ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ОРГКОМИТЕТОВ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР и РСФСР

№ 11 (239) 5 марта 1933 ГОДА. ЦЕНА 20 КОП.

ПОД РЕДАКЦИЕЙ:
Э. Багрицкого, С. Динамова, М. Кольцова, В. Лидина, А. Селивановского, И. Сельвинского, М. Субоцкого, М. Серебрянского, Е. Усиевич

II пленум оргкомитета союза советских писателей СССР

Вс. Иванов

Через РЕКИ, ГОРЫ И ГРАНИЦЫ
Андрэ Жиду

С радостью узнали мы, что великолепный искренний художник Андрэ Жид смело и прямо сказал капиталистическому миру ту истину, которую капиталистический мир давно знает, но в которой не желает вслух сознаться, а именно, что современная система хозяйства в Европе, Америке, Азии, основанная на беспощадной эксплоатации человека человеком, на раздувании расовой и национальной ненависти, на лжи и продажности прессы, на клевете и обмане жрецов всевозможных религий, которые убеждают человечество в том, что существует некий другой мир, более справедливый в своих суждениях, чем оно, человечество,—вся эта система наполнила землю воинами, безработицей, вызвала повсеместный голод, с одной стороны, и, с другой—перебыток товаров, вызвала гибель и смерть многих миллионов людей, и что такая система должна быть беспощадной и по возможности немедленно разрушена. Да, Андрэ Жид, эти истины опасно говорить людям капиталистического мира; вы надолго обеспечены клеветой и насмешками, а если им понадобится обнажить против нас оружие,—а оно уже давно готово!—то несомненно, что двери тюрьмы захлопнут ваш голос. Смею, однако, уверить вас, что тюрьмы царской России были не хуже тюрем Европы, Америки и Азии, и все же их двери слетели с петель.

Вы правы, что работа молодых строителей СССР трудна, сложна и в высокой степени героична, но эта сложность и трудность прекрасны, эта борьба с остатками темного прошлого наполняет нашу страну удивительным запахом далеких берегов, где обитает то, что вам когда-то «казалось утопией». Да и что может быть прекраснее того, когда человек медленно, но навсегда наполняет себя знаниями, когда отрешается от религии, от уважения к деньгам, когда честолюбие его приобретает иной облик,—и все это он проделывает не в одиночестве, но окруженный множеством друзей, которые помогают ему, обгоняют его, но у каждого из них удивительная бодрость и какая-то особая крупица знаний. Это удивительно приятно наблюдать и чувствовать, и здесь-то ваши слова об освобождении, «которым вы сами, быть может, и не воспользуетесь», относятся к весьма небольшому количеству молодых строителей СССР. У нас, насколько я понимаю, люди совсем не охвачены жертвенностью, то-есть стремлением положить себя и свои труды ради каких-то будущих потомков, хотя бы в третьем поколении. Люди работают для себя, для сегодняшнего и завтрашнего дня, очень конкретно и просто поставив себе задачи сделать то-то и то-то в самый короткий срок, и пятилетка рассчитана не на пятьдесят лет, а именно на пять лет, и результатов от нее мы ждем—и получим— как раз в те сроки, в какие им полагается. Несомненно, все мы думаем о будущих поколениях, но меньше всего нам можно жаловаться на отсутствие «освобождения». В нашей стране, которая совсем еще недавно была полунеграмотной, полуварварской Россией, открыто огромное количество школ, университетов, библиотек; наши издательства, превысив в несколько раз книжную продукцию былой России, все же не могут насытить страну книгами до отказа. У многих, у очень многих совершилось «освобождение внутреннее», как я понимаю вас, у многих, очень у многих уже не те притушенные голоса, что прежде; уже народ—не тот народ-«богоносец», о котором любили говорить российские писатели; уже бывшие царские колонии, вроде Кавказа или Гуркестана, дают Советскому союзу великолепные образцы ученых, рабочих, писателей, красных командиров и красноармейцев.

Мы чувствуем и радостно принимаем ваши взоры, Андрэ Жид.

Мы верим, что дым газовых атак и пушечный дым, который готовят для нас капиталисты, не заставит нас отвратить друг от друга эти взоры.

Через реки, горы и границы мы жмем вашу дружескую руку, Андрэ Жид.

9/II 1933 г.

АНДРЭ ЖИД

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ РЕЧЬ
тов. И. М. ГРОНСКОГО
на II пленуме оргкомитета ССП СССР

Товарищи! Если мы будем подводить общие итоги пленума, то прежде всего надо будет отметить то, что мы очень основательно продвинулись в преодолении групповщины, особенно в РСФСР. Если так дело пойдет дальше, то мы на с'езд советских писателей придем единой армией. В самом деле — главная группа, которая была у нас в РСФСР, и с которой мы столкнулись на первом пленуме, группа рапповская, в значительной мере уже преодолена. Кое-какие осколки еще есть, но монолитной, крепкой группы, скованной внутренней дисциплиной, ведущей борьбу против оргкомитета, больше уже нет.

На Украине, насколько мне известно, положение примерно такое же, как и в РСФСР.

В Белоруссии кое-какие осколки групповщины еще имеются. Даже те товарищи, которые работают в оргкомитете Белоруссии, пытались проводить линию своей группы. Вы знаете, что из этого ничего не получилось у белорусских товарищей. Вы все читали статью в «Правде» о практике белорусского оргкомитета, над этой статьей надо основательно задуматься. Что показала практика проведения групповой линии в белорусском оргкомитете? Она показала, что товарищи, скатывающиеся на рельсы групповщины, неизбежно начинают шататься, теряют ориентировку; бдительность их, столь необходимая нам в литературе, как и во всех других областях нашей работы, притупляется, и притом довольно основательно.

В Грузии, в Азербайджане и в Армении (особенно в Грузии и в Азербайджане) групповщина еще не преодолена. Это показал пленум всесоюзного оргкомитета. Многие товарищи пытаются преодолеть свои ошибки, но достаточно солидное количество людей и в Грузии, и в Азербайджане пытается отстаивать свои старые ошибочные взгляды. Этих товарищей мы должны предупредить, что отстаивание ошибочных взглядов может увести их с правильного пути. И поэтому мы правильно, по-моему, указали в резолюции по докладам оргкомитетов закавказских республик на необходимость дальнейшей борьбы со всякого рода групповщиной. Чем больше товарищи упорствуют, чем дольше они пытаются удержаться на старых ошибочных позициях, тем сильнее огонь по этим товарищам. Без борьбы мы групповщины не преодолеем, особенно там, где люди упорствуют. Пленум всесоюзного оргкомитета был хорошим предупреждением для товарищей из Грузии, Азербайджана и Армении. И я думаю, что они, будучи неплохими советскими писателями, сделают для себя надлежащие выводы, ликвидируют групповщину и встанут в ряды советской литературы, чтобы вместе с нами общими силами поднять нашу советскую литературу на такую высоту, на какой не стояла ни одна литература ни одного народа мира. Групповщина задерживает наш литературный рост, она мешает созданию богатой литературы, а нам эта литература нужна. Нам партия очень много доверила, и если мы это доверие нашей партии и нашего вождя т. Сталина не оправдаем, то мы, значит, никуда не годимся. Вы ведь знаете, что ЦК нашей партии очень основательно интересуется и занимается вопросам литературы. Вы знаете, что лозунг «социалистический реализм» выдвинут и обоснован т. Сталиным в разговоре с работниками нашей литературы. Вы знаете также, что на значение пьесы указал нам т. Сталин на собрании с писателями. Он заявил, что пьеса является самым важным и самым нужным для нас видом литературы.

На первом пленуме мы внедряли социалистический реализм, мы говорили также о том, что нельзя отбрасывать романтизм, который у нас неизбежно должен являться красным революционным романтизмом. Это положение тоже выдвинуто т. Сталиным. На втором пленуме мы внедряли значение драматургии.

Таким образом, как видите, мы проводили линию своей партии, боролись за проведение указаний нашего вождя т. Сталина. И вот это доверие, которое оказано нам партией, это доверие, которое оказано нам вождем нашей партии т. Сталиным, мы должны во что бы то ни стало оправдать. Как мы можем оправдать это доверие? Не групповщиной, конечно, которая тормозит развитие литературы, не склоками, которые очень любит устраивать наши некоторые товарищи, не декларациями, которые писатели пишут обычно очень плохо, не разговорами о своей общественной работе, — не этим писатели могут показать партии, что они перестроились, что они идут нога в ногу с рабочим классом, что они борются за построение социалистического общества только одним: своими произведениями. Мы будем судить о работе писателя только по его произведениям и не по чему-либо другому. Дорогие писатели, дорогие драматурги, с партией разговаривайте своими произведениями! (Продолжительные аплодисменты.)

Мы не требуем от вас, чтобы вы писали агитки, которые сегодня написаны, а завтра, еще в процессе печатания, теряют свое значение. Мы требуем от вас таких произведений, которые переживут и вас и века, которые в художественном отношении будут выше лучших произведений, созданных художниками буржуазии. Мы требуем от вас большого искусства.

У нас уже начинают появляться произведения, которые можно отнести к большому искусству. Вероятно, все вы читали «Поднятую целину» Шолохова. Вот произведение, которое надо поднять на щит. Это лучшее произведение, появившееся в 1932 г., это одно из лучших произведений, появившихся за 15 лет нашей революции.

Почему Шолохов написал это произведение, что дало ему силы написать такое произведение?

Вы знаете, что Шолохов на месте изучает нашу деревню. Ни в склоках, ни в склочках участия он не принимает, а выполняет директиву партии, изучает утверждение колхозного строя и помогает этому утверждению своей работой там, на месте. И вот соединение знания развивающейся социалистической деревни с величайшей преданностью рабочему классу, с желанием бороться всеми силами и средствами за утверждение социалистического строя — вот это и дало возможность Шолохову подняться на такую высоту и написать «Поднятую целину».

У нас в 1932 году вышло и другое очень крупное произведение, это — «Цусима» А. С. Новикова-Прибоя. Новиков-Прибой — хороший, преданный советской власти беспартийный писатель. Он не мудрил, он правдиво рассказал об определенном куске истории царизма, об очень маленьком, но очень важном куске, и получилось произведение большой художественной ценности.

Мы имеем третьего порядка произведение «О-кей» Пильняка. Пильняк — старый писатель, путался с троцкистами, под влиянием троцкистов написал отвратную вещь «Красное дерево». Мы его поругали. Писатели отвернулись от него, а мы, большевики, решили попробовать, может быть, выйдет что-либо, и послали его в Среднюю Азию. Получили от него «Таджикские очерки». Затем он поехал за границу, главным образом, в Америку, и написал в результате поездки произведение, в котором правдиво описал положение капиталистических стран и, главным образом, Америки. Получилось очень и очень неплохое произведение.

Потом Пильняк ездил в Японию, приехал оттуда и уже написал произведение на материале, который он собрал в этой стране. Попутно он вместе с Зарудиным дал очерки «О железной тундре», очерки, в которых Пильняк вступает в борьбу с представителями родственной ему среды за то, чтобы помочь советской власти правильно разрешить встающие в тундре вопросы.

Сегодня я виделся с Пильняком и Зарудиным — руководителем «Перевала». В разговоре Пильняк сказал (думаю, что он не рассердится на меня, если я передам часть нашего разговора): «С'ездил я в Японию, написал книгу, на-днях ее принесу. В этой книге я предлагаю выкинуть из библиотек «Корни японского солнца» как вещь никудышную, а писателя, который эту штуку написал, отдать под суд за безграмотность. Если ты, писатель, не понимаешь чего-либо или не додумал вопроса до конца, то лучше не пиши. А я, Пильняк, это делал. Так меня за это надо под суд отдать. Я это и говорю в своей новой книге.

Я понял, что сейчас надо итти с большевиками, а если не пойдешь с большевиками, удочки надо сматывать, — иначе ничего не получится. Писатель, если он хочет быть писателем, должен итти с большевиками до конца. Если он так себя не ориентировал, не осознал, не достроил, то он ничего не может создать. Если хочешь быть писателем, надо бороться вместе с большевиками за социализм».

Вот то, что мне говорил Пильняк.

К сожалению, он уехал в Коломну и потому не мог выступить на пленуме.

Зарудин говорил мне о «Перевале», о том, что эта группа себя изжила целиком и распалась, распалась совершенно сознательно, в виду целого ряда принципиальных разногласий. Явление это совершенно закономерное и после резолюции ЦК партии о литературе является фактом положительным. Писатели «Перевала» в основном многому научились и совершенно не желают цепляться за групповщину, которая мешает понимать, что у нас происходит и что происходит за пределами нашей страны. Есть ли другие люди в «Перевале»? Если они есть, это жалкие люди; если они не перестроятся, погибшие они люди, погибшие и для нашей борьбы и для нашей литературы, погибшие вовсе не потому, что мы их будем прорабатывать, а потому, что они внутренне гнилые и ни на что не способные люди. «Перевала», говорит Зарудин, больше нет и не будет, он умер. В самой лучшей своей части он встал на позиции оргкомитета, т. е. на позиции полной внутренней социалистической достройки и внутреннего своего социального осознания. В худшей своей части, очень ничтожной, он упал в обывательское болото.

Вот те процессы, которые происходят в литературе. И мне кажется, что я имею полнейшее основание выразить надежду, что на первый с'езд союза советских писателей СССР мы придем без всякой групповщины, единой армией советских писателей, и будем на с'езде рапортовать партии, которая нам очень многое доверила, о том, как мы боролись и как мы думаем бороться за создание великой социалистической литературы. Почва для создания этой великой социалистической литературы, по-моему, налицо.

Чего мы требуем от писателя? Пиши правду о нашем развитии. Обычно спрашивают: какую правду? Самую обычную правду. Вот Шолохов он правду написал. Так и вы пишите всю правду. Только этого и больше ничего другого от писателя мы не требуем.

Почему мы это положение выдвигаем? Потому что нам некого обманывать. Рабочий класс, опираясь на колхозное крестьянство, строит социалистическое общество. А что такое рабочие и крестьяне в нашей стране? Это (за исключением осколков, разбитых капиталистических классов) весь народ. За исключением разбитых капиталистических элементов, которые нам вредят и с которыми надо вести борьбу дальше и добивать, за исключением их, рабочие и крестьяне — это весь народ. Так вот, если мы будем говорить неправду, кому мы будем говорить эту неправду? Самим себе. Ну, знаете, если мы сами будем себя обманывать, то это ни к чему хорошему не приведет. Мы имеем сейчас такое государство, такое общество, где рабочие, и крестьяне, и советская интеллигенция, все мы, вместе взятые, строим одно здание, социалистическое здание, и поэтому обманывать мы можем только себя. А себя мы не хотим обманывать и не будем обманывать, а тех, кто попытается обманывать, будем бить по рукам.

Пишите о том, как это здание строится, с какими трудностями в этой стройке мы сталкиваемся, как мы эти трудности преодолеваем.

Трудностей обычно боятся люди, которые до конца не пришли к советской власти, которые до конца не пришли к рабочему классу, и, пожалуй, они больше кричат о боязни, чем на самом деле боятся.

Мы страну нашу вырвали из средневековья, сделали ее передовой страной современного мира. Мы уничтожили в нашей стране нищету, безграмотность, сделали страну культурной. Сделали мы это все за 3—4 года, в военном отношении подняли ее на такую высоту, которая позволяет нам теперь совершенно спокойно заниматься строительством социализма. Вот так рвануть страну, за какие-нибудь 3—4 года вознести ее на такую высоту — это дело нелегкое, товарищи. Это очень нелегкое дело. Без трудностей так рвануть страну и вознести ее на такую высоту невозможно. Кое-какие жертвы нам пришлось принести. Но, укрепившись, сделав ее грамотной, вы представляете, как мы сейчас рванем ее во всех без исключения областях. В сельском хозяйстве мы создаем политотделы, бросаем тысячи лучших большевиков в деревню. Сельское хозяйство в 1933 году мы вытянем и те трудности, которые у нас еще имеются, через год-два снимем, от них и помину не останется. Нужно не бояться трудностей, а преодолевать их. Когда делается великое дело, кое-какое лишнее количество горшков будет разбито. Кое-какие неполадки неизбежны во всяком большом деле. Тот, кто тычется носом в эти неполадки, тот безнадежный человек.

Мы расчистили пути и создали все необходимое для развития советской литературы. Мы сказали писателям: пишите правду. Это — перевод на простой язык лозунга «социалистический реализм». Мы заявили, что пьеса—самый важный вид литературы. СНК СССР принял постановление о конкурсе на лучшую пьесу, постановление, закрепляющее работы пленума. Мы заявили писателям, что нам не агитки нужны, а величайшие художественные произведения. Мы все создали, все сделали. Теперь слово за вами, за писателями. Мы сделали все, даже рапповцев всех сохранили, свои силы пополнили целым рядом писателей, которые выступали на прошлом пленуме и на этом пленуме. Слово за писателями. Творите, создавайте большую литературу, покажите, на что вы способны.

Как вы знаете, нам необходимо собрать в середине мая с'езд союза советских писателей. До этого нужно сформировать союз. Устав мы в основном приняли, утвердим его на президиуме. В ближайшее время мы на места разошлем инструкцию о том, кого принимать в члены союза советских писателей. Эту работу в ближайшее время надо начать с тем, чтобы в марте, в начале апреля ее в основном закончить, чтобы можно было в мае собрать с'езд ССП. Принимать в союз нужно писателей, стоящих на платформе советской власти и желающих участвовать в соцстроительстве. Если кто-либо не хочет еще перейти на платформу советской власти, пусть он остается за пределами союза советских писателей. Мы терпеливо ждали несколько месяцев этих людей. Но это — люди, видимо, безнадежные. Пусть они сами свою судьбу определят. Мы таких людей в ССП принимать не должны. Мы терпеливо руководим армией литературы, но не думайте, что антисоветские или контрреволюционные элементы мы будем по головке гладить, нет, мы с ними будем бороться и будем бороться как большевики. (Аплодисменты.). И в этой борьбе, я думаю, нам помогут все советские писатели всего Советского союза. (Аплодисменты.).

Речь идет О СМЕРТИ

По материалам МОРП

Журнал «Ля ревю мондиаль» обратился к лицам, представляющим различные направления современной мысли, со следующим письмом:

«Экономический кризис, повидимому, ставит под вопрос самые принципы, на которые опирается современное общество. Во многих странах выдающиеся мыслители заявляют, что буржуазное общество привело к анархии производства, к войне, безработице, разорению народов.

1) Считаете ли вы, что буржуазное общество обанкротилось?

2) Лежит ли на нем ответственность за войны, экономический кризис, безработицу? Сможет ли оно исцелить все эти недуги?

3) Следует ли изменить то понятие об индивидуальной свободе, которое создало себе буржуазное общество, и не делают ли ошибки, смешивая буржуазное общество с капиталистическим строем, тогда как буржуазное общество, повидимому, с каждым днем все более и более социализируется? Представляется ли вам желательной подобная эволюция?

