Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ВСЕСОЮЗНЫЙ С'ЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

28 АВГУСТА 1934 г.

Литературная газета

ОРГАН ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР и РСФСР

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Э. БАГРИЦКОГО, А. БОЛОТНИКОВА, М. КОЛЬЦОВА, В. ЛИДИНА, А. СЕЛИВАНОВСКОГО, И. СЕЛЬВИНСКОГО, М. СУБОТКОГО, М. СЕРЕБРЯНСКОГО, М. ЧАРНОГО, В. УСИЕВИЧ.

МОСКВА, КОЛОННЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ

№ 114 (430) | 29 АВГУСТА 1934 ГОДА | Цена 20 коп.

ЗА ДРАМАТУРГИЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

ДРАМАТУРГИЯ ЭПОХИ СОЦИАЛИЗМА

— С'езд закончил обсуждение вопросов драматургии. Драматургия — одна из важнейших пунктов повестки дня с'езда. Докладчики и многочисленные ораторы поставили ряд важнейших вопросов драматургии. Обсуждались вопросы о методологии социалистического реализма в области драмы, проблемы сюжета, жанров, образов, языка драмы, вопросов национальной драматургии. Следует сказать, что наши драматурги слабо знакомы с пьесами авторов братских национальных республик. Выяснилось, что во всех республиках и нацобластях растут с каждым годом новые кадры драматургии. Эта драматургическая продукция, о которой рассказывалось на с'езде, несомненно, явится значительным материалом для обсуждения основных вопросов теории и практики советской драматургии. Нельзя, в самом деле, строить всякие выводы о путях и направлениях нашей драматургии только на материале нескольких русских драматургов. Нужно расширить этот материал за счет драматургии всех братских республик. Это не только в интересах самой драматургии, но в интересах более широкой и основательной постановки теоретических вопросов.

На с'езде усиленное внимание привлек к себе вопрос о сюжетности, причем ораторы требовали действенной, с энергично развивающимся сюжетом драмы. В то же время очень горячо ставился вопрос о новых формах драмы, о том, чтобы не подменять необходимую и нужную сюжетность пьесы некритическим копированием старых форм. С другой стороны, ораторы высказывались против беспринципного новаторства как такового, «как искусства ради искусства», как желания быть оригинальным. Новых форм требует новая действительность. Социалистические отношения между людьми требуют своего, соответствующего им выражения в искусстве. Однако эти формы должны вырастать из содержания, подсказываться этим содержанием, а не быть надуманными, узколабораторными. Экспериментаторство надо приветствовать, но в том случае, если его ведут за собой идея и материал действительности.

Одним из основных вопросов, поставленных на с'езде, был вопрос о необходимости привлечь внимание всех художников к созданию полноценного, полнокровного, телесного, имеющего дыхание и кровь характера, образа, человека. Человек есть центр драмы. Те схематические штрихи, которыми в два-три приема драматург обрисовал героя, должны встретить решительную и жестокую борьбу. Внимание к героям на сцене есть внимание к герою жизни, к его чувствам, к его мыслям, к его поступкам. Почти все ораторы говорили о взволновавшем весь с'езд выступлении колхозницы Смирновой. Она замечательно рассказывала о том, какие раньше были отношения между мужчинами и женщинами. Раньше крестьянская семья, двор, жила исключительно интересами своего собственного хозяйства, в котором муж был полновластным владыкой, а жена — рабой. Сейчас жена — председатель колхоза готова исключить из колхоза собственного мужа, потому что он плохой гражданин республики. Вот поистине прекрасные, в лучшем смысле слова благородные, истинно человеческие отношения, созидаемые социализмом. Это есть типические обстоятельства нашего времени, те типические обстоятельства, которые не умеет замечать наша драматургия. Максим Горький превосходно говорил о том, что писатель плохо видит действительность, не проверяет своих произведений с точки зрения этой действительности. Именно такого рода явления, о которых рассказывала колхозница Смирнова, и должны стать источником, который рождает творческие формальные искания. Как написать пьесу, как ее оформить для того, чтобы максимально ярко было видно, агитировало и волновало то явление, о котором рассказывала Смирнова? И плохо, конечно, если драматург некритически берет положение и ситуацию из старых комедий и драм и в этих комедиях заставляет действовать свою героиню.

На с'езде обсуждался также вопрос о театре, о взаимоотношениях между автором и режиссером, о том, что необходимо, наконец, договориться и решить многие вопросы, вытекающие из этих взаимоотношений. В самом деле, накопилось много проблем не только чисто драматургического характера, но и проблем, которые необходимо совместно обсуждать драматургу, режиссеру и актеру: проблема режиссуры в настоящее время, постановка и пьеса, режиссерские системы, система актерской игры, взаимоотношение между актером и героем и т. д. и т. д. Со всей очевидностью стало ясно и было высказано рядом ораторов предложение о необходимости созыва с'езда деятелей театра и драмы для совместного обсуждения наболевших вопросов. Материалы прений могут послужить основой для дальнейшей разработки вопросов советской драматургии и практически и теоретически. В этом смысле с'езд дает большую зарядку для творческой работы драматургии, теории и критики. Ибо, несомненно, выяснилось, что и драма и ее теория еще находятся очень далеко от того уровня, которого требуют наша страна и действительность, социалистическое строительство жизни.

БОЕВЫЕ ЗАДАЧИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

ДОКЛАД тов. В. КИРПОТИНА

— Товарищи! Мой доклад о советской драматургии напечатан и роздан. В устном выступлении я хочу лишь подчеркнуть его основные моменты и сделать некоторые существенные для его понимания дополнения.

Товарищи, вы, вероятно, помните, что не так еще давно, даже года два назад, среди некоторых деятелей искусства, в том числе и среди драматургов, было распространено убеждение, что диктатура пролетариата создает условия, неблагоприятные для развития искусства. Эти люди признавали историческую правду пролетарской революции, но в то же время они полагали, что материальная обеспеченность масс покупается довольно дорогой ценой, ценой ограничения некоторых высших потребностей человека, ценой умерщвления искусства.

Это был пережиток старого мнения.

Практика пролетарской революции очень скоро показала, что рабочий класс относится весьма бережно к культурным ценностям, к искусству в том числе.

Выяснилось, что рабочий класс не только сохраняет и критически использует культурное наследие прошлого, но что он умеет строить новое и в области искусства. Умеет он создавать исторически новое и в области драматургии.

В Советском союзе создана уже при всех ее слабостях, на которые вовсе не следует закрывать глаза, драматургия новая по своему социально-историческому типу. Мы стоим, пусть в начале, но все же на новой ступени исторического развития этого искусства. Среди наших писателей есть сегодня только один, который по праву занимает место рядом с вечными образами, украшающими колонны этого зала. Вы знаете, кто это. Это **Максим Горький.**

Наша драматургия нова прежде всего по своей тематике. Ее тематика — тематика социальная, исходящая из единства человека и класса, человека и коллектива в противоположность индивидуалистической тематике буржуазной драматургии. Ее тематика главным образом тематика пролетарской революции.

Социалистический реализм советской драматургии утверждает в сознании людей новый социалистический строй, укрепляет, цементирует его в противоположность реализму буржуазии, умевшему только критиковать окружавшие его общественные порядки.

Наша драматургия в противоположность пессимистической драматургии заката капитализма носит оптимистический характер.

Драматургия всех народов Советского союза об'единена интернациональной братской связью. Мы создаем искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию. Мы создаем всесоюзную драматургию. Все проблемы интересующего нас рода искусства мы можем ставить и разрешать на пьесах любой республики нашего Союза.

Но мы стоим только в начале своего исторического пути в развитии искусства. Совершенно естественно поэтому, что наше искусство, драматургия в том числе, которая к тому же пока еще слабее нашей прозы, имеет весьма крупные недостатки, и первые среди них — это недостатки языка, о чем так настойчиво и так убедительно напоминал нам М. Горький.

Указания М. Горького мобилизуют нас на борьбу за высокое качество литературы по всем линиям ее развития. Недостатки языка являются далеко не единственными недостатками нашей драматургии. К ним должны быть отнесены также недостатки мировоззрения. Давно прошли уже те времена, когда некоторые товарищи полагали, применяя к искусству лозунг диалектико-материалистического метода, что правильное мировоззрение художника автоматически влечет за собой художественное совершенство и что, наоборот, художник, не изучивший досконально марксизма, не может создать ничего прекрасного. Недостатки мировоззрения чем дальше, тем больше изживаются, но это не значит, что они уже не существуют. Следует только помнить, что путь к изживанию этих недостатков вовсе не единообразен для всех драматургов, для всех писателей. Олеша знал, что Маркс писал о стоимости, но это его мало убеждало. Зато когда он вычитал у Маркса, что неудачно влюбленный и при коммунизме будет себя чувствовать несчастливым, то это поразило его, как гром среди ясного неба. Ему сначала показалось фантастической вещью, что суровый борец и мудрец Маркс думал о живом

человеке, о его счастье, о его живой и оригинальной личности. Но именно через эту мысль Олеша понял, что самые отвлеченные формулы Маркса о стоимости, о накоплении капитала, что суровая практика классовой борьбы пролетариата существуют для того, чтобы сделать человека счастливым, чтобы создать для него подлинно человечные условия существования. Именно при помощи этой мысли он понял ошибочность многих из своих положений, выраженных в старых его пьесах. Классовых врагов мы должны бить и в области драматургии. Мы должны бороться с недостатками мировоззрения советских драматургов не доктринерски, а учитывая своеобразные пути каждого писателя.

Во многих советских пьесах бросается в глаза пренебрежительное отношение к сюжету, отсутствие того логического, железного хода действия, от которого так часто зависит увлекательная сила искусства. Речь идет о создании нового сюжета, социального сюжета, развертывающегося в социальной драме или в социальном романе всем своим широким фронтом в противоположность сюжету, рассчитанному на выпуклое изображение перипетий исключительно личной судьбы.

