времени ничего не сделали для детей в этой области.

Так же, как все классово-враждебные элементы своим вредительством не смогли сорвать индустриализации страны, коллективизации, не сорвали вообще социалистического строительства, так же и на культурном фронте, и в детской литературе в том числе, несмотря на то, что тут, особенно на Украине, они много навредили, работа не сорвана, и мы имеем несомненные успехи.

Сейчас мы имеем уже более или менее удовлетворительные детские книги.

После создания детского издательства и после вскрытия и разгрома вредительских элементов уже проделана значительная работа по группированию и перестройке писателей, писавших раньше, и привлечению новых.

Что мы издали для детей? Вот несколько книжек Петра Панча, который пишет для взрослых, а сейчас его привлекли к писанию для детей и он дает неплохие произведения, например «Волчий хвост», «Маленький партизан». Вот «Два брата Фронцати» Курдюнова, хорошая книга «Чапаев» Фурманова и Шовкопляса — «Приключения песика Джемки». Когда-то Шовкопляс писал скучно, возможно потому, что такие были установки. Сейчас не без успеха пробует писать веселее.

Среди писателей, пишущих для взрослых, есть уже немало таких, которые написали неплохие книги для детей. Кроме т. Панча, можно назвать Копыленко, Головку, Микитенко, Тычину, А. Любченко, Кузьмича.

Издан хороший перевод «Дед Мазаи и зайцы» Некрасова.

Есть у нас и изданные произведения самих детей. Например, книга «Литературная проба». Но это лишь опыт, развивать это дело я бы не советовал. Детям надо дать возможность писать в своих журналах и газетах, но создавать детскую литературу должны взрослые.

Детиздательство издает теперь в порядке обработки материалов партсъездов такие книжечки: «Мы непобедимы» — доклад т. Сталина на январском пленуме ЦК ВКП(б). «Победным путем» — сокращенные доклады тт. Кагановича, Яковлева, Косарева, речь т. Сталина на Всесоюзном слете колхозников-ударников и т. д. Тут безусловно увлеклись, немного переборщили. Но для старшего возраста полезно давать такие издания, приспособленные для детей.

Плохо с оформлением такой политической книги. Вставляют в нее несколько фото, не обращая внимания на их содержание. Это просто формальный монтаж. Одна из неряшливостей, которых не следует допускать в книгах.

Но у нас мало произведений типа Жюль-Верна. Что в произведениях Жюль-Верна захватывает детей? Прежде всего обоснованность его фантазии. У наших «Жюль-Вернов» (Владко «Идут роботарі») фантазия выходит внешней, не всегда обоснованной. У детей большая потребность в такой литературе, в научной и социальной фантазии, и ее надо создавать.

У нас уже есть целая плеяда писателей, пишущих для детей, та-

лантливых товарищей — Сказбуш, Трублаини, Шовкоплас, Бедзик, Влادко, Донченко, Забила и др.

Готовясь к этому совещанию, мы сумели непосредственно познакомить детей-читателей со своими писателями. Это дало писателям возможность почувствовать, какую ответственность они несут перед обществом, перед младшим поколением. Встречи вызвали большой творческий подъем среди писателей. Они с энтузиазмом берутся выполнять требования своих читателей.

Нам надо помочь растущим авторам. Надо привлечь к созданию детской литературы также разных специалистов: инженеров, натуралистов, помочь им в оформлении их материалов. Квалифицированному автору, который специализируется на детской литературе, надо помочь овладеть наукой и техникой, с другой стороны, надо привлечь специалистов-практиков к писанию. Надо заинтересовать людей этой работой. Это дело детиздата и всей нашей общественности.

Также бросается в глаза, что чрезвычайно мало у нас исторических повестей. Кроме «Салават Юлаева» С. Злобина, ничего назвать нельзя. Это сходно с тем явлением, какое мы имели в школе, когда там не обучали истории, а была сплошная «социология», причем неудачная, трафаретная, так что и учителя забывали историю, и ученики истории не знали, а писатели на это тоже не обращали внимания. Но вместе с тем совершенно ясно, что наше поколение должно знать прошлое не только по учебникам, но и по тем литературным произведениям, которые мы должны для этого создать. Если у нас есть несколько художественных книг по истории, то только об отдельных эпизодах гражданской войны, например, «Рядовой революции» — Голушко, «Контр-удар» — Дубинского. Даже в книгах по приближающейся к истории тематике как раз историчности, представления о конкретных исторических событиях очень мало. Что же касается давно минувших эпох, то об этом уже ничего нет.

Очень немного удачных рассказов о жизни в других странах. А дети требуют этого. Задачи интернационального воспитания этого требуют. Я не видел, например, ни одной книги о жизни Польши, Финляндии, Эстонии, Латвии и др. О Японии есть только одна книга, о Китае тоже одна, немного о Германии, но преимущественно абстрактные.

Краеведческая литература, в частности, географическая, почти отсутствует. В 1931 г. было издано 28 книг, но сухих, их никто не читает. В последующие годы такие издания совсем приостановили. На Украине книги, подобной книге Паустовского «Кара-Бугаз», нет. Очень мало природоведческой литературы. Ребенок требует природоведческой фабульной литературы, литературы с живым сюжетом, а ее чрезвычайно мало.

У нас есть техническая книга. Книги по технике для младшего возраста скверные, для старшего возраста были и неплохие, например, «Кружок техники» — Булатова, «Разговор на расстоянии» — Григорьева, «Человечество на крыльях» — Дрожжина, «Повесть о нефти» — Вайсенберга, «Электрическая железная дорога» — Галь-

перина, «Ракета» — Абрамова, «Газы в технике» — Кнаббе и Цуканова и т. д. Этими книгами, конечно, можно пользоваться, но они тоже суховаты и при том уже слишком специализированы. Вот, например, таких книг, как «Занимательная физика», «Занимательная химия» у нас в украинской литературе не было, не издавалось, а такие книги очень интересуют ребенка и в то же время вводят его в круг научных знаний.

Дети требуют справочную литературу, каталоги, по которым они в библиотеке могли бы найти книгу, например, о радио, о моделизме и т. д. Нужны разнообразные технические справочники. Их к сожалению очень мало. Но и имеющиеся не всегда удачны. Вот, например, книга «Молодому электротехнику» Булатова. Раньше, чем перейти к нужным справкам по электротехнике, на нескольких страницах приводятся сухие статистические сведения о мощности электростанций. Ребенка интересует, что такое ампер, вольт, а для того, чтоб это узнать, ему нужно перечитать несколько страниц сухих статистических и эконом-географических данных. Что характерно для технической детской книги? Сухость, отсутствие интересной для ребенка подачи материалов.

Недаром ЦК ВКП(б) специально подчеркнул в своем постановлении, что каждая книга должна быть интересной, скучной книги не может быть.

Значительная часть наших писателей и издательств поддерживали теорию Соколянского, что не нужна игра, занимательность и т. п. Это ведь неверно. Жанры могут быть разнообразными, главное, чтоб это было интересно для детей.

У нас также нет пьес для детских театров, клубов и школ. За последние два года издано всего 4 пьесы, при чем качество их таково, что театры ими не пользуются. Изданы такие пьесы: «Полет бабочек» — Цимбала; «Настоящие ударники» — Луценко; «Испытание» — Стаха и «Бригадай веселой двигай в колхоз» (сборник материалов писнерской эстрады, составленный З. Роменом).

Понятно, что нам нужно много работать с нашими драматургами. Детям нужно дать веселые комедии, юмористический жанр, и это должно быть в пьесах на первом месте. Это самый трудный жанр и безусловно над ним надо поработать, а мы еще до этого не дошли.

Книга, особенно детская, требует чрезвычайно большой работы, большой опрятности и внимания. Есть случаи, когда неопрятность издания детской книги носила контрреволюционный характер. Эта халтура в детских книгах совершенно недопустима.

Приведу несколько примеров. Для детей дошкольного возраста Глазцевская-Журливая написала книгу «Электросила», в которой читаем:

З электросилою	За електрифікацію»
Мы ростемо	Так говорив
И вдовж	Ленін,
И вшир —	Наш великий
«Боротися треба	Проводир ¹ .

¹ С электросилой мы растем и вдоль и вширь. «Надо бороться за электрификацию» так говорил Ленин, наш великий вождь.

Что Ленин говорил и писал про электрификацию, это верно, но если не умеешь осветить цитату в стихотворных строках, то не надо за это браться, а то выходит, как в данном случае, чрезвычайно коряво. Такой стих не увлекает, а раздражает.

Или возьмем книгу «Днепрострой» Гримайло и Кузьмича. Здесь есть стихотворение, в котором рассказывается, как комсомол берет шефство над Днепростроем. Прочитую одно место из этого стихотворения:

Ще живі бої трипіль... Ми йшли завжди у перших лавах. Країни біль — є й наша біль. Країни слава — й наша слава. Бо не до нас зрадливе: «ні» А час — міналивсть кіно-стрічки:	Бригади наші день при дні Штурмують будні п'ятирічки. Почувши партії наказ, і зваживши вимоги рівень, — Б'ємось з честю за Донбас, За темпи хлібозаготівель ¹ .
---	---

Что к чему — неизвестно. «На огороде бузина, а в Киеве дядька». И это называется поэзией. Книга вообще пригодна, но не умеешь стихами — не лиши, а то обязательно рифмуют.

Почему Ильин — один из талантливейших детских писателей, говоря о Днепрострое, не выдумывал сам, а взял стихи Маршака.

Человек сказал Днепру — Я стеной тебя вапру, Чтобы, Падая С вершины, Побежденная Вода Быстро Двигала Машины И толкала Поезда.	Чтобы Столько Полных Бочек Даром Льющейся Воды Добывали Для рабочих Много Хлеба И руды.
--	--

Здесь, как видите, ясно, просто, чудесно сказано. Выходит, что о Днепрострое можно действительно написать в художественной форме.

Очень часто язык детской книги бывает недоступен для детей.

В детской литературе очень распространен фольклор беспризорных. Например, в произведениях писателя Донченко, в частности, в «Крейсере Буревестнике» Донченко, каждая страница пестрит сочными уличными выражениями. Конкретным ее носителем является очень живой персонаж пьесы, беспризорный Филька. Появляется Филька, как персонаж с украинским языком, но автор сразу же «разъясняет» его: «Ох, ты же Мишка. Корешок. Люблю тебя, парень молодой. В школу я поступлю, конечно. Сейчас только не могу, потому некогда — я занят». Или же: «Ого, я все умею. Раз-раз — и заехал в морду. Мне и науки никакой не надо». «Хочешь, будешь

¹ Еще живы бои трехполья. Мы шли всегда в первых рядах. Боль страны — и наша боль. Слава страны — и наша слава. Не для нас предательское «нет». А время — изменчивость кино-ленты: бригады наши день изо дня штурмуют будни пятилетки. Услышав партии приказ и взвесив уровень требований, — мы бьемся с честью за Донбасс, за темпы хлебозаготовок.

моим корешкам. Ну, значит, товарищем, другом верным по гроб жизни». Тоже в русской книге Бывалова «Полундра».

Нельзя этого делать в детской литературе, и ЦК это подчеркнул. Мы не позволим портить детей таким фольклорным «блатным» языком.

Характерно, что в детской литературе уличным фольклором пользуются герои — в большинстве как раз положительные. Это чрезвычайно вредно влияет на молодых читателей. Правда, в жизни значительная часть беспризорных таким языком и говорит, но это не значит, что мы должны вводить его в нашу литературу. Можно описывать жизнь беспризорных, не пользуясь их жаргоном.

В «харьковской педагогической школе» была такая теория, что для детей нельзя писать о детях. Надо, безусловно, писать и о взрослых, потому что ограничивать детей только кругом детского сада, школы, пионеротряда, конечно, нельзя, но все же в значительной мере детям нужно давать такие литературные произведения, где героями были бы дети. Это нужно также потому, что если говорить только о взрослых, то ребенок чувствует себя несостоятельным. Надо развивать у детей инициативу, энергию, поэтому среди героев детских произведений должны быть наряду с взрослыми и дети, чтоб ребенок представлял себе, как он может использовать свои силы и возможности.

Нет у нас таких книг, где героиня была бы девочка. Девочки, принимающие в нашей общественной жизни большое и активное участие, не видят своего отображения в литературе и иногда, в поисках таких книг, читают Чарскую. Это вопрос чрезвычайно серьезный, и тут прорыв бросается в глаза.

Надо писать о ребенке, причем о ребенке нашего времени. Надо дать художественные произведения о наших детях, о наших школах, это имеет для нас большее значение, нежели в литературе для взрослых, так как здесь книга является непосредственным педагогическим фактором. Мы должны воспитать из наших детей граждан бесклассового социалистического общества, и это является необычайно сложным и ответственным делом. Надо дать в произведениях для детей и современную и прошлую борьбу. Нам нужен новый человек, мы должны влиять через литературу на детей, так, чтоб воспитать этого нового человека. Он должен быть закаленным в современных классовых боях, смелым, готовым к бою с классовым врагом и силами природы. Мы должны воспитать решительных бойцов, преданных нашей идеологии. Мы должны воспитать борцов, но борцов, вооруженных как техникой, математикой, химией, так и всеми другими сокровищами тысячелетней человеческой культуры. Об этом не раз прекрасно говорил Ленин, подчеркивая необходимость учиться, необходимость овладеть культурным наследством, конечно, критически переработав его.

Мы повышаем шаг за шагом качество обучения в нашей школе, но надо подчеркнуть, что как бы хорошо ни было налажено обучение в нашей школе, мы не можем всех знаний вместить в школьную про-

грамму. Вы знаете, что значительно большую часть знаний человек получает не в школе, а непосредственно в практической жизни, вне школы. Для этого могучим фактором является как литература вообще, так детская, в частности. И вот, когда вопрос идет о воспитании детей нашего будущего, какая огромная ответственность ложится в частности на писателей.

Писатель для детей должен знать больше, чем писатель для взрослых, особенно он должен знать жизнь и быт детей. Тому, кто пишет для взрослых, легче представить себе потребности своих читателей. Писатель должен хорошо знать то, о чем он пишет, уметь передать свои мысли в образах, заботиться об оформлении, а что касается восприятия читательской аудиторией, то это он может проверить на себе, на своем обычном окружении. Соедем другое положение писателя для детей. В жизни, конечно, вряд ли Чуковский думает так, как эти малыши, которым интересен Бармалей или сказочка о «Маусе», но он, чтобы писать для своих читателей, должен хорошо себе представить и изучить их специфику и говорить с ними так, чтобы детям было понятно. Только при этих условиях у его аудитории можно будет вызвать те эмоции, представления, какие желает вызвать писатель. Творчество настоящего писателя для детей есть высшая ступень педагогической работы.

Теперь относительно нацменьшинской литературы для детей. У нас еще чрезвычайно мало детских книг на языках нацменьшинств — на немецком, польском, еврейском, болгарском и т. д. Здесь мы имеем большие трудности. И в 1934 г. еще не будет возможности дать детям нацменьшинств на их родном языке книг в достаточном количестве.

Так на еврейском языке за прошлый год издано всего 8 книг, на болгарском — 1 книга, на немецком ни одной, на польском — 2, на русском — 7.

Сейчас взяли решительный поворот в сторону удовлетворения детской книгой детей нацменьшинств. На еврейском языке намечено издать 90 книг. На немецком — 51, на польском — 19. Это уже сдвиг. Но до удовлетворения потребностей, как видите, далеко.

Если я недостаточно детально остановился на литературе нацменьшинств, то не потому, что считаю это дело второразрядным, наоборот, дело развития культуры нацменьшинств всегда стояло для нас на одном из первых мест. Мы, правда, менее знакомы с нацмендетской литературой, но те процессы, какие я освещал в докладе, они общие и для детской литературы нацменьшинств. Если говорить о нацменлитературе, то надо подчеркнуть, что еврейская советская детская литература среди других нацменьшинств более всего развита.

У нас есть такие писатели, как т. Квитко — один из лучших писателей, который пишет также и для детей, выдвигается т. Гутянский. Капанис и другие. Безусловно, еврейская литература лучше обеспечена кадрами писателей, чем все другие нацменьшинства.

Мы не можем обеспечить детей целиком только детской книгой. Ее

не хватает. Есть книги для взрослых, почему не дать из них детям «Каштанку» Чехова, «Муму» Тургенева и ряд других произведений?

Дети интересуются всякого рода иллюстрациями (альбомами, иллюстрированными журналами). На вопрос использования альбомов различного типа надо обратить также большое внимание.

Я могу вполне понять тех писателей, которых в свое время дергали некоторые «педагоги» и у которых сейчас «неприятное чувство» к педагогам, но я подчеркиваю, что связь писателей, пишущих для детей, с педагогами должна быть самая тесная, так как работа детских писателей является, по существу, педагогической работой и тут разрыва между творцами детской литературы — писателями и педагогами не должно быть.

Тов. Чуковский в своей статье¹ в полемике с одним педагогом делает излишние обобщения. Он, приведя пример невежества зав. Гомельской школой Рапопорта, отрицавшего необходимость перерабатывать миф о Персее для наших читателей, обобщил это для всех педагогов.

Конечно, таких Рапопортов и в Харькове и в Москве — сотни. Это все верно, но подводить всех педагогов под одну рубрику нельзя. И совершенно правильно, что некоторые педагоги почувствовали в этом определенную обиду.

У нас еще немало педагогов, которым нужно помочь овладеть по настоящему культурой. В этом нет ничего удивительного, так как сеть школ по сравнению с довоенным временем увеличилась впятеро. Количество охвата школами детей увеличилось вдесятеро. При таком бурном росте нашей школы приходилось брать на педагогическую работу просто грамотных людей, которые, конечно, не имели достаточной педагогической квалификации. Это наша беда, но в то же время это результат огромного революционного сдвига, результат того, что мы чрезвычайно быстрыми темпами развиваем нашу культуру. На том, что значительная часть педагогов не овладела еще у нас всеми завоеваниями культуры, мы, конечно, не успокаиваемся. Это только ставит перед нами задачу развернуть большую работу по поднятию квалификации этой части педагогов, заставляет нас учить их.

На сегодня, правда, довольно большая часть педагогов искренно не представляет себе значительности произведений, например, Гете, не читала в оригинале мифы о Персее, Прометее и т. п. Но все же это не говорит за то, что к таким педагогам надо относиться «аристократически» (как иногда относятся некоторые высококультурные люди), как к посредственностям, Им надо помогать. Я не думаю, что Чуковский так относится ко всем педагогам, но в его полемике некоторые нотки такого отношения прозвучали.

Так, по крайней мере, восприняли некоторые педагоги его статью. Конечно, мы не будем оправдывать такого педагога, как, например, Рапопорт, который нагло защищает свое невежество и возводит его в принцип. Таким надо давать отпор.

¹ Газ. «Известия» за 24/IV 1934 г.

Главное — этой армии педагогов надо помочь овладеть культурными ценностями, и тут к нашим культурным деятелям огромное требование. У нас есть высококультурные квалифицированные кадры. Среди них не малая часть людей уже новой формации. Их огромная обязанность перед трудящейся массой не только взрослых, но и детей, чтоб те достижения культуры, которыми они владеют, в наиболее доступной и художественной форме распространять.

Настоящая советская педагогика, работающая над воспитанием нового человека, человека будущего, разве она может быть не связана с детской книгой, являющейся таким могучим источником воспитания детей? И разве эта педагогика будет мешать этому процессу?

Мы сейчас можем оценивать прошлое, ставить над ним точку и дальше идти по-новому. Но как именно идти?

Путеводителем дальнейших путей развития детской литературы являются постановления нашей партии, в частности постановление ЦК ВКП(б) о Детгиздате. Но это директива, определяющая лишь основные принципиальные установки создания детской литературы. В дальнейшей практической работе надо ее расшифровать и конкретизировать соответственно каждому участку нашей работы в этой отрасли.

Вопрос детской литературы чрезвычайно сложен. Под детской литературой мы понимаем литературу, рассчитанную и на 3—4-летних детей и на 13—14-летних. Тут, как видите, диапазон огромный.

Мы сегодня говорим о детской литературе вообще. В дальнейшем нам придется уточнять разработку этого вопроса соответственно каждому возрасту и группе ребят, так как каждый требует своего, специфического подхода. Ясно, что для малышей двух-трех лет давать надо не то, что для детей старшего возраста, и наоборот. В том-то и вредительство «харьковской школы», что она игнорировала возрастные признаки и считала, что детской литературы вообще не нужно, а если была вынуждена выпускать детские книги, то они предназначались для детей любого возраста — от яслей до университета.

ЦК ВКП(б) проявил большую инициативу в вопросе детской книги, дал основные, совершенно ясные и четкие директивы. Наша задача их систематически осуществлять, организовывать их выполнение.