4) Если социальные изменения неизбежны, то осуществятся ли они легальным путем или путем революции?

«Ля ревю мондиаль» получил много ответов на свою анкету. Некоторые из них мы помещаем ниже.

Виктор Маргерит. 1) «Да, буржуазное общество потерпело крах. 2) Да, на нем лежит ответственность за войны, за экономический кризис, за безработицу. И я не думаю, что, будучи само причиной всех этих зол, оно сможет устранить их действие. 3) Индивидуальная свобода, как ее мыслит буржуазное общество, есть не что иное, как анархия. Мы не все стремимся к новому порядку, к строю социализации, которая представляется мне не только желательной, но и неизбежной. 4) Путем ли революции или путем эволюции совершатся неизбежные перемены? Ответить на это должна только сама буржуазия, если у нее еще сохранился кое-какой разум, если она понимает свои собственные интересы».

Бернард Шоу.

«Обанкротилось ли буржуазное общество?

— Это еще не решено окончательно.

Ответственно ли оно за войны, экономические кризисы, безработицу?

— Да.

Сможет ли оно устранить эти бедствия?

— Нет.

Необходимо ли изменить то представление об индивидуальной свободе, которое создает себе буржуазное общество?

— Да.

Не делают ли ошибки, смешивая буржуазное общество с капиталистическим строем, тогда как буржуазное общество, повидимому, с каждым днем все более и более социализируется?

— Буржуазное общество — продукт капиталистического строя.

Представляется ли вам желательной подобная эволюция?

— Разумеется, я в это верю.

Если социальные перемены неизбежны, произойдут ли они легальным путем?

— По всей вероятности, они произойдут случайно, как это было в России. Животное из человеческой породы чересчур заносчиво и невежественно, чтобы легальным путем решить какую-нибудь великую перемену».

Пьер Милль (романист, известный проповедник колониального каннибализма).

«Телеграмма из Лондона: «Новый трехпроцентный английский заем был покрыт в три часа».

А это значит, что в Англии еще имеются капиталы, и что там ищут, куда бы их вложить, чтобы получить доход. То же самое могло бы иметь место во Франции, Швейцарии, Бельгии, особенно в САСШ. Итак, капитализм не умер»...

Пьер Милль об'ясняет кризис тем, что «Россия, Германия и латинская Америка не могут, как до войны, платить проценты. Это и есть кризис. Но это отнюдь не кризис индивидуализма, а, следовательно, и не кризис буржуазного общества».

А затем Пьер Милль заявляет, что в СССР — «упадок художественной цивилизации», хотя все честные писатели мира отмечают огромный рост искусства и литературы в СССР (Р. Роллан, Т. Драйзер, Р. Тагор, Ш. Вильдрак, Б. Шоу, Дос-Пассос и др.).

Жозеф Жолинон (левобуржуазный писатель). «Общество, предоставленное мещанам, общество, которое, погубив столько безымянных солдат и породив столько миллионеров, все еще требует миллиарды для обеспечения своей безопасности. Общество, в котором отдельные группы окружают себя непроходимыми барьерами, общество, где изобилие богатств рассматривается, как несчастье и процветание, приводит к росту конкуренции, к увеличению количества машин, несчастий переутомленных и безработных людей, — такое общество, по моему мнению, является банкротом.

Нельзя раз'единять понятия «буржуазное общество» от понятия «капиталистическое общество». На мой взгляд это одно.

Надо ли изменить понятие о свободе, которое создало себе буржуазное общество? Разумеется, надо, и возможно скорее. А начать надо с покушения на свободу сильнейших.

Законным путем? Да возможно ли это? Ведь закон находится в распоряжении этих людей. Путем революций? Я этого желаю. Разве не такого же мнения был бы Иисус?»

Ван Донген (известный французский художник). «Охотно попытаюсь ответить на вашу анкету, но я не очень-то искушен в политике, а власти у меня меньше, чем у любого полицейского, который может останавливать уличное движение и снова его возобновлять или арестовать невинного человека и заставить его судить, как преступника.

К чему громкие слова? К чему говорить о банкротстве буржуазного общества, когда тут речь идет просто о смерти, предстоящей более или менее скоро, смерти от старости? И зачем говорить об ответственности? Бедная старушка сделала все, что могла, в том числе много зла. Но она слишком стара и слаба, чтобы излечить свои недуги. Поэтому бесполезно изменять понятие об индивидуальной свободе, созданное буржуазным обществом. К тому же, старая распутница, может быть, и не желает, чтобы его изменили. И я, правильно или нет, тоже смешиваю буржуазное общество с капиталистическим режимом, пусть даже социализированным. К тому же капиталистически-социалистический режим представляется мне странноватым коктейлем, не очень-то хорошим на вкус. Не знаю, совершатся ли неизбежные перемены путем легальным или путем революции. Я считаю, что это не имеет никакого значения».

Академик И. Г. АЛЕКСАНДРОВ

НАШЕ СЛОВО О ЛИТЕРАТУРЕ

ПИСАТЕЛЬ ДОЛЖЕН ОСВОИТЬ ТЕХНИКУ И НАУКУ

Проблема освоения техники, выдвинутая вождем партии т. Сталиным, ставит задачу перед широкими кадрами инженерно-технических работников повышения научно-технических знаний. Современная наука требует от научно-технических сил систематической подготовки для того, чтобы повысить эту научно-техническую квалификацию.

Возьмите нашу молодежь. Мы наблюдаем колоссальное стремление молодых кадров к науке. Но нередко молодежь пытается схватиться только за верхушку вопроса, забывая, что надо освоить и суть вопроса и его подробности.

Почему вредительство могло найти себе место? Нам приходилось в прошлом благодаря отсутствию новых специалистов опираться в больших проблемах науки и техники на людей с большим опытом. А многие из этих людей, к которым мы своевременно не отнеслись критически, оказались нам классово-враждебными.

В чем главный вопрос освоения техники? Техника (и научная техника) состоит из ряда действий. Как это проходит в практике? Сначала вопрос обдумывается теоретически, затем оформляется проектно (план, конструкция). Она (техника) должна быть проработана конструкторами применительно к условиям производства и, наконец, выполнена в самом производстве (тоже с достаточно продуманной обработкой материала). Но это только одна сторона дела. Другая сторона требует, чтобы наука и техника охватили производство на 100 процентов комплексно, так как в современном производстве (машин, сооружений) если план будет недовыполнен, то не будет годиться вся машина или сооружение. Несомненно, что на эту полноту и достаточность освоения техники и технической подготовки надо, особенно нашей молодежи, обратить самое серьезное внимание.

Очень важно, чтобы и советские писатели в художественных произведениях обратили больше внимания на внутренний процесс этой работы.

Что мы имели до сих пор в художественной литературе? В произведениях ряда писателей выделяются руководители строительства, большие проектировщики, крупные строители. Рядовые строители если и выделяются, то больше политически, но не по существу. Ведь один проектировщик, хотя бы и крупный (или ученый), не определяет возможности выполнить ту или другую работу. Художественное произведение на тему нашего строительства здесь должно особенно подчеркнуть, что работа по ведению отдельных процессов строительства, уменье управлять механизмом для нас сейчас не менее серьезна, чем наличие крупных организаторов, строителей и проектировщиков.

Из произведений современных советских писателей-драматургов я хочу отметить пьесы Афиногенова «Страх» и Погодина «Темп». Эти пьесы хорошо отображают ведущую головку строительства, переживания и настроения нашей научной интеллигенции (например, профессор в «Страхе»), но сравнительно слабо отражают процесс роста низовых работников строительства, науки. Вот, например, в пьесе «Страх» показана коммунистка-лаборантка, ее борьба. Ведь ее трагедия заключается совсем в другом. Ей приходится брать на себя больше, чем она научно подготовлена. Правда, у нее хватает достаточно классового сознания и ума, что она должна вовлечь в орбиту деятельности института профессора, который способен пересмотреть свой путь и по-новому понять задачи института. Но благополучный исход, представленный в «Страхе», не везде обязателен. Ведь профессор мог и не найти достаточного мужества сознаться в своих ошибках. Тогда положение института могло бы остаться на молодых силах, которым пришлось бы много работать, чтобы поставить деятельность института на должный уровень. В этом, повторяю, и трудность для молодежи, что она должна брать на себя большие задачи, чувствуя, что для этого еще недостаточно научно подготовлена, еще полностью не освоила науку.

Мы строим новую социалистическую жизнь. Здесь еще не все части слажены. Мы еще встречаем людей с личной трагедией, своими внутренними переживаниями, настроениями.

Задача советских писателей — этот основной вопрос глубоко и всесторонне изучить и осветить в своих произведениях.

Художник должен взять человека со всеми особенностями его характера, темперамента, действующего в живой социальной среде, и показать, какие трудности он встречает на своем пути, как он эти трудности преодолевает.

Самое вредное явление в художественной литературе (этим грешит ряд произведений), когда она имеет дело не с действительными людьми, а со схемами людей. Бывает, описывается в книге какой-либо коммунист—и чувствуешь, что это не человек действительности, а схема, заранее определившая его действия.

Весь вопрос упирается в необходимость анализа процессов, происходящих в живой человеческой душе, показать путь ее исторического оформления, социального действия в реальных действиях в процессе обыденной жизни.

Вопросы философии, философского решения проблем жизни, которые весьма остры для молодежи, вопросы науки, осознания цели, как в сознании рабочего-строителя, крестьянства, молодежи преломляются процессы строительства, производства, религии, быта — все это надо отразить в романе, пьесе. Писатель должен для этого быть в этой среде, понимать и чувствовать ее. Художник может только тогда писать хорошо и правдиво, когда он весь окунается в ту среду, о которой хочет писать, побудет с ней, ознакомится с ее бытом, как складываются личные отношения этих людей к работе, к условиям быта, к женщине, к своим социальным действиям, поговорит с ними, почувствует их противоречия, посмотрит их работу.

Чем замечательна в этом отношении пьеса Максима Горького «Егор Булычев и другие»? Горький взял живого человека—Булычева, действовавшего в определенной социальной среде, самый процесс этой жизни Горький художественно и правдиво сумел показать, что даже коренной буржуа-капиталист Булычев, в процессе своей жизни, приходит к резко отрицательной оценке того, что он всю жизнь делал, показал всю обреченность этих людей—Достигаевых и других.

А возьмите классические произведения Л. Толстого, А. Чехова, как они сумели отразить жизнь и трагедию той социальной среды, в которой они жили.

Наше строительство, герои нашей стройки ждут своего писателя. Писатель, как и сам строитель, должен тоже овладеть техникой, наукой. Для этого надо быть на строительстве, изучить его. В конце концов, почему бы писателю самому не повариться в этом строительном котле.

Писатели, поступайте на строительство в качестве «речников», техников, конструкторов, участвуйте в изысканиях, разработках проектов, строительствах. Научно-технические проектирующие и строительные организации, заводы, колхозы, железнодорожники окажут вам, художникам слова, всемерное содействие во всех ваших начинаниях. Тогда вы сумеете взять революцию как живое человеческое дело, правдиво показать в больших произведениях пафос социалистической стройки как диалектический процесс жизни, которая должна в процессе жизни отбросить старое и принять задачи революции или погибнуть.

К 50-летию со дня смерти КАРЛА МАРКСА

◆ 14 марта в музее Маркса—Энгельса—Ленина (Б. Знаменский, 8) открывается большая выставка «ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАРКСА». Выставка имеет отделы: источники марксизма и рабочее движение до Маркса, молодые годы Маркса, парижский и брюссельский периоды жизни, Союз коммунистов и «Коммунистический манифест», Маркс в революции 1848 года, Маркс и I интернационал, Маркс и Парижская коммуна, «Капитал», Маркс в борьбе на два фронта, личный уголок Маркса.

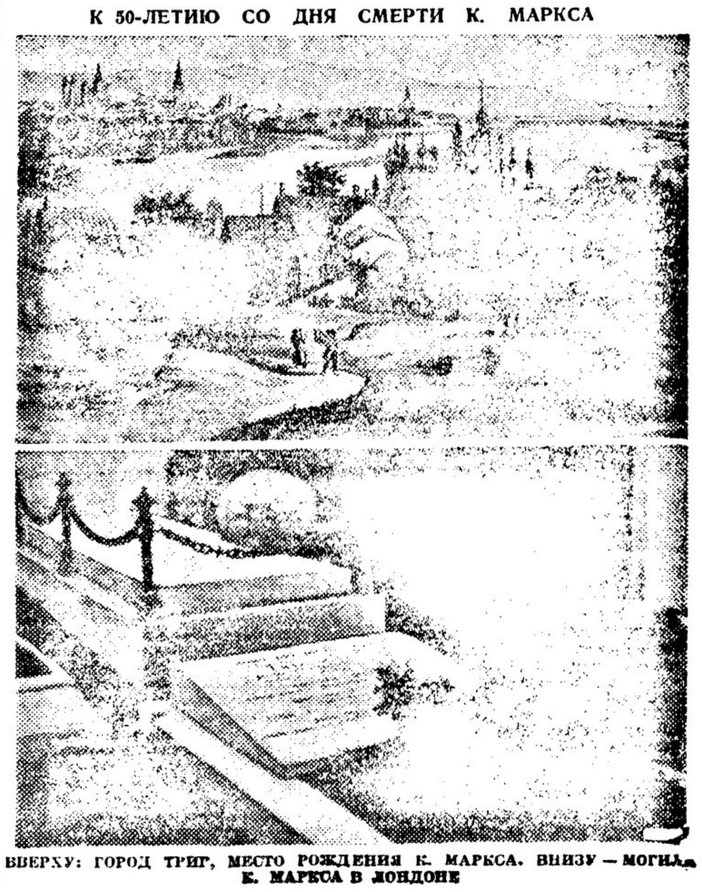
◆ К 50-летию со дня смерти Маркса институт Маркса—Энгельса—Ленина выпустил в издании Партиздата первый том двухтомника избранных произведений К. Маркса и Ф. Энгельса под редакцией В. В. Адоратского. В первых числах марта выходит второй том двухтомника. Одновременно двухтомник печатается на немецком языке.

◆ Изогиз готовит три портрета Карла Маркса работы художников: Сапожникова, Серова и Штейнера, большой альбом и серию открыток, рисующих отдельные моменты жизни и деятельности Маркса.

◆ Ленинградский оргкомитет писателей совместно с ЛИЯ созывают 14 марта собрание писателей и литературоведов, посвященное 50-летию со дня смерти К. Маркса. С докладами выступят проф. Спокойный и Д. Тамарченко.

◆ В ГАИС 18 марта состоится торжественная сессия. Доклады «Карл Маркс и художественная литература» и «Литературные взгляды Маркса» сделают проф. Десницкий и Д. Тамарченко.

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ К. МАРКСА



ВВЕРХУ: ГОРОД ТРИР, МЕСТО РОЖДЕНИЯ К. МАРКСА. ВНИЗУ — МОГИЛА К. МАРКСА В ЛОНДОНЕ

II пленум оргкомитета ССП СССР

СОЗДАДИМ ДРАМАТУРГИЮ ПОБЕЖДАЮЩЕЙ ПРАВДЫ

Выступление **тов. В. Я. КИРПОТИНА**

Товарищи, почему мы поставили вопросы драматургии на пленуме оргкомитета? Искусство обладает огромной воспитательной силой, а из всех искусств театральное искусство обладает наибольшими силами воздействия. Драматургия же дает театру его смысловое содержательное наполнение. Если буржуазия, для к своему господству, умела пользоваться всей силой воспитательного воздействия театра, то в еще большей мере мы должны уметь воспользоваться этой воспитательной силой самого народного из искусств, ибо наша революция является самой народной из когда-либо бывших революций.

Товарищи, мы на этом пленуме в отличие от прошлого нашего пленума мало говорили о РАПП, об ошибках РАПП, о взаимоотношениях, которые складывались на этой основе. Это плюс нашего пленума, ибо это свидетельствует, что мы подлинно начали жить на новой основе, на основе постановления ЦК от 23 апреля прошлого года, что мы далеко продвинулись вперед в выполнении тех указаний, которые были даны в этом документе. Мы далеко продвинулись вперед в деле изживания групповой борьбы, которая тормозила развитие нашего дела, которая мешала искусству выполнять его социалистическую воспитательную роль. Правда, кое-какие элементы старой групповщины еще остались. Они сказались в той части выступления т. Афиногенова, в которой он предложил нам танцовать, как от печки, от театрального документа РАПП. В этом документе есть много верного, но есть также много и неверного, а самое главное состоит в том, что, как сам т. Афиногенов указывал, театральный документ РАПП есть спецификация основных творческих установок РАПП применительно к театру, драматургии. Основного лозунга, с которым в последний период своей деятельности РАПП выходила, был лозунг диалектико-материалистического творческого метода. Об ошибочности этого лозунга при всей могучей силе диалектического материализма и для искусства мы не раз говорили, но если самая основа, основа творческой проповеди театрального документа ложна, то как же можно говорить, что нет ничего другого до сих пор на что мы могли бы опереться в своей работе. Товарищи, мы имели за последнее время ряд указаний ЦК относительно нашей работы в области искусства, в области литературы. Мы имеем беседы т. Сталина с представителями литературы, в которых он с гениальной прозорливостью поставил вопрос о значении театра для социалистического воспитания масс.

Исходя из последнего, мы и ставим вопросы драматургии, именно поэтому мы широко развертывали обсуждение проблем репертуара театра и привлекаем к ним общественное внимание. Вот это и есть та печка, от которой мы танцуем. Товарищи, некоторые отголоски групповщины сказались и в выступлениях т. Чумандрина, Лебединского — в критике доклада т. Динамова. Дело не в том, что не нужно или нельзя критиковать того или другого докладчика. Это было бы смешно, конечно. Мы должны двигаться вперед на основе самокритики. И каждый выступающий с трибуны оргкомитета — будут ли это его должностные работники, будут ли это его докладчики — должен быть готовым к тому, что он может и должен встретиться с критикой, должен уметь учесть голос критики и использовать это в своей работе. Но эта критика должна быть критикой деловой, двигающей нас вперед. Тт. Чумандрин и Лебединский в этом вопросе были подвинуты не этими деловыми мотивами.

Я сказал, что мы поставили на обсуждение вопросы драматургии, стремясь провести в жизнь ряд указаний ЦК о социалистическом воспитательном значении искусства, в особенности театрального искусства. Совершенно естественно, что нам следует поговорить о той роли, которую имеет для нашего искусства выполнение первой пятилетки, и о том, какие задачи перед нами стоят, как и перед всей страной, в начале выполнения второго пятилетнего плана.