Следует еще назвать неумение строить драматургический конфликт. Драматургический конфликт советского драматурга не есть повторение старого драматургического конфликта. Вместе с новым содержанием видоизменяются и формы искусства, видоизменяется и форма драматургического конфликта. Процессы изменения драматургического конфликта довольно ясно намечаются. Например, в такой популярной пьесе, как «Мой друг» Погодина, где сценическое действие построено не столько на столкновении Гая с другими персонажами (в котором Гай применяет недопустимый прием обмана руководящего лица), а на разрешении Гаем задачи постройки завода в определенных трудных условиях. Процессы изменения формы драматургического конфликта не отменяют закона, согласно которому без тщательной разработки драматического конфликта нельзя убедительно раскрыть смысл пьесы, доказательством чего может служить первый вариант «Оптимистической трагедии» по сравнению с ее последующим вариантом, который мы видим на сцене Камерного театра.

И как на последний недостаток следует указать также на композиционную рыхлость многих советских пьес.

Борьба с недостатками, определение нового качества нашей драматургии предполагают борьбу за стиль, за форму, наилучшим образом выражающую новое содержание.

Социалистический реализм предоставляет писателю свободу выбора творческого пути.

Я ставлю в своем докладе на дискуссию ряд положений, доказывающих, что произвольная рационалистическая отвлеченная форма, сегодня повторяющая творческую практику (в свое время исторически оправданную) Маяковского в драме и Мейерхольда в театре, не может дать в дальнейшем значительных результатов в советском искусстве. Некритическим использованием форм, заимствованных прямо или косвенно у Маяковского и у Мейерхольда, об'ясняются многие недостатки в пьесах Вишневского, Безыменского, Погодина и др. Последовательное проведение в жизнь формальных принципов условного и отвлеченно-рационалистического театра таит в себе смертельную опасность и для драматургии и для театра. Что это такое, можно видеть хотя бы из того, что преподносилось в качестве теории драматургии в учебниках, имевших совершенно невозбранное хождение в вузах еще 2-3 года назад.

Далее я ставлю в своем докладе на обсуждение следующие положения: косность в отношении формы, непонимание того, что превращение реализма в социалистический реализм изменяет вместе с тем и форму искусства, некритическое следование канонам Островского и Чехова обедняет и тормозит развитие нашего искусства.

Художественному театру я считаю необходимым напомнить следующие слова Станиславского: «Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, его искания прекращаются, стремление вперед останавливается». Это чувство не раз испытывал Станиславский на путях своих исканий. Он понимал, что когда новых путей нет, то и старые начинают разрушаться, что играть с одними внешними актерскими привычками без душевного горения нельзя. Художественному театру необходимо ставить больше новых советских пьес, ему необходимо искать новые формы, новые выразительные средства для их представления. Сила психологического реализма и даже бытового реализма старой школы в обрисовке образа человека, в обрисовке характеров. Однако в процессе пролетарской революции видоизменяются существенные черты в характере человека и иначе решается проблема образа в искусстве. Поэтому некритически примененные приемы старого реализма часто не дают возможности показать полноту правды классовой борьбы пролетариата, героических масштабов социалистического строительства. Старый реализм вырастал в иной социальной практике, на базе иного мировоззрения. Круг личной жизни был той ареной, на которой буржуазный и мелкобуржуазный реализм (особенно дореволюционной эпохи) искал и находил, по его мнению, правдивую оценку человека. Ему неважно было, как выглядел его герой как деятель классовой борьбы, как военачальник, как солдат, как фабрикант, как рабочий, как интеллигент и. т. п. Для старого реализма важно было, как выглядит герой как человек «вообще» с точки зрения абстрактно-моральной. Неважно, что представляет собой Вершинин как полковник, важно каков Вершинин в отношениях к своей семье и трем сестрам. Так, Булгакову в «Днях Турбиных» неважно, что его герои белые, ему важней, что они «хорошие люди» в кругу семьи и друзей. На этом основании он выносит им оправдательный приговор. Старый реализм хотел показать и оценить деятеля в его мнимом общечеловеческом равенстве, поэтому он отвлекался от его социальной практики и показывал его, по удачному выражению Белинского, в частном кабинете и спальне.

Мы не можем ни показывать, ни оценивать так людей пролетарской революции. Для нас и в искусстве общественная практика характеризует человека во всяком случае не менее, чем его приватное поведение. В советских условиях военный подвиг, строительство завода, арктический поход, героическое летное дело — это не «служба», после которой только начинается «настоящая жизнь» и раскрываются по-настоящему характеры человека. В классовой борьбе рабочего класса, в социалистическом обществе общественное служение и творческая работа — все это свободное проявление самой личности человека. Нам нужны формы искусства, показывающие, каков он в деле и в так называемой личной жизни. Поэтому-то приемы, приспособленные для бытового и психологического реализма, оказываются недостаточными для социалистического реализма. Совершенно очевидно, что для того чтобы передать содержание пьесы величайшей в мире революции, необходимы новые искания и в области формы. Правда, социалистический реализм требует расширения масштаба показа, требует повышения существенного, героического. Некритически применяемые приемы бытового и психологического реализма снижают главное и ставят его в ряд со второстепенным.

Несколько замечаний о жанрах. Некоторые товарищи, не будучи способны определить видоизменение жанров в драматургии революции, пытались просто отрицать право на существование ряда установившихся жанров. Известно, что в нашем общественном мнении существовал не очень резко выявленный, но, несомненно, род аристократического презрительного отношения к комедии как к низкому и недостойному пролетарской революции жанру. Если быть последовательным, то отрицательное отношение к сатире, о чем говорил уже здесь т. Кольцов, неизбежно влечет за собой умаление прав комедии. Теория, отрицающая возможность развития сатиры и комедии в советских условиях, является неправильной. Сатира и комедия — художественное орудие, при помощи которого может и должна вестись борьба с классовыми врагами пролетариата и с недостатками нашей собственной работы в нашей собственной среде.

Задача советской комедии — «убивать смехом» врагов и «исправлять смехом» недостатки в среде трудящихся. Вопрос решается наличием в советской комедии мерила, на основе которого подвергаются осмеянию отрицательные явления советской действительности. Это мерило дается положительной программой строительства социализма в нашей стране.

Точно так же ошибочным является отрицание возможности советской трагедии, о чем писал, например, т. Пусинов.

Различие между отдельными драматургическими жанрами носит относительный характер. Всякая регламентация, устанавливающая застывшие границы между ними, отдающая предпочтение одним жанрам перед другими, была бы неправильной и вредной.

Свыше двух лет прошло с тех пор, как т. Сталин осмыслил нам путь развития советской литературы, указав на социалистический реализм как на основной ее метод. На основе усвоения этого лозунга, вживания в него, за эти последние два года явственно обозначилась чрезвычайно важная тенденция: мы все начали понимать, что простота очень важна для искусства. Мы начали понимать то, о чем говорил с этой трибуны Шмидт, что героическая тема может быть показана просто и величаво.

Посмотрите, как раньше писал Вс. Иванов хотя бы в «Цветных ветрах», и посмотрите, как он пишет сегодня в его «Автобиографической повести». Посмотрите, как писал раньше Каверин и как он пишет сегодня. О таких же процессах в поэзии вам расскажет в своем докладе Тихонов. Отвечающий всем требованиям затейливой техники современного западного искусства «Пао-Пао» Сельвинского не дошел до читателя. Читатель не принял его, как не принял в театр, при этом простота оказалась много труднее, чем замысловатая сложность, основанная на формалистском приеме, на так называемом «отстранении»! Простота с точки зрения формы это, пожалуй, самое трудное в искусстве.

И наше искусство кормили острыми специями, но вот сегодня острые эти блюда оказываются пресными. Мы захотели простоты, как деятели мужественного и правдивого искусства. Простота, которой мы сегодня добиваемся в искусстве, не имеет ничего общего с искусственностью нарочитого примитива, с сюсюканием и приседанием на корточки, чтобы сравняться по разумению и мастерству с дикарем или ребенком. Такая, с позволения сказать, простота является принадлежностью пресыщенного и загнивающего буржуазного искусства.

«Важно не наше мнение об искусстве, — говорил Ленин в своих беседах с Кларой Цеткин. — Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами: искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно об'единять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Мы приходим к простоте потому, что литература наша поняла, что она должна быть правдивой.

Мы пришли к простоте, потому что литература поняла, что она стала участницей создания нового мира, социалистического строя. Это серьезное отношение к искусству, требовательность к нему отвлекают от всякого гурманства, требуют прямого пути к сердцу и разуму миллионов, т. е. опять содержательной и мужественной простоты.

Нас обязывает к простоте социальный заказ, обращенный к литературе со стороны миллионов.

Из других процессов, происходящих в нашем искусстве, следует отметить процесс обогащения тематики нашей драматургии, что является результатом успехов социалистического строительства в самой жизни. На основе успехов в промышленности и сельском хозяйстве, на основе великих побед, одержанных коммунистической партией, обогащается и диференцируется жизнь, ее бытовые формы, растет социалистическая личность трудящихся.

На основе диференциации и обогащения нашей жизни советская драматургия заинтересовалась более молекулярными процессами нашей стройки, процессами, происходящими в быту, в личной жизни, процессами, изображающими новую нравственность нового строя. (см., напр., новые пьесы Амаглобели, Финна, Соловьева, Билль-Белоцерковского, Киршона, Микитенко и т. д.).

Это очень положительное явление, которое не противоречит изображению классовой борьбы в ее фронтальном разрезе, в разрезе тем коллективизации, индустриализации и гражданской войны, а которое идет в дополнение и развитие этих тем. К сожалению, и в процессе изображения этих новых тем драматургия наша еще отстает от жизни и по глубине охвата этих тем и по качеству их выражения.