Созванное партийное совещание по детлитературе должно подвести итоги полугодичной работы, к которой были привлечены лучшие писатели, педагоги, библиотекари, десятки тысяч самих читателей. Мы должны организовать и изучить наш опыт, как создавать детскую книгу, созвучную нашей героической эпохе борьбы за светлое социалистическое будущее. Этого требует колоссальная задача — воспитать молодое поколение, способное жить в бесклассовом обществе.

Иван Кириленко

ВОПРОСЫ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЫ

Для всех очевидно, что советская литература на Украине после апрельского постановления ЦК ВКП(б) переживает период подъема. Оргкомитету и его партгруппе удалось в основном выявить и объединить советские писательские кадры. ЦК КП(б)У повседневным, конкретным руководством создает прекрасные условия для творческого роста нашей литературы, и все же наше отставание от темпов соцстроительства — неопровержимый факт. Взять хотя бы нашу прозу. Ведь у нас нет еще произведений такого идейно-художественного качества, какое отвечало бы растущим требованиям рабочего или колхозника, произведений, какие были бы достойны нашей прекрасной эпохи.

Наша украинская проза отстает, в частности, от русской советской прозы, у нас нет еще таких произведений, как «Поднятая целина» Шолохова, как те же «Бруски» Панферова, «Энергия» Гладкова, «Капитальный ремонт» Соболева и ряд других.

В чем причина нашего отставания? В первую очередь здесь нельзя не вспомнить о вредоносной работе, которую проводила, прикрываясь званием писателей, группа националистов, двурушников, контрреволюционеров. Пользуясь притуплением нашей классовой бдительности, они долгие годы наводняли своими «произведениями» книжный рынок, создавали националистические организации и группы, разлагали способную литературную молодежь. Все это, разумеется, не могло не отразиться отрицательно на росте действительно советских пролетарских литературных кадров. Сколько дорогого времени, сколько творческой энергии ушло у нас на политическую и литературную борьбу с этими врагами пролетариата. В этой борьбе ковались, вырастали, крепили молодые силы украинской литературы, но для специфически-творческих вопросов, для повышения своей художественной квалификации у нас оставалось мало времени.

¹ Сокращенная стенограмма вступительного слова к всеукраинскому творческому сокращению. Перевод с украинской рукописи С. Свободиной.

Постановления июньского и ноябрьского пленумов ЦК КП(б)У явились для нас программой дальнейшей работы и борьбы за ленинскую национальную политику партии, против всяческого национализма, и в первую очередь местного, украинского, как основной опасности на данном этапе в пределах УССР.

Националистический уклон Скрыпника и использование его различной контрреволюционной сволочью также сыграло свою роль в торможении развития украинской советской литературы. Апологеты Скрыпника — Овчаров, Гирчак, Сухино-Хоменко и другие, вступив в ВУСПП в 1930 году, сделали в нем ферментом групповщины и политиканства. Они противопоставляли скрыпниковскую позицию в литературе политике партии, которую, несмотря на все ошибки, в основном правильно проводил ВУСПП.

Я не буду давать политической характеристики всем этим Яловым, Пилипенкам, Гжицким, Остапам Вишням, Досвитным и иже с ними. Они получили от органов пролетарской диктатуры то, что заслужили своей двурушнической, шпионской деятельностью. Но они считали себя писателями. Их бездарное творчество долгие годы отравляло, а кое-где и до сих пор отравляет ядом национализма читательские массы. Таким образом одна из первых наших задач — до конца выявить, вскрыть, показать всем националистическую сущность их писаний. За это должны взяться не только критики, но и весь писательский коллектив в целом.

Основным творческим методом националистов в литературе, как известно, был и есть романтизм, при том реакционный романтизм, или одевавшийся в одежды националистической романтики или черпавший себе духовную пищу из политического мусорного ящика Троцкого.

Что такое вообще романтизм? Великий учитель пролетариата Маркс специальной статьи о романтизме не написал, хотя в свое время обещал Руге сделать это. Но отношение и Маркса и Энгельса к романтикам было вполне определенным.

Всякая романтическая фальсификация действительности, всякая подмена реальности и реальных взаимоотношений мечтой, иллюзией всегда вызывала у Маркса и Энгельса решительный протест.

Они отрицательно относились к романтическому идеализму Шеллинга, называя его «философом во Христе».

Так же остро относился Маркс и к французским романтикам, в частности, к Шатобриану и Виктору Гюго. О первом (Шатобриане) Маркс прямо сказал: «Писатель, который всегда мне был противен» (т. XXIV, стр. 425). А в письме к Энгельсу Маркс дает уничтожающую критику книге Шатобриана «Веронский конгресс». Он пишет: «Книга Шатобриана, этого Златоуста, соединяющего самым противным образом аристократический скептицизм и вольтеррианство XVII века с аристократическим сентиментализмом и романтизмом XIX века» (т. XIX, стр. 61).

К характеристике романтизма украинских националистов целиком подходит оценка, данная Марксом Шатобриану, который, по его сло-

вам: «во всех отношениях являет собою самое классическое воплощение французской суетности, при том не в легком фривольном одеянии XVIII века, а романтически замаскированной и важничающей новопеченными выражениями, фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетство чувствами, пестрое хамелеонство, словесная живопись, театральность, возвышенность, одним словом, лживая мешанина, какой никогда еще не было ни по форме, ни по содержанию».

Эта же «романтическая маскировка», «кокетство чувствами», «пестрое хамелеонство», «возвышенность», — все эти «эпитеты» вполне применимы и к нашим современным националистам-романтикам.

Разве культ «романтического презрения», по удачному выражению тов. Коряка, уже окончательно преодолен некоторыми бывшими «академикми»-ваплитянами? Разве Эпик, выступая недавно на одном собрании, не продемонстрировал перед нами «кокетство чувствами», говоря о том, что он не считает себя писателем, а только, дескать, учеником «приготовительного класса». Эпику надо еще и еще раз серьезно продумать свою позицию в литературе и как можно скорее избавиться от рецидивов ваплитянского романтизма и в творчестве и в поведении. Конечно, это относится не только к Эпику, но и ко многим другим писателям, но к Эпику, как к коммунисту, мы эти требования должны предъявить в первую очередь.

Основным методом нашей советской литературы является метод социалистического реализма. Понятно, мы отнюдь не отбрасываем революционной романтики. Мы за то, чтоб «помечтать» в литературе. Об этом в свое время говорил Ленин. Но с условием, что эта «мечта» будет социалистической, революционной и логично вытекать из реальных достижений нашей экономики, науки, техники.

Только метод социалистического реализма обеспечит правдивое исторически-конкретное отображение действительности в ее революционной практике. Только методом социалистического реализма будет создана социалистическая литература, идейно самая высокая и самая богатая жанрами, формами и художественными средствами. Это будет литература великого идейно-художественного синтеза, великого обобщения. Это будет литература, которая с большим художественным мастерством будет говорить правду о нашей жизни.

Перед советскими писателями стоит большая и трудная задача — показать положительного героя нашего прекрасного времени.

Наша литература в большом долгу перед страной по линии художественного показа движущих сил нашей революции и социалистического строительства.

В самом деле — разве отражена в литературе боевая история нашей партии, ее мировая роль, как авангарда пролетариата, ее сегодняшняя героическая работа, как руководителя социалистического строительства. Взять хотя бы политотделы МТС. Какая это прекрасная тема, какой поразительный материал для нашего писателя. Понятно, я далек от того, чтобы требовать от писателя немедленно написать роман о политотделе. Поспешность и ее неизменный спутник — поверхностность — вещи очень вредные в литературе. Я хочу лишь сейчас на-

помнить о тех темах, над которыми следует углубленно и серьезно работать нашим писателям.

Комсомол справедливо напоминает нам, что мы до сих пор не заплатили ему долг. Мы часто даем торжественные обещания и очень редко выполняем их.

Также мало внимания наша литература уделяет Красной армии. Красная армия не только вооруженный отряд пролетариата и колхозного крестьянства Советского союза, но и великая школа культурной революции. Всеукраинская олимпиада самодеятельных красноармейских кружков, состоявшаяся недавно, ярко показала нам, какие таланты вырастают в недрах Красной армии. На олимпиаде выступали молодые писатели, музыканты, художники, и очень часто качество их творчества было не ниже качества профессиональных мастеров. Среди командного и политического состава Красной армии украинская советская литература весьма популярна, наши книги читают и широкие массы красноармейцев, а мы и до сих пор не удосужились создать тип бойца Красной армии.

Особенное значение приобретает для нас проблема воспитания молодого поколения. Работа наших школ, пионеротрядов должна найти свое отображение в творчестве украинских советских писателей. ЦК КП(б)У, в частности т. Постышев, всегда обращал наше внимание на отсутствие хороших книг для детей. Партия в целом не раз указывала на необходимость создания доброкачественной детской литературы, и несмотря на это у нас и до сих пор кое-кто считает творчество для детей делом мелким. Только за последнее время Оргкомитет добился в этом направлении заметного сдвига. Начали писать для детей такие писатели, как Копыленко, Иван Ле, Панч, Владко, Забила, Сенченко, Трублаини и др. Из больших вещей, посвященных воспитанию детворы, закончил большой роман Копыленко.

Не наша достаточного отображения в нашей литературе интернациональная тематика. Для всех нас ясно, что вопрос интернационального воспитания трудящихся масс один из самых актуальнейших для пролетариата и партии. Однако кроме нескольких книг и пьес мы ничем не можем похвастаться. Из новых прозаических произведений, разрабатывающих интернациональные темы, следует назвать роман Ю. Смолича «48 часов» и новые рассказы Ивана Ле «Кольцо спасения», «Са Ира», «Радио-большевики» и другие.

А разве доклады на XVII съезде партии товарищей Сталина, Кагановича, Молотова и Куйбышева не дают нам множества прекрасных актуальных тем, в частности доклад т. Сталина, являющийся гениальным объединением марксо-ленинской теории с практикой большевизма и по своему содержанию и форме изложения могущий стать величайшим источником вдохновения для советского писателя. Наконец так называемые вечные проблемы — любовь, смерть, измена, ревность, дружба и др. Ведь мы эти вечные проблемы должны разрешать с наших позиций на основе философии марксизма-ленинизма. Еще долго можно было бы перечислять темы, неосвещенные нашей литературой, но и сказанного достаточно, чтоб убедиться, насколько мы провини-

лись перед нашей эпохой, как слабо освещаем мы нашу социалистическую действительность. Но было бы неверным успокаиваться только на выборе темы.

Основные трудности перед писателем встают тогда, когда надо художественно реализовать тему.

Одна из причин, которая приводит к отставанию нашей литературы, — низкий обще-культурный уровень писателя. Многие наши писатели даже не всегда регулярно читают газеты, не говоря уже о глубоком изучении и усвоении теорий Маркса, Ленина, Сталина. Мы до сих пор, по крайней мере большинство из нас, критически не осваивали культурного наследства, не все читают классиков мировой литературы, не изучают их глубоко для того, чтобы оттолкнуться от них и создать новые художественные социалистические ценности.

Более того, мы очень часто не читаем даже произведений своих товарищей, а без этого, как известно, не может быть и речи о широком размахе творческой дискуссии, о борьбе за качество нашей литературы.

Часто прекрасная тема, превосходный материал, взятый писателем, стоящим на низком художественном и обще-культурном уровне, теряют свое значение, и в результате мы имеем компрометацию и самой идеи произведения, и всей литературы. Неумение правильно, логично, последовательно разворачивать сюжет, композиционная неряшливость, антихудожественный язык и т. д. и т. п. — все это приводит к творческим неудачам.

Наконец, я хочу указать на недопустимо поверхностное, легкомысленное отношение некоторых писателей к материалу, над которым они работают.

Некоторые считают, что им вполне достаточно на несколько дней съездить в колхоз или на производство, набраться там внешних впечатлений и уже смело можно садиться за стол строчить роман или повесть.

Но такой подход к изучению материала приводит, разумеется, к анекдотическим результатам, как например:

Приезжает один писатель в колхоз, побыл там три дня, написал очерк о борьбе за хорошего колхозного коня. В этом очерке, между прочим, сообщается: «Конь в конюшне Мартыненко чувствует себя неплохо. Утром заботливый конюх засыпал ему центнер овса». Писатель, закончив очерк, прочитал его группе колхозных конюхев.

Когда он дошел до этого места, конюх Мартыненко сконфуженно запротестовал. «Э, тут что-то не так. Разве может лошадь даже за целые сутки съесть центнер овса?» Но наш автор не растерялся — «это же гипербола», — ответил он колхознику. Что оставалось отвечать конюхам на это мудрое объяснение. Мартыненко из уважения к непонятному слову согласился:

«А, гипербола, эта может, да она, пожалуй, и 5 центнеров съест».

Может быть, это и анекдот, но во всяком случае близкий к реальности.

Таких анекдотов можно было бы привести множество. Поверхностное отношение к материалу — величайшая опасность для нашей литературы, также как и никому ненужная поспешность в писании произведений.

У нас есть дозольно большая группа товарищей, которые считают своей обязанностью немедленно сткликаться художественным произведением на все хозяйственно-политические кампании: посевную, уборочную, осеннюю-посевную, выигранный заем, декадник здравоохранения и т. д. и т. д.

Недавно партия разпромила украинский национализм. Сама по себе тема эта чрезвычайно актуальна и нужна, но она требует глубокого знания ленинской национальной политики партии, требует большой эрудиции и солидной писательской культуры.

Однако некоторые писатели уже поспешно пишут и сдают в печать большие вещи, посвященные борьбе с украинским национализмом на данном этапе.

И вот, когда мы попытаемся конкретно проанализировать последние произведения наших выдающихся прозаиков, мы увидим, как очень часто их хорошие намерения, благодаря именно вышеуказанным причинам, остаются только намерениями.

Взять хотя бы проблему положительного и отрицательного героя в нашей литературе.

Критики часто упрекают нас, что отрицательные герои в наших произведениях значительно полнокровнее, живее, нежели положительные.

В этом есть доля правды. Так же, как справедливо и то, что мы часто из-за отсутствия чувства меры вкладываем в уста классового врага очень убедительную аргументацию и на долгое время отдаем ему трибуну нашего произведения.

Такие срывы есть в мозг *«Перешихтовке»*, в *«Бастилии божьей матери»* Микитенко и в других произведениях наших советских писателей.

Но вернемся опять к положительному герою. В своих *«Аванпостах»* я хотел показать руководство партии и рабочего класса социалистической перестройкой села. Положительный тип — основной герой моей повести.

Марксистская критика, а также и широкие читательские массы на многих дислутах отмечали, что тип коммуниста Обушного в основном показан неплохо, но я сам теперь вижу, насколько он у меня неполон, недоработан, прямолинеен, однобок. На сегодня он меня уже никак не удовлетворяет, и тем обиднее, что у нас до сих пор существуют предшественники *«аллилуйской»* критики, которые не вскрывают наших ошибок и не помогают нам их изжить.

Тов. Кузьмич на пленуме Всесоюзного Оргкомитета ставил *«Аванпосты»* на один уровень с *«Поднятой целиной»* Шолохова. По моему, это сравнение неуместно. Более прав т. Кулик, говоривший на том же пленуме, что *«Аванпосты»* книга хорошая, но до *«Поднятой целины»* ей далеко.

Вообще же сравнительный метод в оценке творчества того или другого писателя не всегда себя оправдывает.

Надо брать весь творческий путь того или другого автора, глубоко изучать его произведения и только тогда делать выводы и давать оценку его творчества.

Недавно вышел новый роман Микитенко «Утро». В нем ставится и разрешается проблема перевоспитания бывших беспризорных, малолетних разбойников, хулиганов в активных строителей социализма.

Автор показывает и те социальные причины, которые порождали беспризорность.

Время действия романа — зима 1919 года; денкинцы отступают под натиском Красной армии. Возле села в помещичьей усадьбе осталась группа пьяных белогвардейцев во главе с капитаном Бугровым. Усадьбу окружили красные партизаны, обстреливают ее со всех сторон в продолжение трех дней, а село живет отдельно, ему словно дела нет до борьбы партизан. Эта неверная деталь показывает, что Микитенко не знает ни реального соотношения классовых сил на селе после отступления Деникина, ни тактики партизанской войны. Чтобы выбить кучку пьяных белогвардейцев из усадьбы при всяких условиях нужно максимум три часа, а не три дня. Допустим, партизан было немного, но не могли же не притти к ним на помощь революционные представители деревни, недавно перенесшие иго денкинщины. Не изобавлен роман и от схематизма. Фигуры партизан ходульны, это какие-то простаки, которые всем дают себя одурачить, а в то же время кулаки в романе действенные, сообразительные люди, прекрасно разбирающиеся в политике вообще и в частности в национальной политике, причем говорят они о национальном вопросе языком 1934 года.

Типы беспризорных у Микитенко выходят значительно лучше. Это его старые знакомые еще по «Вуркаганам» и пьесе «Кадры».

Роман еще не закончен и к нему нам не раз придется вернуться, но и теперь, несмотря на отдельные недостатки и срывы романа, надо сказать, что Микитенко нельзя упрекнуть ни в низком идейно-художественном уровне, ни в недостатке художественного мастерства. Но, как мы уже отмечали, материал описываемой эпохи им изучен недостаточно глубоко.

Показательным с точки зрения того, как низкий идейный уровень не дает писателю правильно разрешить поставленную проблему, является новый роман Василия Вражливого «Дела сердца». Тема этого романа — индустриализация далекого уголка Советского союза. Речь идет о местностях Кара-Кугу за Каспием, где проводятся разведки нефти и строительство нефтепромыслов. Начальник строительства инженер, коммунист Богуш, — главный герой романа. Условия работы в Кара-Кугу чрезвычайно тяжелые, нехватает людей, недостает пищи, изредка приходят пароходы, привозящие новости из центра и материальную помощь строителям. Этот пролетарский оазис окружают кочевники, вокруг ездят отряды басмачей, которые всеми способами

стараятся задержать работу на строительстве. Но воля партии, в лице начальника строительства Богуша, его помощника Нестеренко и нескольких коммунистов приводит к успешному окончанию работы. В результате напряженной борьбы с байскими влияниями, родовыми обывачаами и т. д. на стороне партии и соввласти переходит казакская беднота.

Это основная тема романа, которая по моему мнению разрешена у автора правильно.

Параллельно с этой проблемой автор ставит проблему личного и общественного.

И если первую проблему он разрешает в основном верно, то решение второй ему не удалось.

На строительство приезжает врач Ксана. Она так определяет цель своего приезда в Кара-Кугу. «А я ровно через два года уеду отсюда и навсегда покину вас. Возможно это и раньше случится. Ваша работа здесь, а я приехала, привлеченная неограниченной властью над пациентами и инициативой. Иначе я бы не бросила ни службы, ни кафедры».

Эта женщина с подозрительными карьеристскими замашками безумно влюбляется в Богуша, она следит за каждым его шагом, она заботливо, прямо-таки героически лечит его, когда его ранят в бою с басмачами, она отклоняет любовь инженера Кремнева и жертвует всем во имя любви к Богушу. Но Богуш в разгаре строительства не замечает ее любви, он холоден, неприступен, он весь живет только интересами строительства. В конце концов и этот стопроцентный большевик сдается и их любовь принимает «надлежащий» характер. Строительство развивается, классовые враги побеждены, басмачи разоружены и для полной идиллии Богушу остается только жениться на Ксане, но Ксана получает письмо из Москвы, ее зовут назад в столицу, где ее ждет блестящая карьера.

По этому поводу между нею и Богушем происходит такой диалог:

«Богуш схватил ее за руки. Как он на нее тогда смотрел, сколько надежды было в его глазах:

— Ты не едешь, правда?

Ксана отступила от него, она сначала ничего не сказала, а потом:

— Я даже не колебалась, Яня, — прошептала она, — что мне делать здесь, подумал ли ты прежде, чем спросил?

— Выходит, всему крест?

— Чему?

— Нашей жизни.

— Не понимаю.

— Ты говоришь, что едешь?

— А ты разве не со мной?

— Что?!

Это слово, как ударом, оттолкнуло Богуша, он не верил тому, что услышал, но Ксана была совершенно серьезна».

А дальше Ксана окончательно хочет уничтожить Богуша, заставить его ехать с собой в Москву и пускает в ход последний аргумент:

«— Ты станешь отцом и как отец ты должен знать, что в Кара-Кугу нельзя воспитать здорового ребенка. Посмотри на казакских детей — рахит, золотуха.

— Это бывает со всеми детьми и всюду, где за ними плохой уход.
— Не уход виноват, а климат».

Богуш доказывает Ксане, что климат здесь не причем, что он себя прекрасно чувствует здесь, значительно лучше, чем в Москве, но Ксана упорно стоит на своем. В конце концов и Богуш после долгой внутренней борьбы приходит к выводу: «Теперь не такое время, чтобы о личном думать». Ксана решительно и безжалостно бросает Богуша и едет в Москву.