Я хотел бы начать со следующего вопроса: что дал последний пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) художнику? Ответ я бы сформулировал в следующих словах. Пленум ЦК и ЦКК, анализ итогов первой пятилетки, данный вождем партии т. Сталиным, дали новую силу видения действительности художнику. Пленум ЦК сделал художника сейчас более зрячим: следовательно, дал ему новую силу для воплощения образов нашей действительности в искусстве. Сейчас, в свете работ пленума ЦК, он видит глубоко важное и принципиальное содержание этого акта, видит, что в нем выступление классового врага рабочего класса.

Тут ссылались уже на доклад т. Кагановича, на то, как он изображал коммуниста, действующего, не будучи вполне убежденным в правоте своего дела, как у такого «коммуниста» руки лишаются силы, энергии, характерной для действующего большевика.

На все эти образы, на все эти типажи художник и раньше наталкивался, но он не понимал их значения, а значит он не находил достаточно образной силы для изображения их во всей рельефности, в их полной типичности. Пленум ЦК своим анализом классовой борьбы на современном этапе дает художнику новую силу зрячести, новую силу видения, а следовательно новую силу воплощения образов в искусстве.

Пленум ЦК, развертывая картину задач второй пятилетки, дал искусству, дал писателям новый пафос для творчества. Пафос первой пятилетки был пафосом строительства, пафосом коллективизации, этот пафос воплощен в искусстве. Мы знаем, что на усилиях выразить пафос первой пятилетки наша литература одержала много и много своих побед. Я не ошибусь, если скажу, что на усилиях воплотить пафос первой пятилетки, пафос строительства, пафос коллективизации мы одержали главнейшие победы в нашем искусстве за минувшую пятилетку. Сейчас пленум ЦК поставил перед искусством задачу воплотить новый пафос, пафос освоения содеянного в первой пятилетке, пафос освоения новой техники, пафос борьбы за священность и неприкосновенность социалистической собственности. Перед искусством стоит новая большая и трудная задача. На разрешении этой трудной задачи советское искусство, советская литература и драматургия добьются новых и еще более совершенных успехов.

Тов. Сталин говорил о священности и неприкосновенности социалистической собственности, о том, что именно по этой линии проходят и самые острые проявления классовой борьбы в нашей стране. Тем самым перед художником выдвигается задача выразить в образах все богатство социальных и жизненных взаимоотношений со всей сложностью этих взаимоотношений в условиях классовой борьбы на новом этапе, выразить, чтобы воздействовать, чтобы воспитывать читателей в духе борцов за священность общественной собственности.

Пленум ЦК дал художнику новую силу зрячести, он дал ему новый пафос работы, он поставил перед художником и новые задачи.

Алексей Николаевич Толстой говорил здесь, что литература дает массовое культурное питание читателю, массе. Это массовое культурное питание уже такое, что оно воспитывает читателя в нашем духе, утверждает наше дело, наше строительство. Это не значит, что в области литературы и искусства кончилась классовая борьба. Тов. Динамов в своем докладе говорил об этом. Классовый враг применяется к новым условиям, он действует хитрее, он пытается прорваться через новые капеллы (например, деревенскую клубную сцену), он больше маскируется, действует более тонко. Врагу мы будем продолжать давать сокрушительный отпор. Но наш лагерь в искусстве крепко вырос. Советское искусство уже действует как сила утверждения новой советской действительности, и поэтому оно может справиться с новыми, стоящими перед ним, задачами.

Перед советским искусством как перед силой социалистического воспитания и убеждения стоят сейчас новые задачи. Тов. Сталин говорил на пленуме, что когда жизнь претерпевает быстрые и резкие изменения, когда быстро меняются отношения людей, тогда психология человека, например колхозника, отстает от того нового социального положения, которое он занял. В деле ликвидации отставания психологии людей от их социального положения искусство может и должно выполнить выдающуюся роль.

Искусству предстоит стать могучей силой борьбы за утверждение священности и неприкосновенности социалистической собственности.

Не нужно только представлять себе, что это дело простое, примитивное. На базе общественной собственности складывается все богатство жизненных и социальных взаимоотношений в нашей стране, вокруг нее идет самая острая классовая борьба. Все это богатство социальных жизненных отношений художнику предстоит выразить в искусстве. Перед советским искусством стоят специфические задачи, оно должно играть роль социалистического воспитательного фактора. Поэтому так смешно и жалко выглядит выступление Шкловского, в котором он пытается смягчить то, что он сделал, в котором он пытается заместить следы, он пытается случайными моментами об'яснить свою проповедь к учебе у современных капиталистических образцов искусства для перенесения их в наше советское искусство. Такая проповедь, проповедь ориентации на капиталистический Запад в искусстве, — реакционная, классово-враждебная проповедь. Мы ей дадим сокрушительный отпор.

Дело не в том, что мы не предлагаем не смотреть на Запад и не изучать Запад. Нет, мы должны знать все, что делается на Западе, — и факты распада, и процессы гниения западного искусства в том числе. Но проповедывать обновление нашего искусства продуктами разложения искусства на Западе — является глубоко вредным, выгодным только нашим врагам, и хотя бы эта проповедь велась так прикрыто, как у Шкловского, все-таки мы сумеем вытащить ее за ушко да на солнышко, разоблачить ее и уничтожить ее.

Эта же самая тенденция проявилась в критике Шкловским романа Леонова «Скутаревский». Конечно, «Скутаревский» имеет ряд недостатков, и недостатков весьма существенных, о которых критика не только имеет право, но обязана говорить. Но что сделал Шкловский в своей критике романа «Скутаревский»? Он прежде всего попытался сбросить с полок искусства это, безусловно, крупное произведение. Он пытался представить это произведение как сплошную неудачу. Попытка эта была продиктована формально-штукарским отношением к искусству, при котором вся сила искусства полагается в поисках некоторых новых комбинаций, вся новизна которых оказывается на деле только некоторой вариацией некоторых приемов некоторых современных капиталистических писателей. Не так стоит вопрос, как хочет его нам подсунуть Шкловский, когда мы задаемся проблемой: как должен художник писать пьесу, как он должен добиваться особой силы выразительности нашего советского искусства?

Каждый художник, каждый писатель должен иметь свое собственное индивидуальное лицо, свою индивидуальную, личную манеру писания. Но, создавая новую ступень в истории искусства, новую ступень в истории литературы, мы должны смотреть не назад, а вперед.

Если взять буржуазный театр, мы увидим, что принцип «Laissez faire, laissez passer» — это тот принцип, на основе которого строилась и художественная ткань его.

Я беру основные господствующие тенденции, и в этих господствующих тенденциях буржуазный театр, как и буржуазная литература вообще, выводили своего героя в его приватной жизни в противопоставлении социальному целому. Эта литература воспитывала читателей в духе утверждения капиталистической собственности под формой различных проявлений покоющегося на этой собственности индивидуализма. Герои там — отдельные люди, они в их частной, индивидуалистической жизни вырваны из целого, противопоставлены среде, массе.

Искусство социалистическое, которое созидается под руководством рабочего класса, имея во главе отряд пролетарских писателей, с самого начала уже носит в себе черты, которые делают из него новую ступень в развитии человеческого искусства. Оно, прежде всего, своей воспитательной силой утверждает социалистическую общественную собственность. Этого не надо делать трафаретно, это надо делать со всей силой разнообразия средств искусства.

Дальше. Как это искусство выражает в своих произведениях людские взаимоотношения, каковы те образные сплетения, которые это искусство дает?

Феодальное искусство давало феодального героя в сопровождении своей иерархии над массами и вне масс.

Буржуазное искусство в своей предельной тенденции давало человека в изоляции от среды, над и вне масс.

В искусстве социалистическом не может не проявить себя дух коллективизма, новое, невиданное в мире соотношение социального целого: класса, массы и личности. Социалистическое искусство воплощает социальное целое, массу, коллектив, но не аморфно, а так, как эти массы в самом деле проявляют себя в жизни, в строительстве, диференцированно, во всем сплетении своих организаций, не в противопоставлении личностей, а в органическом единстве с личностью. Масса, творящая социализм, масса, растущая на базе победы пролетарской революции, — это не безликая масса, а масса, состоящая из личностей. Пролетарская революция впервые воспитывает личность в среде всех трудящихся. Сами условия борьбы делают из пролетария инициативного, деятельного, находчивого, очень быстро культурно растущую личность. Рассказывает ли про эти взаимоотношения массы, класса и личности наше искусство? Есть ли тут то, о чем говорил т. Таиров: прорывает ли растущее новое старые формы? Видно ли это в образных стремлениях нашей литературы? Да, это уже есть. Если мы возьмем такие примеры, как романы Шолохова, Панферова, Фадеева, то мы, отвлекаясь от степени совершенства каждого из этих писателей в их творчестве, находим у них изображение образов людей под углом зрения примата социального целого. У всех этих писателей на базе социального целого, будет ли это казачество, или коллективизирующаяся деревня, или отдельный народ, как у Фадеева, вырастают органически как индивидуальное выражение этого классово диференцированного целого образ отдельных людей. Атрибут масс, сила, мощь, органическая полнота целого, синтеза. У нас очень часто забывают, какой колоссальный эстетический фактор — мощь масс, сила напора и движения диференцированного, богатого индивидуального целого. В то же время у нас забывают или не умеют (что вернее) выразить богатство и интенсивность характера в типической личности. Дать эти новые отношения личности и классово расчлененного целого в искусстве трудно. Тт. Афиногенов и Киршон считают, что нашей драматургии нехватает уменья создавать глубокие, полноценные характеры. Это верно. В самом деле нашей драматургии нехватает уменья создавать полноценные, полнокровные, сложные и типические образы. Но неверно, когда они делают вывод, что создание характеров рассматривают как единственное звено (как это видно по их выступлениям) для поднятия нашей драматургии. Я повторяю: правильно, что наша литература, в особенности драматургия, не умеет выводить характерные типические образы. Мне об этом приходилось говорить и на прошлом пленуме оргкомитета. Но это только часть правды. Разве только характеры слабы в наших пьесах, а по композиции, а в развертывании драматургического действия в них нет недостатков? Разве и по этим линиям мы не видим крупнейших дефектов, к устранению которых надо стремиться? Возьмите первый акт «Хлеба» Киршона. Разберите прием посетителей, который он вводит для того, чтобы раскрыть образ Михайлова. Разве это органически композиционно нужно? Разве это не надстройка в пьесе? Разве не достаточно драматической коллизии и столкновений в самом процессе хлебозаготовок для того, чтобы вывести образ Михайлова полностью? Возьмите последний акт «Страха» Афиногенова, пьесы, которая является одним из наших крупнейших достижений в области драматургии. Разве мы не видим, как сила драматического действия в последнем акте ослабевает в «Страхе» Афиногенова, как Афиногенов поспешно и не с той силой уменья приводит свое действие к развязке, причем развязка-то протекает уже не в таком заостренно-социальном разрезе, как это было в первых актах. Возьмите первую сцену «Моего друга», разговор на пароходе. Разве он не излишен? Разве это не свидетельствует и о композиционных слабостях? Киршон и Афиногенов берут один компонент драматического действия и желают превратить его в целое. Они хотят часть правды выдать за всю правду. Это может отразиться очень печально на творчестве отдельных драматургов, которые захотят превратить эту часть правды в целую правду. Забота только о характере, это забота о полном и реальном изображении отдельного человека. Но не заботясь о смысле целого, о драматургическом действии, нельзя дать правильно и части. Вы рискуете лозунг характера превратить в прошедший через горнило критики новый лозунг психологического реализма.

Тут т. Киршон говорит, что мы хотим не массу выводить на сцене, а хотим со сцены обращаться к массам. Это было бы правильно, если бы мы выражение духа жизни социального целого понимали бы чисто количественно... Ведь это решается не тем, 5 или 20 персонажей на сцене, может быть и 5, может быть и 20. Это зависит от пьесы, драматурга, от его замысла и его выполнения. Все дело в том, что эти 5 или 20 персонажей сумели выразить не только свой собственный характер, сумели разрешить не только отдельные драматические коллизии, а чтобы они дали представление о жизни социального и классового целого. Особенно вызывает возражения мотивировка создания характера как единственного звена для поднятия драматургии, мотивировка, выдвинутая Афиногеновым. Афиногенов рассуждает так: революция отдифференцировала характеры, потому что она отдифференцировала профессии, специальности. У нас хозяйственники отделились от политиков, от военных работников. Сейчас пришла пора создавать глубоко диференцированные характеры на базе отделившихся друг от друга профессий.

Товарищи, это не та линия развития, к которой мы идем. Мы идем к уничтожению профессий как особой социальной категории. Мы идем к тому, чтобы классы у нас отмерли. Утверждать, что линией на закрепление специальностей как профессий дается база для индивидуализации в искусстве, неправильно. Совершенно не верно говорить о превращении политики в одну из специальностей. Ведь политика — синтез, от которого не уйти, в свете которого получают свое освещение все другие стороны в развертывании человека, людского поведения.

Тов. Киршон, аргументируя за характер как за единственное звено построения хорошей пьесы, привел в доказательство пьесы французской революции. Они, по его мнению, оказались недолговечными потому, что они все были основаны на политической ситуации, но без изображения характеров. Я не думаю, чтобы это об'яснение являлось правильным. Тут коренится такая же ошибка, какая коренится и в суждениях т. Афиногенова, о которых я сейчас говорил. Другого пути к созданию «вечных» произведений в искусстве нет, кроме как через совершенное воплощение, политической ситуации. Только через хорошее воплощение типического злободневного можно создавать вещи, которые остаются. Нам необходимо предупредить растущую советскую драматургию, как и растущую советскую литературу, от некоторых ошибок, — это нужно сделать для того, чтобы помочь нашей драматургии правильно и нормально расти. Тем более нужно сделать некоторое предостережение т. Афиногенову, первому выступившему в защиту характера, как единственного звена в хорошей пьесе в нашей сегодняшней дискуссии. «Страх» силен тем, что он сумел выразить остроту классовой борьбы в области научной работы. Но в то же время в «Страхе» Афиногенов обнаружил тенденцию к снижению остроты социального конфликта переводом его развязки в сферу более узкую, чем в развертывании самого действия.

Выдвижение на первый план, как единственной задачи, изображения человеческого характера в пьесе может усилить слабые стороны творчества Афиногенова.

Тут выступал т. Вишневский. Вишневского интересует изображение жизни целого, изображение жизни масс, классов, всей полноты исторических событий в театре, но он впадает в тот грех, что он привносит на наше понимание целого, массы в искусство. Он отказывается от того, что Энгельс назвал принципом индивидуализации, он совершенно не хочет заниматься изображением типических характеров, но этим самым он не может выразить в искусстве пролетарские массы, массы, участвующие в социалистической революции. Массы вне личностей у нас нет. Хор в «Оптимистической трагедии» — это безликий, аморфный сентенцизирующий голос. Разве этот голос в какой-либо мере есть изображение социального целого? Вишневский не в силах выразить всего богатства диференциации соотношений, какие есть в социальном целом. Этого и нельзя сделать, если не изображать индивидуализированных обладающих характерами личностей. В результате у Вишневского получается не выражение жизни масс в искусстве, а часто декламация, схематизм, безжизненность. Тов. Вишневский выступает с неверной, с ошибочной теорией о том, что сюжет пьесы — это сама жизнь, что запись самой жизни в ее полноте и широком охвате — это должно стать содержанием искусства. Это толкование искусства т. Вишневским — ложное толкование. Описать жизнь, вместить ее в рамки так, как она есть, во всей ее полноте, во всей ее нетронутости, что, во-первых, невозможно, тут никогда нет ни начала, ни конца — где же остановиться, а, во-вторых, тот, кто не понимает, что искусство имеет свою мерку, свои законы, через которые оно способно выразить жизнь, тот отрицает искусство. Такой подход к искусству приводит к тому, что неясно намеченные, но все же выкристаллизирующиеся идеи «Оптимистической трагедии» друг друга ломают. Женщина в «Оптимистической трагедии», абстрактная представительница большевизма, пролетарской революции, должна выразить силу дисциплинирования, сплочения и перевоспитания анархической стихии, выраженной в лице матросского отряда. Однако эта задача брошена Вишневским, она не доведена до конца; эта задача еще не выполнена, как выступает уже другая в своем абстрактном выражении небогатая идея, что смерть в революции — это благородная жертва, которая ведет за собой торжество жизни. Но так как первая идея скомкана и прекращена этой второй идеей, то первая идея получается в пьесе никчемной, ненужной, ибо это торжество и оправдание через смерть дается недисциплинированным, анархическим, неперевоспитавшимся матросом. В итоге — оправдывается анархическая стихия в революции: анархическая вольница умерла за революцию, так же как и эта абстрактная женщина-большевик, которая тоже умерла за революцию. Художник должен уметь выделить и выразить типическое, дать его через ясные события и через вычерчивание людских персонажей, через типические характеры в типических обстоятельствах, без этого искусства никогда не будет. Это ошибочная тенденция, с которой вы выступили здесь, что запись жизни во всей полноте ее течения это и есть задача искусства. Есть такие примеры и в прозе: возьмем роман Артема Веселого «Россия, кровью умытая». Это яркий писатель с очень своеобразной силой и эмоциональной насыщенностью и с очень большой силой слова. Роман этот — роман «в двух крыльях». Но почему не два романа — каждый по крылу, почему не сборник новелл, не два романа — это никому неизвестно. Где там начало и где там конец? (Вишневский: «А в жизни есть начало и конец»?) В жизни нет начала и конца, но каждый отрезок жизни, большой или маленький, имеет свой смысл, и это знает не только художник, но и политик. В докладе т. Сталина есть начало и есть конец, ибо он выразил не слепое, не аморфное содержание жизни, а выразил основные ее законы, основные силы, основные предпосылки, основные результаты. Делайте это в образах и вы получите искусство.

Мы не сможем двигаться вперед, если мы одну сторону оторвем, абсолютизируем и превратим ее в закон развития драматургии. И в том, и в другом случае мы сделаем ошибку и мы не выведем искусство на большую, широкую дорогу. И в этом отношении нам нужно прежде всего и раньше всего учиться у Маркса, Энгельса и у Ленина. Я еще раз возвращаюсь к переписке Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу трагедии «Франц фон-Зикинген». Маркс и Энгельс говорят и о характерах и о выражении социального целого и исторического смысла событий. Чтобы выразить современные идеи в их чистейшем виде, нужно уметь вывести реальные классовые силы революции, а для того чтобы это сделать, нужно находить характерные черты в характерах, нужно создавать типы. Это единая задача, которую нельзя разрывать, которую нельзя разрешать в разорванном виде, при этом еще таким образом, чтобы преподносить произвольно то одну, то другую сторону этого единства и ее превращать в абсолютный закон искусства. Класс, масса, как активно действующее начало и глубоко типические характеры с правильным историческим смыслом целого,—вот что мы должны выразить в искусстве, в драматургии. Раз драматургическое произведение будет иметь смысл, в событиях будет логика, в персонажах будут характеры, то мы получим такое законченное произведение, из которого уже нельзя будет изъять отдельных частей, в котором нельзя будет переставить части. Мы получим не сценарий, а пьесу, которая сохраняет свой смысл, свою форму и в чтении. Этим самым разрешается и тот вопрос о роли драматургии для театра, на который мы все отвечаем единодушно. Мы говорим, пишите пьесы, ибо это звено для поднятия всего театрального дела.