Обогащение тематики революции расширяет возможности нашего искусства. Возможности же эти поистине грандиозны. Перспективы его развития очень благоприятны. Это потому, что мы силу своего творчества черпаем в революции и ее результатах.

Мы создадим в кратчайшие исторические сроки великое искусство.

Образы этого искусства не игрушка, не излишнее украшение на фронтоне воздвигаемого нами общественного здания. Они сплачивают людей революции, они цементируют создаваемое нами социалистическое здание.

Пусть нападут на нас с Востока, пусть нападут на нас с Запада! Стена сынов нашей социалистической родины выступит, воодушевленная великими идеями, вооруженная великой техникой, руководимая великой ленинской партией, имея во главе величайшего своего собрата, — я не знаю, нужно ли еще называть его имя, запечатленное в сердцах и детей и взрослых, и мужчин и женщин, — и меч революции со страшной силой поразит врага. (Аплодисменты.)

Мы счастливы и горды тем, что в этом деле созидания и защиты социалистической родины литература, драматургия и театр принимают равноправное участие, что писатель, драматург, режиссер и актер являются призванными деятелями этого величайшего преобразования в истории! (Аплодисменты.)

ДНЕВНИК С'ЕЗДА

✱ Вчера на утреннем заседании с'езда продолжались прения по докладам о драматургии. Председательствовал М. КЛИМКОВИЧ.

✱ Первым выступил И. АЛЬТМАН. Он говорил о новой социалистической эстетике, которая возникает из выросшего материального и культурного уровня трудящихся нашей страны, из нового массового стремления к красоте, из активного восприятия явлений жизни и искусства, из успехов социалистического искусства.

✱ После т. Альтмана говорил К. ТРЕНЕВ. Он подчеркнул, что советская драматургия стоит на большой идейной высоте, и ради этого массовый зритель склонен прощать многие ее художественные срывы. Однако этой снисходительностью нельзя злоупотреблять.

✱ После т. Корнейчука и заместителя по просвещению БССР т. Дунца выступает тов. ДЕМИРЧАН (Армения), который говорит об особенностях драматургических героев нашей эпохи, о героях, которые сами не знают, что они являются героями, и призывает советских писателей к упорной учебе у классиков.

✱ Выступившего затем т. С. Диамова сменяет т. ШАЛВА ДАДИАНИ (Грузия), который говорит о мощном расцвете искусства в социалистической Грузии.

✱ После него говорит т. Н. НИКИТИН.

✱ Овацией встретили делегаты с'езда известного немецкого революционного драматурга Эрнста Толлера.

✱ Слово предоставляется затем т. ТЕНЧУРИНУ (Татария). Он отмечает, что никто из докладчиков о советской драматургии не остановился на вопросах драматургии национальных республик, хотя А. М. Горький вполне справедливо подчеркнул в своем докладе, что советская литература не является литературой русского языка.

✱ Следующий оратор — т. КЕКИЛОВ (Кара-Калпакия) — сообщает с'езду об успехах кара-калпакской драматургии, о наиболее характерных ее творческих слабостях и достижениях.

✱ Тов. КУЗЬМА ЧОРНЫЙ (Белоруссия) защищает право художника на выдумку: право фантазировать, создавая реально ВОЗМОЖНЫЕ события, но не обязательно строго придерживаясь реальности.

✱ Тов. Чорного сменяет у ораторского пульта А. ФАЙКО. Он подчеркивает выгодность положения советских драматургов, которым не нужно искать своего героя: герои всюду окружают его в нашей действительности, а тематические заявки зрителей обгоняют одна другую.

✱ Последним на утреннем заседании выступает т. ХАДЖИБАЕВ (Башкирия). Он рассказывает о бурном росте культуры в советской Башкирии, о творческих путях башкирских драматургов.

✱ На вечернем заседании продолжаются прения по докладам о драматургии. Председательствующий т. КЛИМКОВИЧ предоставляет слово т. Н. ЗАРХИ. Оратор подчеркивает необходимость внимания с'езда советских писателей к вопросам КИНОДРАМАТУРГИИ.

✱ О трудностях, стоящих перед советскими драматургами, говорит т. Ю. ЮЗОВСКИЙ. Основная трудность — в новом качестве конфликтов, происходящих в социалистической действительности. Но неверными считает т. Юзовский утверждения, что эти конфликты не могут печь в основу социалистической ТРАГЕДИИ.

✱ После драматурга т. И. КОЧЕРГИ, ставящего вопрос о взаимоотношении содержания и формы, выступает руководительница Московского театра для детей т. Н. САЦ. Основной тезис ее речи: «взрослые» драматурги обязаны по-серьезному включиться в борьбу за качество детской драматургии и детского театра.

✱ Бурными овациями встречает с'езд делегацию колхозников Зеленской МТС (Узбекистан). Делегация преподносит Алексею Максимовичу Горькому подарок от трудящихся Узбекистана — хапат и тюбетейку.

✱ Вопросам борьбы за чистоту тюркского литературного языка посвящает свое выступление крупный тюркский драматург ДЖАФАР ДЖАБАРЛЫ, проблеме критического освоения классического наследства и борьбы за качество драматургической критики — т. Л. СЛАВИН.

✱ Последнее слово — для приветствия — предоставляется японскому революционному режиссеру т. КИДЗИКАТО. Он рассказывает об огромном влиянии советской литературы на японский пролетариат, на японское революционное искусство.

От имени многочисленного отряда деятелей японского революционного искусства тов. Кидзикато заявляет о готовности бороться за превращение Японии империалистической в Японию советскую.

✱ После кратного перерыва С ТРЕХЧАСОВЫМ ДОКЛАДОМ О СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ВЫСТУПАЕТ т. Н. БУХАРИН. Интерес к докладу необычайно велик. Колонный зал переполнен.

✱ Тов. Бухарин выделяет как основную проблему нашего сегодняшнего дня — проблему КАЧЕСТВА. Это относится одинаково как к области хозяйственной, экономической, технической, так и к области ИДЕОЛОГИИ. Следовательно, этот вопрос стоит и перед поэзией, являющейся крупным фактором общественного развития.

✱ Докладчик подробно останавливается на вопросе о ПРИРОДЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, о технологии поэтического мастерства. Жестокой критике подвергает он формалистские теории, доказывая, что формализм в искусстве есть «самокастрация этого искусства», крайнее ОБЕДНЕНИЕ его. Но необходимо понять огромную разницу между формализмом в искусстве и литературоведении и АНАЛИЗОМ ФОРМАЛЬНЫХ МОМЕНТОВ искусства

✱ Центральная часть доклада посвящена характеристике творчества советских поэтов.

✱ Первыми об'ектами конкретной критики тов. Бухарина являются — БЛОК, ЕСЕНИН и БРЮСОВ — три крупнейших поэта, творчество которых ярко отразило изменения, вызванные в мироощущении разных общественных групп Октябрьской революцией. Наиболее близко, вплотную, подошел к революции пролетариата Валерий Брюсов.

✱ — ТРУДОЛЮБИВЫЙ МАСТЕР КУЛЬТУРЫ — заявляет тов. Бухарин, — ОН СЕЙЧАС НЕЗАСЛУЖЕННО ЗАБЫТ И МЫ СЧИТАЕМ СВОИМ ДОЛГОМ ВОСКРЕСИТЬ ЕГО ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ОБЛИК.

✱ Докладчик отмечает огромное влияние на все развитие поэтической культуры нашей страны — ДЕМЬЯНА БЕДНОГО. Это — настоящий пролетарский поэт. Основным принципом его поэтического творчества является массовость, глубочайшая народность, — отнюдь НЕ В НАРОДНИЧЕСКОМ понимании этого слова. Его влияние на миллионы было исключительно.

✱ Но нам кажется, что теперь Демьян Бедный не учитывает всех огромных перемен, невероятного роста культуры, усложнения быта. Он берет новые темы, а все остальное остается старым.

✱ СТИХИЙНО ВСТАЕТ ВЕСЬ ЗАЛ, КОГДА ТОВ. БУХАРИН ПРОИЗНОСИТ ИМЯ МАЯКОВСКОГО. Бурными, долго несмолкающими овациями покрываются слова, которыми докладчик характеризует колоссальную поэтическую мощь Маяковского, его исключительную роль в обновлении советской поэзии новыми ритмами, образами, метафорами, его мировое значение как поэта революционного.

✱ И еще один раз встает весь зал, словно сговорившись, когда докладчик произносит имя ЭДУАРДА БАГРИЦКОГО.

✱ Тов. Бухарин говорит о достоинствах и недостатках БЕЗЫМЕНСКОГО, СВЕТЛОВА, ЖАРОВА, УТКИНА, дает характеристику творчества ПАСТЕРНАКА, ТИХОНОВА, СЕЛЬВИНСКОГО, АСЕЕВА, УШАКОВА, ЛУГОВСКОГО, ПРОКОФЬЕВА и ряда других поэтов.

✱ Последнюю часть доклада тов. Бухарин посвящает проблеме социалистического реализма, взаимоотношения его с революционной романтикой, характеристике стилевых особенностей соцреализма и т. д.

✱ Сегодня утром с'езд заслушает содоклад т. Н. Тихонова.

ПОКАЗАТЬ НОВЫЕ, СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ КАЧЕСТВА ЧЕЛОВЕКА

ДОКЛАД тов. Н. ПОГОДИНА

— Товарищи, писатель в своей работе привык от чего-то отталкиваться. Свой доклад мне хочется оттолкнуть от выступления т. Вишневского.

Очень бурно, очень рьяно, очень страстно т. Вишневский, выступая в прениях по докладу А. М. Горького, говорил о том, чего у нас нет и что мы должны сделать. Вы помните эти перечисления: нет образа командира дивизии, нет образа военного вождя, нет образа гения. Мы должны создать оборонную литературу, «мы должны», «мы должны», «мы должны».