Тогда Богуш на протяжении нескольких страниц, как это и полагается в приличных романах, страдает, а потом успокаивается.

Вывод один — активные строители социализма не имеют права на личную жизнь. Эта глубоко неверная установка является основным дефектом романа Вражливго.

Я не буду говорить о второразрядных героях, они в большинстве случаев схематичны, ходульны и не спасают положения.

Почему автор не справился со своей задачей? Вражливый в свое время принадлежал к Ваплите, находился под влиянием националистов и когда взялся за нашу тему, то он не смог правильно разрешить поднятые проблемы. В целом же для Вражливго роман «Дела сердца» является определенным шагом приближения к советской литературе. Хотя этот шаг и неудачен, однако он свидетельствует о том, что к нам идут новые и новые кадры писателей, бывшие раньше под влиянием националистов.

Второе произведение, иллюстрирующее, как отсутствие прочного пролетарского мировоззрения приводит к срывам и ошибкам, — «Право на смерть» Петра Панча. Темой книги «Право на смерть» Панча является гражданская война в Донбассе периода 1918—1919 гг. Главный герой романа — старый отсталый шахтер Гордей Байда. У него есть два сына: Клим и Илько. Клим — большевик, комиссар красного отряда.

Ильке — младший сын Гордея Байды — анархист, захватский парень, хулиган.

Петр Панч хотел показать, как Гордей Байда отсталый, темный шахтер через ряд противоречий приходит к классовой сознательности и становится командиром партизанского отряда в Донбассе. Но перерождение Байды не всегда мотивировано, не реалистично.

Линия перерождения Байды довольно зигзагообразна, в частности его политическое поведение часто вызывает удивление. Приходят петлюровцы, выпускают воззвание, что они за народную республику.

Конечно, каждый шахтер, даже отсталый, инстинктивно почувствовал бы, что прячется за этой «народной республикой», но Гордей Байда настолько наивен и доверчив, что переходит к петлюровцам и только

потом, позднее, когда приходят его товарищи-шахтеры с целью разложить петлюровскую армию, он понимает, куда он попал. Ясно, что это не типично, не характерно даже для отсталых шахтеров пролетарского Донбасса.

Кроме того в романе дается устаревшая сюжетная коллизия между отцом и двумя сыновьями, напоминая коллизия Тараса Бульбы. Отец — руководитель партизанского отряда, старший сын — комиссар, большевик, младший — предатель, контрреволюционер. Отец расстреливает собственноручно младшего сына, а старший сын ортодоксальным большевиком проходит через весь роман и встречается с отцом, как люди одних классовых убеждений. Ну чем не Тарас Бульба, Остап и Андрий? Может это и небольшая ошибка, может автор сознательно взял устаревшую коллизия, чтоб на ней показать проблему отцов и детей во время гражданской войны, но лучше было бы избежать ее совсем.

И наконец надо указать еще на насыщенность языка романа вульгаризмами. Есть отдельные выражения, которые просто неловко цитировать. Это недостаток не только романа Панча, вульгаризмы снижают качество произведений и других наших прозаиков.

Не меньший вред приносит нашей литературе непреодоленный натурализм, очень часто переходящий в вульгарный натурализм. Справедливо обещаяла критика и меня в натурализме в «Натиске». В этой книге я действительно допустил много мальчишеских выкриков, которые ничего не прибавляли к качеству книги, а наоборот, снижали ее. В «Аванпостах» я старался побороть свои ошибки натуралистического порядка и действительно, мне кажется, кое-чего я достиг в этом направлении. Но предо мной и в дальнейшем стоит задача борьбы за произведения большого идейно-художественного качества. Излишним натурализмом страдает и «Утро» Ив. Мижитенко.

Белогвардейцы в его романе «по-скотски ругаются», тут и «зад как кадушка», и вульгарные остроты веселого солдата Андрюшки, и еще целый ряд грубых, неудачных слов.

Кулак Масляк на трех страницах в разговоре с атаманом Ряженко чрезвычайно сочно обыгрывает свою «грыжу».

Стоит привести такие ароматные места:

«— Их благородие галифе испортили, смотрите, капает.

— Что вы говорите, из меня капает кровь, я ранен!

— Да нет, с такой кровью вы живы, мы спасли вас.

— Ну? Вы спасли. Верно, верно, я так и знал. Вы начали стрелять, мы им наложили.

— Да, ваше благородие, наложили, хе, хе, хе».

И дальше:

«У Бугрова подгибаются колени, он задыхается в собственных нечистотах, ощупывает себя руками и падает на темные кулацкие ковры».

Не малое значение приобретает вопрос композиции художественного произведения. На одном собрании меня упрекали в композиционных срывах в «Аванпостах». Я согласен с этими упреками. Действительно у меня есть несколько неувязок, я бы сказал ляпсусов ком-

позиционного характера, о которых я здесь в порядке самокритики хочу сказать. Во-первых, это образ учителя. Сюжетно фигура учителя у меня не играет никакой роли, кроме того я взял представителя старого учительства, аполитичного, равнодушного к нашей борьбе на селе. Не противопоставив этому учителю нашего советского учителя, я тем самым допустил не только композиционный срыв, но и нечто большее; а именно, неправильное обобщение роли учителя на селе. Также слишком много внимания отдал я «Керзону». Эта понятливая, хорошо вымуштрованная собака партизана играет слишком большую роль в развертывании событий в «Аванпостах». Примеры разумеется можно умножить.

Композиционная беспомощность, например, у т. Кузьмича привела к большому снижению его романа «Турбины». Взяв прекрасный материал, Кузьмич не мог оформить его в стройную художественную систему. Он втиснул в свой роман буквально все, что знал о создании Днепростроя, перегрузил его мелочами, лишними описаниями, нетипичными, нехарактерными фактами.

Правильно делают некоторые наши критики, в частности, т. Щупак, когда, разбирая конкретное произведение, говорят и об экспозиции, и о пейзаже, и о натюр-морте, и о портрете и т. д. и т. д. Но такие попытки пока еще единичны, а надо, чтобы они стали общим явлением. Это то, что должно помочь нам в усвоении литературной техники.

Я хочу еще остановиться на книге Кости Гордиенко «Зерна». Она интересна как материал для дискуссии о языке. Это — небольшая повесть, охватывающая всю историю колхоза от начала его существования до организации МТС.

Колхоз прошел большой путь классовой борьбы в своем хозяйственном росте. В колхоз приходили новые люди, приносили в него пережитки мелко-собственнической психологии и в процессе коллективного труда преодолевали их. Положительные стороны этой повести в том, что автор всесторонне и глубоко знает тот материал, над которым работает, знает и психологию колхозников, и единоличников, и кулаков, знает до малейших деталей условия и технику сельскохозяйственной работы. Он не плохо показал переработку человеческого материала в колхозе. Неплохо показаны женщины-колхозницы: Марьяна, Ладка и другие в их борьбе с тем, что Маркс назвал «идиотизмом деревенской жизни».

У некоторых из нас существовало ошибочное мнение, что женщина была тормозом в развитии коллективизации. Костя Гордиенко показал нам передовых женщин, которые лучше мужчин понимали преимущество коллективного хозяйства. Гордиенко хорошо знает местность, о которой пишет. Для языка героев он широко использует фольклорный материал — все характерные для этой местности пословицы, присказки, легенды и т. п.

Большой недостаток произведения тот, что в нем все герои — и коммунисты, и комсомольцы, и бедняки, и кулаки говорят одним и тем же языком. Автор злоупотребляет фольклором, архаизмами, провинци-

ализмом в языке и даже в фамилиях своих героев впадает в нарочитый провинциализм. Вот эти фамилии: Хелемеля, Мелехеда, Хириохта, Халепа, Бурмак и т. д. Все это чрезвычайно затрудняет чтение книги.

У нас на Украине на данном этапе вопрос о языке художественного произведения является вопросом классовой борьбы. Вы знаете, как националисты из Академии наук и других языковедческих учреждений пытались засорить украинский язык разными архаизмами, полонизмами, как они разыскивали 90-летних неграмотных старух и их пытались представить истинными носителями и хранителями настоящего украинского языка.

Задача украинских националистов-языковедов заключалась в том, чтобы вернуть живую украинскую речь назад к средневековью, чтобы любой ценой доказать, будто украинский язык ближе к языку польскому, чешскому и другим славянским языкам, только ни в коем случае не к русскому.

Они всячески пытались все те слова, которые вошли в язык из нашей социалистической практики, которые выковались в процессе классовой борьбы и приобрели права гражданства в художественной литературе, все эти слова они пытались заменить средневековыми, бессмысленно-анекдотическими терминами. Даже латинизацию пытались они использовать, как оружие против ленинской национальной политики. Ведь всем известна группа контрреволюционера Пилипенко, который на совещаниях по языку стоял за латинизацию украинского алфавита с целью отрыва украинской культуры от братской русской культуры, в угоду пресловутой «ориентации на Европу».

Для писателей проблема художественного языка — серьезная проблема борьбы за качество художественной литературы. Наша украинская «Литературная газета» правильно сделала, что дала целую страницу со статьями языковедов о языковых срывах наших писателей. Но вопрос не только в отдельных неудачных словечках, а вопрос в социальных причинах, породивших эти слова, вопрос в борьбе за качество нашей литературы. Мне кажется, будет явной ошибкой, если некоторые наши языковеды захотят ограничить свою задачу именно выискиванием в произведениях отдельных неудачных слов.

Оргкомитет Союза советских писателей Украины провел большую работу по разработке проблем языка художественного произведения, но это только начало борьбы за разрешение тех задач, какие поставил в своих статьях перед всей советской литературой А. М. Горький. Ведь есть и до сих пор у нас некие «Златоусты», которые специально по словарям выискивают устарелые, никому неизвестные теперь слова и пытаются создать из них «образцовый» украинский язык. Понятно, что этот анемичный, хоть и «возвышенный» язык не доходит до нашего читателя. Как ни странно, но именно этот «возвышенный» язык долгое время был мериллом талантности писателя. Особенно культивировали это ваптитяне.

В работах т. Ванченко, например, как нельзя более ярко выявилась «рабская» зависимость языка их автора от языка словарей. В его книге «Онопрій Кудь» и стиль, и язык стоят того, чтоб говорить о

них, как о сознательном или бессознательном вредительстве в литературе.

Говоря о языке, мы должны коснуться и того, в какой мере следует употреблять иностранные слова. У нас и здесь проявляются нездоровые тенденции. Борясь будто бы за осовременение языка, мы иногда перегибаем палку в другую сторону и употребляем чужие слова совсем некстати. Некоторые новые слова вошли в быт рабочих и колхозников и заняли по праву законное место в литературе, но мы часто употребляем иностранные слова там, где их можно заменить полноценными украинскими словами. Взять хотя бы мои «Аванпосты». Разве там нужны такие сравнения, как «председатель сельсовета сидел за столом, как Зевс на Олимпе»? Или «сардонический взгляд», «импровизированная вечеринка» и т. д. Все это свидетельствует о невнимательном отношении к словам.

Не лишена наша литература разных таких паразитических слов, разных блатных выражений — «буза», «шамать», «мура» и другие. Если писателю нужно показать беспризорного, то ясно, что нельзя совсем обойтись без употребления некоторых слов, характеризующих язык беспризорного. Типизация языка вещь необходимая в каждом художественном произведении, но некоторые наши писатели злоупотребляют этими словами, смакуют их, сами восхищаются ими и заполняют ими произведения выше всякой меры.

Взять хотя бы «Утро» Микитенко. Я потому беру именно произведение Микитенко, что его книги являются солидным вкладом в нашу украинскую советскую литературу, что тов. Микитенко один из ведущих писателей, что он незаурядный мастер и по его произведениям учится много нашей молодежи, именно потому мы должны предъявлять к нему большие требования, чем к другим.

Вот допустим фраза Алеши: «Раз Ванюшка мойщик подходит и говорит:

— Алешка, друг, на бану фраер дохнет, у него в скуле кожа с одними червяками, подлец буду. Надо расписать скулу и помыгь фраера».

Или еще такое место: «человеческие слова, которые еще оставались в жизни блатных, теперь исчезли. Их заменили короткие, страстные выкрики:

- Стос!
- рамс!
- бурал!
- очко!
- на куфайку!
- на шкару!
- на бобку!
- на калеса!
- на всю робу!
- на сахар!
- на шамовку!»

А вот на двух страницах (86 и 87) можно найти такие выражения:

связка, кимать, хавыра, притыривать, ливеровщик, мойщик, хапок, свало, свой, мент, здрючить, корень, хавыра на зекс, желтуха, лимоны, шамовка, бикса, горловой, котяра, грубой, шармач, пахан, паханша.

Чтоб понять, о чем говорят герои, надо было бы предложить т. Микитенко в конце романа приложить специальный словарь блатных слов.

Недавно в Альманахе «Год семнадцатый» была напечатана «Педагогическая поэма» Макаренко. Эта повесть построена на таком же материале, как и «Утро» Микитенко. Повесть рисует историю и быт Куржской колонии бывших беспризорных. Но Макаренко сумел прекрасно подать своих героев, избежав блатного языка.

Я старался вспомнить главным образом те книги, которые только что вышли и еще не успели получить всесторонней оценки ни от критиков, ни от читателей. Если бы я брал давнишние книги, я бы безусловно остановился на книге молодого еврейского писателя Ноте Лурье «Степь зовет», являющейся одним из лучших произведений о коллективизации не только еврейской литературы, но и всей литературы Советского союза. Я бы остановился на произведениях таких товарищей, как Копыленко — «Рождается город», «Новые берега» Коцюбы, «Крылья» — Кузьмича, «Мать» — Головки и других произведениях наших выдающихся писателей.

Несколько слов о работе с молодыми авторами: у нас есть три центральные студии Оргкомитета: украинская, русская и еврейская, где мы время от времени работаем. Неплохую работу ведет «Кабинет рабочего автора» при Оргкомитете и издательстве «Украинский рабочий», но редакции наших литературных журналов «Радянська література», «Червоний шлях» и другие чрезвычайно слабо помогают творческому росту молодых авторов. Большое значение в воспитании молодых литературных кадров имеет индивидуальная связь квалифицированного писателя с молодыми. Каждый из нас имеет 1-2, а то и больше молодых авторов, с которыми тесно связан и помогает им в творческой работе, следит за их идейным и творческим ростом. Такое индивидуальное шефство над молодым автором может принести большую пользу и шефу и подшефному.

Заканчивая, я должен еще раз напомнить, что мы все должны осознать и почувствовать ту колоссальную ответственность, которая возложена на советских писателей, что мы начинаем новый этап советской литературы, этап, характеризующийся борьбой за высокое идейно-художественное качество наших произведений, в частности, за качество художественного языка; мы должны глубоко усвоить, что без глубокой и принципиальной критики и самокритики, не взвывая на лица, борьба за качество литературы невозможна. Мы и дальше должны беспощадно вскрывать и искоренять остатки национализма в художественной литературе и, в первую очередь, остатки украинского национализма, как главную опасность на данном этапе в пределах УССР, и всеми силами бороться за братское творческое сотрудничество литературы с народами Советского союза и в первую очередь с русской советской литературой.

Работа комиссии Всесоюзного Оргкомитета по связи с украинской советской литературой во главе с тов. Стецким показала образцы настоящего большевистского понимания этой колоссальной проблемы.

Большой вечер украинских писателей в Комкадемии в Москве, переводы лучших произведений украинских советских писателей на русский язык, статьи об украинских авторах в «Литературной газете», доклады гг. Гладкова, Безыменского, Динамова и других об отдельных писателях Украины, — все это является результатом работы комиссии т. Стецкого. Наша задача на Украине заключается в том, чтобы мы, украинские советские писатели, глубоко изучали и были в курсе развития литературы всех национальностей, живущих на Украине, так как не каждый из нас может похвастать тем, что он знает, как и над чем работает его товарищ, еврейский, русский или болгарский писатель.

Мы призваны бороться за литературу яркую и великую, за литературу многогранную и богатую жанрами, формами, литературными средствами, за литературу, достойную нашей героической эпохи. С таким желанием и готовностью к работе мы должны идти к нашим литературным съездам и мы уверены, что под мудрым руководством нашей партии, ее вождя и учителя, друга советской литературы тов. Сталина, под руководством ЦК КП(б)У — советская литература на Украине и, в частности, наша проза дадут новые вклады в сокровищницу социалистической литературы.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА БЕЛОРУССИИ

1

Расцвет белорусской национальной культуры, обусловленный победой великой Октябрьской революции, и, в частности, мощный подъем белорусской советской художественной культуры является разительным примером национального возрождения, перед лицом которого станет втупик любой буржуазный историк, непривычный к темпам революции — этого, по выражению Маркса, «локомотива истории».

Поражает прежде всего размах этого национально-художественного возрождения, его гигантский социальный резонанс.

Представьте себе наиболее глухое, наиболее подавленное дореволюционное российски-уездное захолустье.

Северо-Западный край!

Здесь наиболее свирепо царило бескультурье, нищета, голод, социальное и национальное рабство. Здесь наиболее чудовишно «наводил порядок» всероссийский урядник. Он «осаживал на плинтуар». Он держал в узде «крамольные и инородческие элементы». Под его защитой здесь наиболее беззастенчиво эксплуатировали помещик, кулак и фабрикант. Потогонная система в карликовых кустарных предприятиях. Крепостная кабала. Батрачество. Ростовщичество.

Десятки и сотни тысяч изголодавшихся, истерзанных безработных и безземельных трудящихся этой страны ежегодно наводняли переселенческие пункты, металась в отчаянии по пристаням, заполняли трюмы эмигрантских пароходов, бесконечной лапотной вереницей тянулись по российским большакам за Волгу, в Сибирь на поселение. И гибли. Тысячами.

А хто там ідзе, а хто там ідзе
У вагromністай такой грамадзе?
Беларусы.

А што яны нясуць на худых плячах,
На руках у крыві, на нагах у лапцёх?
Сваю крывду..

А чаго ж захацелася ім,
Пагарджаным век, ім—сляпым, глухім?
Людзьмі звацца¹.

(Я. Купала).

¹ А кто там идет, а кто там идет огромной такою толпой? Белоруссы. А что они несут на худых плечах, на руках в крови, а сами в лаптях? Свою кривду. А чего же, чего захотелось им, вечно презираемым, им, слепым, глухим? Людьями зваться.

Белоруссия — колония царской империалистической России!

Не было белорусской культуры — была задавленная царизмом и выхолащенная кулацкой националистической интеллигенцией «мужичья культура».

Не было белорусского языка — была оплеванная царскими чиновниками и закованная в кандалы буржуазного национализма и деревенской ограниченности «мужичья мова» (мужичий язык).

Не было в течение веков также белорусской художественной литературы.

Она возникает, как значительный культурно-общественный фактор, только во второй трети XIX века, сопровождая распад крепостничества и развитие капитализма в Белоруссии.

У ее истоков, затерявшихся где-то в толщах народа, в далеком фольклоре, бесследно исчез первый из многих нам неизвестных крепостных крестьянских белорусских поэтов — Павлюк Бахрым. Лишь несколько стихотворений этого крепостного поэта дошло до нас. Начинается одно из них так:

Зайграй, зайграй, хлопча малы,
 І у скрыпачкі і у цымбалы,
 А я зайграю у дуду,
 Бо у Крошыне жыць не буду,
 Бо у Крошыне пан сярдзіты,
 Бацька кіямі забіты,
 Маці тужыць, сястра плача,
 Дзе-ж ты пойдзеш, небараца? ¹

Потом заняли авансцену белорусской литературы всевозможные «представители народа» из крепостнического, либерально-дворянского и буржуазного лагеря.

Сочетая материальную эксплуатацию трудящихся белорусских масс с духовной их эксплуатацией — эксплуатацией их вековой тоски «по воле, по счастливой доле», эксплуатацией их образного и лексического инвентаря, эксплуатацией их предрассудков и отсталости, белорусские крепостники и либералы типа Дунина-Марцинкевича, Богушевича, Ядвигина Ш. и др. превращают белорусскую литературу в орудие духовного порабощения масс. Каждый по своему, в своих классовых интересах, в рамках конкретной исторической ситуации, эти писатели выступают в роли поэтических представителей «народа божьего», который де уполномочил их «петь». Пользуясь этими «полномочиями», эти писатели, по мере сил, поучают «народ» «довольствоваться малым».

Фр. Богушевич рисует перед изголодавшимся крестьянином либерально-кулацкий идеал сытой буржуазной жизни.

¹ Зайграй, зайграй, маленький мальчик, на скрипке и на цымбалах, а я зайграю на дудке, потому что не буду жить в Крошне, потому что в Крошне пан сердитый, отец палкой убит, мать тужит, сестра плачет, куда ты пойдешь, бедняга?