Чтобы поднять театр, пишите пьесы. Это и есть доказательство того, что прежде всего драматургия дает театру его идейно-смысловое наполнение. Мы обращаемся к писателям с призывом: пишите пьесы для театра, но пьесы как законченные художественные произведения. Это не умаляет роли театра и режиссера, потому что речь идет не о ведущей роли автора какой-нибудь пьесы в театре,—он может оказаться неведущим в театральном деле и своими указаниями только портить воплощение, постановку своего произведения в театре. Раскрытие смысла и содержания пьесы предстает перед театром как задача, которая выдана пьесой, и в выполнении этой задачи театр самостоятелен.

Здесь перед нами вновь вырисовывается проблема социалистического реализма. Мы хотим правды в изображении жизни, ее смысла, верности целого и верности живых и типических характеров. Мы хотим изображения этой жизни так, чтобы в тенденциях ее развития мы увидели побеждающую правду, силу пролетарской революции, силу социализма.

Мы говорим о воспитательной роли этого искусства, а воспитательная роль искусства социалистического реализма— это социалистическая воспитательная роль. Все остальное — это вопросы о средствах. Виден ли автор в пьесе, или автор скрыл свои замыслы за полнотой совершающихся событий; говорит ли пьеса зрителю в реалистических тонах, которыми он рисует побеждающее будущее, или автор сам в романтических, в повышенно патетических тонах говорит об этом будущем, сам обращаясь к зрителю,—это вопрос средств, это поле для социалистического соревнования драматургов и творческих тенденций.

Здесь вопрос решает тот, кто победит, а победить можно только реальной художественной продукцией.

Задача пленума сказать: помогите воспитательной силой театра выполнить задачу построения полного социалистического общества! (Продолжительные аплодисменты).

Прения по докладу **А. В. ЛУНАЧАРСКОГО** и содокладу **С. С. ДИНАМОВА**

Тов. ЩУПАК (Украина) утверждает, что в драматургии наблюдается наибольший разрыв между количеством и качеством продукции. Об'ясняется это тем, что многие видят родственность диалога с обычной прозаической речью. Критика же еще не вскрыла специфики драматургического жанра, его сложности. Между тем настала пора обобщить художественную практику класса, его идейную направленность. Марксистско-ленинский критерий устанавливает как общую линию развития нашей драматургии, так и специфические особенности каждой пьесы, каждого писателя. Советская драматургия, в частности Украина, имеет громадные достижения. Наши драматурги Микитенко, Ирчан, Первомайский и др. дали произведения высокой идейной насыщенности. На нашей сцене появились новые персонажи; появились пьесы с разнообразной драматической композицией. Формируются новые жанры. Пьеса Ирчана «Плацдарм» — свидетельство этому. Возражая т. Луначарскому по поводу бытовой драмы, оратор заявляет, что наша бытовая драма будет наполнена классовой устремленностью, революционным бытом. Своеобразная комедия Микитенко «Девушки нашей страны» ярко иллюстрирует порождение юмористической комедии. Но настоящей комедии-сатиры мы еще не создали.

Тов. ФЕФЕР останавливается на тех коренных изменениях, которые внесла в еврейский театр реконструкция хозяйственной жизни трудящихся евреев. Высказавшись за ведущую роль драматургии, оратор переходит к анализу качества пьес. Схематичность, натурализм, избитый сюжет, «лакировка» — особенно концовок — вот основные срывы многих драматургов. Ударник еще не стал центральной фигурой наших пьес. Еврейские драматурги показывают их часто какими-то богатырями-«самсонами». Эти творческие ошибки происходят, главным образом, оттого, что писатели еще не овладели методом социалистического реализма. Пьесы Кушнерова «Лекерт», Даниэля «Юлис», Невюрко «Ботвин» проникнуты революционным романтизмом. Выдумка нам нужна, но такая, которая базируется на научных данных, освещает завтрашний день. Высказавшись за широкий обмен творческим опытом, оратор призывает советских драматургов к продолжению борьбы против мелкобуржуазных и буржуазных проявлений в театре и против национализма в литературе.

Тов. МАРКИШ в первой половине своей речи подвергает критике высказывания тт. Афиногенова, Киршона и Вишневского. Они, по мнению оратора, подошли к лозунгу социалистического реализма узко, только со своих творческих установок, отрезая от него, от лозунга, тот кусок, который каждому из них ближе. Такой подход скомкал идейно-философские установки большого вопроса. Возражая т. Погодину по вопросу об освоении наследства Шекспира, т. Маркиш утверждает, что учеба у знаменитого драматурга должна итти по линии вскрытия больших образов. Нам нужны, — продолжает оратор, — на огромные высоты нашего времени поставить больших людей с большими страстями, чтобы они с этой большой высоты были видны издалека. Нам нужны характеры, нам нужны положения. По вопрос не в этом, а в том, чтобы открыть лицо нашего времени, нашей действительности. Задача нашего искусства, — заканчивает т. Маркиш, — заключается в показе наших героев, загруженных величайшим содержанием, великими мыслями, а не только интригами, положениями и зрелищными ухищрениями.

Тов. ДУДУЧАВА (Грузия) начал свою речь с определения понятия социалистического реализма, революционного романтизма и вопроса о возможных пределах фантазии. Переходя к вопросу о социалистической трагедии, оратор говорит, что она нам не нужна. Всякая трагедия начинается там, где есть борьба свободы против необходимости. Трагедия нужна только для классов, уходящих с социальной арены. Правда, рождение нового человека и нового общества требует жертв, но это не трагедия, а героическая драма, ибо эта жертва обусловлена исторической необходимостью. Для доказательства выдвинутого положения т. Дудучава приводит пример из театральной практики Грузии. Переходя к вопросу о комедии, оратор утверждает, что этот жанр должен жить и развиваться, причем комедия должна строиться не по принципу контрастов, — это отживший метод. Героем советской комедии должен стать положительный герой, так как в этом случае смех будет классово оправдан. В сатирическом же юморе острие будет направлено против классового врага.

Тов. ЛИТВИНОВ (Белоруссия) значительную часть своего выступления посвящает проблеме экспериментаторства и борьбе с догматизмом. Мы должны,— говорит оратор, — больше вдумываться в то, что мы делаем, потому что мы должны искать свой оригинальный стиль. Нужно говорить не о распаде жанров, а о размовлиянии и о ломке их. Мы недостаточно смелы, как, например, Шекспир. Я лично голосую за экспериментальную синтетическую драму. Свою речь т. Литвинов заканчивает пожеланием организовать в Москве центр для изучения драматургической продукции всего Советского союза.

Тов. ЖГЕНТИ (Грузия) констатирует, что драматургия, являющаяся жанром литературы и элементом театра, сильно отстает от развития нашей советской литературы и от развития советского театра. Остановившись затем на общих вопросах искусства — взаимоотношении театра и драматургии, на методе социалистического реализма, на жанрах,— оратор дает характеристику драматургии современной Грузии. Наша драматургия,— говорит т. Жгенти,— далеко отстала от уровня литературы. Подлинное развитие нашей драматургии, театра началось только при советской власти. В Грузии создан ряд крупнейших театров. Правда, это развитие шло часто по линии правых литературных течений. Но за последние три-четыре года на драматургическом фронте появился целый ряд пролетарских писателей. В своих произведениях они отражают революционную борьбу рабочего класса, героику социалистического строительства. Победные итоги первой пятилетки заставили пересмотреть творчество многих буржуазных писателей. Многие из них в своих последних произведениях уже отражают сегодняшний день социалистического строительства. Процесс перестройки дается нелегко, но он начался. В конце своей речи т. Жгенти дал оценку произведениям отдельных крупных драматургов Грузии.

Тов. МАГДЕЕВ останавливается на истории башкирского театра, которая началась со времени Октябрьской революции. Только 10 лет самостоятельного существования насчитывает театр Башкирии. На работе нашего театра,— говорит оратор, — мы убеждаемся в ведущей роли драматургии. Восстание башкирского крестьянства в феодальный период исторически правильно показано только в пьесе, наполненной идейно-классовой устремленностью. Коснувшись вопроса об обмене опытом и вопроса о роли русской драматургии в развитии башкирского театра, оратор дал анализ современной драматургии Башкирии. Драматургический фронт, — утверждает т. Магдеев, — крепнет, пролетарский писатель выходит на передовые позиции. Но на пути более быстрого роста нашей драматургии встают препятствия. Отсутствие приспособленных помещений и творческого опыта писателей, недостаток теоретических материалов о режиссерской работе, слабость театральной критики — вот главные препятствия. Тов. Магдеев призывает оргкомитет СССР, крупных драматургов и режиссеров Советского союза оказать помощь театру и работникам драматургического фронта Башкирии.

Тов. КУЗМИЧ вступительную часть своей речи посвящает задачам советской драматургии на новом этапе. Оратор подчеркивает, что «единство потока» драматургии без подразделения на советскую и пролетарскую не было и не будет. Подвергнув разбору творчество русских драматургов, т. Кузмич переходит к оценке отдельных драматургов Украины. Дав анализ достижениям отдельных писателей и отметив их творческие ошибки, оратор утверждает, что основная линия развития украинской драматургии неуклонно идет вверх.

Тов. ИСМАИЛОВ говорит, что в этом году узбекская драматургия праздновала 20-летие своего существования. Драматург Бидбуду 20 лет назад дал первую пьесу, отражающую идеологию торговой буржуазии Узбекистана. Вскрыв реакционную сущность творчества отдельных драматургов этого периода, т. Исмаилов переходит к оценке произведений, появившихся в свет при совласти. С 1920 года в области искусства, в частности драматургии, вспыхивает классовая борьба. Враг всячески мешал, вредил. И молодая пролетарская драматургия появилась в Узбекистане только в 1929 году. Сейчас у нас, — говорит оратор, — 45 театров. Апрельское постановление ЦК партии еще больше оживило творческую энергию наших писателей. Это особенно проявилось на последнем совещании драматургов, в котором активно участвовали как старые, так и молодые писатели Узбекистана.

Тов. ТЕНЧУРИН в начале своей речи дает историческую справку о возникновении татарской драматургии: ее начало — восьмидесятые годы прошлого столетия. До Октябрьской революции драматургия Татарии была орудием либеральной буржуазии. С приходом советской власти классовый враг не отступил. Он пытается превратить театр в орудие своей агитации. Характерна в этом отношении пьеса Сапчелеева «Восстание», который изображает революцию как бунт, а республику — как государство ниших. В последние годы, — продолжает оратор, — советская драматургия окрепла и заняла ведущие позиции. Если до Октябрьской революции у нас было несколько десятков пьес, то теперь насчитывается до 400 названий. Остановившись на репертуаре для деревни, оратор констатирует, что на этом участке имеются достижения. Однако пьесы для деревенского театра зачастую слабы во всех отношениях. Резкой критике оратор подвергнул тарифную политику Татиздата. Заканчивая речь, т. Тенчурин призвал участников пленума к дружной совместной работе на драматургическом фронте.

СЛОВО с ТРИБУНЫ

Из выступлений на пленуме

Ю. ЛИБЕДИНСКИЙ

I

Пролетарская революция представляет самую народную революцию. Из этого надо исходить, ставя перед нашей драматургией и театром задачи вовлечения широчайших масс народа в круг образного воздействия идей пролетарской революции. Такая постановка вопроса радикально поворачивает все вопросы драматургии и театра.

Отсюда я подхожу к критике тезадокумента РАПП.

Тов. Афиногенов сказал, что он и посейчас является основным документом. Я не согласен с этим утверждением и считаю, что сейчас театральный документ РАПП нуждается в пересмотре радикальном и основном. Вопрос о ведущей роли драматургии имеет большое и художественное и политическое значение. Я расхожусь с т. Афиногеновым в понимании этого тезиса, хотя мы вместе формулировали его для театральной платформы РАПП.

Прежде всего—когда говорят о ведущей роли драматургии, часто путают понятия ведущей роли драматургии и ведущей роли драматурга. Мы утверждаем, что драматургия играет в театре ведущую роль, но это прокламирование административного места драматурга в театре. Это есть об'ективный закон театра как области искусства. Даже в таких театрах, которые стоят на точке зрения формации, т. е. рассматривают пьесу как материал для сценической интерпретации (например, в театре Мейерхольда), все равно режиссер исходит из примата содержания над формой, т. е. из пьесы, из текста, из сценария, и это относится ко всему, даже к пантомиме... В своей борьбе против этого об'ективного закона режиссер-формалист может не закреплять это содержание в текст, этим он откажется от такой силы человеческой культуры, как грамота, все-таки, он будет исходить из пьесы, но текст ее будет не закреплен, хаотичен, бессистемен. И всегда это будет означать начало упадка, декаданса театрального искусства.

Наша сила марксистов, работающих в области искусства, как и во всякой другой области, состоит в том, что мы исходим из об'ективно существующей действительности и делаем все, чтобы овладеть ею, а наши противники мистифицируют, не понимают тех законов, которые направляют их действия, т. е. находятся в стихийной власти этих законов.

Для нас пьеса — это зерно содержания спектакля. И мы знаем, что первым, однако далеко не единственным, условием для того, чтобы спектакль осуществлял цели борьбы за социализм, для этого прежде всего пьеса должна быть большевистской по своим идеям, высокохудожественной по своим литературно-драматургическим особенностям. Но это значение пьесы не может быть обеспечено административным положением драматурга в театре. Наоборот, значение драматурга, его вес, зависят от идейной и художественной силы пьесы. Этот вес пьесы и есть тот реальный рычаг, который драматург может использовать внутри театра, для перестройки театра.

Режиссер вправе выправить пьесу и сделать ее гораздо лучшей — этим вопрос о ведущей роли драматурга не снимается, режиссер превращается кроме того в драматурга, но этим только снимается вопрос о ведущей роли драматурга, пьеса которого была доработана.

Театр является как раз той областью, которая будет все больше дементировать и связывать течения, родственные и различных областях искусства. Это бесспорно и несомненно. Но это накладывает на советскую драматургию огромные обязательства. Она, будучи носительницей ведущей роли, должна нести в театр те самые задачи создания подлинно народного социалистического искусства, которое под силу только победившему пролетариату. Это требует от советского драматурга умения подойти к различным театрам, уменья нащупать положительную линию развития того театра, в котором он работает, и во-время дать отпор классовому врагу — формалистам и идеалистам различного типа. Выработка такого гибкого подхода к различным школам и группировкам, умение видеть за специфическими особенностями творческой группировки ее положительную социалистическую линию развития, путь, по которому она идет к социализму, а также и те ее черты, идущие от пережитков мелкобуржуазного сознания от корней капитализма, за которые будет пытаться ухватиться классовый враг,— это один из основных вопросов всей нашей литературно-политической жизни.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ

— Сколько сил и изобретательности в выступлениях! Чумандрин громит Мейерхольда за «Дон-Жуана» 1912 года. Какая критическая потенция — она бьет гейзером спустя 21 год после премьеры. Магистр коммунальной архитектуры Афиногенов требует от художника потолка. Я представляю себе новый спектакль Афиногенова: кипящий самовар, шумящие березы, пенки с варенья и стены, оклеенные театральным документом РАПП... (Аплодисменты.)

Посвящают внимание и мне. С точностью счетчиков отмечают: вот эта пьеса Вс. Вишневского «шаг вперед», а эта «шаг назад», а эта соединяет в себе и то, и другое... Трудно разговаривать с критикой. Она не дает себе труда даже заняться хронологией творческого процесса, вскрыть эволюцию языка, образов, композиции. Зачем мне слушать критическую шагистику?

О театре. Пытаются говорить о «ведущей роли драматургии». Эти люди забывают, что нет драмы без театра. Театр определяет наше творчество. Оно не изолировано. Я пришел к совершенно твердому выводу: весь процесс теат

II пленум оргкомитета ССП СССР

Грузия, Армения, Азербайджан...

Прения по докладам братских республик

Прения по докладам национальных республик открываются выступлением т. Юрина, который докладывает пленуму о том, как обстоит дело по линии массово-литературного движения в закавказских литорганизациях. Тов. Юрин выступает как один из членов бригады всесоюзного оргкомитета, ездившей в Закавказье. Он говорит, что одной из причин недостаточно глубокого перелома в массовом литдвижении Закавказья сыграло то обстоятельство, что литературные организации Грузии, Армении и Азербайджана до последнего времени почти не были связаны с профсоюзными организациями. В Грузии была кое-какая договоренность, но только по линии центрального профоргана. На местах же профорганизации не только не помогали литдвижению, но зачастую его тормозили. Представитель культотдела совета профсоюзов Армении прямо заявил, что у них никакой связи с оргкомитетом до сих пор не было. В Азербайджане буквально нет намека на связь профорганизаций с оргкомитетом. Плохо также то, что литературные газеты, выходящие в Закавказье, и «Литературная газета» всесоюзного оргкомитета ССП до сих пор мало внимания уделяли такому важному и большому вопросу, как активизации массового литдвижения. Тов. Юрин отмечает, что несмотря на все эти недостатки массовое литдвижение в Закавказье имеет не мало значительных достижений.

Тов. Бегизов останавливается в своем выступлении на состоянии юго-осетинской организации писателей и на работе юго-осетинского оргкомитета ССП. Руководство осетинской организацией со стороны оргкомитета Грузии обеспечено.

Большую стимулирующую роль в деле развития пролетлитературы Юго-Осетии сыграл в свое время первый об'единенный с'езд обеих осетинских АППовских организаций. Непосредственно вслед за этим с'ездом литературное движение поднялось на большую высоту. Появились новые литературные силы, в литературу пришли комсомольцы, колхозники. Осетинская литература выросла и количественно и качественно. Но известные ошибки РАПП привели и у нас к групповой борьбе. Групповая борьба с идеологических позиций перешла на суб'ективные личные позиции, чем воспользовались представители националистической мелкобуржуазной литературы, получившие название малусаговцев (идеология этой националистической мелкобуржуазной литературы ярче всего отражалась в свое время в журнале «Малусаг»). Пользуясь групповой борьбой внутри рядов АПП, они охаивали некоторых выдержанных революционных писателей, и это послужило одной из причин некоторой задержки литдвижения в Юго-Осетии. Тов. Бегизов говорит, что с групповой борьбой в Юго-Осетии еще не покончено. Он заявляет, что ряд руководящих товарищей до сих пор не хочет участвовать в работе журнала и «Литературной газеты». Недостаток бумаги, недостаток средств, перегруженность руководящих кадров, от'езд некоторых товарищей в Москву— все это, конечно, в той или иной мере отрицательно сказывается на состоянии и работе местных литорганизаций. Товарищи, уехавшие в Москву, делятся на два лагеря. Те, которые пишут исключительно по-русски, особой пользы нам не приносят. Связаны мы с ними лишь постольку, поскольку они иногда соглашаются помочь нам в организации переводов с осетинского языка на русский. С теми же литераторами, которые пишут на осетинском языке, связь налажена. Они организовали здесь литературные кружки и помогают нам чем могут.