И хотелось сказать ему с места: «В чем дело, ты напиши», почему ты, писатель, говоришь мне, с'езду писателей, что «мы должны».

Когда приходит сюда председательница колхоза, которая, очевидно, умеет работать, умеет заставить своего мужа выполнять трудодни, и говорит Шолохову: ты должен сделать то-то и то-то, мы ей аплодируем, ибо она имеет, так сказать, на это право. Но когда писатель говорит только одно, как граммофон, а таких писателей развелось много, которые ходят и твердят, что мы должны и не говорят, что должны, как должны, таких писателей я по меньшей мере не понимаю.

Ты приди сюда и как профессионал расскажи, что ты **думаешь**, чем ты можешь поделиться с молодыми начинающими писателями и т. д., а не говори «вообще».

И мне хочется попытаться практически, профессионально, по-деловому рассказать, почему нами, известной частью драматургов, и в частности мною, пишутся пьесы так, а не иначе, какие технологические приемы здесь выявляются, что они означают в связи с действительностью и что эти приемы означают политически, ибо нет у нас работы, нет приема вне политики.

Начинаем с пресловутой архитектоники и ее канонов. Архитектонику, схематично говоря, можно характеризовать как закон гармонии общего с частным, целого с отдельным. Это понятно, это закон. Но, товарищи, есть очень тонкая и очень важная вещь, которую часто у нас не понимают.

Люди, которые учат нас совершенствоваться, с завидной настойчивостью нам говорят: «Овладевайте архитектоникой, т. е. гармонией общего с частным, монументального с малым». Но они не подозревают, что мы это знаем без них, они не подозревают, что мы видим жизнь, работаем, ищем и даже мыслим. Архитектоника не абстракция, писатель не может познавать законы своего дела отвлеченно от жизненной сути. И всякие общие вопросы нужно ставить в связи с практикой. Иначе это никому не нужно.

Я был на Беломорском канале, я ездил туда специально, чтобы написать кинокартину. Разрешите, товарищи, сказать о том, что я увидел на Беломорском канале глазами драматургического писателя.

Первое, что характеризует канал, — это **невероятная пестрота** социальных категорий. Вы знаете, что эта пестрота начинается шаманом и кончается Коганом, Раппопортом — деятелями ГПУ. Эти люди в каких-то своих винтиках соприкасались, соприкасались драматически, действенно и делали действие канала.

В то же время я имел перед собой каноны драмы, которые не допускали какой бы то ни было пестроты социальных категорий. От древних, от Плавта до Чехова на сцене живут «свои», им скучно, они пускают «Паросито» в древности, который вырастает в «Фигаро» и вдруг на северной почве Николая I становится Молчалиным. Они допускают шута и куртизанку, но дальше этой «пестроты» социальных категорий мировая драма не идет. И когда в «Гамлете» Шекспир приемом гениального озорника вводит могильщиков, иные рыхлые люди до сей поры от этого приходят в недоумение.

Второе: невероятная путаница личных устремлений. У чекистов было одно устремление, не у воров, у инженеров-контрреволюционеров, которые были на этом канале, не у каждого были одинаковые личные устремления, а из личных устремлений создается драматическое действие.

Представьте себе такой случай. Мы сидим в столовой. Вбегает молодая женщина Павлова. Она не ходит, она порхает, у нее орден. Она подбегает к нам и говорит:

— Вы писатели?

— Да.

— Вы из Москвы?

— Да.

— Вы знаете, кто я такая?

— Нет.

— Павлова. Я имела восемь судимостей, последний раз десять лет. Соловки. Я теперь получила орден Трудового знамени.

Мы узнаем ее историю. Она страшные вещи нам рассказала. И на вопрос: «Скажите, Павлова, вам приходилось убивать? ». Она совершенно спокойно, без наигранности, без «опущенных глазок» сказала:

— Конечно, да.

Не просто «да», а «конечно, да!»

Я спросил у старого чекиста, долгое время работавшего на Соловках: «Скажи, Борисов, ты загрубевший человек, ты заведывал многими лагерями, приходилось ли тебе когда-нибудь чувствовать слезы, подступающие к глазам?»

Он ответил: «Да, когда я увидел бригаду Павловой на работе».

Вот вам, товарищи, архитектоника!

Как ее передавать на сцене? Под какую крышу ее сажать, за каким милым нашим блестящим сценическим самоваром?

Я расскажу одну историю об «ошибке» Максима Горького.

Я прочитал его статью о пьесах. Там есть примерно, такие слова: «я не знаю, чему бы мог поучиться наш драматический писатель у Чехова и Островского?». Мне казалось, что здесь А. М. что-то такое не продумал.

Но когда я попал на канал, ходил по баракам, когда мне рассказывал чекист, как воры его жену проиграли в карты, а потом эти воры поехали воспитателями-специалистами в коммуну малолетних преступников. Когда я увидел громадную пестроту, из которой я должен буду составлять драму, когда я увидел незообразимую пестроту драматических устремлений, которые становятся для писателя кабалистикой, я понял, что Алексей Максимович настолько глубоко продумал свое утверждение, что даже технологически его решил.

Самое интересное и самое важное — невероятная **чудовищная ассиметрия** (а мы привыкли к глубокой симметрии в драме) чудовищная ассиметрия сталкивающихся сил.

37 чекистов и десятки тысяч заключенных, которые встретились впервые на канале, с чекистами-врагами. Вот вам новое, что я имел как драматург на канале.

И последнее — финал. Я вам рассказываю, как строится эта канва драматического произведения — финал этой пьесы, победа одной силы бесконечно малой по количеству, если ее ставить в виде сценических образов, над бесконечно великой силой, без результата порабощения.

Вот, товарищи, что я увидел, что я осмыслил, над чем я работал долгое время после посещения Беломорского канала.

Вот что мучает меня, когда я и многие другие вместе со мной ищут новое воплощение архитектоники и вот что возмущает, когда иные пошляки предлагают учиться у Скриба!

Не укладывается этот материал в Островского, не лезет в старые формы!

Люди меняются, сознание догоняет экономику, язык, эстетика, любовь, дружба, ненависть, вражда, героизм, подлость все это и многие категории переделываются и становятся в новом никогда невиданном качестве.

Все что мы, драматурги, обязаны учитывать.

Мужество, отвага, подвиг, человеческая «карьера». Нужно быть очень близоруким художником, чтобы понимать и раскрывать это с позиций классической героики. Классическая героика тоже остается, но есть еще что-то, а что — надо знать.

Что же сейчас по этой линии происходит в нашей драме? Ей еще присущи рецидивы буржуазного реализма.

Буквально в каждой нашей пьесе можно найти множество таких ситуаций, которые, даже взятые сами по себе, ассоциируются прямо и резко с ситуациями и коллизиями буржуазной драмы. Эти коллизии мстительно, резко и обязательно обедняют наши идеи и явления, обворовывают наш реализм.

Сошлюсь на опыт одной моей ошибки, которая чрезвычайно ярко показывает, что такое социалистическое раскрытие. В пьесе «Мой друг» у меня Гай обманывает «руководящее лицо» парткома. Ситуация такова, что тут нет ни личной заинтересованности, ни тем более очковтирательства. У меня были очень благие цели. И это получилось остро, интересно, эффектно. Но я забыл, что я взял обычную и довольно-таки банальную коллизию буржуазного бескорыстия; на старый шаблон я положил только новую краску, отчего своего незначительного рисунка шаблон не изменил.

Коллизия, столкновение, небольшой сюжетный поворот, бессознательно взятый из прошлого в виде невинной формы, мне в результате дали то, что и есть несоциалистическое раскрытие, что противостоит социалистическому реализму.

В заключение, мне хочется остановиться еще на двух вопросах: на вопросе о критике и кино.

К с'езду писателей написано много статей о драматургии. За немногими исключениями все эти статьи написаны в наставническом тоне, в манере понукания.

Оперативность — вот чего надо требовать от критики! Драматургия наша нуждается не в понуканиях, и не в добрых напутствиях, а в практической помощи, примеры которой дают последние статьи Горького. Нужно решительно, каленым железом вытравлять из критики все элементы, которые основаны на принципе «выругать или похвалить». Это не наш, не советский, не социалистический метод. Наша литературная работа в наших советских условиях есть непрерывное, постоянное социалистическое соревнование, а не конкуренция одиночек, групп журналов, издательств, театров за место в жизни, за деньги, за славу.

Критика во многом работает старинными приемами. Скажите, что такое газетная рецензия? Не устарела ли эта давным-давно дискредитированная форма критического отчета?

Основной недостаток рецензии — это ее безответственность, второй — невежество, третий — случайность. О каком знании театра и драматургии говорить, если критики, как правило, путают автора с театром, если не могут понять, что идет от автора и что идет от театра, и всегда безнадежно, с наивной авторитетностью путают то и другое? Это правило, это особенность, которые показывают безграмотность рецензии. Откуда идет это? От вашей безответственности, товарищи! Я очень хорошо знаю газету. Проработал 10 лет в газетах. Я знаю, что если журналист дает заметку о плохом качестве мыла, он за это отвечает, если окажется, что журналист соврал или, упаси, боже, сводил с кем-то личные счеты, то скучно, плохо будет этому журналисту. Если же журналист напишет о пьесе, о спектакле вздорные, просто извращающие действительность вещи, если даже будет известно, что этот журналист, так сказать, поддерживает данного автора или этот театр (такая у него точка зрения), то ни скучно и ни плохо ему не будет.