У нашай вёсцы нябошчык Ануфры
Калісці разумны быў і заможны,
У яго два кублы жанчыныя куфры
Поуны былі—там скарб быў рожны¹.

Буржуазно-декадентский поэт Богданович, в соответствии с «духом времени» (эпохи царской реакции после революции 1905 г.), призывает изголодавшихся трудящихся:

Падымі угару свае вока
І ты будзеш ізноу, як дзіця.
І адыдуць, адхлынуць далёка,
Усе трывогі зямнога жыцця².

В либерально-просветительских и обличительных идеях, в национальной оппозиционности, которая в ряде мест пронизывает подобную литературу,— литературу угнетенной нации — несомненно были заложены силы, в свое время двигавшие вперед белорусскую дореволюционную литературу. Однако, какой классовой и национальной ограниченностью веет даже от наиболее прогрессивных страниц этого литературного прошлого Белоруссии!

Особняком стоит группа белорусских мелкобуржуазных, революционно-демократических писателей во главе с нынешними народными поэтами БССР — Янкой Купалой и Якубом Коласом. Поднятое на гребень революционной волны 1905 г. творчество этих ярких поэтов белорусского трудящегося крестьянства дает на том этапе превосходные образцы истинно народной, революционно-крестьянской поэзии.

Насыщенная белорусским народным фольклором, страстной любовью к трудящимся и ненавистью к эксплуататорам, поэтическая строфа Янки Купалы и Якуба Коласа переключается с лучшими страницами русской и украинской крестьянско-демократической поэзии (Некрасова, Шевченко и др.). Янка Купала зовет массы трудящихся к восстанию против царизма.

Паустаўцы, пакуль цар звыродны
Крыві усёй не высаа
з вас.

Паустаўцы, край наш
стогне родні,
Заве збаўляць як заву
не раз³.

Ему вторит Якуб Колас песней «Бойцеся сермягі».

Разгром революции 1905 г., столыпинская реакция, волна шовинизма, прокатившаяся по всей царской России, ярко обнаружили всю противоречивость этой группы мелкобуржуазных революционно-демократических писателей. В них «проснулась душа» мелкого собствен-

¹ В нашей деревне покойник Онуфрий когда-то был умным и богатым, у него две бочки и сундук полны были скарбом разным.

² Подними свои глаза — и ты станешь таким, как ребенок, и уйдут, отхлынут далеко все тревоги жизни земной.

³ Восстаньте, пока царь-выродок всю кровь не высосал из вас. Восстаньте, стоет наш край родной и зовет спасать, как звал не раз.

ника и националиста. В недалеком прошлом — певцы революции, теперь покорно опускают голову перед победно шествующей столыпинской реакцией. Янка Купала обращает свой поэтический взор в средневековое прошлое, стилизуя средневековое княжеское «доброе, старое время». Вместо былой боевой призывной песни пишутся стихи, в которых звучат ноты фаталистической обреченности.

Так жыцця крыж мусіш несіці,
Як дзяды твае насілі,
Як данясеш да смерці,
Крыж паставяць на магіле¹.

Подобный же путь проделывает в этот период Якуб Колас.

Политические идеалы белорусского буржуазного журнала «Нашей Нивы», вокруг которого группировались в этот период реакции поэты типа Янки Купалы и Якуба Коласа, — идеалы кулацкой хуторизации, буржуазного национализма и кадетского реформизма — стали, с некоторыми нюансами, идейным стержнем творчества основных кадров белорусской литературы между двумя революциями (1907 г. — 1917 г.). Идет реакционно-националистическая свистопляска вокруг идеи белорусского «национального возрождения». Националистическое чванство загоняет белорусскую литературу в захолустно-националистическое «прокрустово ложе».

Ориентация на буржуазно лишает литературу ее истинно-народной базы. Дешевая позолота националистической стилизации белорусского средневекового прошлого; смакование сентиментально-националистических тем о «матери Белоруссии» о «жалейке» (жалейка — свирель); кулацкий пафос столыпинской «культурной жизни» — все это вместе с поверхностным заимствованием мотивов русской декадентской литературы эпохи реакции в творчестве белорусских поэтов (Бядуля, Богданович) говорит о загнивании белорусской буржуазно-националистической культуры накануне Октябрьской революции. Основные кадры этой литературы теряют свою былую связь с народным фольклором и социальный темперамент. Бытсвизм в противоположенном сочетании с декадентским символизмом и провинциальным мелодрамматизмом, — вот хваленая «национальная форма» этой литературы.

Только победоносная пролетарская революция могла озонировать атмосферу белорусской литературы.

Только победившие белорусские рабочие и крестьяне, руководимые партией большевиков, смогли по-настоящему возглавить невиданный в истории литературы угнетенной нации культурный и в частности художественный национальный ренессанс.

2

В ночь на 1 января 1934 г., на пороге второго года второй пятилетки, белорусские советские писатели гор. Минска принимали в своем Доме писателя 70 колхозников и колхозниц, объединяемой первой большевистской МТС.

¹ Так жизни крест нести ты должен, как деды твои несли, и когда донесешь до кончины, поставят крест на могиле.

Колхозники пришли во главе с начальником политотдела — своим партийным руководителем по борьбе за большевистский колхоз, за зажиточную колхозную жизнь. От имени тысяч колхозников и колхозниц эта многочисленная делегация зачитывала перед писателями социалистический счет художественной литературе.

«Дайте нам побольше произведений белорусской художественной литературы!»

«Покажите в ваших произведениях образ колхозника-ударника и колхозницы-ударницы!»

«Помогите нам своим художественным словом окончательно и бесповоротно победить в борьбе за социалистическое земледелие!».

Этого требовали все, подымаясь на трибуну: и бородатый дед, и энтузиаст-комсомолец, и «тетка», впервые в своей долгодетней жизни заговорившая о литературе. Тяга к художественной литературе — поразительная! Для литературных кружков не хватает руководителей. Литературная консультация еле справляется с потоком произведений начинающих писателей. Рабочие от станка, рабочие-ударники включают свой житейский классовый опыт, свой энтузиазм ударника в литературное дело.

В настоящее время белорусская советская литература уже насчитывает ряд имен вчерашних рабочих и батраков — сегодняшних молодых писателей: поэтов, прозаиков, драматургов, кино-сценаристов. В тысячах советских политехнических школ, ФЗШ, техникумов и вузов изучают произведения дооктябрьской и советской белорусской художественной литературы. В глуши Полесья, где до Октябрьской революции не знали применения керосина, не видели в глаза ни врача, ни агронома, ни учителя, вы можете встретить крестьянских ребятшек, наизусть декламирующих стихи современных белорусских советских поэтов. Вспоминаешь:

А я зайграю на дуду,
 Бо у Крошыне жыць не буду,
 Бо у Крошыне пан сярдзіты,
 Бацька кіямі забіты.
 Маці тужыць, сястра плача.
 Дзе-ж ты пойдзеш, небарача.

(Перевод стихотворения дан уже на стр. 230).

Какая огромная пропасть между этими стихами первого белорусского крестьянского поэта и социалистическим счетом художественной литературе, предъявленным колхозниками белорусским советским писателям.

Пятнадцать лет белорусской советской литературы — это 15 лет жестоких классовых боев на литературном фронте с врагами пролетарской диктатуры и социалистической культуры.

Опираясь на кулачество и городскую буржуазию, в тесном союзе с капиталистическими интервентами, то ориентируясь на вильгельмовскую Германию, то поворачивая в сторону панской Польши, белорусские контрреволюционные национал-демократы с первых же дней Октября пошли в наступление против пролетарской диктатуры. Наступ-

ление это всего удобнее было вести в области культурного строительства. Здесь слабее всего были в первые послеоктябрьские годы советские кадры. Здесь на некоторое время легче удавалось обмануть доверие масс фальшивым национальным флагом белорусской «самобытной культуры».

Старые, истрепанные идеи дореволюционного белорусского национал-демократизма: идея бесклассовости белорусской нации, идея «самобытной» национальной ограниченности и «борьбы двух культур» (белорусской и русской), идея «культурного», т. е. кулацкого хозяйства, и теория «ориентации на Запад» — все это было пушено в ход под соусом строительства белорусской «национальной» культуры. Больше внимание белорусские буржуазные националисты уделяли при этом художественной литературе, опираясь тут на сплоченные и довольно авторитетные кадры буржуазно-националистической интеллигенции. На протяжении значительного периода пребывали в этом буржуазно-националистическом и антисоветском лагере также такие видные белорусские писатели как Янко Купала, Якуб Колас, Э. Бядуля и друг.

С окончанием гражданской войны и оккупации по всей БССР прокатывается волна мощного писательского подъема. Коммунисты и комсомольцы возглавляют этот писательский подъем под идейным руководством коммунистической партии большевиков Белоруссии. Создается литературное объединение «Молодняк». Поэмой «Босыя на вогнішчы» (Босые на пепелище) (1922 г.) коммунист-поэт Міхась Чарот открывает новую эру в истории белорусской художественной литературы — эру пролетарской, социалистической литературы.

Не только композиционное, но и некоторое обще-стилевое влияние поэмы Блока «Двенадцать» на поэму Чарота «Босые на вогнішчы» не исчерпывает однако идейной сущности этой талантливой поэмы. Основное в поэме это — разрыв с националистической и кулацкой традицией белорусской национал-демократической литературы, разрыв с ее слащаво-кулацким стилизаторством. Излюбленный образ белорусской национал-стилизаторской литературы — образ «доброго старого» княжеского времени разоблачается чаротовским образом «босых». Напрасно сусальный нацдемовский «князь» ждет свой «послушный» белорусский народ:

А дзе паслушны мой народ,
 Ён за мяне у бойцы ляжа?
 І чуе шум крываваых вод:
 Тяпер ён сам сабою княжыць¹

Белорусские трудящиеся сами стали хозяевами своей жизни. Это сознание своей классовой силы сообщает чаротовской поэме мощную, хотя в значительной мере наивно-риторическую (типа космистов пролеткульта) силу. Однако в отличие от русских пролеткультовских поэтов, Чарот не страдает в такой мере напыщенным схемати-

¹ А где послушный мой народ, он за меня в сраженьи ляжет? И слышит шум кровавых вод: теперь он сам собою княжит.

ческим индустриализмом. Деревня и деревенская революционная беднота насыщают его произведение фольклором и лирической непосредственностью.

Сознательная установка поэта на «говорной стих», на динамический свободный размер (свободный стих) точно также означала формальный разрыв с канонизированным пассивным мелодийно-ритмическим стихом и кулацко-песенным ладом символической и националистической белорусской поэзии.

Но расплывчато-романтический образ-символ «Босых» был только началом. Предстояло выдвинуть на авансцену белорусской художественной литературы образ пролетария в его жизненной конкретности. Предстояла борьба за качественно-новую литературу — литературу советскую, литературу, свободную от национальной ограниченности, свободную от кулацкой стилизации и национал-романтизма. Эта борьба заполняет собою весь советский период белорусской художественной литературы.

Борьба идет буквально вокруг каждой литературной позиции и почти вокруг каждого художественного произведения. Классовые бои по вопросу о путях белорусской живописи, белорусского театра, белорусской музыки дополняют ожесточенную классовую борьбу в области литературы.

Классовые враги, буржуазные националисты, кулацкие идеологи и интервентские агенты цепляются за малейшую возможность, чтобы захватить в свои руки идеологические позиции наряду с политическими и экономическими.

Кулацко-хуторской земельной политике национал-демократов соответствует их общехудожественная политика идеализации кулака в искусстве. Буржуазно-реставраторской и интервентской политике отрыва БССР от СССР соответствует националистическая литературная политика противопоставления белорусской культуры русской советской культуре, «ориентации на Запад» и идеализация националистического литературного наследия.

Национал-демократическая эстетика канонизирует все, что есть отсталого, мракобесного в белорусской художественной культуре. Кулацкие поэты типа Дубовки, Пуши и др. воплощают эти идеи в образах.

Национал-демократические лингвисты проповедуют учиться языку у «старых бабулек» наиболее глухих и темных закоулков Белоруссии, ориентируя белорусский язык по прямому заданию интервентов на деревенский идиотизм, на полонизацию.

Национал-демократические работники сценического искусства наводняют театр националистическими пасквилями, направленными против советской власти, и кулацки-националистической идеализацией «матери Белоруссии».

Одновременно, великодержавный шовинизм, представлявший на том этапе главную опасность, организует ряд вылазок против ленинской национальной политики. Саботируются и срываются постановления партии и правительства о белоруссизации. Распространяются ан-

тисоветские памфлеты, в которых великодержавники издеваются над «мужицкой» культурой, т. е. над белорусской советской культурой.

В ряде библиотек систематически «вычищается» белорусская художественная литература под предлогом борьбы против нацдемов.

Рабочие и крестьяне БССР, лучшие представители советской интеллигенции, и молодые преданные партии писательские кадры организуют, по зову и под руководством партии и советской власти, контрнаступление по всему фронту белорусского искусства.

Разгар этого похода против засилия белорусского контрреволюционного национал-демократизма приходится на 1929—30 г., «год великого перелома» в советской деревне. Кулачество ликвидируется как класс в районах сплошной коллективизации и вместе с ним падает, на голову разбитый, белорусский национал-демократизм. Органы советской власти ликвидируют нелегальную антисоветскую интервентскую организацию белорусских национал-демократов, чьи представители кое-где проникли даже в руководящий партийный и советский аппараты и особенно крепко засели в литературе.

Лучшие представители белорусской советской литературы принимают активное участие в этой борьбе.

Революционная поэма, сатира и памфлет, исторический роман и басня становятся их оружием против контрреволюционного нацдемократизма.

Такова поэма рано умершего (в 1929 г.) талантливого поэта П. Труса «Десяты падмурак» (Десятый фундамент), посвященная 10-летию существования БССР.

В этой поэме поэт заявляет:

Край палёу...
 О, край —
 Калі-ж ты станеш
 Краем фабрык дымных
 І машын!

Эти строчки звучат как вызов кулацкому национал-стилизаторству и сусальному «ойканию» по адресу «маці Беларусі», которые в значительной мере отягощали самого автора «Десятага падмурак».

Этот перелом в творчестве весьма талантливого поэта П. Труса особенно характерен, ибо он показал, что лучшие молодые поэтические кадры не поддаются национал-демократической пропаганде.

Еще характернее в этом отношении творчество А. Александровича.

В поэме «Тені на сонцы», являющейся одной из лучших поэм в Белорусской советской поэзии, А. Александрович дает ряд ярких памфлетных образов деятелей белорусского национал-демократизма. Этот молодой талантливый поэт-коммунист, давший белорусской советской поэзии ряд прекраснейших лирических стихов, песен и *поэм, сочетающих песенный лад, лирическую простоту со значительным социальным (ораторского типа) пафосом, своей памфлетной по-

¹ Край полей... О, край, когда же ты станешь краем фабрик дымных и машин?

эмой «Тені на сонцы» открыл перед собою новые жанровые перспективы.

В борьбе против национал-демократизма немалую роль сыграли также стихотворные фельетоны и сатирические басни Крапивы, пьеса Гурского «Кочегары», исторический роман Мурашки «Сын» и др.

Эти произведения встречают бешеное озлобление в рядах белорусской националистической и антисоветской интеллигенции.

Но судьба контрреволюции решена бесповоротно.

Массы рабочих и крестьян БССР под руководством КП(б)Б беспощадно разбивают вылазки классового врага.

В этой борьбе закаляется, насыщается пафосом интернационализма и творчески вырастает белорусская советская литература.

Ее молодые коммунистические кадры становятся во главе белорусской ассоциации пролетарских писателей, а затем союза советских писателей БССР, включившего в свои ряды основные кадры беспартийных писателей.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций послужило мощным толчком к ликвидации групповщины и к развертыванию деловой творческой работы среди писателей.

Рапповская кастовая политика последних лет, приведшая к отрыву пролетарской литературы от основных масс советских писателей и осужденная в ряде партийных документов, тормозила рост писателя, отравляла творческую атмосферу зазнайством и беспринципностью. Историческое постановление ЦК положило конец этой политике.

Оздоровляется также творческая атмосфера белорусской советской литературы, не мало пострадавшей от белапповских администраторов и вульгаризаторов.

Выковывается новый тип литературного работника, вникающего в «технику дела».

Выковывается новый тип писателя — бойца за социализм. Этот писатель не только пишет о социалистическом строительстве, но и участвует в нем повседневно, в бригадах ударников, в агитколоннах, в практической работе в колхозах и на предприятиях. Этот писатель считает для себя величайшей честью сотрудничать в большевистской ежедневной печати.

В самом разгаре борьбы против нацдемократизма коммунист-поэт Андрей Александрович дал свой памфлет, направленный против нацдемов («Тені на сонцы»). Борьба за хлеб в 1932 г. немедленно же получила отклик в ряде поэм этого же талантливого поэта («Хлебная зима» и др.).

В бурные дни ликвидации кулачества как класса коммунист-прозаик Платон Головач дал роман «Спалох на загонах», ярко вскрывающий классовую борьбу вокруг и внутри колхоза, маневры кулаков и руководство партии борьбой против кулачества.

Энтузиазм, охвативший страну в связи с открытием Беломорского канала, немедленно был включен в тематический кругозор коммунистического писательского актива. Повесть коммуниста-прозаика

ка М. Лынькова «Баян» дает яркий психологический рисунок переделки человеческого материала в незабываемой обстановке социализма Беломорского канала.

Лучшая передовая часть беспартийных писательских кадров следует в этом смысле примеру коммуниста-писателя.

Поэты Бровко и Глебо пошли в газету (ЦО «Звезда») и дали книгу очерков в результате своей работы в колхозе. Поэт Бровко написал ко дню 15-летия ленинского комсомола книгу о подпольном комсомоле Белоруссии («Так начиналась маладосць») (Так начиналась молодость).

Молодой талантливый поэт Аркадий Кулешов дал ряд эпических, своеобразных поэм-очерков о своей работе в колхозе — «Медзі дождж».

Лучшие произведения белорусской советской драматургии последних лет («Бацькаўшчына» (Родина) К. Черного и «Конец дружбы» К. Крапивы) тоже тесно связаны идейно и тематически с ближайшими непосредственными задачами социалистического строительства.

Старое поколение крупнейших дореволюционных белорусских писателей — Янка Купала, Якуб Колас, З. Бядуля и др., долгое время и после Октябрьской революции находившихся в плену антисоветской националистической идеологии, тоже обрели, в практике социалистического строительства, почву для своей идейно-политической писательской перестройки.

Лучшие произведения этих писателей за послеоктябрьский период — это произведения, намечающие их идейно-творческий поворот к советской власти и к социалистическому строительству.

Одновременно этот политический поворот сопровождается новым расцветом таланта этих писателей.

Успехи творческой перестройки этих кадров советских писателей обусловлены, в первую очередь, исключительно чутким, принципиальным руководством нашей партийной организации в духе постановления ЦК от 23/IV 1932 г.

Поэма народного поэта БССР Янки Купалы «Над рекой Арысай» в лучших своих частях продолжает, развивает и подымает на качественно-новую высоту лучшие революционно-демократические элементы дореволюционной художественной поэзии Купалы — его героический эпос и народную, в лучшем смысле, лирическую песенность и балладность.

Эта поэма воспевает героинку труда в сельскохозяйственной коммуне на высушенных болотах Полесья. Старая националистическая стилизация глуши и отсталости уступает тут место романтике нового пейзажа — советского, социалистического. Эта поэма, правда, имеет ряд недостатков — длинноты, схематические пересказы и, местами, поверхностная трактовка образов. Яркая, страстно-экспрессивная образность и конденсированная выразительность этого крупного мастера в стихотворении «А на Висле плавае тапелец» (А в Висле плавае утопленник) свидетельствует о его крупных возможностях.

Это же относится к творчеству народного поэта БССР Якуба Коласа.

Его последние произведения «Адшчапенец» и «Дрыгва» свидетельствуют о плодотворном значении новой социалистической тематики для писателя.

Ярким образцом отхода от старых националистических позиций является роман Бядули «Язэп Крушынскі» — особенно его вторая книга. В этом романе Бядуля показывает образ хитрого, цепкого кулака (типа Сваакера из повести Федина «Трансвааль»), который пытается под крылышком кулацки-хуторской политики национал-демократов создать свою местную «кулацкую республику».

Автор в ряде мест талантливо показывает те политические нити, которые тянутся от этой кулацкой экспансии к идеологам интервенции — к белорусской национал-демократической, контрреволюционной интеллигенции.

Острым, памфлетным показом интервентской белорусской нацдемовской интеллигенции, пародированием ряда элементов национал-демократического литературного стиля, обнажением хищнического, антисоветского содержания так называемого «культурного сельского хозяйства (замаскированное кулацкое хозяйство) Бядуля не только публицистически, но творчески подвергает самокритике свой прошлый идейно-творческий путь.