В заключение т. Бегизов требует внимания к переводной литературе.

Выступивший затем т. Бабаев (Узбекистан) обращает внимание пленума на то, что докладчики Азербайджана, Грузии и Армении ничего не говорили о воспитании кадров молодых писателей путем организации семинаров, консультаций и т. д. — У нас, в Узбекистане, есть в этой области некоторый опыт. — говорит т. Бабаев. — Наша высшая педагогическая академия, а также научно-исследовательский институт культурного строительства имеют свои литфакультеты. Научные работники принимают активное участие в литдвижении и помогают нам в нашей работе. Нужно, чтобы эта работа точно так же была налажена в других национальных республиках. Опытные работники могут сделать многое для повышения теоретического уровня знаний молодых писателей.

Тов. Бабаев останавливается также на вопросе о переводах. Наши русские товарищи не знают, что делается в национальных республиках, — говорит он. — они не знают, какие произведения там пишутся. В течение двух лет у нас было написано 150 книг, но не одна из них не была переведена на русский язык. Только теперь мы сдвинулись с мертвой точки — и некоторые произведения уже отданы переводчикам. Также скверно обстоит дело и в отношении перевода классиков русской литературы на другие языки. Наконец, о критике. Есть такие критики, которые во что бы то ни стало хотят найти в рецензируемой книжке контрреволюционную идеологию. Стремясь к этому, они часто дают неправильную оценку произведений. В Узбекистане таких явлений очень много. Например, критик Уразай написал целый ряд ошибочных обзоров, в которых идеологически выдержанные произведения были забракованы как книги с явно чуждой идеологией. Не случайно на V пленуме ЦК Узбекистана секретарь ЦК подробно останавливался на этом вопросе и дал отпор левацким критикам. В то же время есть у нас критики, которые зачастую оставляют без внимания и пропускают книги с враждебной нам идеологией. Марксистско-ленинская критика недостаточно внимательна. Критике нашей надо помочь.

— Если говорить о перестройке творчества по линии союзных литератур, — говорит выступивший в прениях т. Коваленко, — встает вопрос о литературе национальной по форме и социалистической по содержанию. Мы мало разработали этот вопрос, и правы товарищи, которые бросают упрек бывшему ВОАПП. И Комакадемии можно адресовать этот же упрек. Мы мало занимались разработкой этого узлового вопроса. Настолько узлового, что он по существу является таким же кардинальным, как и проблема социалистического реализма... Если мы говорим о перестройке писателей в этом плане, в плане создания литературы национальной по форме и социалистической по содержанию, если мы говорим о перестройке ряда писателей, зараженных в прошлом влиянием буржуазного национализма, мы должны учитывать сложность этого процесса. Есть писатели, которые в прошлом находились под влиянием буржуазного национализма и которые сейчас, включаясь в социалистическое строительство, поехали на фабрики, в колхозы. Характерно, что эти писатели ограничиваются первым этапом перестройки — очерками, легкими беллетристическими зарисовками и в лучшем случае описательным романом, который по существу ограничивается описанием, фиксацией того или иного процесса. Между тем стоит вопрос о проблемной перестройке, о творчестве, которое не только описывает действительность, но которое в нашей действительности находит проблему.

На примере «Поднятой целины» Шолохова т. Коваленко показывает, какой глубины может достигнуть проблемное творчество, базирующееся на материалах социалистического строительства. Нужно добиваться, чтобы наши писатели не ограничивались описаниями, но давали именно проблемные исследования нашей действительности. У нас было очень много произведений, идеализирующих националистическое движение, националистическую интеллигенцию и т. д. Дать хорошее произведение, разоблачающее националистическое движение, националистическую интеллигенцию, дать хорошее произведение, которое утверждало бы типы новой пролетарской интеллигенции, которое развертывало бы проблематику ленинской национальной политики, — такова наша задача.

После выступления т. Беннета, сосредоточившего внимание пленума почти исключительно на вопросе о переводной литературе, выступил т. Назарли (Азербайджан). Отметив ряд огромных достижений, которых добилась за последнее время литература Азербайджана, т. Назарли говорит о недостатках, на которые слишком мало внимания обращает азербайджанский оргкомитет.

— Мало обращают внимания на отставание некоторых старых поэтов, таких, например, как Сулейман-Рустам. Сулейман-Рустам за последнее (довольно продолжительное) время ничем не показал себя, и никто не поинтересовался, чем он занимается и что он пишет. А он отстает от нашего роста. Что делает оргкомитет, чтобы влить в него свежие силы? У нас не мало людей, которые отстают. Где то место, где можно было бы их научить? Нет таких мест. Недавно в Азербайджане открыли ЛИЯ. Во главе этого института стоял М. Луфли, который никакого отношения к литературе и искусству не имел. Институт просуществовал несколько месяцев, а потом его закрыли. Учился там и Сулейман, и другие поэты, и писатели, и критики. Почему же не сказал оргкомитет Азербайджана, что нельзя закрывать этот институт, а нужно во главе его поставить умелого человека?

— Я вношу предложение, — говорит т. Александрович. — Месяца полтора назад я получил от товарищей из Средней Азии альманах на русском языке «Литература народов Средней Азии». Я был в Средней Азии, но не могу следить за творческим ростом ее писателей, не могу не только по причине территориальной оторванности, но и, главным образом, по причине изолированности, вследствие незнания языка. Издание такого альманаха дало нам возможность дать в наш журнал статью, где мы показываем развитие литературы народов Средней Азии. Конечно, во многом эта статья будет схематична, во многом будет носить информационный характер, но для читателя советской Белоруссии она даст не мало. Нужно оргкомитету договориться, чтобы каждая республика в течение года издавала два альманаха.

Тов. Александрович тоже говорит о переводах, о качестве переводной литературы.

— Переводы часто делаются просто халтурно.

— Наш очередной этап, — говорит далее оратор, — это этап переключения на развертывание творческой дискуссии. Только на основе теоретической работы над самим собой, только развертывая творческую дискуссию и обмениваясь творческим опытом, мы сможем добиться подлинных успехов, добиться действительного понимания сущности социалистического реализма.

На трибуне т. Меликян. Он говорит о классовой борьбе в армянской литературе. Армения, которая раньше была аграрной страной, превращается по воли пролетариата и его партии в страну индустриальную. Те писатели, те поэты, которые пришли в литературу из деревенской кулацкой и мелкобуржуазной городской среды, видя гибель своего класса, своих близких людей по происхождению, не могут этого переносить. Оратор на конкретных произведениях некоторых писателей показывает, что еще не изжиты и не вырваны корни национализма.

Выступивший затем Гусейн-Заде говорит о том, что в Азербайджане еще не все старые писатели повернулись лицом к единому союзу советских писателей. По словам т. Гусейна-Заде, в Азербайджане нет такого перелома среди старых советских писателей, какой есть среди писателей РСФСР. Вот, например, поэт Джават. Кто такой Джават? Он состоял в муссаватистской буржуазной националистической партии, он писал стихи, воспевающие идеи этой партии, он начинал каждое свое стихотворение словами: нет бога кроме одного бога. Можем ли такого поэта перестроить? Конечно, можем. Но как Джават перестраивается, как он переходит на платформу советской власти? Докладчик т. Ибрагимов говорит, что Джават искренне себя критиковал. Это неправильно. Что говорил в своем выступлении Джават? Он говорил: «Я был националистом, но я никогда не выступал как политический противник коммуны. Я не отрицаю, что писал националистические стихи, но я никогда не был политическим противником коммунаров». Я думаю, что это простое оправдание своей старой позиции, отрицание того, что партия муссаватистов была ярым противником бакинской коммуны. Джават не разрушил свои старые позиции. Мы должны отметить, что мы мало занимаемся вопросом перестройки старых советских писателей. Мы имеем таких крупных писателей, как Юсиф-Тизыр, Сафет-Рахман и др. Они дали в свое время революционные произведения, они выступали против феодального строя в Азербайджане, они критиковали буржуазный строй, разоблачали тюркскую буржуазию, выражали революционные тенденции. А сегодня мы их не видим в наших рядах. Они не участвуют в нашей работе. Многие говорят о Джафар-Джабарли, нашем талантливом драматурге. А разве ССП Азербайджана занимался перестройкой Джафар-Джабарли, его творчеством? Нет, Джафар-Джабарли ни разу не был в союзе советских писателей.

Тов. Гусейн-Заде перечисляет имена советских писателей, которые работают сейчас над большими произведениями. Много имен. И оратор считает, что руководство этими писателями также не всегда удовлетворительно.

— В докладе т. Ибрагимова отсутствовало сообщение о работе русской и армянской литературы в Азербайджане, — говорит в своем выступлении т. Чальблы. — Между тем мы имеем ряд писателей армян, выросших в Азербайджане. Тот же Чабан-Заде вырос в Баку, Михайлов-Юрьян начал свою работу среди бакинских рабочих. Подобных имен мы имеем не мало. В Азербайджане есть также писатели многих других народов. Всю эту литературу обязательно нужно включить в орбиту нашего воздействия.

Тов. Буачидзе начинает свою речь указанием на то, что он вполне согласен с докладчиком т. Эули, когда тот говорит, что «я, Буачидзе, возглавлял группу».

— Я этого не опровергаю, — говорит т. Буачидзе. — Я возглавлял руководство ассоциацией грузинской закавказской литературы, то руководство, которое выполняло целый ряд важнейших задач, руководство, которое за последние годы своего существования проявило элементы групповщины. Я выступал на первом пленуме всесоюзного оргкомитета ССП и говорил об этих ошибках. Мое выступление в основном было направлено против групповщины. Кроме того я написал две большие статьи по этому поводу.

Беспартийные советские писатели настолько поднялись на новую ступень в своей работе, что приблизились к реализации задач советской литературы. То крыло писателей, которых мы раньше называли попутчиками и союзниками, — оно гораздо шире и глубже охватывает задачи советской литературы своей работы, чем мы раньше думали. Это, конечно, не значит, что они только сейчас стали шире и глубже работать. Это было и раньше, и наша ошибка заключается в том, что мы этого не заметили.

Подчеркивая рост пролетарской литературы и заявляя, что «вместе с тем я категорически хочу подчеркнуть, что все это абсолютно не значит, что у нас в пролетарской литературе нет отстающего крыла, нет отстающих звеньев, что у нас в пролетарской литературе сплошь ведущие писатели, которые стоят в первой шеренге советской литературы», — т. Буачидзе говорит: наша задача заключается в том, чтобы крепко ударить по тому чванству, которое находило корни в прежней нашей работе. Прежде мы не умели поставить воспитание пролетписателей по-настоящему. На пленумах мы говорили прекрасные слова, но одно дело говорить на пленумах, а другое — воспитывать пролетписателей в повседневной критической работе, воспитывать так, чтобы они знали, где кроется опасность, где возможны срывы и какой путь лежит перед каждым пролетарским писателем. ССП Грузии нужно подтянуть отстающие слои писателей, нужно бороться с литературщиной, с отрывом от политических задач современности. Нужно глубоко врезаться в жизнь фабрик, заводов, колхозов. Целый ряд пролетписателей отстает в этом отношении. Одна из причин этого — низкий марксистско-ленинский уровень писателей.

...Когда РАПП была распущена, у нас в Грузии были такие разговоры: «Пролетарская ассоциация ликвидирована, значит ликвидирована пролетлитература». Этот взгляд неправилен. Я против того, чтобы приписывать оргкомитету ССП Грузии такую точку зрения или говорить, что он ее разделяет. Только клевета и мелкобуржуазная групповщина могут приводить к такому утверждению, только представители этой групповщины могут являть, что оргкомитет ССП эти настроения разделял и чуть ли не сам являлся источником этих настроений. Но среди целого ряда писателей такие настроения были. С другой стороны грузинская «Литгазета» ступевала в целом ряде случаев роль пролетарской литературы, не ставила остро вопросы пролетлитературы.

Тов. Буачидзе говорит о наличии большого художественного роста так называемых попутчиков. Коснувшись работы оргкомитета ССП Грузии, он подчеркивает положительные стороны в этой работе и переходит затем к недочетам, которые имеются в работе оргкомитета. Он говорит о необходимости диференцированного подхода к советским писателям, о недопустимости в наших теперешних критических выступлениях элементов благодушия. Основное качество действительного под'ема грузинской литературы у нас есть, но все-таки классовая борьба, особенно на этом этапе, проявляется очень резко. Классовая борьба идет и в среде писателей, и нам нужно заняться проверкой даже самых лучших писателей-попутчиков, чтобы на новом этапе они все ближе и ближе подходили к идейным позициям пролетариата, ибо нельзя сказать о всех писателях, что они последовательно работают над своим идейным перевооружением. В классовой борьбе мы не должны искать плакатных групп. Классовая борьба и в литературу влезает тихой сапой.

..О групповщине. Общее впечатление от закавказских докладов таково, что тех достижений, которые имеются у всесоюзного оргкомитета по линии ликвидации групповщины,— у нас нет... Групповщина вообще тормозит развитие нашей литературы. Нужно ломать не только левацкие группировки, но и правые группировки. Нужно ломать те группы, которые намечаются. Если мы не сломим эти группы, то наше развитие в дальнейшем будет тормозиться. Я категорически выступаю против той групповщины, которая содержит в себе элементы остатков, пережитков прошлой групповщины. Я готов помочь союзу советских писателей Грузии в этом деле.

На трибуне Мариэтта Шагинян.

— Я буду говорить совершенно из другой оперы, так что прошу переключить ваше внимание. Дело в том, что в спорах, развернувшихся по докладам нацреспублик, мне кажется прозвучал сигнал о двух опасностях, грозящих построению социалистической культуры в той области, которая ведает развитием языков в синтетическом и лексическом об'еме.

Мы узнаем из докладов, что у нас подрастает национальная молодежь, которая совершенно или почти не знает русского языка. С другой стороны, мы слышали заявления русских писателей о том, что они совершенно или почти не знают литературы писателей братских республик. Это грозит разрывом.

Тов. Шагинян говорит о необходимости обогащения языка, обогащения, которое до революции вершилось стихийно. Теперь, когда мы создаем социалистическую культуру, мы должны вершить это обогащение совершенно сознательно. В этом процессе насыщения речи, в этом обмене с соседними нашими братскими республиками и вершится социалистический рост и развитие языка. Я это отметила на своей собственной работе. «Гидроцентраль»... Попытка внедрения национального языка, языка нацменов в русский язык — это новая область, которая нас чрезвычайно обогатит. Мы едим в Среднюю Азию, в Сибирь, на Урал и мы должны пропитываться звучанием тех народов, среди которых мы собираем материал, должны переносить это на материал, над которым мы работаем. Я хочу закончить пожеланием, чтобы этот интерес к культуре речи был обоюдным.

Выступивший тов. Абов касается вопроса обладения культурным наследством. Он заявляет, что недостатком писателей Армении является то, что многие из них ограничили себя только изучением культурного наследства армянской литературы и не выходят за пределы этого культурного прошлого, а эти ограниченные рамки не дают возможности еще шире развиваться.

— В докладе т Чубаря,— говорит выступающий,—достижения нашей драматургии не нашли отражения, а между тем, в области драматургии мы имеем определенные достижения. В течение последних двух лет у нас выдвинулись новые авторы—такие, как Бачарьян, Акумян, пьесы, которых сейчас ставятся на сцене.

Слово берет т. Чиковани.

— Здесь т. Александрович говорил, что вообще национальные республики теоретически отстают, не выдвигают новых теоретических вопросов, не ставят новых проблем. Это не совсем верно. Грузинская литература, например, ставит проблемы, и о них следовало бы поговорить. Проблема советской трагедии ставилась в Грузии раньше, чем в Москве. Еще в прошлом году мы созвали поэтическое совещание, на котором была поставлена проблема нового стихотворного жанра, жанра очеркового стихотворения. Мы дискуссировали вопрос о литературе национальной по форме и социалистической по содержанию.

В своем выступлении т. Чиковани говорит о переводах (опять о переводах!).

— Я случайно узнал, что мое стихотворение печатается в сборнике «Писатели Великому Октябрю». Я прочитал стихотворение и увидал, что все то, против чего я 18 лет боролся и против чего я выступал, мне приписывают. Было написано, что я связан с грузинскими футуристами. Я не был связан. Мой футуризм заключался в одной главной магистральной цели—я выступал против экзотизма, против осахаривания грузинской литературы, против шашлыков и кинжалов. В моем стихотворении ни одной моей строчки не оказалось. Оно было переведено жутко. В нем, в этом стихотворении, писали о шашлыках, винных бурдюках, которых у меня не было и не могло быть потому, что, во-первых, этого не требовал материал, и, во-вторых, шашлык и бурдюки—не моя установка. Такие выступления, такое обращение с поэтом я расцениваю как наплевательское отношение к нашей литературе. Я даже прошу, чтобы меня совсем не переводили. Я не хочу, чтобы меня так переводили.

Вопросу о переводах посвящает часть своей речи и выступивший затем т. Дудучава. Он указывает, что правильное решение этого вопроса облегчит практическое решение другого вопроса—вопроса о создании литературы национальной по форме и социалистической по содержанию.

На трибуне т. Жгенти.

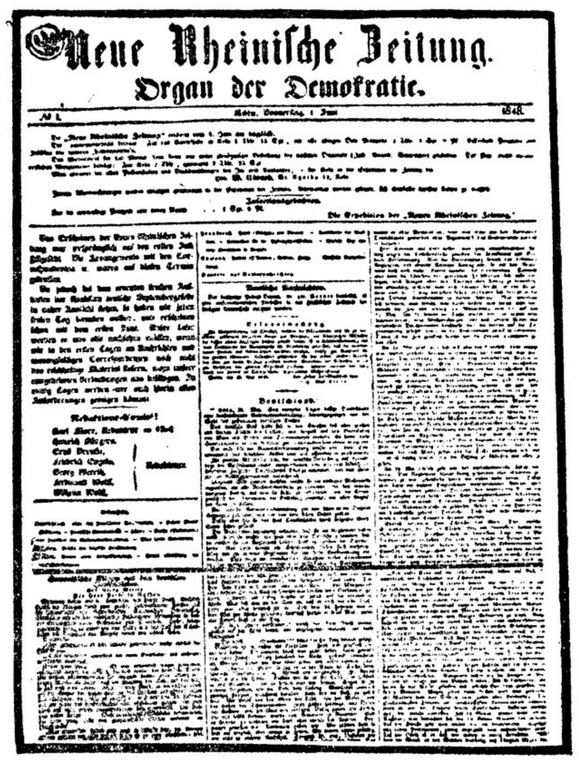
— Здесь говорилось о создании всесоюзного журнала, в котором должны находить отображения литературы всех братских народов,— говорит он в своем выступлении,— об издании периодического альманаха, о взаимном командировании творческих комбинированных бригад, о регулировании переводов национальной литературы. Все эти общие вопросы должны быть зафиксированы и осуществлены нашим оргкомитетом.