Можно ли сказать что-нибудь в защиту рецензии как способа критической информации массового читателя о театре и драматургии? Можно ли сказать, что не все так плохо, что есть же у нас хорошие, культурные, серьезные рецензии? Есть. Дело не в этом. Сам принцип не по времени, не по нашим задачам, не по требованиям масс. Театральный отчет читают теперь миллионы, а не одиночки-театралы. И если наши заводы в своей заводской печати устраивают дискуссию о драме, то потрудитесь со всей серьезностью и ответственностью информировать их по данному предмету. Тут легковесность совершенно неуместна, тут случайность недопустима, а невежество исключительно вредно. На этом конкретно воспитывается и растет культура рабочих и колхозников. Вот в чем дело. И вот почему мы, писатели, для сцены придаем такое важное значение вопросу о рецензии и ставим здесь этот вопрос.

Мне хотелось бы обратить внимание нашей писательской общественности еще на следующее.

Существует ли у нас профессиональный критик? Вырастили ли мы, заботились ли мы о профессиональном критике? Если поэт лирический или прозаический пишет 3-4 стиха в месяц, его освобождают от работы, он ничего не делает. Если я год или два не пишу драм, то меня ничего не заставляют делать, обо мне заботятся.

Критики же находятся у нас в безобразном положении. У них столько нагрузок, столько редакционной работы, столько посторонней работы, что они вынуждены заниматься критической работой как диллетанты. Я не вижу критиков-писателей, за исключением может быть, одного-двух здесь присутствующих. Это особенно относится к членам партии.

Всей нашей писательской общественности нужно просто практически поставить вопрос о заботе об этих людях и дать им возможность работать. Если это происходит в Москве или Ленинграде, то можно представить себе, что делается по местам.

О кино.

Сейчас появились замечательные произведения, писатели пошли в кино, и кино особенно нуждается в писателях. У нас писатели предпочитают говорить о Чарли Чаплине, о наших плохих картинах, но забывают простую вещь, что без литературного материала, без образа, без хорошего грамотного языка, без художественного произведения не растет ни режиссер, ни актер, ни кино в целом.

Сейчас нужен писатель в кино. Об этом говорят не только режиссеры, которые ходят без работы, об этом говорят актеры: «Я хочу играть в кино, я бы хотел сыграть такой-то образ».

Кино выходит сейчас из рамок опутывавшего его шаманства, рационализаторства, темных приемов «ханжонковщины». Наше кино выходит на большую дорогу, и сейчас ему нужна огромная поддержка.

Итак, товарищи, давайте беспокойно, ревнительно, вдумчиво изучать и раскрывать все, что отличает наш мир от мира старого, что создает и формирует душу социалистической личности, без идеализации, без коленопреклоненности, со смелым мужеством, в котором нас воспитывает пролетариат, партия, ее лучшие люди! (**аплодисменты.**)

ТЕАТР, ДРАМАТУРГ, ЗРИТЕЛЬ

ДОКЛАД тов. В. КИРШОНА

— Нет никакого сомнения, товарищи, что с'езд наш перерос рамки всесоюзного с'езда советских писателей. На нашем с'езде присутствует много гостей, представителей пролетарской революционной литературы. Их выступления на с'езде показали, что они приехали к нам не в качестве гостей, а в качестве равноправных участников с'езда, делегатами от революционной литературы мира, активных участников нашего общего дела. Но разве, помимо них, присутствующих в этом зале, не с нами ли лучшие мастера слова эпохи, приветствия которым мы послали вчера? Разве не с нами на этом с'езде и **Ромен Роллан**, и **Бернард Шоу**, и **Анри Барбюс**, и **Андрэ Жид**, и **Эптон Синклер**, и **Теодор Драйзер**? Здесь с нами лучшие представители литературы мира, здесь заседают писатели, которым принадлежит будущее, будущий мир. Мы присутствуем на заседании мирового с'езда писателей. (**Аплодисменты.**

Здесь выступало много писателей, лучших писателей нашей страны. Чрезвычайно много интересного и ценного было в их выступлениях. Одно мне хочется особо подчеркнуть. Для большинства, для подавляющего большинства советских писателей окончательно и бесповоротно разрешён вопрос о том, что писать.

Дела и дни нашей замечательной эпохи, ее люди и ее герои, ее «будни» и ее праздники — вот чему хотят посвятить свое творчество «инженеры человеческих душ». И то, что этот вопрос разрешен, то, что эта великая тема завладела умом и сердцем наших писателей, — результаты блестящих успехов нашей страны, мудрой политики партии, в частности ее литературной политики, сыгравшей громадную роль в деле политического воспитания писательства.

Итак, разрешен вопрос о том, что писать. Но почти все писатели, выступавшие здесь, и «маститые», имеющие за своими плечами по нескольку крупных произведений, и молодые, которые только сейчас взяли в руки перо, говорили о том, что со всей остротой встал для них вопрос, **как** писать.

В нашей литературе и драматургии имеются различные творческие течения, у наших писателей и драматургов — различные художественные индивидуальности. Внутри советской литературы есть свои разногласия, серьезнейшие споры, которые не могут не приносить пользы и которые характеризуют жизненность и многообразие форм литературы. Новое содержание — вот что прежде всего отличает нашу литературу и театр от того, что создается капиталистическим миром. Высокая идейность, темпераментность, жизненная активность—основные свойства нашего искусства.

Правда, советская литература и драматургия еще не всегда умеют достаточно глубоко раскрыть сущность происходящих явлений, но каждый год приносит все новые и новые победы. Успехи советской литературы и драматургии все более и более значительны.

У нас создаются совершенно особого характера произведения, присущие только нашей драматургии: **жизнеутверждающая трагедия и комедия с положительными героями.**

Наша литература и драматургия в противоположность расовой литературе фашизма, национализму или национальной ограниченности буржуазной литературы глубоко интернациональна. «Улица радости» Захи, «На Западе бой» Вишневского, «Продолжение следует» Бруштейн, «Вступление» Германа и др. посвящены борьбе рабочего класса на Западе, но ни в одном из этих произведений классовые проблемы не подменяются национальными.

Наша драматургия, несомненно, самая высокая в мире по своему идейному уровню. Социалистический реализм — метод, который дает нам все возможности для создания произведений громадной художественной силы.

Для литературы и драматургии пришла пора разработки и показа человеческих образов, героев нашей эпохи, являющихся примером для миллионов.

В нашей драматургии мы создаем подчас не законченные характеры наших героев, а обезличенные схемы социальных типов. У нас есть определенные—и для многих драматических произведений стандартные — типы: рабочий—хороший производственник, рабочий-прогульщик, хороший колхозник, плохой колхозник, кулак, подкулачник, оппортунист, бюрократ, коммунист и комсомолец. Рисуя например образ коммуниста, бывает, мы часто создаем совершенно абстрактную схему. Мы сосредоточиваем внимание на общих, характерных для каждого коммуниста чертах, совершенно забывая, что эти черты нужно выявить через личные особенности героя.

Герой драмы никогда не будет социальным типом, если не будет разработан характер. Схему типа создать без разработки характера возможно; настоящий тип создать нельзя, ибо под «типом» мы понимаем не только социальную сущность героя, но и **ему одному присущие, неповторимые черты.**

В драме развитие характеров неотрывно от развития действия, а в действии и выявляются «обстоятельства». Поэтому борьба за типичные характеры в нашей драматургии (а это — ее наиболее уязвимый участок) есть вместе с тем борьба за типичные обстоятельства.

Часто наш герой выходит на сцену калекой, опираясь на костыли публицистики, он хромает на обе ноги, он говорит заплетающимся языком. А в воображении нашего зрителя герой скачет на коне и произносит пламенные речи. Зритель наделяет героя, схематически нами написанного, чертами, которые он видел в жизни. (**Аплодисменты**). Через головы наших образов он видит настоящих героев, мы же часто принимаем его аплодисменты на свой счет и обольщаемся.

Наша драматургия еще мало отобразила новые отношения, новые чувства, еще мало показала новых людей, выросших с революцией.

Наши художники еще не осмыслили в полной мере, что у нового поколения совершенно иные, принципиально отличные от существовавших до социалистической революции представления о целом ряде важнейших проблем, волновавших человечество. Как громадна, например, тема собственности частной и собственности социалистической; как изменилось в нашей стране отношение к деньгам и богатству — этой вечной проблеме литературы и драматургии всех времен и народов. Совсем по-новому для нашего поколения ставится вопрос личного выдвижения, «жизненной карьеры», места в жизни и т. д.; сложились совершенно новые отношения к семье, отношения между мужчиной и женщиной, родителями и детьми. Все это и многое другое должно властно заговорить со страниц наших произведений, с подмостков сцены.

Некоторым драматургам кажется, что социалистическими являются только такие художественные произведения, которые трактуют непосредственно политические проблемы.

Социалистической литературой, социалистическим художественным произведением является произведение, трактующее всякую тему в свете социалистических перспектив с коммунистических позиций. Показ новых черт и чувств нашего поколения и борьба за них в художественных произведениях — важнейшая и назревшая задача.

Но можно ли показывать новые отношения, новые характеры, новые вопросы, затрагивая новые темы, используя старые драматургические формы? Можно ли вливать «новое вино в старые меха», против чего так часто выступают люди, критикующие наши позиции, выдающие себя за новаторов?

Эти люди не могут понять самых основных и простых вещей. Когда они говорят о новой форме, не думая о новом содержании, говорят о возможности самостоятельных поисков этой формы, они скатываются на позиции формализма, представляя себе движение вперед только по линии формальных структурных изменений драматургического произведения.

Наши «новаторы» никак не могут понять, что и враждебное нам содержание может быть влито в новую форму.

Борьба с эпигонами, формализмом и «новаторством» отнюдь не снимает вопроса о действительно глубокой борьбе за новые формы социалистического искусства.

Но наши поиски новых путей творчества иные. Мы идем от показа новых людей и отношений. Содержание нашей эпохи так богато, что оно подскажет новые формы, подскажет, каким образом и в каком направлении надо искать их в искусстве и прежде всего в драматургии. Новое в наших произведениях — это, прежде всего новые идеи, новые отношения, новые чувства, новое разрешение волнующих человечество проблем.