Этот путь творческой самокритики характеризует лучшие кадры писателей, которые, желая подчеркнуть сугубую творческую цельность, искренность и органичность своей перестройки, дают художественно яркие документы творческой самокритики, т. е. критики своего прошлого творческого метода. Характерны следующие примеры: прозаик Зарецкий, в прошлом отягощенный значительным грузом национал-демократизма, написал роман «Вязьмо», в котором он делает ряд удачных попыток развенчать своего бывшего героя — национал-романтического «искателя красоты». Зарецкий дает контуры интересных образов комсомольца-организатора колхоза, левака-коммуниста, который «кричит громче всех», чтобы скрыть свои правооппортунистические дела и др. Еще ярче подчеркивается творческая самокритика в романе К. Черного «Бацькаўшчына». Полемизируя творчески с самим собою, со своим деревенским ограниченным, внеисторическим принципом «власти земли» в своем старом романе «Земля», К. Черный ставит в центре своего последнего романа «Бацькаўшчына» идею исторической и классовой сущности понятия «отечество».

Вместо народнически-кулацкого принципа «власти земли» здесь дается обнажение классовых пружин деревенской «тяги к земле». Черный сознательно рвет в этом романе со своим стилевым прошлым, динамизируя свою фразу, освобождая роман от излишнего орнаментализма, от излишнего количества статических пейзажей, расплывчатого диалога и детально обрисованных бытовых сцен в стиле народнического бытописательства.

Еще ярче этот творческий поворот намечается в последней книге

Черного «Тридцать лет» (еще не напечатана), где обнажаются корни крупного хищнического кулацкого капитала в период империалистической войны.

Можно было бы привести ряд других примеров, свидетельствующих о том, что лучшие и основные кадры советской литературы БССР твердо стали на позиции творческой перестройки.

3

Как резко изменилась тематика в белорусской литературе!

Стилизация и идеализация ограниченной деревенской жизни начинают отходить на задний план. Исчезают и трансформируются изблуженные нацдемократами и «в доску» заштампованные национальные образы «маці-Беларусі», «сосенкі», «гусляра на кургане» и сказочного полещука. Уже раннее стихотворение Александровича «Сосна» дает яркий образец своеобразной трансформации образа «Сосенки».

Оригинальную попытку трансформации и пародирования традиционного национал-демократического образа «маці» сделал Гурский в своей пьесе «Маці». Памфлетный паказ политического и идейного убожества национал-демократического «сына», при одновременном реалистическом показе настоящей, не засюсюканной нацдемами «маці», попытка двойного «обыгрывания» образа «маці» — в реалистическом и символическом плане — все это представляет значительный интерес и свидетельствует о дружном наступлении белорусских советских писателей на нацдемовскую галерею образов.

В этом смысле характерна также трансформация нацдемовского образа «глуши Полесья» в поэме Я. Купалы «Над рекой Арэсай».

И тут, точно также как в стихотворении Александровича «Сосна», налицо своеобразный «хитрый» маневр автора, который заполняет традиционный романтический пейзаж, старую, крестьянски-фольклорную былинную образную сетку «зачарованного» Полесья новым содержанием — пафосом социалистического строительства в Полесье.

Симптоматична судьба образа интеллигенции в белорусской советской литературе. Дореволюционная белорусская национал-демократическая литература, как известно, не мало смаковала, в духе типичного либерального народничества и национал-демократизма, образ интеллигентной «критически-мыслящей личности» — «соли нации». Националистическая и деревенская ограниченность восприятия действительности обрекала национал-демократического писателя на перепевы мотивов о пресловутой сельской учительнице, которая, как известно, неудачно любит и еще менее удачно «сеет разумное, доброе, вечное».

Эта народнически-добродетельная учительница до последних лет гуляла по страницам произведений ряда белорусских советских прозаиков (Мурашко — «Сын», Зарецкий — «Вязьмо» и др.).

Однако уже намечаются контуры новых образов интеллигенции и новой трактовки их.

Задачу показа перестройки интеллигенции (инженера-путейца) раз-

решает молодой белорусский прозаик Шинклер в своей книге «Соцца пад шпалы» и драматург Шашалевич в своей пьесе «Симфония гнева».

Многие яркие памфлетные страницы направлены против белорусской национал-демократической интеллигенции в романе Бядули — «Язэп Крушынскі». Бядуля вскрывает в этом романе всю беспринципность и кулацкую контрреволюционность, которая характеризует белорусскую нацдемовскую интеллигенцию, ее «хождение в народ» и преклонение перед «самобытно-белорусской» кулацкой стихией.

В памфлетном образе нацдемовского поэта Цярэшкі Бядуля приговораждает к позорному столбу белорусскую национал-демократическую писательскую интеллигенцию, для которой кулацкий хутор Курганишча является «добрым Парнасам», а найденная при раскопках на Немиге¹ «спронжка з пожарніцкаго пояса» — реликвией «самобытной» белорусской культуры...

Одновременно белорусская советская литература идет под знаком решительного тематического перелома.

В чем историческое значение этого перелома?

Смакуя и стилизуя «идиотизм деревенской жизни», национал-демократы, как известно, на протяжении многих лет приковывали белорусскую художественную литературу к тачке «крестьянской тематики». Сентиментально-националистическое «ойкание», дешевая народническая стилизация сытой (кулацкой) жизни, кулацки-пасторальная «лирика», эмпирический сентиментальный бытовизм, — вот что в стилевом плане соответствовало национал-демократической трактовке «деревенской тематики».

Курс на «деревенскую тематику» сочетался у белорусских национал-демократов с бешеным наступлением против рабочей тематики, против показа социалистического города в художественной литературе. Социалистический город превращался под пером нацдемовского писателя в исчадие большевистского ада, в гнездо мещан и лодырей.

В таких условиях надо было обладать значительной творческой смелостью, чтобы подобно поэту Александровичу, прозаику Лынькову, драматургам Гурскому, Кобецу и другим поднять в белорусской литературе знамя городской тематики, тематики социалистического строительства, рабочую тематику.

Городские пейзажи и рабочая лирика раннего Александровича означали поистине переломный этап для молодой белорусской советской поэзии, буквально захлестнутой всевозможными «галасамі палёу».

Не теряя преемственной связи с господствовавшей долгое время в белорусской поэзии купаловской поэтической традицией (деревенская фольклорность, лирическая песенность), А. Александрович однако в значительной мере черпает свои мотивы из фабричной лирики, напоминая этим раннего Казина и Безыменского. Отсюда и значительное общее стилевое сходство с названными поэтами.

¹ Квартал в Минске

Новеллы и повести прозаика М. Лынькова, в значительной своей части посвященные рабочей тематике («Апошні зверыядавец» «Последний волкодав» и др.), ряд произведений молодых прозаиков: Микулчи, Шинклера, Знаёмого и др. сыграли немаловажную роль в тематическом переломе белорусской советской прозы, а появление на сцене белорусского театра пьес с рабочей тематикой (пьесы «Гута» Кобеца и «Кочегары» Гурского) буквально сопровождалось боями.

Эти бои еще не завершены. Белорусской советской литературе предстоит еще огромная работа по освоению рабочей тематики, тематики социалистического строительства.

Крупнейшие произведения белорусской советской литературы последних лет — «Язэп Крушынскі» — Бядули, «Спалох на загонах» («Переплосх на межах») — Головача, «Вязьмо» — Зарецкого, «Медзведзічы» — Крапивы, «Адшчапенец» — Коласа, «На чырвоных лядах» — Лынькова, «Бацькаўшчына» — Черного и др.) построены на крестьянской тематике. Нет нужды говорить о том, что в этой крестьянской тематике или совершенно нет или очень мало что осталось от нацдемовской «крестьянской» тематики. Даже в таких произведениях, как «Вязьмо» Зарецкого, в котором не изжиты еще полностью остатки национал-романтизма и буржуазного психологизма, или в таком произведении, как «Адшчапенец», в котором не мало от наивно-крестьянского лубка, крестьянская тематика трактуется с принципиально новых позиций. Обнажение классовых корней кулачества, показ советской деревни, показ колхозника, партизана и комсомольца, показ смычки города с деревней в форме пролетарской диктатуры — вот что характеризует ведущий принцип крестьянской тематики этих произведений.

Однако пробел в области рабочей тематики все еще не заполнен, и это ставит перед белорусскими писателями большие задачи.

Говоря о тематической передвижке, мы имеем в виду также усиление оборонной тематики в белорусской литературе. Положение БССР, как форпоста СССР, обязывает белорусскую советскую литературу к сугубому усилению этого тематического отрезка. Несмотря на то, что советская белорусская литература свои первые шаги сделала под знаком героики гражданской войны (первые шаги Чарота, ряд стихов Александровича, ряд произведений прозаиков Лынькова, Коласа, Самуйленка, Витьбича и т. д.), однако на этом участке много еще не-деланного.

Такие произведения, как «Босыя на вогнішчы» Чарота, «Праз горы і стэп» Бровки и др. свидетельствуют о том, что оборонная тематика имеет в белорусской советской литературе своих талантливых художников.

4

Проблема творческой самокритики, проблема трансформации образов, проблема тематики — это все по существу разные формы проявления стержневой проблемы — проблемы стиля белорусской советской литературы.

Борьба за стиль великой социалистической литературы страны Советов стоит в центре внимания белорусской советской литературы...

Творческие искания, литературные диспуты по вопросам стиля и жанра протекают все время в атмосфере обостренных классовых боев. Ибо речь идет о преодолении классово-враждебных стилевых направлений, ибо речь идет о сознательном вмешательстве в те стилевые процессы, которые характеризуют мощный рост молодой белорусской художественной литературы; ибо речь идет о сознательном регулировании этих процессов и направлении их по руслу социалистической литературы, «доступной миллионам». Борьба против буржуазного эстетизма и формализма, скрывающего свое враждебное пролетариату классовое лицо под маской теории «искусства для искусства», занимала за 15 лет существования белорусской литературы большое место в жизни белорусской литературной общественности. На протяжении ряда лет буржуазный формализм и троцкистская воронщина, густо окрашенные в националистические краски, имели значительное влияние в белорусской литературе (эстетическая платформа группы «Узвышша»). Проблему национальной формы белорусские национал-демократы трактовали в духе националистической стилизации отживших кулацких и церковных канонов.

Победа белорусской советской литературы над контрреволюционным национал-демократизмом означала одновременное поражение национал-формализма и национал-эстетизма.

Учение Сталина о национальной культуре, социалистической по содержанию и национальной по форме, как последовательное продолжение учения Ленина о литературе, «открыто связанной с пролетариатом», положено в основу стилевых исканий белорусской советской литературы. Здесь не может быть администрирования, здесь нет и не может быть декретирования, однако для основных кадров белорусской советской литературы в последние годы вопрос об основном пути писателя ясен. Лозунг социалистического реализма стал боевым лозунгом советской литературы БССР. В белорусской советской литературе борьба за социалистический реализм требует сугубого напряжения. В дореволюционной белорусской литературе буржуазно-реакционный и мелкобуржуазный романтизм играл выдающую роль. Он наступал на те элементы реализма, которые кое-где прорывались в белорусской литературе. В эстетике национал-демократизма романтическая националистическая стилизация занимала огромное место. Этот дух романтической стилизации оккупировал в свое время почти все отрасли белорусского советского искусства. Желая мотивировать необходимость подобного романтизма, руководитель белорусского государственного театра — нацдем Красинский говорил: «Белорусский государственный театр поставил себе целью отобразить в своей работе очень характерный для природы белорусса романтизм». Под знаком «самобытного» национал-романтизма контрреволюционные нацдемы насыщали свои произведения романтической идеализацией националистического и буржуазно-кулацкого прошлого.

Слезливый романтизм сентиментально-народнического типа сочетался с наспех усвоенным, провинциальным, буржуазным модернистским романтизмом, с кулацкой романтикой «сытой» самобытной жизни на «новой земле» (то бишь на хуторах) и с есенинской элегической романтикой «страны березового ситца».

Наиболее яркой фигурой этого романтического крыла белорусской литературы был на определенном этапе М. Зарецкий. На протяжении сотен страниц в книгах «Стцежкі-дарожкі», «Голоый зверь», «У віры жыцця» и т. д. Зарецкий «тоскует по красоте».

«Хіба мала хараства у гэтым адзітанні душы (разве мало красоты в этом отцветании души!) — вот сущность романтической «тоски по красоте» в творчестве Зарецкого.

Эту красоту увядания, заимствованную из буржуазно-декадентских источников, Зарецкий сочетает с красотой «голоого зверя», который хочет де «голый ходить», предварительно, разумеется, «скинув культуру», по всем законам андреевского демонизма.

В переводе на язык нацдемовской боевой политики это означало: дать волю кулацкой хуторской стихии, что совершенно открыто и полупублицистически излагается в очерке Зарецкого «Падарожжа на новую зямлю».

Даже в последней своей книге «Вязьмо», являющейся переломной в его творчестве, Зарецкий еще не освободился в значительной мере от своей галереи «романтических фигур», от романтико-любовных стандартов и от курса на «таемныя шляхі» человеческой души.

Давление этих и родственных им реакционно-романтических канонов огромно.

Возьмите к примеру роман коммуниста-прозаика Мурашки «Сын». Этот роман своим политическим острием направлен против национал-демократического искажения истории революционного движения в БССР. Это автору в основном удастся. Однако давление на него сентиментально-романтических канонов до того велико, что вместо книги о революции 1905 г. в Белоруссии мы, в ряде мест, получаем пресловутый сентиментально-обывательский роман с «ужасно-стойкими революционерами», «бунтарскі прыгожымі» (бунтарски красивыми) гимназистками и с бесконечными народнически-сентиментальными нравочениями.

Вот концовка этого романа (в бою с жандармами погибли революционер-дружинник Игнат и его любимая «бунтарски-прекрасная» гимназистка — дочь помещика — Лариса.

«І пахіснууся упау каля Ларисы. Адна рука як бы знарок лягла яе рукі. Злучыліся. Жыццё разлучала, а смерць злучыла. У смерці літасці больш, чым у жыцця».

(Покачнулся, упал около Ларисы. Одна рука как бы умышленно легла рядом с ее рукой. Сплелись. Жизнь разлучала, а смерть соединила. У смерти больше жалости, чем у жизни).

Под значительным давлением сентиментального романтизма долгое время находился прозаик Лыньков.

«А у сэрцы музыка. Граюць цудоўныя струны аб непазнаным, таемным ігукі музыкі дз'янай, то запальваюць кроу агнямі, то астуджаюць яе крышталёвымі ільдзінкамі» (А в сердце музыка. Играют чудесные струны о неведомом, таинственном, и звуки дивной музыки то зажигают) кровь огнями, то охлаждают ее хрустальными льдинками).

Это характерный лирико-романтический лейт-мотив ранних новелл Лынькова.

Большинство произведений раннего Лынькова идет под оптимистическим знаком: «впереди огоньки» («Чыгуначныя песні»). Однако романтико-импрессионистская мягкотелость большинства этих новелл сразу поставила автора под угрозу того же сентиментализма, о котором мы говорили выше.

Прозаик Платон Головач тоже отдает в своих ранних произведениях («Віноваты») дань сентиментализму и гуманизму, а символично-импрессионистский пролог к его последнему реалистическому роману «Спалох на загонах» свидетельствует о зависимости даже кое-кого и из наших реалистов от старых национал-романтических традиций.

При этом перед нами налицо то причудливое сочетание «высокого штыля» символично-импрессионистского пролога с натуралистическим бытовизмом в романе, о котором я говорил выше: сразу после символично-импрессионистского пролога, посвященного «Человеку» (с прописной буквы!), развертывается натуралистически детальное описание «фурманки», подымающейся в гору.

В творчестве другого видного белорусского прозаика К. Черного этот лирико-романтический импрессионизм сыграл еще более значительную роль. Гуманистический психологизм сочетается в ранних произведениях К. Черного с своеобразным лирико-романтическим пантеизмом. «Хорошо пахнет земля» — вот основной лейт-мотив его романа «Земля». Этот «запах земли» господствует над людьми, над их конфликтами и взаимоотношениями. Впрочем, этих конфликтов по существу нет. Пасторальность и наивно-патриархальная «мудрость жизни» роковым образом тянули К. Черного к народнической идеализации патриархальщины, косности, к «идиотизму деревенской жизни», к толстовскому пассеизму. «Тры аршыны пяску упарта чакалі і нічога ня трэба было больш чалавеку» — так автор рассказывает о том, как «земля приняла в себя Тамаша».

Этот же народнический лирико-романтический «запах земли» и пассивизм выделяют прозу ряда более молодых прозаиков типа В. Ковалю. Его ранние лирические новеллы, ряд «стихотворений в прозе» в значительной мере были отягощены националистической фольклорной стилизацией и импрессионистской романтизацией «правды земли».

Лирико-импрессионистские и романтические тенденции характеризуют ряд произведений другого молодого белорусского прозаика Б. Микулича. Первые книги Б. Микулича — «Наша сонца», «Ускраіна» и ряд новелл идут целиком под знаком стихийно-«метельной» (в блоковско-пильняковском смысле) романтизации революции. В них значительно меньше национал-романтических и народнических тради-

ций, чем, скажем, у его литературного сверстника Коваля, но не случайно Микулич в одном из своих многочисленных лирических отступлений в книге «Наша сонца» цитирует с любовью национал-романтическую новеллу Коваля о «маці». Даже в творчестве молодого Микулича, рвущего путы традиционной белорусской либерально-народнической прозы, вы найдете отголоски национал-романтической темы пресловутой «сосенки».

Эти лирико-импрессионистские, народнически-романтические и сентиментальные «шэпты-гамонкі» тормозят литературный рост значительного количества не только старых, но и молодых белорусских прозаиков.

Казалось бы, что начинающие писатели должны были быть менее отягощены этими национал-романтическими и сентиментально-импрессионистскими канонами прошлого. Однако, к сожалению, это предположение не оправдывается.

В романе дебютирующего молодого белорусского прозаика Шинклера «Сонца пад шпалы», трактующем проблему индустриализации, наряду с гипертрофированным техницизмом, имеется следующее лирически-сентиментальное отступление по адресу железнодорожного строительства:

«А сонца пячэ праз край меры. Нібы хоча жарам пякельным прыму́сьць пакінуць працу, кінуць здзек над землею... Бач зранілі, збэрсалі, пахрумсталі як цела зямлі! Колькі жудасных рваных ран нарабілі... За дыхаецца ад болю, ад пакутаў зямля»¹.

Так автор оплакивает «пакуты зямлі», над которой измываются де люди с лопатами. Совсем в духе толстовски-народнического вступления к «Воскресению»: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю» и т. д.

У того же автора в той же книге вы найдете трогательную сцену «гибели» сосенки, которая «пахіснулася і, ціха ківаючы кронаю, апусцілася у бок страшидла машыны»² (речь идет о работе экскаватора). А другой молодой прозаик — Заречный оплакивает в новелле «Сосны» участь деревенского парня, который попал в город и «поразвею па чужых дамах шум сасновага бору. Сын забыўся на слёзы маці»³. Всегда в той или иной мере этот романтический импрессионизм означает расщепление единого целостного объекта на комплекс ощущений, импрессий. Вместо социально-психологического показа образа перед нами импрессионистская стихия рефлексов. Писатель теряет способность построить сюжет, заменяя сюжетное единство рыхлой комплексностью разрозненных «планов».

¹ А солнце жжет нестерпимо. Будто хочет адским огнем прервать работу, издевательство над землей... Видишь, как изранили, разворотили, изрезали тело земли! Сколько страшных рваных ран наделали! Задыхается от боли, от мук земля.

² Покачнулася я, тихо кивая кроной, опустилася в сторону страшилица — машины.

³ Развеял по чужим домам шум сосновой роши. Сын забыл о слезах матери.

Эта сюжетная рыхлость угрожает ряду наших писателей. Роман М. Лынькова «На червонных лядах», роман К. Крапивы «Мядведзічы» — последние произведения двух видных наших прозаиков — подчеркивают сюжетную слабость нашей прозы. Как М. Лыньков, так и Крапива написали в сущности не роман, а сборники бытовых новелл, весьма слабо увязанных между собою.

Показать «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — историю роста и организации того или иного характера, типа» (Горький) — вот то, что составляет слабую сторону нашей прозы.

Когда мы говорим о сюжетной слабости ряда наших произведений, мы имеем в виду тех писателей, которые не в состоянии в достаточной мере осмыслить свои образы, не видят глубоких связей, опосредствований и конфликтов, двигающих повествование, не знают, откуда они пришли и куда они идут, одним словом, «не имеют власти над своим творением», как говорит Энгельс в письме Минне Каутской.