...Скажу несколько слов о групповщине. Ни одна литературная организация —ни русская, ни украинская, ни наша грузинская—не может похвалиться тем, что групповщина у них окончательно ликвидирована. Даже здесь, на пленуме, это было продемонстрировано рядом товарищей, в выступлениях которых мы чувствовали определенные остатки групповщины. Нам нужно, чтобы эти товарищи по-настоящему перестроились, признали свои ошибки и помогли нам изжить наши ошибки. Тов. Буачидзе сделал на пленуме решительное заявление, и в этой части выступление т. Буачидзе нас вполне удовлетворило. Это заявление весьма ценно, но мы требуем его реализации. Вместе с тем нельзя не отметить в выступлении т. Буачидзе некоторых, может быть, даже не осознанных им элементов групповщины—в той части, где он говорил о достижениях грузинской пролетарской литературы и называл преимущественно писателей своей группы, пропуская такие имена, как Чиквадзе, Нараушвили... по-моему одних из лучших писателей грузинской литературы. О левацкой группе. Тов. Кикодзе здесь категорически отрицал свою групповую работу и говорил, что ничего общего с этой группой не имеет. Между тем т. Кикодзе ни одним словом не осудил товарищей этой группы за их групповую работу и здесь на пленуме, констатируя существование этой группы, ни одного слова не сказал о том, что группу распустили. Эти товарищи не помогают нам, не хотят работать с нами, а т. Кикодзе от них не отмежевывается. Это уже нехорошо.

Отвечая на замечание некоторых товарищей, что в докладе о работе оргкомитета Грузии не было дано анализа грузинской литературы, т. Жгенти заявляет:

— Мы еще соберемся не на один доклад. Мы проведем целый декадник, в течение которого сумеем ознакомить писательскую и читательскую массу с основными течениями нашей литературы.

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ К. МАРКСА


Neue Rheinische Zeitung.
Organ der Demokratie.

ПЕРВЫЙ НОМЕР «НОВОЙ РЕЙНСКОЙ ГАЗЕТЫ», ВЫШЕДШЕЙ В 1848 ГОДУ.

СЛОВО с ТРИБУНЫ

Из выступлений на пленуме

В. ЕРМИЛОВ

Требование правды—это основное требование стиля социалистического реализма — с неизбежностью вытекает из всей сущности мировоззрения пролетариата, из всего «духа» работ творцов научного коммунизма—Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина.

Слабость нашей литературной и театральной критики как раз и проявляется в том, что наша критика еще не умеет конкретно учиться у Маркса, Ленина и Сталина.

Когда наша критика поймет всю неизмеримую глубину ленинских мыслей о том, что каждый приходит к коммунизму своими, особыми, неповторимыми путями,—тогда она сумеет в каждом художнике (речь не идет, конечно, о художниках враждебных) отыскать ту неповторимую, только ему свойственную «зацепку», которая может привести его к социалистическому искусству. Это может делать только марксистская критика. Всякая другая критика—догматична, абстрактна, всякая другая критика никогда не сможет понять своеобразия, неповторимости каждой данной художественной индивидуальности.

Наша новая действительность должна осваиваться драматургами во всей ее глубокой сложности, во всей ее новой специфики. Если враг стал тоньше и изворотливее, если старые методы упрощенной классовой борьбы не годятся, если основной метод борьбы классового врага—это метод «тихой сапы», то перед драматургами также стоит задача отойти от того упрощенного воспроизведения классовой борьбы в ее основных схематических линиях, которые они давали в прежних своих произведениях.

Необходимо преодолеть однолинейность, этот едва ли не основной художественный порок нашей драматургии; нужно отказаться не только от схемы,— но у нас уже успела вырасти в драматургии и своего рода антисхема, также перерастающая в схематизм. Наши драматурги давно усвоили то, что нельзя давать человека только положительным, или только отрицательным, и сделали отсюда вывод, что человек должен быть и положительным и отрицательным. Это есть не что иное, как детские болезни нашей драматургии, и она, конечно, преодолеет и уже преодолевает их. Эти болезни нашей драматургии—болезни роста—связаны с абстрактно-схематическим подходом к действительности и к людям, когда последние существуют для драматурга только как доказательство той или иной точки зрения. И здесь наша критика обязана довести до драматургов совершенно гениальные мысли Маркса об искусстве. Разбирая «Парижские тайны» Евгения Сю, Маркс доказывает, что спекулятивная абстрактная философия и художественная методология Сю базируются на одном и том же фундаменте.

«Как для Родольфа (герой романа Сю) люди руководствуются в своих действиях либо принципом добра, либо принципом зла и стало быть должны оцениваться сообразно этим неизменным категориям, так для гг. Бауэр и К-о одни исходят на точки зрения массы, другие—из принципов критики. Но все они превращают действительных людей в абстрактные точки зрения». Маркс говорит, что Сю превращает живые характеры в простые аллегории, в доказательства определенных идей.

«У Сю действующие персонажи должны выдавать его собственное писательское намерение—заставить их действовать тем или иным образом— за результат их внутреннего размышления, за сознательный мотив их действия. Они должны постоянно твердить: вот в том-то я исправился, в том еще и в том и т. д. Так как они не живут действительной, содержательной жизнью, то им ничего не остается, как усиленно подчеркивать значение совершенно несущественных поступков».

Разве в нашей драматургии не имеется недостатков того самого типа, о котором говорит Маркс, не имеется большого количества таких однолинейных схем, вместо живых человеческих характеров? Исключительно интересной для нашей драматургии является та оценка положительных моментов в романе Евгения Сю, которую дает Маркс. Без всякого преувеличения можно сказать, что это положение Маркса должно явиться одним из основных творческих принципов нашей драматургии. Вот что Маркс пишет об одном из персонажей романа—о проститутке Марии:

«Мерилом ее жиненного положения служит ей не идеал добра, а ее собственная индивидуальность, природа ее существа»... «она сама ни добра, ни зла, а только человечна».

Эта мысль Маркса связана с теми мыслями, которые его интересовали в период работы над «Св. семейством»: с мыслями о том, что буржуазное общество вытравляет из человека человеческое, что человеческие переживания, как таковые, не остаются в буржуазном обществе, что человек в нем не самоцель, а средство,—отсюда это замечание о том, что Мария—«только человечна». Она руководствуется в своем поведении не тем или иным идеалом,— она просто выражает собственную индивидуальность, свою органическую природу, она «ни добра, ни зла». Эта совершенно замечательная мысль должна помочь нашей драматургии подняться на более высокий этап, поняв метафизичность такого подхода к персонажам, когда они, во-первых, являются доказательством той или иной точки зрения и для этого только существуют в произведении и, во-вторых, когда персонаж по логике антисхемы является и положительным и отрицательным, а не просто выражающим «собственную индивидуальность, природу своего существа». Я, например, думаю, что в пьесе Киршона «Хлеб», имевшей в свое время большое положительное влияние на развитие советской драматургии, в образе Михайлова следы этой антисхемы существуют: нет еще в нем органичности в выражении своей индивидуальности, нет образа, о котором Маркс пишет: «Ни добр, ни зол, а только человечен». В этом плане большим шагом вперед является образ Гая в пьесе Погодина «Мой друг». Гай как раз ни добр, ни зол, а «только» большевик—перефразируя слова Маркса,— он органически выражает самого себя, он не существует только в качестве доказательства какой-либо точки зрения—и в этом большой успех пьесы Погодина. Конечно, в этой пьесе имеется очень большое количество самых серьезных недостатков. Препятствия, с которыми борется Гай, пустяковые и мизерные, все персонажи, противостоящие ему, совсем почти не нарисованы художником, чрезвычайно схематичны, да и в самом образе Гая есть много не-большевистских черт. Но эти недостатки отнюдь не снижают очень большого принципиального значения образа Гая для всего развития нашей драматургии, потому что в нем есть тенденция, о которой говорит Маркс, и это и есть тенденция к шекспиризации нашей драматургии. Основной интерес пьесы Погодина и состоит в том, что она идет по пути шекспиризации. Мы имеем на сцене живой характер с большими страстями, с большими задачами,—имеем образ большого, талантливого человека. Когда пьесу Погодина критикуют за стилевой эклектизм, за стилевую невыдержанность, когда говорят, что в пьесе эклектически сочетаются самые разнообразные стилевые и жанровые тенденции (чуть ли не от трагедии к скетчу), то здесь, мне представляется, сказывается догматизм, какая-то нормативная эстетика. Забывают о том, что в трагедии Шекспира мы имеем сочетание самых разных жанровых тенденций: сцена с могильщиком в «Гамлете» переносит нас от высокого трагедийного плана в план комедийный, и никакой эклектики здесь, конечно, нет.

Громадное значение «Егора Булычева» для нашей драматургии как раз и состоит в том, что здесь мы имеем такое высокое художественное совершенство образов, при котором не остается никакого места для однолинейности или для схемы или антисхемы. Образы этой пьесы органически выражают свою индивидуальность, природу своего существа: сам Егор Булычев «ни добр, ни зол», он «просто» выразитель противоречий русского капитализма на определенной стадии его развития и как таковой выражает свою собственную индивидуальность. Именно такой подход к своим персонажам отличает творчество Горького, и в этом одно из проявлений пролетарского характера его творчества. Пьеса «Егор Булычев» учит нас, как нужно преодолевать однолинейность, как нужно давать такие персонажи, как герой этой пьесы, который ни добр, ни зол, а он такой, как он есть социально, выражает свой социальный образ, свой социальный характер. Именно в этом следовании по пути, указанному Марксом, гигантское значение «Егора Булычева».

Именно в такой шекспиризации советской драматургии нужно искать ее путей. Большая, высокоидейная философская пьеса, которая преодолевает детский этап советской драматургии, пьеса, которая умеет дать настоящий социальный образ, настоящий социальный характер, преодолеть однолинейность, большая пьеса, а не сценарий для театра—вот что нужно нашему театру, нашему зрителю.

Путь советской драматургии — в больших страстях, в больших характерах, в больших мыслях, в шекспировской живости, в создании таких образов, которые по плечу эпохе, которые своим существованием доказывают основную мысль всего творчества Максима Горького,—мысль о том, что новый социалистический человек — это звучит гордо!

Наша театральная критика обязана бороться за такую драматургию и за такой театр, и на основе работ творцов научного коммунизма, на основе органического и глубокого понимания той великой борьбы, которую возглавляет наша партия под руководством т. Сталина, вести к этим путям всех художников, могущих к ним приблизиться. И она должна уметь беспощадно драться со всем тем, что мешает росту и развитию социалистической драматургии и социалистического театра.

Ник. ПОГОДИН

В чем суть споров между мною, Вишневским, с одной стороны, и Афиногеновым и Киршоном, с другой? Ни у меня с Киршоном, ни у Афиногенова с Киршоном, ни у всей этой четверки никакой личной вражды нет. Но мы друг с другом спорим. Это есть большой принципиальный спор в искусстве, в драматургии, практический спор, спор о пьесе.

Я попытаюсь немножко разобраться в Вишневском, очень коротко, чтобы показать вам, что меня об'единяет с Вишневским. Все то, над чем работает Вишневский, все, что я вижу в его произведениях, все то, что я знаю о его работе, что меня с ним об'единяет, — это то, что Вишневский понимает всем организмом художника, что форма не статична, а динамична, что она движется, растет и меняется. Вишневский, как и я, был на фронте, видел деревню, город, видел все обострение классовых конфликтов между людьми. Я так же, как Вишневский, очеркист. Я десять лет ездил. У меня накопился колоссальный багаж моих впечатлений. У меня в чемоданах, как и у Вишневского, имеется богатый материал.

Но Вишневский хочет стихийно в 2-3 дня разрешить формулу, и тут-то он попадается. Возьмите вы его «Последний решительный». Из «Последнего решительного» ничего решительно не вышло. Совершенно ясно, почему это произошло. Вишневский решил в течение 9 дней стихийно охватить проблему и разрешить ее.

Для меня в то же время замечательным, блестящим примером является его «Первая конная», которая сделана только в одном действии, потому что театр, в котором я работаю, хотя он и революционный, и передовой, но он не доделал остальные действия. Сделан только первый акт. Отнюдь не успели раскрыть всего, что дает Вишневский.

Теперь дальше. Что нас разделяет с т. Киршоном и т. Афиногеновым? Это очень серьезный вопрос, о котором нужно смело, открыто, просто и ясно говорить, а в особенности нам на этом пленуме. Дело вот в чем: мы стоим на одной и той же классовой позиции, мы берем, стремимся взять, как умеем, и претворить в образы передовые господствующие идеи времени, мы несем на театр мобилизующие произведения. Все это так. Мы — художники, стоящие на платформе советской власти. О чем же тогда спорить? Мы спорим о том, что мы чрезвычайно неспокойны, творчески неспокойны; дело ведь не в том, как выступаю сейчас я или как выступает Вишневский. Спокойствие художника определяется в его образах или формах, которые он делает. Тт. Афиногенов и Киршон в своих произведениях очень спокойны, они берут готовую форму, располагают новые социальные образы. Возьмите три произведения: «Страх», «Хлеб», «Чудак». В чем основа интриги, что возбуждает зрительный зал, что ведет, что воздействует? Любовь. Возьмите три произведения: «Первая конная», «Мой друг» и произведение, которое мы увидим, «На Западе бой» Вишневского. На чем построены все эти произведения? Не любовь! не любовь! не любовь! Вот, товарищи, стык наших споров. Вся драма последних десятилетий у нас на театре, каждое произведение построено в основе на любовной интриге. У Афиногенова, Киршона—все очень гладко, театрально замечательно, выигрышно и интересно, все на месте. У нас — очень неныгодно, у меня — все хаотично, у Вишневского — все хаотично. Но когда я пришел с «Темпом» впервые на театр и Куза — актер Вахтанговского театра — стал настаивать на том, чтобы я ввел любовную интригу, я ответил: я был на сталинградском заводе, поймите, что на той интриге, которую вы мне предлагаете, социализм не строится!

Если бы «Страх» Афиногенова мы поставили в театре Революции, если бы Афиногенов начал работать с режиссером Алексеем Поповым. 15 лет работающим только в советском театре и выросшем в советской действительности, хорошо знающим и осмысливающим эту действительность, мне кажется, что «Страх» иначе бы выглядел и, может быть, целый ряд образов был бы переделан и не было бы статического финала, рассчитанного на эффект речи, а в действии, в самой интриге было бы доказано бесстрашие.

Недавно выступал один актер и говорил: пьеса интересна и правильно построена, но мне скучно в ней работать, потому что мы все это уже знаем, по форме она не удовлетворяет, не так это и не то; я учусь, посещаю театры и чувствую, что вы ставите меня в положение, где я отступаю назад как художник. Может быть, пьеса будет расхлябанной и нелепой, но ею легче владеть, потому что я в ней говорю со зрителем, и это отвечает моим потребностям, как социальной личности.

Этот вопрос о старой догме формы ведет к вопросу: кто кого ведет — драматург театр или театр ведет драматургию. Признаться, мне кажется, что это вопрос никакого практического значения не имеет.

Я утверждаю, что здесь есть диалектическое соединение, и когда приходят такие драматурги, как Шекспир, Мольер, тогда совсем нельзя понять, кто кого вел и что откуда создавалось. Мы знаем из литературы околошекспировской из биографии Бен-Джонсона, что там было такое взаимодействие, начинающееся от заказа пьесы, рассчитанной на заказ двора, заказ эпохи, связанный с такой драматургической интригой... У Шекспира каждый образ, каждая сцена были настолько могучи, что винтики и гайки все сходились и получалась монолитная драматургия. (Голоса: Правильно!)

Теперь последнее. Я говорю, что нам нужно остерегаться слишком смелых, быстрых, решительных, категорических рецептов. Рецепт у нас есть. Вы знаете, что это за рецепт. Рецепт — это генеральная линия нашей партии. Это все понятно, это все ясно, но те рецепты и рецептики, которые несут наши малые и драматурги побольше,—этих рецептов нужно остерегаться.

Самое главное — умело, глубоко, тактично, чутко организовывать соревнование художников, чтобы оно было под большим напряжением, и это сыграет свою положительную и решающую роль на нашем фронте, на котором мы являемся участниками строительства социализма (Продолжительные аплодисменты.)

Ю. ЮЗОВСКИЙ

Сейчас говорят о созидании новых художественных форм, художественного стиля социалистической эпохи. Какой вопрос является решающим в этом направлении и требует огромного осмысления? Это частная и социалистическая собственность. Частная собственность была тем основным источником, из которого старый мир черпал мотивы своего поведения. Она, частная собственность, вела, толкала, давала импульс к деятельности вплоть до самых великих, героических подвигов. Социалистическая собственность воспитывает иные мотивы поведения. Происходит трансформация мотивов, реконструкция человеческой психики. Задача драматургии — искоренять старые, воспитывать новые мотивы. Однако тут встает важнейший вопрос: о старых методах, приемах, формах, сюжетах, работая которыми художник вопреки внешней революционной агитационности укрепляет собственнические настроения и предрассудки. Тов. Юзовский приводит ряд примеров, в которых показывает, как подпольно укрепляются собственнические пережитки, хотя у художника была противоположная цель. В связи с этим т. Юзовский говорит о принципе критического усвоения классиков на анализе Бальзака. Бальзак сейчас «выдвинет», он гениально раскрывал буржуазную действительность, но он не был «беспартийным», как иногда его демонстрируют. Он был идеологом и вдохновителем капиталистического накопления. Такова, например, по мнению т. Юзовского, «тема Растиньяка» и «тема старика Горио», тема буржуазной семьи. На этих темах и сюжетах пытаются работать наши драматурги, давая в ином виде старый вариант «о молодом человеке XIX века». И здесь укреплялись капиталистические пережитки.