Мы еще не можем предугадать, какова форма искусства будущего. В одном мы твердо уверены: эти новые формы будут чеканными, стройными и монолитными, как того требует господствующий стиль эпохи становления — социалистический реализм.

Вопрос о взаимоотношениях драматурга с театром для нас в основном решен: драматургия, несомненно, играет ведущую роль по отношению к театру, ибо пьеса — содержание спектакля, но вместе с тем работа театра есть не механическое изложение текста автора, а свое самостоятельное творчество, которое дает драматургическому произведению новое качество спектакля.

Наиболее остро стоит сейчас перед нашим театром проблема актера.

У нас принято все недостатки театральных образов огульно сваливать на драматурга, но нужно сказать, что иногда целый ряд наших драматургических произведений не звучит по-настоящему со сцены потому, что они бывают непонятными и непрочувствованными актерами.

Борьба за актерское мировоззрение и мироощущение, борьба за перевоспитание старых кадров актерства и создание новых актеров сегодня является актуальнейшей. Так как спектакль представляет собой единое целое, составленное из творческой работы автора, режиссера и актера, то борьба за социалистическое искусство на этом участке фронта искусства должна вестись одновременно во всех звеньях.

Так же, как мы ищем сейчас такие слова, которые лучше всего выразили бы новые мысли и чувства человека нашей эпохи, так и режиссерам и актерам надо искать новые приемы, новые методы показа нашего героя. А для этого прежде всего нужно знать жизнь, нужно изучать ее, активно участвуя в ее процессах, а затем, думается мне, следовало бы так же, как нам, коллективно искать, коллективно работать над новыми образами, и первым шагом к этому был бы всесоюзный с'езд актеров и режиссеров, посвященный творческим проблемам. (**Аплодисменты**).

Все доклады печатаются по сокращенным стенограммам.

ПЕРЕД ДРАМАТУРГИЕИ РАСКРЫТЫ НЕБЫВАЛЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

ДОКЛАД тов. А. ТОЛСТОГО

— Мой доклад напечатан, поэтому я хочу поговорить лишь о том, что непосредственно относится к специфике драматургии.

Прежде всего — о художественном языке.

Вспоминаю, как в начале моего литературного пути мне трудно давался язык, как я спотыкался на каждой фразе.

Рассказы я переписывал по многу раз и все же не мог добиться, чтобы фраза стала кристаллически прочной и ясной, чтобы фраза возбуждала в мозгу зрителя, подобно вспышке света в фотоаппарате, ясное и четкое образное представление.

То мне казалось, что нужно писать красиво, чтобы речь лилась по всем канонам словесности, по-тургеневски, то казалось, чтобы фраза гипнотизировала моего читателя «магией» слов, шаманскими ритмами. Эта «магия» — наследье символистов и мистиков, эта школа Андрея Белого много наделала нам бед. Шаманское отношение к слову и сейчас еще не вполне вытравлено...

Ложью была и попытка «акмеистов» (Гумилева, Городецкого, Осипа Мандельштама) пересадить ледяные цветочки французского Парнаса в российские дебри. Сложным эпитетом, накладыванием образа на образ акмеисты подменяли огонь подлинного поэтического чувства... Усложненный эпитет — накладывание образа на образ — очень широко распространенное явление в советской литературе.

«Перед ним змеилась пыльная дорога серым ковром» или: «Ива свесила плакучие ветви вопросительными знаками»... Эдакое стремление писать поэтично», не доверяя простым, так сказать, «подлым» предметам в их собственной поэтичности...

Ты сказал «пыльная дорога» — в воображении читателя возник образ некоей пыльной дороги, этот образ можно уточнить, индивидуализировать, — правильно. Но ты сейчас же на это накладываешь другой образ из другой обстановки, — «серый ковер»... Фантазия читателя испытывает то же, что фотографическая пластинка, на которой снято два изображения.

Начинающий писатель и в самом деле начнет думать, что спроста ничего нельзя говорить... И получается: «Город вздыбился»... «Железные ночи ломались», «Завод протянул руку рывком виадука»...

Нет образов непоэтических, «подлых», весь секрет лишь в том, чтобы образ четко возник в воображении читателя... Но тут нужна выкованная фраза, доносящая этот образ.

Итак, я изучал классиков, но у меня не было ключа к тайнам их языка. Я пробовал заводить записные книжки и подслушивать «словечки», но когда я вклеивал их затем в ткань рассказа, получалось то же, как если бы живописец приклеил к портрету нос, отрезанный у покойника.

Где ключ к художественному языку? Как найти это одно единственное сочетание слов, чтобы читатель полно, всеми чувствами воспринял мое художественное видение? Где эти таинственные законы языка?

Язык — это след многотысячелетнего производительного труда человеческого общества. Язык — это отложенные кристаллы мириадов трудовых движений, жестов и духовной энергии, вызванной бытием в труде и борьбе.

Все сложные движения нашей психики получают форму в языковом определении. Язык — орудие мышления. Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как.

Человек непрерывно жестикулирует в окружающей среде, отвечая на ее прикосновение всем существом от бессознательных рефлексов до отвлеченных идей.

Художественная фраза появляется как выражение системы жестов. Строя художественную фразу, нужно видеть нечто, если это предмет или движение предметов; нужно эмоционально ощущать нечто, если это идея, понятие, чувство.

Нельзя изучать народный язык, выхватывая летучие выражения, оторванные от их жеста, как нельзя больше записывать песен без музыки. Нужно подойти к коренным истокам языка: к труду, трудовым процессам и только там найти давно потерянный ключ — жест — и отомкнуть им слово.

И вот перед нами — освобожденный труд, бесчисленные процессы созидающего труда, труд как творчество. Вот тот мир, куда нужно итти писателю за живой водой творческого слова.

Если не легко овладеть языком писателю романов, то еще труднее задача эта для драматурга...

В театре единственный об'ект искусства — человек. У драматурга одно орудие — диалог. Он должен растворить свою личность в десятках персонажей и заговорить их голосами.

Растворив себя, он должен овладеть этими джинами, выпущенными из кувшина его фантазии, заставить их вырасти до значительности типа эпохи и живых, типичных, повести через столкновения к развязке так, чтобы их судьбою рассказать тему пьесы и заставить зрителя полной грудью вдохнуть горный воздух нашей гениальной эпохи.

Задача не легка, как видно. Задача выполнима только при условии полного переселения личности драматурга в психику персонажей. Плохо, когда он подобен фокуснику, который кидается за ширмой то к одному, то к другому окошечку, высовывается то с усами, то в чепце, ревет басом и шамкает по-старушечьи.

Переселение случается, когда я до галлюцинации отчетливо вижу персонаж моей пьесы, я с ним близко знаком. Пусть он произносит всего четыре слова, — я должен видеть его, как самого себя в зеркале, я должен знать его судьбу, видеть и понимать его жесты.

Начало «Ревизора» в первой редакции.

Гор. — Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все относящееся к части гражданского управления.

Ам. Фед. — Что вы говорите! Из Петербурга?

Арт. Фил. (в испуге). — С секретным предписанием?

Лука Лук. (в испуге). — Инкогнито...

В окончательной редакции:

Гор. — Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор...

Ам. Фед. — Как, ревизор?

Ам. Фед. — Как, ревизор?

Гор. — Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием...

В первой редакции Гоголь больше думает, чем видит. В окончательной редакции, когда все придумано и сделано, он видит до галлюцинации отчетливо своих персонажей. Здесь полное внедрение в их психику, в их жизнь, в их судьбу. В первой редакции Гоголь устами городничего об'ясняет завязку комедии. Книжная фраза, — городничий за ней, как в тумане. В окончательной редакции— это живой человек, перепуганный плут, сохраняющий важность перед чиновниками. Он начинает важно, даже торжественно: «Я пригласил вас, господа...» В руке у него письмо... «Сообщить вам пренеприятное известие»... Затем пауза: неожиданное известие сильнее его важности.— Он роняет руку с письмом, глядит на чиновников, как бы тщетно ища ответа... И —голосом из утробы: «К нам едет ревизор»... Здесь все из жеста и поэтому предельно экономно и выразительно...

В первой редакции чиновники произносят не индивидуальные и не типичные слова изумления, их произнес бы вообще всякий: «Что вы говорите? Из Петербурга? С секретным предписанием? Инкогнито?». Гоголь подчеркивает их ремаркой «испуганно». Он еще не видит этих чиновников. В окончательной редакции — увидел — вплоть до их тупых рож, склеротических глаз. Заплывшими мозгами чиновники уловили одно: ревизор!.. Выпучась, моргая, чиновники говорят: «Как, ревизор?» И только... Ремарка «испуганно» опущена, не нужна. В этом «Как, ревизор?» — полный образ.

★

Массы советского зрителя стоят у дверей театра.

Драматург должен понять, что советский зритель — сложное и многогранное существо. Он может дремать, когда не задевают его страстей. Он будет добродушно смеяться даже пошлой комедии, находя в ней кое-какие основания для добродушного смеха, но он же станет страстным соучастником высокого искусства, воплощающего великие идеи эпохи.

Нужно верить в неисчерпаемые творческие возможности масс, как верил Ленин, как верит Сталин. Нужно положиться на художественную мудрость массового советского зрителя.

★

В заключение разрешите мне внести предложение созвать конференцию актеров, драматургов и зрителей, то есть делегатов от зрительских конференций для более тесной и более творческой связи. (**Аплодисменты.**)

И тогда только этот, хорошо знакомый мне человек, наверно, удачно скажет, выйдя из за кулисы: «Здравствуйте, вот и я»...

Особенно важно в пьесе искусство диалога. Возьмем для примера «Ревизор».