Сюжетно слаб тот писатель, который не знает, как его герои движутся, как сталкиваются между собою и как столкновение их симпатий и антипатий создает плоть идеи произведения. Следовательно, сюжетная слабость, в таком понимании, есть производное не только от таланта, от «техники», но и от идейной ограниченности. Симпатии и антипатии персонажей сталкивают их на сюжетных перекрестках, а там, где этих симпатий и антипатий нет или они мизерны, анекдотичны, там, где образ живет убогой психической жизнью, где образ не «одержим» какой-то страстью, лишен «пупырышка», как говорит Леонов (но, разумеется, не в его мистико-психологическом плане «потайных корней человека»), там нет «самодвижения» образа.

Этой страстности, этого «пупырышка» не хватает многим белорусским прозаикам. Возьмите, к примеру, роман Крапивы «Мядведзічы» или роман Лынькова «На чырвонных лядах» — там несметное количество персонажей (особенно у Лынькова), самих по себе любопытных, но не оставляющих почти никакого следа в сюжете романа.

Серые люди, «бытовые» люди! Маленькие страсти!

Поэтому так часто обрывается сюжетная нить. Роман Крапивы «Мядведзічы» своей первой главой напоминает экспозицию романа Шолохова «Поднятая целина». Бывший белый офицер Уладзік, имеющий по всем данным задания интервентского штаба, ночью пробрается в деревню. Уладзік — дан почти целиком в плане бытовом. В то время как таинственное появление Половцева, идущее параллельно с появлением двадцатипятилетника Давыдова, заряжает сюжет, дает ему ход, таинственное появление Уладзіка в дальнейшем имеет лишь незначительные бытовые последствия (разговоры об украденных конях, суд и лжесвидетельство, расстроенный деревенский спектакль и т. д.).

Пресловутая «свекровь» и «солдатка», спор двух крестьян из-за свиньи, неудачный аборт, расстроенная свадьба и пр. и пр. — вот те «страсти» и «конфликты», которые занимают не мало места в этом

романе, посвященном вопросам хуторизации в восстановительном периоде!

А ведь в ряде глав Крапива неоднократно наталкивается на настоящие конфликты большого идейно-психологического и политического значения: конфликт между районным руководством и прищеповской политикой хуторизации, конфликт между комсомольцем и отцом и т. д. Представляют также большой интерес образы кулаков Каржавича и Жагулы. Однако эти возможности недостаточно использованы.

О неопределенности, об ограниченности мировоззрения — вот о чем надо говорить в первую очередь многим из наших товарищей, барахтающихся в бытовщине деревенской тематики. В самой тематике не заложено ничего вредного и антихудожественного. Не тематика, а национал-импрессионистское любование деталями, пейзажами, жанровой живописью тормозит фабульное развитие.

«І узьяушы свой нос у два пальцы, папахнуушыся і узмахнуушы рукою, а потым патрымаушыся за штаны гэтымі пальцамі, нібы памацаушы імі засмуголенню якась штаноу, Яуген сказау: «Дык вось і жывуць людзі»¹. (С. Барановых).

Это один из многочисленных образцов сюжетных «темпов» подобной прозы, отягощенной бесконечными деталями.

А вот и другой пример из романа Крапивы «Мядведзічы»:

«Ішлі мядведзіцкія па адным, па два, хапаючыся за шулы і шчыкеты, намацауочы нагамі каменкі, углядаючыся ў протаптанныя сляды, выбіраючы, дзе святлейшая лапінка, і траплялі знячэчку у самую сярэдзіну лужыны, ад чаго пырскі імпетна разляталіся на усе бакі як аскепкі ад разрыва знарада. Добра, калі гэта быў бот, і зусім не цікавае становішча было лапця які жажнуушыся, аж па самыя вушкі, акунаўся у халодную лужыну. Некаторыя шкадавалі абутку і закасаушы калошы, ці падаткнуушы падол, адважна мясілі босымі нагамі ледзь не па сярэдзіне вуліцы»².

При таких темпах развертывания событий трудно говорить о сюжетной динамике

Лапоть вырастает до угрожающих размеров!

Пытаются реабилитировать этот «лапотный» темп ссылкой на то, что он, дескать, отражает действительные темпы и действительные детали. Однако эта ссылка не состоятельна. Темп развертывания сюжета, место детали в произведении не определяется «характером изображаемой среды».

Вот что по этому вопросу говорит Горький:

¹ И взявшись за нос двумя пальцами, подвинувшись и взмахнув рукой, а потом подержавшись этими же пальцами за штаны, будто пощупав ими засаленную добротность штанов, Евгений сказал: «так вот и живут люди».

² Шли медведицкие по одному, по двое, хватаясь за столбы и за жерди, наступывая ногами камни, взглядываясь в протоптанные следы, выбирая посветлее местечко, и нечаянно попадали в самую середину лужи, от чего брызги стремительно возлетали в стороны, как осколки от разорвавшегося снаряда. Хорошо еще, когда то был сапог, но совсем скверно было для лаптя, который, ужаснув-

«Детализация преобладает и вредит даже там, где она более уместна, где процессы перевоспитания, перерождения человека из индивидуалиста в коллективиста развиваются сравнительно более медленно, например в колхозном строительстве».

Это — к сведению тех наших прозаиков, которые искренно полагают, что детальное описание фурманки передает атмосферу деревенской жизни.

Статичность, незанимательность прозы сочетается сплошь и рядом с сентиментальным бытописанием. И у зрелого поколения белорусских писателей (Черный, Крапива, Лыньков) и у молодежи это бытописание со слезливой моралью долгое время тяжелой гирей висело на ногах.

«I дужа-ж гэта чухацца добра на сонца гледзячы, вочы на яго жмурачы» (Уж очень приятно чесаться, глядя на солнце, жмуря глаза) — так пишет М. Лыньков об одном из персонажей его романа «На чырвоных лядах».

Борьба за социалистический реализм в белорусской советской литературе означает в первую очередь разрыв с подобным бесконечным романтико-импрессионистским и натуралистическим «чуханием».

В этом направлении имеется ряд интересных попыток. Уже в своем романе «Бацькашчына» К. Черный делает плодотворные усилия, чтобы освободиться от импрессионистской орнаментальности и статичности. Сюжетный костяк становится более устойчивым и прочным.

Романтика «земли» и «Бацькашчыны» падает под ударами реалистического показа классовых корней «бацькашчыны».

Курс на «разрушение орнаментальности» берется так рьяно в романе «Бацькашчына», что автору начинает угрожать (особенно во 2-й части) публицистическая протокольность и документальность.

Автор в ряде мест подчеркивает своеобразный «хроникальный» характер развертывания событий — отсюда значительная скупость выражения, четкость и упор на событийность. От былой импрессионистской бесхребетности и романтической орнаментальности остается очень мало.

От импрессионистской манеры показа образа психологически расщепленным К. Черный переходит к четкому социально-психологическому рисунку.

Ряд плодотворных усилий по преодолению своего романтико-импрессионистского прошлого делает Лыньков в своем романе «На чырвоных лядах». Реалистический показ деревни периода империалистической войны, широкий фабульный разворот — все это следует приветствовать. Но сюжетные оползни, рыхлое бытописание и стилизованная орнаментальная речь продолжают угрожающе давить на этого прозаика. Более четко, динамически с меньшим грузом бытов-

шись, окунался в холодную лужу. Некоторые жалели обувь и, засучив штаны или подоткнув подол, смело шлепали босыми ногами чуть ли не по середине улицы.

щины, в приподнятом романтическом тоне написана его последняя новелла «Баян» — одна из лучших его новелл.

Те же процессы характеризуют и литературный молодежь. Микулич в своем новом романе «Дужасць», Шинклер в своей книге «Сонца пад шпалы», Самуйленок в своей «Тэоры Каленбрун» — все они каждый по-своему рвут оковы национал-романтической и лирико-импрессионистской ограниченности белорусской прозы.

И в поэзии, о которой надо говорить особо, намечаются любопытные процессы отдыха от деревенски-песенной, фольклоризованной, в значительной мере импрессионистской лирики. В поисках эпоса социалистической действительности ряд молодых поэтов (Браун, Кулешов, Зарешкий и др.) пытается освободиться от излишней метафоричности, песенности и бессюжетности белорусской поэзии — отсюда курс на фабульность и прозаирование стиха, порой чрезмерный.

Во всем этом чувствуется общее наступление по всему фронту социалистического реализма против засилия импрессионистского романтизма, корнями нередко уходящего в национал-демократическое стилевое наследие.

5

Проблемы чистоты художественного языка, смысловой его точности и остроты, поднятые на огромную принципиальную высоту в последних статьях Горького, естественно, стоят также в центре литературно-творческой жизни БССР. Здесь, в связи со специфически-национальной обстановкой, эти проблемы тесно переплетены с борьбой против нацдемовского засорения белорусского языка архаизмами, кулацкими провинциализмами и полонизмами.

Недавно опубликованное постановление СНК БССР о новом белорусском правописании послужило толчком к развертыванию борьбы за усиление духа пролетарского интернационализма, духа «сближения пролетариев и полупролетариев разных наций в белорусской художественной литературе».

В этой борьбе за живую и остроту языка советской действительности, против стилизации под «народную речь» приобретает значительный интерес развернувшаяся дискуссия по вопросу о «красивой прозе» в белорусской литературе.

В чем суть этой дискуссии?

Не подлежит сомнению, что наша литература должна вести непримиримую борьбу против всякой пропаганды «необливанной», стихийной, «корявой» лексики — за четкую культурную отделку языка, за чистоту и остроту его. Но это отнюдь не исключает, а предполагает необходимость одновременной борьбы против всякого эстетского формализма в отделке языка, против всяких премудростей «красивой», «музыкальной» прозы, против стилизованного без нужды сказа и т. д.

Тов. Горький, неустанно ратующий за культуру языка, неоднократно выступал против подобной «красивой», «поэтической» прозы. В одной из своих статей Горький рассказывает о том, как он

в течение ряда лет боролся против «проклятой ритмической прозы» в своем творчестве. «Я начинал рассказы какими-то поющими фразами, — пишет Горький, — например так: «лучи луны прошли сквозь ветви кизила и цепкие кусты держи-дерева». Эти «поющие фразы», как известно, провозглашались символистами (Андреем Белым) как истинный язык искусства. Горький и выступает в ряде своих статей против музыкальной прозы Андрея Белого. По поводу фразы начинающего писателя: «не упружатся под ситцем груди девичьи», построенной в плане ритмического сказа, Горький заявляет: «Такие фразы напоминают старинные бабы причитания».

По поводу фразы: «рвется сердце Василия в замороженную жавороночной песню высь», построенной с установкой на фонетичность (замороженный — жаворонок) и на ритмичность, Горький пишет: «Это очень плохо и говорит о вашей претензии писать «поэтически», красиво».

В белорусской прозе этих «бабьих» причитаний и «расписных пряников» (по меткому выражению Горького) развелось не мало. Этим грешат в значительной мере и старые и молодые прозаики. Ярче всего эта установка на «красивую» прозу наметилась еще в ранних новеллах М. Лынькова и сохранилась в значительной дозе в его романе «На чьереонных лядах». Ряд его фраз идет под знаком этой же стилизации под «бабьи причитания». Приведу пример: М. Лыньков пишет:

«Ужо восень слалася на зямлі павуціннем срэбным, канала лета днямі цёплымі, на душы адыходлівымі. Абралі слівы у садах, і толькі яблык і тыя, антонаўкі паварочвалі да сонца свае жоўтыя бакі, сокам наліваныя, ядраныя, пахучыя»¹.

Ему подражает молодой начинающий прозаик Знаёмый, который начинает свою книгу «Гончары» так:

«Каля лесу уецца, сцелецца сцяжынка. Ой, ляжыць, бяжыць не-пратопанная каля пушчы, верасы абапал захіліліся, тонкае голейка сухое павалілася»².

В своей пьесе «Маці», направленной против нацдемов, Гурский выводит явно стилизованный образ крестьянской девушки Алеськи, которая играет в пьесе «роль» народнического «расписного пряника».

Вот как Алеська оплакивает свою мать, погибшую в бою с белополяками.

«Ой, не шумі ты гаю, не разнось ты жалю на нізінах ды прасторах наших, бо і так у рэчках, ды вазёрах у крынічаньках быстрых поуна слез гаротных»³.

Эти «бабьи причитания» — заключительный аккорд пьесы.

¹ Уже осень стлалась по земле серебряной паутиной, кончалось лето теплыми днями, успокаивающими душу. Сняли сливы в садах, и только антоновские яблоки поворачивали к солнцу свои желтые, налившиеся соком, бока, ядреные и пахучие.

² Около леса вьется, стелется дорожка. Ой, лежит, бежит непротопанная около пуши, вереск наклонился по обеим сторонам, тонкие веточки сухие упали.

³ Ой, не шуми ты, гай, не разноси ты печали по низинам и просторам нашим, потому что и так в озерах и речках, в быстрых потоках полно горестных слез.

Это народнически-сентиментальное «ойкание» и вся эта стилизованная под «народный» сказ ритмическая сетка давит на прозу ряда белорусских писателей. Некоторые молодые писатели гипертрофируют эту «ритмическую» прозу до пределов формалистически-эстетской «звукотисы». Вот, например, молодой прозаик Микулич в плане фонетического новаторства пишет:

«Цёмнач цягнецца ценкай цыратай, палахлівым павоем агортвае горнасць, гора, горач чакання. Цвёркун цырлікае, бы цурчыць цурук»¹.

Об опасности этой «цырликающей» ритмической прозы и стилизации под «бабьи причитания» необходимо говорить во весь голос. Обычно подобная ритмическая проза находится в тесной связи с лирико-импрессионистской бесхребетностью ряда наших книг. Эта опасность тем более существенна, что корнями она уходит в националистическую стилизацию «идиотизма» деревенской жизни». Борьба за чистоту, за смысловую четкость и художественную остроту языка еще не развернута в белорусской советской литературе. Она предполагает детальное изучение всего художественного материала. Предстоит борьба против бесконечных, бессмысленных диалогов, которые то и дело заполняют нашу прозу, в частности прозу, построенную на деревенской тематике. Некоторые товарищи полагают, и во всяком случае полагали, что эти бесконечные диалоги, которые начинаются и кончаются бессмысленным «тае» (то) или «тым часова» (тем временем), передают характерную атмосферу белорусской деревни.

Одновременно придется дать резкий отпор великодержавникам, которые пытаются вульгаризаторски расправиться с литературным белорусским языком под предлогом его «опрощения».

Все эти вопросы входят составной частью в нашу борьбу за высокое художественное качество. Под знаком борьбы за качество белорусская советская художественная литература идет к первому съезду советских писателей СССР.

¹ Темень тянется тонкой цитрой, пугливым пвоем окутывает горечь, горе, горечь ожидания. Сверчок сверчит, будто журчит ручей.

КНИГА О БОЛЬШОЙ ПОБЕДЕ

(О сборнике Беломорстроя)

1

Философия нашей эпохи—это освобожденный, преобразующий мир социалистический труд. За рубежом пролетариат борется за свержение капитализма, за право трудиться по-социалистически. У нас, в СССР, это право уже давно отвоевано. Революционизирующая роль социалистического труда становится все больше и больше.

Если «труд есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой» (Маркс), то отличие нашего труда, всей нашей деятельности от труда в капиталистическом обществе заключается в том, что у нас он носит сознательный, революционный, планомерный характер. Мы ворвались в Арктику и показали, что значит соединение большевистской воли с большевистской техникой (эпопея челюскинцев). Мы соединили Белое и Балтийское моря, сократили на 10 дней путь между ними (эпопея Б.-Б. водного пути). Мы соединяем Каспий, Волгу и Черное море (Волга — Дон). Взмнуздали Днепр. Воздвигли химический Сталиногорск. Воздвигли Магнитострой. Прорезали равнину Среднеазиатской пустыни и горные перевалы Кавказа поездками. Прорвались в высь стратосферы, хотя это стоило нам нескольких героических жизней.

«Действуя на внешнюю природу, изменяя ее, человек изменяет свою собственную природу» (Маркс). В первую очередь освобождаются от скверны старого мира, от «родимых пятен» капиталистического общества, строители новой жизни, великие преобразователи мира.

Большевизм так революционизирует экономику и сознание даже наиболее отсталых элементов нашего общества, что царство слепой необходимости отходит все более в прошлое. Если прав Энгельс, — а он абсолютно прав, — что «свобода состоит в господстве над самим собою и над внешней природой», то совершенно ясно, что только большевизм мог дать такую свободу людям. Подлинная свобода есть понимание необходимости. Поняв необходимость беззаветной борьбы за социализм, необходимость упорной работы на благо социализма, рабочий, колхозник, красноармеец, ученый, писатель является

самым свободным в мире человеком. И нет той силы, которая может отнять у него эту свободу: отдать всего себя на служение обществу.

У нас, где труд стал не только средством добычи средств существования, а «делом чести, доблести и геройства» (Сталин), — труд стал свободным делом миллионов, с энтузиазмом перекраивающих мир. Ничто иное как социалистический труд является могучим рычагом, перебрасывающим нас из царства необходимости в царство свободы. Нужно еще много лет упорного социалистического труда, чтобы покончить окончательно со «слепой» необходимостью.

Итак, в результате пролетарской революции, в результате длительной работы «на всех», в результате неутомимого руководства этим делом большевистской партии труд в СССР стал «делом чести, доблести и геройства». Найдутся люди, которые скажут: «не для всех». Это верно в том смысле, что не абсолютно все работают хорошо, не все любят работать, что лень — позорнейшее пятно прошлого еще не смыто. Но это совершенно неверно с точки зрения общего итога нашего пути, сформулированного товарищем Сталиным на XVII съезде партии.

Многие еще не научились хорошо работать на социализм. Но уже очень многие, никогда раньше не трудившиеся (тунеядцы всякого рода, кулаки, воры, грабители, мошенники и т. д.), или работавшие на мировой капитализм, против нас (вредители), или совершившие другие преступления против социализма, — вся эта накипь, все эти «гнилые омертвевшие члены», эта зараза, чума, язва — по словам Ленина, — оставленные социализму по наследству от капитализма, исчезают. Уже очень многие тысячи из прежних «отбросов» стали полноценными работниками социалистического общества. Для десятков тысяч из бывших людей «дна», для очень многих людей социалистический труд и дисциплина стали воротами из царства необходимости в царство свободы, из царства капиталистических пережитков в царство социализма.

И все-таки наиболее ярким доказательством этому служит выстроенный руками бывших «отщепенцев» под руководством большевиков-чекистов, этих изумительных организаторов и педагогов, Беломорско-Балтийский канал и строящийся сейчас не менее грандиозный канал «Волга — Москва».

До-социалистическое общество создало ряд «профессий», одних воров до 19-20 специальностей.

Эти люди выделяли из своей среды «ярких представителей своего племени». Это они «подарили» миру Комаровых-Культяповых, братьев Ткачей и др., имевших по несколько десятков убийств. Это они выделяли таких «специалистов» с большим «международным опытом», как Ротенберг, международный вор-авантюрист, впоследствии переродившийся, ставший новым человеком на строительстве ББК.

Советская власть все годы своего существования боролась за укрепление пролетарской диктатуры не только против непосредственных, открытых классовых врагов, но и против тех представителей старого

общества, которые воруют, убивают, грабят, мошенничают. Пролетарская диктатура считает и этих людей врагами пролетариата, но подход к этой категории преступников иной. Она делает все возможное для того, чтобы предоставить этим людям такие условия, в которых они сумели бы жить, трудиться, стать полезными членами нашего общества.

Ликвидация кулачества как класса. Кулаки зверски сопротивлялись мероприятиям пролетарской диктатуры, резали скот, прятали хлеб, поджигали и грабили колхозное добро, убивали представителей бедноты, застрельщиков колхозного движения, пробирались, пролезают и теперь в колхозы, пытаясь подорвать их изнутри.

Советская власть не пошла по «легкому» пути физического уничтожения или полной изоляции кулаков. Подавляющее большинство получило возможность трудовой деятельностью искупить свою вину перед пролетарской диктатурой и работать вместе со всей советской республикой.

Вредители. Это особая порода людей. Это особая «профессия». Не все продавались за деньги. Были такие, которые полагали, что служат «идее». Они делали грязное контрреволюционное дело иногда «бескорыстно», но эта «беззаветная преданность» идеям капитализма являлась лишь замаскированным выражением мечты о капиталистической карьере, мечты о свободных миллионах. Представление о культуре, изуродованное капиталистическим бытием, сочеталось в сознании этих людей с необходимостью увековечить частную собственность на средства производства, увековечить эксплуатацию человека человеком. Представление о культуре выступало как необходимость деления людей на две непропорциональных группы: управляющих (посредством трестов, синдикатов, банков, всего аппарата государственной власти) и управляемых, эксплуатируемых на фабриках, заводах капиталистическим строем.

Вредителя не легко переделать. С некоторыми из них, наиболее упорными, социально опасными, «неизлечимыми», пролетарская диктатура поступила со всей суровостью закона. Однако подавляющее большинство получило возможность исправиться, работать и трудом завоевать себе право вернуться в социалистическое общество.