Затем т. Юзовский говорит о творческих направлениях в драматургии. Одни видят это разделение между направлениями на принципе «психологии». Одни, мол, «за», другие «против» психологии, отсюда и борьба. Деление ложное, без психологии, без эмоций нет искусства. Вопрос в направленности, а не в наличии психологии. Другое деление — это деление на характеры и положение. Деление тоже неправильное. У Погодина в «Моем друге» дан характер, однако,

А. Селивановский

Трубы КРАСНОЙ КОННИЦЫ!*

Поэма «Дума про Опанаса», написанная в 1926 году, является рубежом между двумя периодами творчества Багрицкого. Конечно, украинский хлеборob-бедняк Опанас, дезертирующий из продотряда, становящийся махновцем, убивающий попавшего в плен комиссара продотряда Когана и затем неотступно преследуемый совестью, сознанием своей вины, сознанием своего предательства революции, — этот Опанас не равнозначен социальному поколению Багрицкого. Но в «Думе» характерной была не только тема колебаний мелкой буржуазии, столь близкая раннему периоду поэзии Багрицкого. Характерным было прежде всего то, что образу Опанаса Багрицкий придал черты, свойственные ряду его ранних романтических персонажей. Если угодно, Опанас — это в известном смысле птицелов Дидель («Дидель весел, Дидель может песни петь и птиц ловить»), лишенный своей ранней вневременной условности и вдвинутый в конкретную социально-историческую перспективу.

Кто же такой Опанас? Он — молодой крестьянин, у которого здоровые руки и темная голова, собственник, крепко сидящий на своей земле, любящий свой садочек, свою вишню, своего вола, а самое главное — не желающий иметь над собой никакой власти, не признающий никакой дисциплины, не видящий никаких обязательств перед революцией.

Чернозем потек болотом
От крови и пота.
Не хочу махать винтовкой.
Хочу на работу,—

все равно, где: у колониста Штоля, у себя ли в хозяйстве. Эту черту Опанаса особенно подчеркивает — в переделке «Думы» для оперы (1932 год), — Павла, его жена, не тронутая никакими колебаниями, законченная и цельная представительница заповедей «своего» кутка, «своего» садика, «капустной благодати борща», по определению Багрицкого в одном из его стихотворений. Вообще в переделке «Думы» для оперы стали значительно более отчеливыми грани колебаний Опанаса. И если на одном полюсе ему противостоит Коган, большевик, пролетарский революционер, то другой полюс получает новое раздвоение— между романтическим бродяжничеством махновки Раисы и Павлой. Дело в том, что Опанасу предстоит не только выбор между Коганом и Махно, но и — в пределах его собственнического качества — выбор между Павлой и Раисой.

Так вот — программа Павлы:

Выйди в степь и ярмо тугое
На вола своего надень.
От зари и от перегноя
Сладковатый туман и лень.
Как придешь ты перед закатом,
Я под вишней поставлю стол,
Свежей глиной обмажу хату,
Да песком пересыплю пол...
... И мы выйдем с тобою в поле,
Мы вдвоем — только ты да я.
Здравствуй, радостная до боли,
Набухающая земля!...

Раиса сложнее Павлы. Если у Павлы— инстинкт собственности то у Раисы — программа действий, если Павла — вся в пределах интересов своего двора, то Раиса хочет поднять собственнические инстинкты до идеологии кулацкого анархизма; если Павла зовет к волам, то Раиса — к оружию в борьбе. «И тачанки наши стонут, и грохочут бубны, и повстанцев погоняет дикий голос трубный... Гей, весна! Стучат копыта. Ветер! Ветер! Ветер!» Таким образом, коллизия Павла—Раиса выражает собою две стороны в мелкособственнической, обернувшейся против революции стихии, — ее лозунги, вырастающие из инстинкта хозяйствования Павлы, и ее разрушающую практику, облеченную в мистифицирующие одеяния махновско-анархической идеологии у Раисы.

Гораздо важнее, однако, другой конфликт, решающий: конфликт между Коганом и Опанасом. Здесь и заключен идейный узел поэмы. В переделку поэмы для оперы Багрицкий внес многочисленные изменения, вызванные не только необходимостью приспособления произведения к условиям сценической постановки, но и пояснением первоначального замысла. Если в поэме Опанас выглядит трагической фигурой, то в переделке для оперы образ его значительно снижен. Социальная трагедия слоев трудящегося крестьянства, колебнувшихся в сторону кулацкого бандитизма, здесь персонифицирована в образе, который сам по себе лишен трагического ореола. В поэме мы впервые встречали Опанаса уже после бегства из продотряда — в переделке для оперы мы застаем его еще в продотряде, в окружении продармейцев, на фоне которых особенно оттеняется его шкурническая, собственническая сущность. В поэме Опанасу выпала доля только расстрелять Когана — в переделке для оперы он выступает прямым предателем комиссара, донося на него Махно. И так далее. Мы думаем, что подобная деформация образа Опанаса вызвана прежде всего тем, что проблемы определения своего пути в революции, волновавшие прежде Багрицкого и нашедшие свое выражение в самой теме поэмы, теперь уже не волнуют его, ибо они для него решены, и он может теперь подойти к ним, так сказать, с ретроспективных позиций, — он обрел свободу обращения с образом Опанаса.

Кое-какие изменения внесены в переделке для оперы и в образ Когана. Но переделки эти менее значительны. Это мы вынуждены констатировать с сожалением, потому что образ Когана был наиболее художественно уязвимым местом поэмы. Конечно, симпатии читателя невольно привлекались к Когану. Это определялось и всей ситуацией поэмы. Коган, безоружный, погибал мужественной смертью. А самое важное — читатель подставлял в образ Когана свой собственный опыт в революции, он переносил в поэму свои мысли и чувства (мы говорим, конечно, о советски настроенном читателе), но делал он это помимо автора и за него, ибо автор, показав героизм поступков Когана, не раскрыл нам его облика, не оживил и не отеплил его такими чертами, которые становятся доступными художнику лишь при глубоком вживании его в сущность образа. Правота Когана художественно раскрывается в поэме лишь через неправоту Опанаса, т. е., отраженно, а не непосредственно. Она дается в мучительных терзаниях Опанаса, который слышит осуждение своего поступка в голосах природы, в вое ветра, в верещании копца («И равнина волком воет от Днепра до Буга, зверем, камнем и травою: — Катюга! Катюга!..»). Сам же Коган дан лишь в двух чертах своего характера: бесстрашии и прямолинейности. Образ его обеднен, лишен художественной яркости и многоцветности.

В переделке для оперы Коган стал несколько живее. К чертам его характера прибавился ум. И еще: в одной сцене, когда на рассвете разведка продармейцев во главе с Коганом подходит к хутору, происходит такой разговор:

Коган: Смотрите: солнце встает, ребята,
Такое туманное, как в пыли.
Как тянет горечью!..
Первый красноармеец: Это — мята.
Коган: Как травы шумят!
Первый красноармеец: Это — ковыли.
(Медленно встает солнце).

«Как тянет горечью», «как травы шумят», — вот эти две задумчивые, подчеркнутые предрассветной усталостью, такие простые и мельком сказанные горожанином фразы гораздо сильнее привлекают к Когану, чем многие другие, произносимые им правильные и необходимые слова. Ведь мы имеем дело с произведением лирическим, где все персонажи раскрываются нам не только в своих поступках, но и в своих затаеннейших мыслях и чувствах, где каждый персонаж раскрывается со своей интимной стороны, и только Коган всегда и везде замкнут в себе, сдержан, лишен своей художественно-эмоциональной окраски. В поэме это было неизбежно — ведь то был период, когда Багрицкий писал «Ночь» и «От черного хлеба и верной жены» и когда для Когана у него попросту не было творческих красок. В переделке же для оперы — это является ошибкой, которую следует учесть и театру в его работе над спектаклем.

Но в поэме этот недостаток частично восполнялся другими ее качествами. В самом ритмическом шевченковском строе поэмы, в украинизированной ее лексике с необычным вводом в русскую поэзию украинизмов, в авторских отступлениях, в постоянных лирических рефренах («Украина, мать родная, жито молодое!»), наконец, в авторском эпилоге и в его концовке («Так пускай и я погибну у Попова Лога той же славною кончиной как Иосиф Коган») — одним словом, во всех художественных тонах поэмы образ Когана, бледный и схематичный сам по себе, окружался таким ярким ореолом, что эта яркость, казалось, частично примиряла с бледностью образа.

Ну, а в переделке для оперы? В особенности в такой переделке, которая сама по себе является законченным художественным произведением, а не только подсобным материалом для оркестрово. вокального исполнения? В переделке, которая едва ли не впервые в истории русской оперы поднимает словесный текст на большую художественную высоту, равную по своему значению в спектакле — при условии удачи работы композитора и театра — музыкальному звуку? Здесь автора нет. Автор за кулисами. За него полностью говорят и действуют его персонажи.

Мы уже видели, какие полновесные слова находили для своих мыслей и чувств Опанас Павла Раиса. Мы видели также значительное побледнение наряду с ними эмоциональной убедительности образа Когана. И если бы сказанным выше ограничилось изменение, внесенное Багрицким в текст переделки для оперы, мы вынуждены были бы констатировать противоречие между идейной конструкцией оперы и ее художественной направленностью. А такое противоречие всегда об'ясняется какой-то противоречивостью в характере творчества художника.

Но неудачу (или неполную удачу) образа Когана Багрицкий возместил другими путями. Мы имеем в виду не только песню, которую поют красноармейцы в первом и последнем акте, песню, заслуживающую по своему тексту стать песней масс. Мы имеем в виду ту сцену, в которой действие поднимается до наивысшего драматического напряжения и в которой находит свое выражение сама идея произведения: сцену боя махновцев с отрядом Котовского[1].

В поэме бой был изображен в стиле лубка. Котовский — «Долину озирает командирским взглядом». Жеребец его — «Сверкает белым рафинадом». У эскадронов — «Поступь удалая, амуниция в порядке, как при Николае». Шашка — играет над конем «проливною силой». Во время боя комбриг — «С налета разрубает саблю Опанаса». И так далее. Здесь дан батальный лубок, и сама сцена боя в развитии поэмы имеет лишь скрепляющее сюжет, но отнюдь не самостоятельное значение.

Иначе в переделке для оперы. Здесь сцена боя является центральной. И это неслучайно. Идейный центр произведения переместился на разгром кулацкого анархизма. Собственно, боя на сцене нет. Ничего батального! Только трубы Котовского звучат издалека.

Действие развертывается в махновском штабе. Уже известно о приближении Котовского. В это время приводят пойманного слепого кобзаря. По приказу Махно кобзарь, не зная, где он находится, поет свою первую песню. Мы ее приводим полностью, потому что в ней, как и во второй песне, наиболее ярко выражена идея «Думы», а также и потому, что в ней выпукло проявились новые черты поэзии Багрицкого, освобожденной от погремушек старинного романтизма и сохранившей свою верность революционной романтике. Вот эта песня:

Пшеница шумит
Перед близкой бедой,
Струится в ушаты
Кровавый удой.
О, горе нам, горе!
Предсмертные зори
Чадят головней
Над сожженной землей.
Зачем, Украина,
Ты в сумрак идешь,
О ком ты рыдаешь,
Кого еще ждешь?
Твой волос посекся,
Иссохли сосны,
В корявые ноги
Вонзились волчцы,
Деникин стегал тебя
Плетью тугой,
Пинал тебя гетман
Двогянской ногой.
И с черным туманом
Прошел ураганом
Петлюра над бедной
Твоей головой...
Махно угонял
Перепуганный скот,
Напаивал смертной
Горилкой народ.
Весь мир наизнанку!
Влетай на тачанку!
Ложись к пулемету!
И — кони вперед!
Кружится, пыля,
Под ногами земля,
Свистят тополя,
И пожары ревут...
И нет, Украина,
Пощады тебе!
Твой дом опозорен,
И проклят твой труд!

Эд. БАГРИЦКИЙ

приближение Котовского не заставило махновцев оседлать коней. И, оставленный всеми, в пустоте сцены, кобзарь начинает свою вторую песню, звучащую как пророчество, — с такой силой выражены в ней гнев, боль и радость крестьянства, идущего к трубам Красной конницы, к советской власти, к большевизму:

Проснись, бедолага,
Проснись, не дремли!
Армейские кони
Заржали вдали.
От окрика сына
Вставай, Украина!
Сын в бурке косматой
До самой земли...
Гей, мать, подымайся!
Скликай сыновей,
Из мертвых домов,
От несжатых полей,
С карпатских нагорий
До Черного моря,
От киевских рощ
До херсонских бахчей...

Он поет песню нарастающим революционным под'емом, а в это время трубы Котовского, врываясь в его песню, играют вдали сбор, тревогу, рысь, галоп, карьер, атаку.

В переключении основного внимания на эту картину, дающую широкий социальный разрез судеб Украины и украинского крестьянства в революции, в гражданской войне, на эту песню, в которой выражены настроения масс, в противопоставлении Опанасу кобзаря, т. е. представителя той же социальной прослойки, что и Опанас, — во всем этом прежде всего и сказывается основное изменение, произведенное Багрицким в его работе над «Думой» и выражающее основное изменение в характере его творчества. «Так пускай и я погибну у Попова Лога» — этой концовкой поэмы отвечает запев кобзаря: «Проснись, бедолага, проснись, не дремли!». Поэзия Багрицкого теряет свой интеллигентски-мелкобуржуазный характер. Она по всему своему существу и по всему своему формальному обличию — в оперной переделке «Думы», в «Человеке предместья», в «Смерти пионерки», в некоторых других последних его произведениях — приближается к характеру подлинно народному.

Она перестает, иными словами, быть романтической поэзией в традиционном понимании романтизма.

* Глава из работы о поэзии Эдуарда Багрицкого.

[1] Образ Раисы не удался Багрицкому в переделке «Думы» для оперы. Он схематичен и неясен. Но здесь мы рассматриваем только его идейную функцию, как она была задумана.

[1] Эта сцена опубликована в «Правде» 17 февраля 1933 года.

ЗА ДЕЛОВОЕ ОБЩЕНИЕ ПИСАТЕЛЕЙ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

На I расширенном пленуме оргкомитета ВССП не мало говорилось о литературе народов СССР. Представители союзных республик, автономных республик и областей выражали законное сожаление, что русские писатели почти совсем не знают их писателей, среди которых есть много талантливых и выдающихся. Они обоснованно требовали повышенного внимания к творчеству «национальных» писателей. Русские писатели признавали недопустимость создавшегося положения. Самый термин «национальный писатель» был оценен как политически ошибочный, и участники пленума раз'ехались довольно благодушно. Однако прения, развернувшиеся на II пленуме всесоюзного оргкомитета по докладам представителей Азербайджана, Армении и Грузии, показали, что в деле писательского общения далеко не все обстоит нормально. Совершенно ясно, что как бы ни работал оргкомитет и наши издательства, они не смогут осуществить действительное интернациональное сближение писателей внутри нашего Союза, если за это дело НЕ ВОЗЬМУТСЯ САМИ ПИСАТЕЛИ. Еще на I пленуме об этом сказал несколько слов представитель Дагестана Эффенди Капиев. Мне думается, что осуществить реальную писательскую связь не так уж затруднительно.

Все прекрасно знают, что многие наши писатели каждый год совершают разнообразные поездки по СССР, устанавливают так или иначе довольно прочное культурное общение с различными республиками и областями. Почему бы не использовать для общего дела сближения всех советских писателей этот опыт и эти связи? Почему бы нашим писателям в индивидуальном или бригадном порядке не прикрепиться к писательской организации знакомой им области или республики, поддерживать с ней постоянное товарищеское общение, оказывать товарищескую помощь? Едва ли большой эффект в этом ответственном и сложном деле дало бы повторение случайных и эпизодических командировок наших писателей или торжественных встреч на банкетах. Но если бы, скажем, Николай Тихонов и Мариэтта Шагинян «прикрепились» к хорошо знакомой им Армении, Луговской и Павленко к Туркмении, Бор. Лапин и З. Хацревин к Таджикистану, Пастернак и другие писатели к Грузии, Кирилов к Азербайджану, Фадеев и Лидин к Дальнепосточному краю, Мстиславский к Дагестану, Сосырев и Козин к Казакстану и т. д. и т. д., то можно было бы под руководством оргкомитета наладить не ведомственную, а подлинно писательскую связь. В свою очередь, своеобразное писательское «посредничество» НА ТЕХ ЖЕ ОСНОВАХ ДОЛЖНЫ БЫ СОЗДАТЬ ПИСАТЕЛИ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК. Если бы, например, Павло Тычина, Остап Вишня или Микитенко на Украине, Паоло Яшвили, Женти или Лордкипанидзе в Грузии, Егише Чаренц или Гурген Маари — в Армении, Янка Купала, Колос или Чарот в Белоруссии и т. д. и т. д. заинтересовались бы определенным участком работы, руководили им, делились своим писательским опытом с писателями других республик, следили за переводами, то это имело бы огромное значение.

В деле общесоюзного сближения писателей можно будет применять разнообразные сочетания, организовать даже писательские соревнования. На почве подобной товарищеской работы в дальнейшем могли бы возникнуть своеобразные творческие об'единения писателей различных народов Советского союза, могла бы наладиться совместная разработка литературных проблем.

Было бы хорошо, если бы всесоюзный оргкомитет поскорее возглавил эту работу.

ВИКТОР ГОЛЬЦЕВ

Лев Никулин в Турции

18/II с пароходом «Чичерин» приехал в Стамбул т. Никулин. Во всех газетах помещены большие беседы с т. Никулиным и его портреты. Эти беседы напечатаны на видном месте, большей частью на первых страницах газет, с большими заголовками о прибытии в Стамбул сов. писателя.

«Миллиет» по этому поводу пишет:

«Мы уже сообщали, что нашу страну посетит сов. писатель Л. Никулин. Он вчера утром на пароходе «Чичерин» прибыл в наш город и остановился в советском консульстве. Целью его приезда является изучение страны для нового труда, который он напишет под названием: «Новая кемалистская Турция». С этой целью он пробудет в Турции 2 месяца, поедет в Ангору и в Смирну.

Далее газета дает подробную биографию тов. Никулина, отмечает его пребывание во Франции, в Афганистане и останавливается на об'яснениях т. Никулина, почему он решил поехать в Турцию: в 1925 году т. Никулин проезжая через Стамбул, задержался здесь на 2 дня; видел в Дарданеллах разрушенные французские и английские суда, результат героической защиты турецкой нацией своей независимости. Эти суда показали ему, с каким геройством во время дарданельской осады. Турция защищала свои территории. Тов. Никулин представил себе тогда героическую борьбу турецкой нации за свое освобождение. И тогда же у него зародилась мысль написать об этом книгу. В этом труде он думает показать, как защищалась турецкая нация и как она победила и отстояла свою независимость. Этот труд не может не касаться и экономического возрождения Турции. Для нас, заявил т. Никулин, это особенно важно потому, что нам пришлось заново создавать свою промышленность.

Когда я встретился в Москве с турецким послом Гуссейн Рагиб-беем, приводит «Миллиет» слова т. Никулина, и сказал ему, что собираюсь написать книгу по поводу Новой Турции, то он сказал, что мне будет полезно встретиться с героями борьбы за независимость. Таким образом я и приехал в Турцию. Здесь я задержусь 2 месяца. В мае уеду в Италию, к Максиму Горькому. Надеюсь, что свой новый труд закончу в течение 6 месяцев.