ПРЕНИЯ ПО ДОКЛАДАМ О СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

ВАШ ПРИМЕР ПОМОГАЕТ НАМ В БОРЬБЕ

РЕЧЬ ЭРНСТА ТОЛЛЕРА

— Товарищи, первые дни с'езда, когда вы здесь подводили итоги достижениям советской литературы, я ехал на пароходе «Рыков». Иногда собираясь с матросами и кочегарами в ленинском уголке, я разговаривал о тех же вопросах, которые вы здесь обсуждаете, о вопросах литературы.

Закоптелые, почерневшие от работы на палубе, от машин, эти люди, пролетарии от станка, рассказывали мне о своих любимых книгах, о книгах русских классиков, о книгах мировой литературы.

Эренбурга, Пастернака, Третьякова, Федина, Шолохова, Тихонова они знали так же хорошо, как Пушкина, Льва Толстого, Гоголя, Чехова, Горького. Они читали Диккенса, Бальзака, Уэллса и Андрэ Жида. Этим подтвердилось наличие огромных творческих сил, созидающих новую культуру первого в мире рабочего государства, ибо где еще в мире имеются люди такой породы?

Когда, сойдя на берег, в Ленинграде я почувствовал великий ритм строительства, его могучее дыхание, в котором переплавляется и вновь строится страна, я понял, на какую высоту поднялся Советский союз с 1926 г., со времени, когда я впервые имел возможность посетить его, и мне захотелось, чтобы наши массы, живущие под варварским гнетом фашизма, вместе со мной увидели бы вашу действительность. **(Аплодисменты).**

Когда по моей просьбе мне перевели газеты, то я убедился, в каком об'еме здесь ставятся идеологические проблемы. Я снова спросил: **где еще в мире делается подобное?** Я подумал о капиталистической прессе, насыщенной убийствами, скандальными историями, ежедневно отравляющими своих достойных сожаления читателей.

Вы можете, товарищи, гордиться тем, что вы создали, а мы, писатели, преследуемые фашизмом, который мы ненавидим и против которого мы будем бороться до самого последнего вздоха, мы гордимся вместе с вами. Ваш пример служит нам сильнейшим оружием в нашей борьбе.

Я знаю, что нападение на вас — это нападение на всех нас, на все освобождающееся человечество. Я заявляю, что наша обязанность в будущем — защищать то, что вы защищаете. Поэтому я разрешаю себе, как братски связанный с вами товарищ, сказать несколько критических слов.

Я буду говорить как драматург. Передо мной лежит программа предстоящего в сентябре театрального фестиваля. Что я здесь нахожу? Я нахожу «Даму с камелиями» Дюма, «Урнеля Акосту» Гуцкова — вещи давно известные, но здесь я вижу мало постановок молодых советских драматургов. Эта театральная неделя не дает вашим гостям-иностранцам

даже отдаленного представления о богатстве театральной литературы, созданной вашими молодыми писателями. Где же их пьесы, где их интересные пьесы, которых капиталистический театр не осмеливается ставить?

Конечно, тематика западных писателей отличается от вашей. Вы пробуете конкретно оформить проблему новой жизни. После многих лет лишений, героического аскетизма вы в некотором смысле снова открыли жизнь. Вы пробуете на новой основе разрешить старые психологические проблемы брака, любви, материнства и т. д.

Перед нами, живущими в капиталистических странах, писателями, стоят другие задачи, другие темы. Мы имели в Германии самые разнообразные формы революционного театра. В нашем дни сильно опороченный экспрессионизм имел в свое время большое революционизирующее значение. И рабочие прекрасно воспринимали экспрессионистские произведения, если они художественно удавались. Некоторые из этих произведений («Газ» Кайзера или «Человек—масса») обошли театры всего мира, расчищая дорогу революционной драме.

На смену экспрессионизму пришло новое направление и новая форма **репортажной пьесы,** заслуга которой заключалась в отборе и подаче новых тем и нового социального материала, но эта форма оказалась бессильной сделать этот материал художественным. Из синтеза этих двух направлений в немецкой драме возник революционный реализм (Фридрих Вольф, Берт Брехт, Пливье, Толлер).

Товарищи, ваша радость есть также и наша радость. Наши заботы должны быть и вашими заботами. Как мы у вас учимся, так и вы должны учиться у нас. Да, мы нуждаемся в вашей помощи. В особенности мы, изгнанные из своих стран писатели, жизнь которых скудна и возможности ограничены, — мы нуждаемся в ваших издательствах, театрах, в ваших читателях и слушателях.

Я приветствую резолюцию с'езда. Очень важно, что вы широко раскрываете двери художникам, бесстрашно борющимся против фашизма, даже тогда, когда их произведения не вполне соответствуют вашим идеологическим установкам, ибо творчество этих людей охватывает буржуазный интеллигентский слой населения, ту часть юношества, к которой пролетарское искусство редко имеет доступ. Эта категория писателей рисует пустоту, безысходность и усталость буржуазного общества. Они заставляют людей вдумываться и понимать окружающее.

Эти писатели тоже являются пионерами нового мира. Такие писатели, как Генрих Манн, Жан-Ришар Блок, Дос-Пассос, Фойхтвангер, Синклер Льюис, выполнили огромную революционизирующую работу. Революционное дыхание самого произведения часто оказывает влияние, иногда не подозреваемое самим автором.

Искусство не является только сознательным рациональным творчеством. Оно возникает из единства сознательного и стихийного в человеке. Если писатель внутренне связан с коллективно творческими силами своего времени, то и в творчестве его будет отражаться коллективная мысль эпохи и иногда даже сильнее, чем в произведении коллектива писателей, безупречных политически, но имеющих небольшой художественный пробел: отсутствие таланта.

Усиливающемуся фашизму сопутствуют произведения не только с обнаженной тенденцией, но и такие, которые пронизаны то тут, то там бациллами фашистской идеологии.

Разрешите в заключение сказать следующее: пользуясь каждым случаем, показывайте заграница вашу жизнь и ваши труды. Посещайте чужие страны, участвуйте даже в с'ездах буржуазных писателей. Важно, чтобы вы выступали на международной трибуне как пионеры, несущие в жизнь свой огромный плодотворный опыт.

Однако вам необходимо изучить, охватить проблемы Запада, по-настоящему узнать западного человека. Если бы завтра возникли конфликты с Советским союзом, то для вас было бы непростительной небрежностью не знать Запада.

Остерегайтесь схематизации! Я знаю, что вы враги схематизации русского человека, но вы также должны бороться со схематизацией западного человека.

Я приветствую вас. Я приветствую всех заточенных товарищей, которым не дано знать, что их здесь по-братски вспоминают в печали и гневе. Мы их не забудем и не будем молчать. Кто в такое время молчит, тот изменяет своему человеческому званию.

Мы не падаем духом. Этим мы бы отреклись и покинули страдающую и борющуюся в подполье Германию, которая завтра победит, победит во что бы то ни стало! **(Аплодисменты).**

ДРАМАТУРГИЯ СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

РЕЧЬ тов. Х. ДУНЦА

— Драматургия национальных республик, может быть за исключением украинской, отстает от русской драматургии. Ряд обстоятельств мешал развертыванию национального театра. Если говорить о белорусском, еврейском, польском театре, то ведь только Октябрьская революция их породила. Но в этой области многое уже достигнуто. Тов. Климкович в своем докладе затронул вопросы нашей драматургии, а я бы хотел сказать только о взаимосвязи и взаимовлиянии драматургии народов СССР.

Если присмотреться к развитию драматургии Белоруссии, можно заметить следующий характерный политико-художественный факт. Активизация нацдемократов против советского театра произошла во время постановки на белорусской сцене пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд». Это было в 1927 г. Тогда из гнилого арсенала буржуазной идеологии националистическими элементами Белоруссии были извлечены теоритки вроде тех, что, де, белорусский театр не терпит ино-национальных характеров, что сибирского партизана (красного, разумеется!) белорусский актер не может изобразить, что если, де, изобразить «чужеродное», «неорганическое», то это следует сделать по отношению к образцам западной (конечно, буржуазной) литературы и драматургии.

«Бронепоезд» Вс. Иванова оказался бронированным кулаком в руках партии в ее борьбе против идейного яда шовинизма.

О чем это говорит? Это есть яркое свидетельство мощного влияния русской драматургии на белорусскую театральную культуру. Удар партии по белорусским национал-демократам мобилизовал новые силы драматургов.

Создается первая производственная пьеса **«Гута»** (Стекольный завод) **Кобеца,** прошедшая с успехом в Белоруссии, в других республиках и в ряде рабочих театров за границей.

Пьеса в стихах **Александровича «Напор»** бьет националистическую драматургию своей темой (ликвидация прорыва на заводе), своими образами (новая комсомольская молодежь), общим тоном, «музыкой» произведения, в которой нет надтреснутой тоски, а есть радость советского бытия. Где же тут национальная форма? Она и в мелодике письма, и в трансформировании белорусского фольклора, и в образах (переделка сырого человеческого материала из отсталой деревни).

Бой «национальной романтике» дают белорусские драматурги своими дальнейшими произведениями («Кочегары» Гурского и др.). Пьеса **Чорного «Батьковщина»,** несмотря на ряд срывов в области формы, правдиво показывает путь крестьянина Леопольда Гушки, жизненным идеалом которого раньше являлась частная собственность, к новой социалистической родине.

В конкурсе на лучшее драматургическое произведение мы получили ряд пьес, смело трактующих вопросы и проблемы, имеющие общесоюзный интерес. Пьеса **Крапивы «Конец дружбы»** трактует проблему партийной этики, новых взаимопониманий на основе социалистической действительности. Эта действительность берется в конкретных национальных формах.