Величие строительства ББК выражается в том, что оно разрешило не только крупнейшую экономическую и политическую проблему, но и крупнейшую научно-психологическую и философскую проблему переделки людей, причем переделки таких, которые согласно «закона» буржуазной науки являются меньше всего воспитуемыми, меньше всего поддающимися воздействию других.

Немало уже говорилось о теории Ломброзо. Дело не в одном Ломброзо. Теория врожденного инстинкта преступления сугубо буржуазна.

Эта теория давно опровергнута всей воспитательной политикой пролетариата в отношении преступников.

Не случайно, а глубоко симптоматично как раз то, что наиболее острое орудие пролетарской диктатуры, «карающий меч» пролетариата — ГПУ является не только орудием подавления, но, как уже

доказано на опыте многих лет, органом воспитания и перерождения людей. И как раз этот момент является одним из наиболее характерных, наиболее ярких и оттеняет всю пропасть, которая лежит между нами и капиталистическим миром. Все рельефней выступает сила «второй стороны» пролетарской диктатуры—организаторской, педагогической.

ББК построен в очень короткие сроки. Он был построен руками вчерашних врагов, в чрезвычайно тяжелых условиях Севера. Но он был построен не на основе только принуждения, а на основе ежедневной глубокой, всесторонней воспитательной работы, которая создавала новый режим, новую дисциплину у людей, ранее этого режима и этой дисциплины не знавших.

ББК, созданный по инициативе товарища Сталина, технически разработан бывшими вредителями, построен бывшими кулаками, ворами, грабителями. А руководители всей этой стройки—лучшие работники ГПУ, ставшие, по воле партии, во главе гигантского строительства, гигантской лаборатории жизни, в которой перековывается человек.

Книга о Белморстрое показывает, что только в советском государстве, где возможен единый социалистический план, возможны такие гигантские сооружения как Беломорканал, что «плановая организация» характеризует не только нашу экономику, она характеризует и наше отношение к жизни, быту миллионов трудящихся нашей страны. И наконец еще раз подтверждается наглядно, как революционное отношение к природе, к миру, ко всей действительности меняет психику самих людей.

Люди ненавидели труд—волей большевизма они его полюбили.

Люди ненавидели коллективный труд—волей большевизма они поняли, что только в свободном, социалистическом труде спасение человечества.

Люди были отравлены ядом собственности, этим смертоноснейшим из всех ядов. Волей социалистического государства большинство из тех, кто был занят на канале, излечены от этой наиболее тяжелой болезни буржуазного общества.

Книга эта, как правильно пишет А. М. Горький, «имеет право требовать от читателя и критики внимания к ней более серьезного и глубокого, чем ко всякой другой книге,— в том числе и из написанных искуснее этой» (402 стр.).

Что дает право требовать такое повышенное внимание к книге? Материал, совершенно исключительный, материал большого «социально-революционного и философского смысла».

В книге о Беломорстрое красной чертой проходят две линии.

Одна линия руководителей строительства, вторая—армия строителей, каналаармейцев. Но они не противопоставлены друг другу. Наоборот, с большой убедительностью показывается, как эти две силы, сталкиваясь, никогда не приходят в антагонизм.

Чекисты сумели организовать инженеров—вчерашних вредителей—на проектировку и выполнение плана грандиознейшего строительства.

Эти люди сумели стать подлинными командирами и воспитателями сотысячной армии каналармейцев, вредивших раньше (каждый по своему) стране советов.

«Чекисты смотрят с уважением на инженеров, на это ученое племя, и хотя знают их души, но все же им кажется странным, почему, читая жизнь и технику жизни на многочисленных языках, эти ученые не прочли самого главного, что только социализм способен переделывать, исправить, выточить новый мир, новую землю, чорт возьми!» (89 стр. книги).

Для того, чтобы справиться с такой колоссальной работой, с такой огромной армией, нужно было заразить людей энергией, вдохнуть в них веру в собственные силы, поднять в них самоуважение, собственное человеческое достоинство. Инженеров подбадривали, направляли, убеждали. С ними спорили, но не напоминали о прошлом. Каналармейцам доверяли охрану имущества, организацию бригад, им доказывали делом, а не сладкими словами и «антропологическими измерениями» (как рассказывает один из них о своем прошлом), что они люди и притом очень ценные люди. Так например, каналармейцев, людей не отбывших свой срок, отправляли «на веру» в Воронеж на вербовку нужных кадров из других лагерей.

Послушайте потрясающий рассказ каналармейца Волкова о том, как он берег общественное добро, и вы поймете, в чем сила социалистического доверия.

«Нас пришла бригада. Собирали бригады по вагонам. Друг друга никто не знал. Но видят по разговору».

Везде побывал Волков. «Выбирают меня председателем. Чего? Трудового коллектива. Думаю: что же это такое, трудовой коллектив? Первый раз слышу».

Проработали месяца 1½ — 2 ничего. Был у нас развитой парень Чернов, начальник лагерного пункта. Воззрился он на меня при встрече, когда принимал наш лагпункт, назначил меня коптером. Гляжу, тысячу шестьсот пар сапог мне дали — тысячу сто пар армейских новых, да пятьсот болотных.

Я чуть с ума не сошел:

«Ну, думаю, или на новые десять лет меня наводит, или доверяю я сам себе».

Хотя я и был известный урка, но струсил, как никогда не баивался. Прихожу к прорабу и говорю: «Эти сапоги лежат на мне и на вас в количестве 10 лет. А кроме того мне их доверили. Сделайте вы мне решетку, Матвей Иванович, а то, стыдно сказать, тревожно мне».

Сделали мне решетку, стал я запираяться и защищать народное имущество».

Не страх, а чувство ответственности перед коллективом двигало людей.

Послушайте рассказ стрелка ВОХРа, как он получил винтовку и впервые услышал обращение «товарищ», и вы поймете силу социального воспитания:

«Говорят, я здорово перековался в лагерях, как и многие дру-

гие. Так вот, моя перековка началась со слов командира, когда он меня два раза подряд товарищем назвал.

Научил нас начальник, что должны мы быть с заключенными вежливы, на каждую просьбу отвечать, должны поддерживать среди каналармейцев бодрость» (стр. 153).

Послушайте рассказ каналармейки о том, как она выросла, когда получила похвалу за хорошую работу. («Начальник сказал: «такой маленький шкетик, а заработал жетон»), и вы поймете силу большевистского воспитания.

Возьмите Абрека Умарова. Он имел многолетний стаж грабежей и убийств. «Из всех видов вооруженных нападений, которые были распространены в нагорном Дагестане, Умаров избрал низовое абречество. Он прабил бедняков» (166 стр.). Большевистские руководители так сумели подойти к Абреку, что этот старик сробал знаменитую «горскую бригаду», прославившуюся впоследствии по всей трассе исключительно хорошей работой.

Прочтите двенадцатую главу книги («История одной перековки»), этот потрясающий человеческий документ—биография бывшего «международного вора», фармазона и авантюриста Ротенберга, ныне товарища Ротенберга, получившего «почетный значок за свою отличную и даже героическую работу на строительстве», и вы поймете, в чем сила большевистского убеждения. Или рассказ Павловой. Ее с большим трудом старый приятель по притонам уговорил работать, и некоторые каэрки говорили:

— Нет, из этого дела ничего не выйдет. Павлова одним словом бригаду опозорит.

«Тогда я твердо слово дала. Девченкой маленькой вести себя буду. Язык откушу, чтобы гадость какую не выплунуть.

Стала работать на тачках. Откосы высокие. Тачка жилы вытягивает. Даже пальцы на руках белеют. Первые дни казалось — ляжешь грудь от усталости и заплачешь. Но держалась — не хотела, чтобы на женскую бригаду пальцами тыкали. Каэрки тоже не сильнее меня были (306). А потом втянулась в общественную работу, общественность страшно прилипчивая. Ей палец даешь, а она с головой затянет. Я, как стала на тачках работать, забыла дни считать и календарь-самоделку потеряла».

Трасса перековала десятки тысяч людей «дна». Трасса вывела их на столбовую дорогу жизни. Трасса сделала колоссальное дело, перековав наиболее враждебных нам инженеров-вредителей. Прочтите об инженере Ананьеве или Вяземском (стр. 58—62, 64, 138, 210, 315, 318 и т. д.) или о других бывших вредителях и вы увидите, как их всех переделала непоколебимая сила коллективного труда в стране советов. Их втягивали исподволь. Их пригласили в клуб. Их имена печатали в газете. Сначала люди сторонились. Один ходил, как помешанный и бормотал стихи, другой говорил на трассе не иначе, как по-французски. Но мало-по-малу это мнимое понимание культуры, эта короста спадала и заменялась подлинной культурой. Человек начал учить литературе и языкам товарищей по работе.

Все это могла проделать лишь железная воля, упорство, внимание, бережное отношение к людям, проявленные руководителями. Они следили за тем, чтобы люди были сыты, чтобы неграмотные стали грамотными, чтобы инженеры не ошибались в расчетах (для этого сами упорно овладевали техникой), чтобы всюду были бани, чтобы стадо коров нагуливало жир, чтобы подвоз материалов был своевременный, чтобы лучшие работники были поощрены и досрочно отпущены. Тысячи мельчайших и больших забот легли на плечи чекистов, и они с честью справились со своими задачами. Об этом говорят их приказы, их дела, их дни.

Особого внимания среди опубликованных в книге приказов заслуживают следующие два приказа: о ходе работы по строительству ББК (№ 580), подписанный зам. пред. ОГПУ тов. Ягодой, и приказ № 54 пом. нач. ГУЛАГ'а Фирина «о недостатках культурно-воспитательной работы среди женщин и необходимых мероприятиях по поднятию этой работы». Тов. Ягода в приказе от 20 июня 1932 года пишет:

«В декадный срок разработать и представить мне на утверждение проект порядка зачета лучшим десятникам одного рабочего дня за два дня срока заключения (пункт 3-й).

Впредь установить порядок выдачи освобождающимся из ББ лагеря заключенным, получившим специальность во время пребывания в лагере, специального аттестата с указанием его специальности и квалификации» (пункт 6-й приказа).

И люди, которые давно были освобождены и могли уехать, не хотели покидать трассу и оставались до конца строительства.

Приказ т. Фирина можно было бы назвать приказом «о женской стыдливости и уважении со стороны мужчин».

«Пункт 7. Со стороны лагерной администрации и заключенных мужчин нет чуткости и уважения к женщинам; в обращениях встречается грубость, цинизм и иногда не щадится женская стыдливость.

Пункт 8. Систематически проводить разъяснительную работу среди заключенных мужчин о необходимости отношения к женщине, как к человеку, равному в правовом отношении и на производстве. Особо подчеркнуть, что нездоровое пренебрежительное отношение к женщине является позорным наследием буржуазно-помещичьего прошлого, при котором женщина являлась рабой и собственностью мужчины» (стр. 53).

Приказы, издававшиеся на Беломорстрое, это документы, наиболее ярко концентрирующие всю волю, энергию, организованность большевистской партии, направленных на создание величайшего сооружения эпохи и массовой перековки людей. Приказ ЦИК о награждении руководителей (стр. 12) и постановление СНК о приемке канала (глава 15, стр. 401) открывают и замыкают богатейшую серию документов и фактов, в ряду которых заботливое внимание к старушке, приехавшей к сыну, играет не менее важную роль, чем важнейшие технические изобретения на Великой Северной Трассе.

«Канал имени Сталина» — книга о с о б о г о качества. Было бы совершенно неправильно подходить к ней с обычной меркой оценки художественной книги. Почему? В чем «необычайность» книги?

Особенность книги, во-первых, в «необычайности» самого материала, «предмета книги», так сказать. Политическое, философское, психологическое, если можно так выразиться, значение материала книги

Материал, который дан в книге, помогает философски осмыслить ряд важнейших проблем, по - н о в о м у ощутить правильность мировоззрения пролетариата—диалектического материализма. В книге решаются такие вопросы, как человек и мир, отношение субъекта к объекту, вопросы «самосознания», проблема свободы и необходимости, проблема создания нового качества мышления, нового миропонимания, переход из одного состояния в другое и т. д.

Первая глава книги «Правда жизни», написанная А. М. Горьким (так же, как и его статья «О воспитании правдой», помещенная в наших газетах 5 августа прошлого года), с наибольшей яркостью характеризует пропасть между двумя культурами—нашей и капиталистической. Эта глава представляет собой наиболее яркий обличительный документ против капиталистической культуры. Алексей Максимович простыми, прозрачными, полными глубокого смысла и значения словами, подчеркивающими огромный внутренний революционный пафос величайшего советского художника, разъясняет, в чем сила большевистской правды, правды социализма. Эта правда овладела людьми, повела их вперед, преобразила в новых людей.

Понятно, что переход из «царства необходимости» в царство свободы совершается «не вдруг». Это социально-экономический процесс. Но огромный переворот в мировоззрении людей, переплавляющихся в горниле пролетарской диктатуры, иногда предстает перед нашими глазами «вдруг» и кажется молниеносным. Это глубокое заблуждение... Переворот совершается лишь тогда, когда количество накопившихся новых элементов переходит в новое качество.

Особенность книги, во-вторых, вытекает из особого метода составления книги, из коллективного писания «Истории строительства».

А. М. Горький в своем выступлении на Московской партийной конференции совершенно правильно подчеркнул эту важнейшую особенность, то что она сделана большим коллективом писателей, коллективом, целиком отвечающим за всю книгу и за отдельные места в ней.

Совершенно понятно, что глубоко-идейная, неразрывная связь художника с социалистической действительностью резко противоположна механической «связи», шаблонное, поверхностное понимание которой у некоторых критиков сводится к требованию поминутно бегать на завод, выступать почтаче на собраниях, заседать или формировать бригады. Связь художника с заводом, колхозом, стройкой, научным учреждением, со всей жизнью должна быть глубже, органичней, чем «пробывание» энное количество часов на предприятии.

Только такая органическая связь с пролетариатом, понимание его философии, политики, жизни дает настоящий социалистический творческий рост писателя.

Было бы неправильно на основании одного, двух примеров (мы уверены даже, что в будущем мы будем иметь много прекрасных книг — продукт коллективного творчества) г е н е р а л и з и р о в а т ь, как это пытались делать некоторые теоретики, этот метод, — коллективное составление книг, объявить его вернейшим и единственным методом творчества. Величайшим оплошением горьковского понимания сути коллективного творчества было бы такое представление о творчестве, что т о л ь к о бригада (а мы их создали десятки), только группа, коллективно изучающая завод, строительство, колхоз, может создать социалистические книги. Буржуазные теории творчества прокламировали творческий процесс как глубоко индивидуалистический. Мы категорически против таких теорий. Однако мы за подлинный рост индивидуального творчества и за настоящее коллективное творчество, высшим проявлением которого мы считали бы такое содружество, какое было у гениев пролетарской революции Маркса и Энгельса.

Необходимо со всей настойчивостью подчеркнуть, что именно социализм поднимает на небывалый уровень творчество отдельных людей, именно социализм означает небывалый расцвет творческой личности, именно социализм резко выступает против творческой нивелировки, творческой серости. И только буржуазным ученым или пошлякам выгодно упрощать вопрос о коллективном творчестве, низводя его до уровня только коллективного писания книг.

А. М. Горький абсолютно прав, когда он подчеркивает идейно-воспитательное значение коллективной работы для роста индивидуального творчества, индивидуального мастерства наших художников слова.

Следовательно, вопрос не только в том, что коллективно написана такая-то книга, а главным образом в том, каков творческий, художественный уровень книги. Если будет создана прекрасная художественная книга коллективом писателей, сумевшим свести недостатки отдельных художников до нуля и поднять художественные достоинства их до больших вершин, — это будет великолепно. К сожалению, данная книга не может еще явиться образцом художественной коллективно сделанной книги.

Коллективистический стиль ее не нашел своего выражения в высотах художественного коллективного мастерства.

Надо отметить следующие важнейшие недостатки: некоторую хаотичность в распределении материала, непреодоленную лоскутность, недостаточно высокий художественный уровень ряда глав, «статейный» характер их. В этом смысле мы имеем дело не с художественным произведением коллектива, а с огромным художественно обработанным коллективным документом. Художник найдет здесь немало материала для создания ряда художественных книг, равно как психолог и философ найдут немало материала для своей работы. Книга о ББК в этом смысле — неисчерпаемый резервуар.

У коллектива авторов вполне хватало сил, чтобы нивелировать, уменьшить до минимума крупные недостатки в работе отдельного писателя, работавшего над книгой. Но у этого же коллектива не хватало сил (а может быть и времени, ибо явно чувствуется печать спешки) поднять всех авторов до уровня больших, ярких, художественных обобщений, достойных богатого материала поистине всемирно-исторического значения.

Надо, следовательно, добиваться того, чтобы коллективный бригадный метод работы не нивелировал художественное творчество, а высоко подымал индивидуальное мастерство.

Надо, следовательно, поощрять такое коллективное творчество, которое, по мысли А. М. Горького, способно создать новые социалистические произведения. Обогащение писателя социалистическим опытом, коллективное обсуждение, осмысливание нашей богатой действительности, создание многосторонних, крепких связей с социалистической родиной, стачивание творческого метода, товарищеская чуткая критика в самом процессе работы — вот что необходимо подчеркнуть, говоря о коллективной работе. Совершенно понятно поэтому огромное воспитательное значение такого метода работы для советского писателя.

Книга о ББК напоминает художественно сделанную, четко заснятую, яркую кино-хронику. Это значительно больше, чем обычный кино-журнал. Это вовсе не объективистское отражение жизни, ибо выбран определенный кусок жизни, и этот кусок заснят определенным образом. Такая книга мобилизует волю, чувства и мысли, но это еще не настоящая художественная книга, показывающая реальный процесс во всем его многообразии и внутреннем единстве.

Высокая культура книги, прекрасные иллюстрации, богатая документация, все содержание книги — яркий документ эпохи. Партия в праве требовать, чтобы были созданы новые яркие книги, художественные произведения, рисующие нашу эпоху, и мы убеждены, что вслед за прекрасной книгой о ББК мы увидим неповторимые подлинно художественные книги нашего времени.

Дневник критика

10 июня

История молодого писателя» в СССР резко разнится от «истории молодого писателя» в капиталистических странах. Уничтожена у нас зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания», о которой писал Ленин, разоблачая лицемерно-свободную, а на деле связанную с буржуазией литературу.

На этой общей основе изменились и пути становления писателя. Бальзак в «Утраченных иллюзиях» нарисовал потрясающую картину попыток молодого человека, поэта проникнуть в литературу. С беспощадной правдой и силой раскрыта вся громоздкая по внешности, но очень простая в своей отвратительной сущности продажная система печати. Весь роман, начиная от заглавия, показывает, как поэт и его друг, изобретатель, становятся жертвами буржуазного строя и утрачивают свои иллюзии. Характерно, что книга эта в значительной мере использует автобиографический материал.

И, примерно полвека спустя, Джек Лондон в «Мартине Идэне», романе также почти автобиографическом, воспроизводит с соответствующими изменениями ту же картину. Мартин Идэн и его друг Бриссенден совершают аналогичный путь. «Хорошо, что ты умер, милый Брисс» — восклицает Мартин Идэн. Да и к нему самому слава и деньги приходят слишком поздно, когда уже он опустошен до конца.

Перечитайте эти книги, и станет ясно, что, кроме преодоления трудностей ремесла, герои Бальзака и Лондона тратят годы, молодость, силу на борьбу с препятствиями, которые порождены не ремеслом, а окружающей обстановкой, общественным строем, его уродством.

Все эти «издержки» отсутствуют у нас. Войти в литературу у нас легко. Даже слишком легко. И только теперь, в уставе союза советских писателей поставлены барьеры, введены ограничительные признаки, затрудняющие не печатание, конечно, и не творчество, а хотя бы получение высокого звания советского писателя.

Очень хорошо, разумеется, что пали всякие препятствия на путях молодого человека нашей эпохи, что сняты гири с ног людей, что созданы условия для богатейшего и плодотворнейшего развития всего молодого, талантливого, для всех тех, кого «мял и душил» капитализм.

Однако легкость вступления в литературу не должна быть чрезмерной. От этого пострадал бы, во-первых, читатель.

Отбор материала для опубликования должен быть строже. Книг слабых и вовсе плохих издается у нас еще немало и повинно в этом не только печально-знаменитое МТП (у него процент плохих и вредных книг побил рекорды — тем оно и знаменито). Плохие книги выпускаются и другими издательствами. Наша критика, печать, издательства, сам союз советских писателей должны быть настороже.

Чрезмерная легкость приводит к засорению рядов писателей. Кого только не объединял горком писателей?

Но кроме того эта легкость зачастую вредит и самим писателям, их росту и, в конечном счете, сказывается и на их творчестве.