За день до приезда т. Никулина во всех газетах была напечатана телеграмма, полученная совконсулом из Москвы от председателя союза писателей т. Гронского, о выезде из Москвы в Турцию т. Никулина.

Кроме того заметка о приезде т. Никулина появилась в вечерней газете «Акшам» и большая беседа о положении литературы в СССР в газете «Журналь Д'ориан».

ПОЭТИЧЕСКАЯ ДИСКУССИЯ В ЛЕНИНГРАДЕ ЗАКОНЧИЛАСЬ

ЛЕНИНГРАД (наш. корр). Закончилась поэтическая дискуссия. На четвертом дискуссионном собрании выступили В. Саянов, Н. Свирин, А. Тронцкий и др. С большой речью выступил также Н. Браун, развивший ряд мыслей о современной лирике, в которой — утверждает Н. Браун — стираются грани между общественным и личным. Во второй пятилетке, когда изменяется весь строй чувств, мыслей, психики человека, изменяется об'ем и качество лирики. Останавливаясь далее на вопросах критерия художественности, Н. Браун призывает поэтов к осмысливанию путей, которыми они идут к разрешению задач революционного искусства.

С огромным интересом был выслушан Н. Тихонов, выступление которого, собственно, и закончило споры (докладчик от заключительного слова отказался).

— Большие поэты,—говорит Н. Тихонов,—проходили свой путь, опираясь на эпоху, на биографию и сохраняя свое единство. По их стихам можно было разобрать «личное дело» каждого. Наши же молодые поэты часто не связывают жизни со стихом. Внутренняя биография в их стихах отсутствует. Отсутствует волевая интонация—интонация, в которой соединяются мысль и чувство... Над этими вопросами надо серьезно призадуматься.

Б. Р.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЕЧЕРА

„Аэроплан над городом"

Так называется новая пьеса М. Левидова, включенная в репертуар текущего сезона театром Ленсовета. Недавно она была прочитана в комиссии оборонной литературы оргкомитета ССП. Пьесу читал художественный руководитель театра К. Зубов, постановщик спектакля и исполнитель центральной роли. В обсуждении пьесы приняли участие тт. Ефремин, Крути, Березов, Лейтес, Гус, Чернянский, Зубов, Либерман и др.

Действие пьесы развертывается в некоей маленькой республике, названной автором Нордштадтской.

Сюжет построен на попытке социал-фашистских правителей этой республики использовать пробный полет аэроплана над городом в целях антисоветской агитации и призыва к войне против СССР.

Идейный замысел автора—разоблачить подлинное лицо социал-фашистов, социал-реформистов, меньшевиков и прочих прислужников и «рыцарей» загнивающего капитализма. Социал-фашизму противопоставляются в пьесе нарастающая революционная сила рабочего класса.

«Аэроплан над городом» — пьеса публицистическая. В этом ее трудность для воплощения на театре.

Большинство выступавших склонялось к мысли, что пьеса «Аэроплан над городом» должна быть трактована на сцене как публицистическая комедия.

Е.

В ОРГКОМИТЕТЕ

◆ Развернулась работа бригады сатириков. В программе занятий намечено обсуждение произведений и доклады на теоретические темы: специфика советской сатиры, сюжет, проблема жанров. Беседы проведут т.т. Д. Бедный, М. Кольцов, М. Зощенко, Ильф и Петров, Зорич, Рыклин, Арго и др. В результате работы бригада выпустит сборник лучших произведений. Руководитель бригады—т. Архангельский.

◆ С участием делегатов второго пленума оргкомитет провел совещание по вопросу массово-литературного движения на местах. Отмечая оживление работы на этом участке, делегаты вместе с тем констатировали отсутствие гибкости форм и методов массовой работы литкружков.

◆ Президиум оргкомитета поручил секретариату организовать бригаду помощи оргкомитету Татарии по организации литкружков.

◆ 25 февраля в оргкомитете состоялся большой литературный вечер, посвященный 15-летию Красной армии. На вечере присутствовали писатели и ударники, призванные в литературу.

◆ Широкую аудиторию собрал творческий декадник поэта Долматовского. Вечер был организован литкабинетом и журналом «Рост».

◆ В Калуге создана районная оргкомиссия ССП. Газета «Коммуна» возобновила выпуск литературной страницы. Открылся литкабинет. С 20 февраля начался районный литературный месячник. Работа оргкомиссии развертывается в контакте и под руководством крайоргкомитета ССП.

◆ С успехом прошел в Горьком вечер критиков, организованный ОГИЗ. Прения развернулись вокруг сборника «Тропы». Серьезной критике подверглось творчество поэта Шестерекова, рассказы Муратова, Щипачева В. и Костина. Положительную оценку вызвали произведения поэта Бирюкова. Созыв критических совещаний предположено проводить систематически.

ИЗВЕЩЕНИЯ

5 марта в 19 час. в оргкомитете ССП (ул. Воровского, 50) состоится творческий вечер поэта Василия Каменского. Вход свободный.

5 марта в 20 ч. 30 м. в Политехническом музее состоится творческий вечер Игоря Ильинского. Доклад о творчестве актера сделает Вс. Мейерхольд.

В программе—Гоголь, («Старосветские помещики») и новые рассказы Зощенко, Ардова и др.

5 марта в 19 час. в помещении оргкомитета ССП состоится очередное занятие семинаров руководов.

Ответственный редактор С. ДИНАМОВ
ИЗДАТЕЛЬ: Журнально-газетное об'единение

П правка

В последнем № «Л. Г.» в подзаголовке к докладу тов. Эули ошибочно напечатано, что тов. Эули состоит председателем оргкомитета ССП ГрузССР. Тов. Эули является заместителем председателя Совета ССП ГрузССР.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:
Москва, Тверской б. 25, Дом Герцена, 3 этаж

ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ
№ 5 (7) ЕЖЕДЕКАДНИКА
ЗА РУБЕЖОМ
под редакцией М. Горького и Мих. Кольцова.

В номере: Е. Гнедин — Полковники спасают мир. Д. Субботин—Парламент страдает одышкой. Н. Терентьев—Америка на Дальнем Востоке. Эгон Кош—Детские машины. Свен Гедин —В пустынях Азии. А. Виноградов—Стендаль и его критики. М. Друскин—Трубы и литавры. Рузвельт у входа в тупик. Судьбы бравого солдата Швейка. Политика за завтраком и мн. др.

В номере рая карикатур, шаржей и зарисовок.
Подписная цена: на год—36 руб., 6 мес.—18 р., 3 мес.—9 руб. Цена отдельного номера — 1 руб.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБ'ЕДИНЕНИЕ.

ПЕЧАТАЕТСЯ И ВЫХОДИТ В СВЕТ
К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ
КАРЛА МАРКСА
ПЕРВАЯ КНИГА БИБЛИОТЕКИ
„ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА"
МАРКС и ЭНГЕЛЬС О ЛИТЕРАТУРЕ
(Новые материалы)
Комментарии Ф. ШИЛЛЕРА и Г. ЛУКАЧА

СОДЕРЖАНИЕ: Маркс и Энгельс о трагедии Лассаля „Франц фон Зиккинген". — Энгельс о тенденциозности в литературе. — Энгельс о Бальзаке.—Энгельс против механицизма и вульгаризации марксизма в литературной критике.

В КНИГЕ 212 страниц и 30 иллюстраций.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ БИБЛИОТЕКИ (кн. № 1—3) 12 руб.
ВТОРАЯ ЧАСТЬ БИБЛИОТЕКИ (кн. № 4—6) 12 руб.
ОБЕ ЧАСТИ БИБЛИОТЕКИ (кн № 1—6) 24 руб.

КНИГИ ВЫХОДЯТ В ПЕРЕПЛЕТЕ.
ПОДПИСКУ СДАВАЙТЕ НА ПОЧТУ.
Журнально-газетное об'единение

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПОСТУПИЛ В ПРОДАЖУ И РАЗОСЛАН ПОДПИСЧИКАМ ЖУРНАЛ
ОКТЯБРЬ
СОДЕРЖАНИЕ: № 1.

Ф. ПАНФЕРОВ—Твердой поступью («Брески», 3-я книга), роман. КОНСТАНТИН СЕДЫХ—Ангаростой, стихи. ДМ. ЛАВРУХИН—Невская повесть. АЛЕКСАНДР КИСЕЛЕВ—Письмо с границы стихи. С. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ—Кость в голове, рассказ. С. ШВЕЦОВ—Дружеские пародии, стихи. Я. ШВЕДОВ. — Ровесник, рассказ. Т. ДРАЙЗЕР, ДОС-ПАССОС ШЕРВУД, АНДЕРСОН и др.—Забастовка в Харлане. НИКОЛАЙ ПАНОВ —Дагестан—страна электростанций. Трибуна писателя. В. ИЛЬЕНКОВ—О большой проблеме советской литературы. Критика. Б. ВАЛЬБЕ—О «Климе Самгине». Н. ГЛАГОЛЕВ—Критик-борец. П. МЕДВЕДЕВ—В лаборатории писателя. Л. КОН—О детской литературе.

Продолжается подписка с первого номера. Цена на год—24 рубля. 6 мес.—12 руб., 3 мес.—6 руб.

Подписка принимается: газетным бюро «Союзпечати», повсеместно на почте и письмоносцами, а также магазинами КОГИЗ'а и организаторами подписки на предприятиях и в учреждениях.

ОБРАЗ новой женщины В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Пролетариат, пришедший к власти, создал невиданный в мире под'ем творческих возможностей своего класса!

В литературу вошел ряд образов новой женщины — активной участницы борьбы за власть советов. Перед нами встает женщина в гражданской войне, женщина, борющаяся за восстановление разрушенных фабрик и заводов, женщина — строительница нового социалистического общества.

Но все же литература наша оказалась беднее нашей действительности: в события революции и гражданской войны вошла целая галлерея женщин, в первых рядах боровшихся за власть пролетариата, а в произведениях советской литературы этих образов мы найдем немного.

Наиболее яркий и художественно законченный образ — Виринея Сейфуллиной.

Виринея безоговорочно приняла революцию, она выступает перед мужиками с речью о необходимости начать борьбу. Через нее большевики поддерживают связь с крестьянами. Она верный и преданнейший друг большевиков. Сейфуллина с большой убедительностью показывает внутренний рост Виринеи. Она не принадлежит к типу тех многострадальных русских женщин, на которых Некрасов надел «мученический венец».

Сейфуллина, пожалуй, одна из первых дала тип женщины-бунтовщика, женщины-борца, женщины, не приемлющей старого строя и открыто выражающей свой протест.

Бунт Виринеи—это бунт против ограниченных возможностей старого режима.

Виринея сама первая пришла к своему мужу. «Сама в жены навязалась, с того и жила, как жена». В глухой кержацкой деревне, не смущаясь, живет она невенчанной, пренебрежительно поглядывая на судачащих по поводу нее баб. Виринея — стихия, весь ее образ это вызов существовавшему порядку вещей. Ее бунт сначала вылился в безрассудной, безудержной гуляйке. Она уходит от мужа, она пренебрежительно отталкивает тянущегося к ней инженера, она издевается над земским начальником, вздумавшим взять ее в кухарки, а по совместительству в любовницы. Она не боится среди староверов-кержаков открыто говорить о своем безбожии. Среди общего преклонения перед старцем Магарой она с дерзким весельем крикнула: «Дедушка Савелий, а ты бы тоже слез да поразмялся. Спину, чай, отлежал? А?»

Чтобы сказать такие слова святому старцу, лежащему на смертном одре, нужна большая смелость. Чтобы спокойно переносить все издевательства, которым подвергается Виринея, нужна большая воля и выдержка.

И вместе с тем эта разгульная, своевольная баба тоскует с глубокой болью о материнстве. И гибнет она в конце концов потому, что «молоко ее к дитю привело».

Виринея, несомненно, один из наиболее ярких образов новой женщины, созданных в советской художественной литературе. Остается только пожалеть, что Сейфуллина оборвала рассказ и не показала более развернуто участие женщины в гражданской войне и революции, хотя для этого были все возможности.

Большинство крупных советских писателей прошло мимо женщины—участницы гражданской войны. Фадеев в «Разгроме» нашел единственную женщину Варю. Образ женщины у Фурманова почти всегда дается в смутных тонах, на втором плане. Серафимович не дал яркого запоминающегося типа женщины—участницы гражданской войны.

Шолохов в «Тихом Доне» создал образ работницы Анны Погудко, борющейся в первых рядах пролетариата. Но героическая смерть Анны во время боя выглядит как ненужная жертва.

Развернуто показана женщина-борец за Октябрь Р. Азарх в ее книге «Борьба продолжается».

Эта женщина, сумевшая самое дорогое, самое большое в своей жизни — материнство,— положить на алтарь революции. Ребенок, рождающийся у Азарх во время боев, не отстранил ее от участия в борьбе за власть советов. Она едет комиссаром 1-й Особой Вятской, она все время на передовых позициях, она взглянула в глаза смерти, когда банда Клименко поставила ее к стенке, и лишь счастливая случайность спасла ее от смерти.

Эпоха восстановительного и реконструктивного периодов нашла более развернутое отражение в художественной литературе. Одно из первых произведений, показавших борьбу за восстановление завода,— «Цемент» Гладкова дало также один из первых типов новой женщины, работницы — Дашу Чумалову.

Даша показана, главным образом, в бытовом плане. Она, подобно Виринее, борется за освобождение из под «мужниной власти». Она отстаивает свое право на самостоятельное существование. Основа жизни ее — работа. Глеб, вернувшись с фронта, не нашел прежней «домашней бабы», для которой мужняя власть» была сладкой и желанной.

Плохо, однако, что Гладков очень слабо показал участие Даши в борьбе за восстановление завода, и в бытовом плане, в котором она по преимуществу развертывается, почти не отошел от плаката. Слишком просто разрешает Даша все встающие перед ней проблемы. Есть даже в обрисовке ее некоторые окарикатуривающие ее черты. Это идет от примитива, от слишком поверхностного подхода к изображению женской психики.

В бытовом плане так же развернул Семенов и Наталью Тарпову. По замыслу автора, очевидно, общественная работа Тарповой должна была занять большую роль, чем она заняла в действительности. Автор, правда, показывает несколько раз Наталью, выступающей на собраниях, показывает, как активно и горячо взялась она за урегулирование так называемого «рукавнишного вопроса». Но основная проблема, разрешаемая «Натальей Тарповой», — это борьба между старым и новым в человеке.

Весь роман заключается во внешнем отталкивании и внутреннем притяжении двух совершенно противоположных по своему мировоззрению и прекрасно физически сочетающихся существ — Натальи Тарповой и инженера Габруха.

У Натальи хорошая, умная голова, она дельный энергичный секретарь фабзавкома, но у нее здоровое крепкое тело, и она не может преодолеть своего влечения к такому же физически здоровому и крепкому Габруху. Страсть Тарповой оказалась сильнее ее разума. И в этом слабость Тарповой.

Новая женщина в показе пролетарского художника Семенова все же осталась рабыней чувства. Ее новые взгляды на мир, на окружающую обстановку, на вопросы быта были сильны, пока она не столкнулась с настоящим чувством, а когда столкнулась, оно ее сломило.

Такое решение вопроса — дань прошлому. Наталья Тарпова—новая женщина в своих мыслях, не ушедшая еще от старого в своих поступках.

Интересно разрешил этот же вопрос Шухов в романе «Ненависть». Правда, борьба здесь идет в ином плане. Перед Фешкой — одной из основных героинь романа — не стоит вопрос о необходимости побороть свое чувство к чуждому ей по идеологии человеку, но она любит того самого комсомольца Романа, который любим Линкой. И в этом чувстве Фешка показывает себя действительно новой женщиной. Она не только не становится во враждебные отношения с Линкой, наоборот, дружба их после признания Линки еще более углубляется. Фешка даже готова помочь Линке, она лучше, чем кто бы то ни было, понимает, что чувствует Линка и как ей тяжело в ее одиночестве.

Почему простая, не получившая почти никакого образования Фешка оказалась сильнее умной и образованной Натальи Тарповой? Потому, что основное в жизни Фешки — работа. Она горит работой, она живет ею. В работе — основа ее существования. Личное у нее на втором плане, и она всегда может побороть свои чувства.

Фешка выведена Шуховым, главным образом, в ее борьбе за новое коллективное хозяйство, она на передовых позициях в борьбе с кулаком. К ней прислушивается молодежь, с ней советуется секретарь комсомольской ячейки. И вместе с тем она совсем простая, маленькая, худенькая девочка, энтузиазмом своим в работе зажигающая весь коллектив.

Рост женщины от личного к общественному блестяще показал Панферов на образе Стешки, развернувшемся, главным образом, в третьей книге «Брусков».

Стешка—дочь Степана Огнева, организатора коммуны, без всякого раздумья выходит замуж за сына кулака. Она всецело на поводу у своего чувства. Правда, Яшка рвет с отцом, он уходит вместе со Стешкой в коммуну, но не этот его поступок руководит Стешкой, когда она сходится с Яшкой.

Но дальше уже начинается разлад. В Стешке возникает сначала еще неосознанный протест против власти пьяного, грязного мужа. Она осознает себя как свободную самостоятельную личность. Каждый месяц ее жизни—новый шаг в развитии человеческой личности. Яшка, вернувшийся из тюрьмы, застает совершенно новую, свободную, своенравную женщину, власть над которой он окончательно потерял.

Стешка ослабла лишь на один короткий миг, когда жалость к отцу ее дочери пересилила в ней чувство классовой ненависти. Это момент, когда она отвязывает Яшку от трактора и тайком от своих выпускает на свободу.

Но это минутная слабость, за которую она потом себя жестоко карает.

В столкновении с Кириллом Ждаркиным Стешка ведет себя уже как вполне равноправная и равноценная личность. Ее единоборство со Ждаркиным еще не завершено, кто будет здесь победителем — неизвестно (роман еще не закончен), но уже можно с уверенностью сказать, что Стешка — один из наиболее ярких образов новой женщины, созданных пролетарской литературой.

Трудно в пределах газетной статьи дать исчерпывающий анализ типов новых женщин, созданных после Октября в художественной литературе. Здесь можно только дать беглые зарисовки, штрихи, которые намечают общий контур образа новой женщины.

Несомненно, художественная литература не показала еще во всем многообразии женщин, выросших после Октября.

Писатели оказались в рядах тех, которые, как сказал т. Сталин в своей речи на с'езде колхозников-ударников, недооценивают женщин и даже посмеиваются на ними».

Большинство писателей просмотрело, что «колхозное движение выдвинуло на руководящие должности целый ряд замечательных и способных женщин. Посмотрите на с'езд, на его состав, и вы увидите, что женщины давно уже продвинулись из отсталых в передовые. Женщины в колхозах — большая сила. Держать эту