Задача литературного руководства заключается в частности в том, чтобы правильно поставить воспитание молодого автора.

Какие тут возникают проблемы?

В прошлых дневниках мы уже ставили вопрос о биографии писателя, о связи его с жизнью.

У всех крупнейших авторов их жизнь была непосредственным жизненным процессом, а не его тенью. В своем творчестве они решали жизненные проблемы, в разрешении которых были сами кровно заинтересованы. Что это значит? Это значит, что литература была формой их участия в жизни, но они жили этой жизнью.

Мы писали уже о том, что некоторые из наших молодых авторов не имеют жизненной биографии. Вся их жизнь — жизнь в литературе.

Отсюда, мы писали, мелкость их тем, художочие и бескровность творчества. А у некоторых к этому присоединяется и бескультурье. В результате и талантливые люди могут выродиться в пустышку. На одном большом металлургическом заводе был один изобретатель. Это был человек бесспорно талантливый и способный, но малокультурный и, что называется, сбившийся с пути. Ему удалось когда-то в своем цеху придумать несколько облегчающих работу приспособлений. Но, вместо того, чтобы учиться, он, возомнив себя изобретателем, человеком совершенно незаурядным, для которого науки не написаны, стал ходить по заводу и всюду что-то изобретать. Он явился в коксовый цех и предложил: «я — изобретатель, я вам что-нибудь изобрету». Нечего и говорить, что вскоре он стал посмешищем всего завода.

Некоторые из молодых становятся на такой же путь. Они ходят по городу, созерцают жизнь и людей, зная о них столько же, сколько и наш изобретатель о коксовом цехе. Но, обладая известным умением литературно излагать свои мысли и наблюдения, иногда обладая и бесспорным талантом, они мнят себя писателями и предлагают издательствам: «заклучите со мной такой-то и такой-то договор или пошлите меня в творческую поездку туда-то, я вам что-нибудь отображу».

Не переживая каких-либо глубоких конфликтов и коллизий, если не считать внутренних, личных, бытовых неурядиц, не находясь ни

в фокусе классовой борьбы, ни в фокусе социалистического труда, что могут дать они в своем творчестве?

Наиболее ценными писателями большей частью оказывались именно те, кто прошел непосредственную жизненную школу, либо до того, как стать писателем, либо и тогда, когда уже стал им. Жизненная школа, причем настоящая школа, а не игра в жизнь, какую «играл» например Сельвинский, поступив работать на Электрозавод, — вот проблема, стоящая перед молодым человеком. Впечатления, почерпнутые из созерцания, а не из самого участия в жизни, всегда будут меньше калибром, мельче.

Будущему правлению Союза писателей, которое изберет съезд, надо подумать о создании для писателей условий, при которых было бы обеспечено подлинное изучение жизни, и всячески стимулировать это изучение.

Между прочим один из стимулов — повышение требований к произведениям, которые мы печатаем в толстых и тонких журналах, издаем книжками. Не надо спешить. Порасспросите наших поэтов, много ли у них ненапечатанных произведений. Пожалуй, у многих не найдется ни одной строки. А вспомните, сколько замечательных произведений Пушкина, Лермонтова увидели свет только после их смерти. И вовсе не из-за цензуры, а только благодаря исключительной требовательности к себе.

Печатание надо затруднить строгим отбором. Печатать только лучшее — это должно стать принципом. Лучше дать большой тираж хорошим книгам, чем издавать небольшими тиражами большое количество неважных книг.

Стать и быть хорошим писателем очень трудно. Лев Кассиль в «Известиях» правильно писал об огромных трудностях, сложности и ответственности этой профессии.

Для плохого писателя все эти трудности и ответственность профессии — фразы, защитный цвет, средство мимикрии.

Но легкость опубликования облегчает существование плохих и, что хуже всего, понемножку развращает и хороших, талантливых писателей.

Резкое повышение требований ликвидирует литературный паразитизм, подтянет, заставит больше и лучше работать тех, которые являются или могут быть настоящими писателями.

Пора, давно пора поставить эти вопросы. И не только в редакциях журналов, издательств. Высокие требования должны исходить не только от «заказчиков», от критики. Сами писатели, сам союз должны со всей силой выдвинуть эти требования.

Молодому автору надо учиться. Тут много вопросов: как учиться, чему учиться. Общий ответ дать нельзя. Ведь у каждого должна быть своя программа занятий согласно уже имеющимся данным, знаниям, согласно особенностям личной и литературной биографии, согласно интересам и материалу, над которым работает писатель. Есть вещи, которые каждый писатель должен хорошо знать.

Но вот, в частности, как учиться у своих предшественников, у классиков, у крупнейших писателей наших дней.

Надо ли поэтам учиться у Маяковского? Вокруг этого завязываются споры. Надо! Не надо!

Все дело тут в понимании учебы. Стало триумфом, что после Маяковского нельзя уже писать так, как писали до него. Значит, его творчество должно быть учтено каждым, кто начинает сейчас свою поэтическую работу.

Но учиться можно по-разному. Одни схватывают какие-то отдельные черты творчества Маяковского, его ритмику, лексику, гиперболизм, или еще что-нибудь и целиком переносят в свою поэзию. Если у них нет ничего, кроме этих позаимствований, то получается внешняя подражательность, цена которой — грош. Если кроме этих заимствований есть еще что-нибудь, то часто вместо сплава получается конгломерат, элементы, взятые у Маяковского, живут отдельно от остального, не соединяясь с ним, как масло в воде. Получается эклектика, цена ей та же.

Правильная постановка учебы предполагает осмысленный отбор элементов творчества своего предшественника, нужных в создании своего поэтического метода, элементов таких, которые в этом новом поэтическом образовании явятся не чужеродным телом, а органической частью. Пример — не доказательство, тем более пример из другой области. Но пример иллюстрирует мысль. Три источника и три составных части марксизма, как указывал Ленин, это французский социализм, немецкая классическая философия, английская политическая экономия. Но марксизм не механическое соединение их, это — соединение глубоко органическое, во-первых, соединение их не целиком со всеми плюсами и минусами, а в их наибольших достижениях, в переплавленном виде, во-вторых.

Все неверное, лишнее, вредное — отброшено. Но это соединение является органическим в силу того, что оно двинуто вперед, что оно живет, непрерывно развивается. Нельзя взять лучшие стороны у того, другого и третьего, сочетать их и успокоиться. От этого ничего живого не получится. Это будут разъятые части трупа, сложенные вместе. Труп не оживет.

Вернемся к литературной учебе. Нельзя взять лучшее у Пушкина, Гете, Гейне, Байрона, Маяковского, Пастернака, Багрицкого и у других (список имен можно увеличить), соединить их у себя и считать, что все благополучно. Надо взять лучшее, надо развить его, установив свой принцип сочетания всех частей и работать над новой действительностью.

Еще одна иллюстрация. На текстильную фабрику поступает сырье и вспомогательные материалы: пряжа, уголь для котлов, смазочные материалы. На фабрике имеются машины. Все это — сырье, машины, вспомогательные материалы — сгустки труда, застывший труд, мертвый труд. Оставленные в бездействии, не соединенные, они распадаются, гибнут, не могут быть потреблены. Рабочий, прилагая к ним новый труд, соединяет все эти предметы. Он уничтожает их в

этом новом труде, как потребительные ценности, создавая новую потребительную ценность — ткань.

Но он сохраняет заключенный в них труд, перенося его в созданный им продукт, и присоединяет к этому новый труд. В соединении с этим новым трудом оживает в готовом продукте и старый труд, труд застывший.

Да простится нам эта аналогия. Ну, конечно же, в идеологии дело обстоит по-другому. Но мы хотим только подчеркнуть, что, отбирая в учебе лучшие элементы у своих предшественников, размывая для этого ту поэтическую систему, в которой они жили в единстве, мы умерщвляем эти элементы. И только введя их в свою развивающуюся принципиально новую, отличную поэтическую систему, прилагая к ним свой принцип поэтического творчества, мы даем им новую жизнь, воскрешаем их. Такова суть учебы. Иначе — подражание, эпитонство, мертворожденный плод унылого комбинаторства.

Вокруг учебы у Маяковского идут споры. Асеев и Кирсанов, отстаивая эту учебу, тянут во многом именно в сторону эпитонства. Только этим объясняется их положительное отношение, скажем, к Абросимову. Полагая себя хранителями наследства Маяковского, в сущности на том преимущественно основании, что они были его соратниками в Лефе, Асеев и Кирсанов превращают Маяковского в музейную святыню. Они тормозят настоящую учебу у Маяковского. Они канонизируют его со всеми достоинствами и недостатками, фетишизируют иногда его худшие стороны, не понимают его собственного развития.

Отношение ученика тем более, когда речь идет о противоречивом творчестве Маяковского, не должно быть отношением дервиша к святыне.

Еще иллюстрация из другой области. Нимцович, один из замечательных шахматных игроков нашего времени, рассказывает в одной своей книжечке о том, как в начале своей шахматной карьеры он наметил себе «врага», игрока, которого он должен был разбить, систему игры которого он должен был опровергнуть, превзойти.

Таким «врагом» он наметил Зигберта Тарраша. В итоге Нимцович создал свою систему игры.

Но вряд ли он сегодня стал бы отрицать ту роль, которую сыграл Тарраш в развитии шахматной игры. Николай Тихонов в докладе на поэтическом совещании напомнил, как Некрасов пародировал всех любимых им (любимых!) поэтов, чтобы выйти из-под их порабошающего влияния, чтобы найти свой поэтический голос.

А отношение Маяковского к Пушкину в начале и в конце своего пути?

Пиэтет к канонам — смерть поэзии, кого бы ни превращать в канон — Пушкина или Маяковского.

Не будем превращать молодых в дервишей.

Маяковский противоречив. Он шел от мелкобуржуазного бунтарства к пролетарской революции. Тем менее можно канонизировать его, ибо разве всем обязательно проделать ту же эволюцию!

Эволюция эта наложила свой отпечаток и на творчество Маяковского последних лет в виде многих родимых пятен.

Плохо, если эти родимые пятна заслоняли от глаз критики определяющее в творчестве последнего периода. А определяющее, ведущее было то, что он стал пролетарским поэтом.

Рапповцы не понимали эволюции Маяковского. Они тормозили его переход на пролетарские позиции, ибо неустанно напоминали ему о его родимых пятнах—последствиях его ломанной литературной кривой. Они обедняли пролетарскую поэзию, запоздав включить в нее Маяковского, отдавая его в попутчики.

Вопрос об оценке Маяковского, об учебе у него есть один из вопросов классовой борьбы в сегодняшней поэзии и критике.

И особенно ясно это видно, когда в прениях по докладу Асеева выступает Орешкин, противопоставляя Маяковскому собственное творчество, реакционное в своей основе.

Ясно это видно, когда в прениях по тому же докладу выступает А. Ложнев и, раскланываясь под напором аудитории с тенью Маяковского, под шумок сводит его творчество к поэзии плаката.

Оценка Маяковского, учеба у Маяковского—вопрос классовой борьбы в поэзии.

20 июня.

Вышла любопытнейшая книжка. Автор—Гаузнер. «9 лет в поисках необыкновенного». Ее можно во многом упрекнуть. Во-первых, книга лоскутна. Ее главы написаны в разное время. Они скреплены послесловиями, предисловиями, комментариями, вставками от автора, которые образуют как бы соединительные мостики. Каждая глава—особый эпизод. «Мои будущие приключения»—мечты школьника первой ступени в 1919 году. «Прогулка на лыжах», «Гингемский лес»—автор в Сванетии, родовая месть. «Гаузнер у японцев»—вымышленные приключения в основе которых—действительная поездка автора в Японию. «Чувство путешествия», «Описание природы». «Гаузнер—физиолог»—увлечение фрейдизмом.

Чем же все это объединено?

Поисками необыкновенного.

Автор—школьником в 1919 году фантазировал о том, как он будет драться с белыми. явится к Буденному. Но он подросток. Гражданская война окончена. Нэп, воспринимается как будни. Политэкономия в изложении Михалева лежит в голове мертвым грузом, грудой прописей, которые как будто бесполезны, ибо усвоены внешне. книжно.

Между тем автор—романтик. Романтика порождена в нем и обстановкой детства. Она свойственна его молодости. Вокруг все представляется необыкновенным. Жажда необыкновенного толкает к поискам. Сванетия, Япония, фрейдизм—звенья этих исканий. Тут все не так, все необычно.

Но что оказывается? Во-первых, то, что автор считал необычным, оказывается только экзотической внешностью.

Такова Томако — японская девушка. Когда проходит ошарашенность первыми ощущениями необычности, когда глаз привыкает, Томако оказывается вариацией московской мешанки. Но так же и со всей японской действительностью. Школьные истины Михалевского облекаются в реальную кровь и плоть.

Мелкобуржуазная романтика терпит катастрофу. Экзотика родовой мести обертывается варварством, «царственным ковырянием в носу» безграмотной дикарки. Рушится и фрейдизм, рушится забава сводить социально обусловленное поведение человека к простейшим физиологическим рефлексам.

В этом крушении, разоблачении мелкобуржуазной романтики — суть книги, ее внутреннее сцепление. В этом смысле она не лоскутна.

Другие упреки серьезнее. Книжка осталась незавершенной. Автор расстался с мелкобуржуазной романтикой. Но дальнейшее — как он вернулся на почву действительности — остается за пределами книги. Мы знаем, как он, гонясь за необыкновенным, увидел в нем обыкновенное. Но мы не видим еще, как в обыкновенном он нашел необыкновенное. Мало этого. Решение вопроса у Гаузнера не может нас удовлетворить. В самом деле он увидел, что та экзотическая форма, которая привлекала и ослепляла его, есть форма движения определенных социальных сил. Но не слишком ли поспешно отвернулся Гаузнер? Ведь надо было пойти дальше, вглубь, и тогда он снова, там же нашел бы искомое необыкновенное, нашел бы его в борьбе этих социальных сил. Он искал необыкновенное на поверхности, и то, что было непохоже на привычные представления, манило его, как огонь бабочку. Опалив крылышки, убедившись, что непривычное для него обычно для той среды, куда он попал, и что здесь управляют те же общественные законы, «бабочка» поспешила разочароваться и вернуться домой. Однако своеобразие Сванетии, Японии не есть только внешнее своеобразие, а своеобразие историческое.

Особая форма борьбы социальных сил не безразлична содержанию этой борьбы, силы борются в этой особой форме, а не помимо нее. Значит, двинувшись дальше вглубь, автор открыл бы индивидуальное своеобразие, и в борьбе «необыкновенное». А так она осталась для него схемой. Диалектика действительности осталась ему недоступной.

Эта незавершенность книги — главный ее недостаток. Но автор не мог ее завершить. Он рос быстрее, чем подвигалась книга. Он выскочил за ее пределы, не успев ее дописать. Гаузнер сам говорит об этом: «Вы видите, что последний рассказ не дописан. Потому что писавший выгрос из книжки, и вот атмосфера испарилась, и стало невозможно писать дальше. Постепенно Гаузнер-японец стал окончательно чужим написавшему эту книгу».

Быть может эта незавершенность губит книгу? Быть может автору следовало бы ее доработать?

Нет, хотя незавершенность и недостаток, но доработка пожалуй испортила бы дело, ибо исчез бы аромат книги, ее атмосфера. Воздухом ее Гаузнер дышать уже не может.

И при том в нынешнем своем виде книга также весьма ценна. Разоблачение псевдо-романтики, столь типичной для целого слоя советской молодежи, принадлежащей к одному с Гаузнером поколению, не только крайне интересно для характеристики этой молодежи, не только важно ей самой, как осмысление своих прошлых метаний, оно перерастает эти рамки, ибо остро звучит для всех тех, кто, не видя необыкновенности, революционной романтики окружающей жизни у нас в СССР, ищет свою синюю птицу в псевдо-романтике, в экзотике, в устремлениях «туда, туда, где апельсины зреют».

То, что не довершил, не дописал автор, додумает его читатель. Разве это уж так плохо, если ему придется подумать и за себя и за автора? Зато как ярко переданы Гаузнером эти его метания. Кратко, скупно, в художественных образах с богатством метафор, особенно ярко выступающим в пейзаже, и с чувством художественной меры, с особенной своей манерой письма, отличающей художника, пусть молодого, но уже обретшего свой голос. И очень интересно, какова будет его следующая книга. Всякий, кто прочтет эту книгу, будет ожидать следующую. А не про всякого писателя можно это сказать.

**ЗА НЕДОСТАТКОМ МЕСТА ОТДЕЛ «ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ»
ПЕРЕНОСИТСЯ В СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР**

*РЕДКОЛЛЕГИЯ: И. Гронский, С. Динамов,
К. Зелинский, Б. Иллеш, В. Кирпотин,
В. Кирион, Г. Лебедев, М. Розенталь,
А. Серафимович, В. Сутырин, Е. Усевич
и П. Юдин.*

*Отв. редактор П. Юдин
Отв. секретарь М. Розенталь
Зав. редакцией К. Полонская*



Принимается подписка на ежемесячный журнал
литературной теории, критики и истории литературы

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

2-й ГОД ИЗДАНИЯ

РЕДКОЛЛЕГИЯ: И. Гронский, С. Динамов, К. Зелинский, Б. Иллеш,
В. Кирпотин, В. Киршон, Г. Лебедев, М. Розен-
таль (отв. секретарь), А. Серафимович, В. Суты-
рин, Е. Усиевич, П. Юдин (отв. редактор).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

является боевым действенным органом марксистско-ленин-
ской критики, активным бойцом с буржуазными и мелко-
буржуазными литературными теориями, пропагандистом
марксизма-ленинизма как единственно научного миро-
воззрения.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

группирует вокруг себя лучшие критические и писатель-
ские кадры. Основные разделы журнала: теория (зав.
М. Розенталь), критика (зав. Е. Усиевич), обзоры и библио-
графия (зав. К. Зелинский), сатира и юмор, хроника.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

рассчитан на широкие слои критиков, писателей, работ-
ников печати, литкружковцев, учащейся молодежи, рабо-
чего актива и советской общественности.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

выходит с иллюстрациями. К 10-му числу каждого ме-
сяца журнал появляется в продаже.

В 1934 ГОДУ
В ЕЖЕМЕСЯЧНОМ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДО-
ЖЕСТВЕННОМ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИ-
ТИЧЕСКОМ ЖУРНАЛЕ

„ЗНАМЯ“

(Выходит под редакцией: М. ЛАНДА, А. КОСАРЕВА,
С. РЕЙЗИНА, А. НОВИКОВА-ПРИБОЯ, М. СУБОЦ-
КОГО, ВС. ВИШНЕВСКОГО, А. ИСБАХА, В. ЛУГОВ-
СКОГО)

БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ:

Роман Н. ОГНЕВА „Курсанты“. „Дагестанская повесть“
Н. ТИХОНОВА. Поэма М. СВЕТЛОВА „Крейсер Марат“.
2-я часть романа Л. СОБОЛЕВА „Капитальный ремонт“.
Роман Л. Рубинштейна „Тропа самураев“ (о японской
армии). Пьеса Б. РОМАШОВА „Бойцы“. Повесть П. ПАВ-
ЛЕНКО „Красные в горах“. Роман А. ДМИТРИЕВА
„Адмирал Макаров“. Поэма Н. Асеева „Смерть
Оксмана“. Повесть С. ВАШЕНЦЕВА „Канны“. 2-й том
романа К. ЛЕВИНА „Русские солдаты“. АРТЕМ ВЕСЕ-
ЛЫЙ „Россия кровью умытая“. ВЛ. ЛУГОВСКОЙ „Ка-
спийское море“, поэма. А. НОВИКОВ-ПРИБОЙ „Адми-
рал Нахимов“, „Владимир Мономах“. М. СЛОНИМСКИЙ
„Повесть о Евгении Левине“, а также повести, рассказы,
стихотворения лучших советских и иностранных писателей.

Особое внимание журнал уделит в 1934 году произведе-
ниям молодых писателей из рядов Красной армии и
флота. Многие из них (Л. Соболев, В. Кнехт, Вл. Тол-
стой, С. Михайлов) уже достаточно известны советскому
читателю.

Отделы журнала: литературно-художественный,
военно-публицистический, за рубежом, история граждан-
ской войны, литература и искусство.

Богатая библиография о военных художественных книгах.

ЖУРНАЛ ВКЛЮЧЕН В РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ
СПИСОК ПУРККА

Подписка принимается во всех почтовых отделениях, письмоносцами, а
также отделениями, уполномоченными, киосками КОГИЗа.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на 12 мес.—24 р., на 6 мес.—12 р., на 3 мес.—6 р., на 1 мес.—2 р.

ТРЕБУЙТЕ ЖУРНАЛ ВО ВСЕХ КИОСКАХ.

Издательство „СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“
Москва, Тверской бульвар, 25.