Появление пьесы **Головчинера «Великодушие»** является фактом роста кругозора наших драматургов и фактом расширения тематики. Она сделана на материале Парижской коммуны. Характерным с точки зрения отражения элементов международной революции в драматургии является также **«Симфония гнева» Шашаневича,** в которой автор, в прошлом отягощенный национал-демократическим грузом, показывает перелом в настроениях западной интеллигенции в сторону пролетариата.

Аналогичные белорусской драматургии процессы, своеобразно преломленные, происходили в еврейской советской драматургии. После Октября в центре внимания еврейских театров стояли произведения Шолом-Алейхема, Переца, пьесы Аша и др. Театры в ряде случаев не сумели преодолеть националистический, мистико-символистический, местечково-упадочнический дух этих пьес. Подражание классике и рабское копирование ее форм привели к ряду провалов драматургии (ранние пьесы Вевьюрки, Резника и др.). Появление новой советской драматургии в виде пьес **Кушнирова («Лекерт»), Вевьюрки («Ботвин»), Бергельсона («Глухой»),** пьес **Добрушина и др.** являет собой новую полосу борьбы за утверждение революционного типажа, за показ революционной борьбы.

Эти первые пьесы расчистили дорогу новой советской тематике социалистического строительства. И такие пьесы, как **«Суд идет» и «На 62-м участке» Добрушина, «Плотина» Орланда, «5-й горизонт»,** и **«Нит гедайдет» Маркиша, «Шахта» Альбертона** и др., уже являются небезуспешными попытками отобразить нового советского человека, переделку еврейского трудящегося на основе строительства социализма.

Параллельно развивается драматургия на тематике гражданской войны **(«Мера строгости» Бергельсона, «Юлис» Даниэля** и др.) на темах интернациональной борьбы пролетариата **(«Джим Куперкоп» Годинера, «Забастовка жнецов» Зускина Льва** и др.).

Что касается польской драматургии, то следует сказать, что ее рост совершенно не достаточен. В 1934 г. польский театр был вынужден ставить исключительно пьесы из общего репертуара, не имея в наличии оргинальных польских пьес. Напрашивается вывод, что мало еще сделано для развития польской драматургии.

Белоруссия находится на границе с буржуазным Западом. На востоке крепнет новая еврейская автономная область Биробиджан. Польская советская культура расцветает в БССР и УССР. Белорусская, еврейская и польская драматургия будут расти бурно, они будут руководствоваться чувством любви и преданности своей стране, своей партии, своему Сталину! **(Аплодисменты.)**

ВЕЛИКИЕ ИДЕИ И ВЕЛИКИЕ ЧУВСТВА

РЕЧЬ тов. А. КОРНЕЙЧУКА

— Хорошие пьесы смотрят миллионы, они идут в сотнях театрах, и поэтому каждый образ, каждое слово наши должны быть полноценными, страстными, волнующими сердца миллионов. Драматургу дано сложнейшее оружие эмоционального воздействия на массы, и потому мы не имеем никакого права обращаться к миллионам корявым, неряшливым, штампованным языком. Мы не имеем никакого права давать скучные, бледные, бесцветные пьесы. Скука — это страшная контрреволюция в искусстве вообще, но особенно она ужасна в драматическом искусстве. Никогда, ни в одну эпоху драматурги не имели такого зрителя с единым устремлением, с единым чувством восприятия мира, зрителя активного, волнующегося, зрителя высокой культуры. У нас снята проблема — на кого работать. В этом величайшая радость творчества. Каждый из нас помнит, как бережливо критикуют слабые места наших пьес на рабочих диспутах, какой любовью нас окружают, и у нас нет конфликта между драматургом и зрителем.

Наша драматургия сделала большие успехи, но наши творческие достижения по сравнению с творчеством пролетариата еще недостаточны, и наше творчество отстает.

Главная причина отставания — это то, что мы скользим по поверхности, мы идем за событиями, а не освещаем огненным словом пути, по которому идет новый человек.

Когда мы ставим вопрос о создании полноценных, многогранных образов, то мы часто заникаемся, к великому сожалению, прописыванием рецептов, и притом рецептов довольно не свежих. По этим рецептам мы строим образы. Для того чтобы образ жил на сцене, мы наделяем его разными черточками, часто типичными для всех людей. Например, любовью героя к детям, любовью героя к цветам, парой специфических словечек и т. д. И мы думаем, что это характерные черты нового человека. Спорить нельзя — это характерно, но это не основное и не главное.

Беда в том, что, закончив пьесу, видишь схематичность 2-3 образов и начинаешь их наделять так называемыми живыми чертами. Начинаешь приклеивать, пришивать, и творчество превращается в мастерскую мелких починок. Мастерская мелких починок выпускает пьесы без интересных мыслей, без взлета фантазии. Она судорожно цепляется за быт, но его нет — есть только скольжение по поверхности. Она не любит дерзаний, смелости, эксперимента. Там все гладко, приглажено.

Только великие идеи нашей эпохи рождают великие чувства. Мне кажется, что если художнику есть что сказать интересного и свежего, если глаз его видит далеко, если он знает всесторонне то, о чем пишет, знает материал и этот материал его глубоко взволновал, то тогда типичное и характерное он может черпать пригоршнями, тысячи ассоциаций будут реять над его столом, они заставят кровь двигаться быстрее, они не дадут покоя.

Чем увлечь зрителя, чем его волновать? Ведь всегда этот вопрос стоит перед нами, особенно перед молодыми драматургами. Чем его волновать? Тем ли, что зритель будет задавать вопрос — а что же дальше, чем кончится пьеса, авантюрным развертыванием сюжета или другими приемами и методами?

Мне кажется, что построить роман или пьесу так, чтобы читатель не знал, чем кончится, легче, чем начертить вначале судьбы героев и все же заставить произведение волновать.

Для нас все судьбы героев ясны. Судьбу нового человека начертала история, работающая на нас, но величайшая наша задача — показать сложнейшие пути, по которым идет человек к ясной цели, пути, по которым идет новый человек в бесклассовое общество, создавая его; найти своеобразное в этом движении, неповторимое и типичное только для нашей эпохи и наших дней. В этом основное, и это является ключом к построению наших произведений.

Товарищи, мы много говорили об экспериментах, но самых экспериментов в нашем творчестве еще очень мало. Мы очень спешим. Малейшую новую деталь, свежее положение сразу превращаем в теорию, в школу, и около этой школы создаются школки. Эксперименты требуют большой осторожности и проверки. Когда мы начинаем проверять, то видим, что это или уже было или видоизменено. Может быть, это не точно, но мне кажется, что мы больше занимаемся рационализаторством старых форм, чем настоящим исканием и экспериментами.

Мне кажется, что нет в нашей действительности скучного материала, а есть скучные писатели, не умеющие выбрать существенное и ведущее в нашей эпохе, не умеющие конденсировать и суживать материал.

Борьба за качество нашей литературы идет во всей республиках. На украинский с'езд **Микитенко, Первомайский, Кочерга, Любченко, Городской, Левитина, Мизюн и др.** пришли с новыми достижениями, с новыми пьесами, но основной тон их выступлений — это самокритика, это творческая неудовлетворенность.

К сожалению, мы еще мало знаем отдельные республики нашего Союза и их творчество. Мы не имеем возможности познакомиться с очень интересной пьесой т. Джанана «Шах-Наказ». Мы не видели пьесу, которая идет с большим успехом в Белоруссии «Батьковщина» Козьмы Чорного. Мы еще мало знаем наших драматургов.

Мы встречаем с большой радостью предложение Алексея Максимовича о создании в Москве постоянного большого театра, где национальные театры будут показывать свои достижения, обмениваться опытом и учиться друг у друга.

Наш с'езд дал величайшую зарядку. Я переживаю огромную радость творчества. Этот с'езд расширил наши масштабы. Каждый из нас чувствует, какой любовью и вниманием окружает нас наш пролетарский читатель и зритель, какой любовью окружает нас наша социалистическая страна, наша партия и правительство. Ответом на это доверие пусть будут наши новые высокого качества произведения, достойные нашей радостной эпохи! **(Аплодисменты).**

РАДОСТНАЯ И ПРЕКРАСНАЯ РОМАНТИКА

РЕЧЬ тов. Б. ЛАВРЕНЕВА

— Я был в этом году на Западе. Я видел западный театр и кино. Я убедился собственным зрением, что театры Запада переживают смертельную катастрофу. Не будет преувеличением, если я скажу, что даже театры, имеющие репутации передовых по качеству своих постановок, по актерскому составу, стоят неизмеримо ниже наших передовых клубных театров. А репертуар по своей идейной пустоте говорит о такой деградации творческой мысли, о таком разложении, дальше которого итти некуда. Творческая мысль Запада больна той же неизлечимой гангреной, что и хозяин ее авторов — умирающий капитализм.

У драматургов и писателей Запада есть одно качество, которым они при всей своей обреченности пока еще бьют нас: это техника писательского искусства, это формальное мастерство.

Испуганные реакционным наступлением формалистов, мы в течение многих лет отплевывались и открещивались от вопросов формы, забывая, что **форма и формализм** — это не одно и то же. Мы забыли о чистоте жанра, а она необходима.

Поднявшись неизмеримо выше литературы капитализма по идейной значимости художественного слова, но его жизнерадостности и полнокровности, мы плетемся в хвосте в отношении уменья владеть материалом в области художественого мастерства.

На с'езде присутствует наш гость, искренний друг и соратник Андре Мальро. Его последний роман, который известен всем, имеет с точки врения наших идейных позиций еще немало недостатков. Это еще не большевистский роман о китайской революции. Мальро во многом еще воспринимает события глазом революционера-одиночки, а не большевика. Но сила мастерства, но стилевой блеск романа, виртуозное владение словом, как шпагой, ставит роман Мальро на недосягаемую высоту по сравнению с нашими попытками изобразить китайскую революцию.

Этому мастерству нам нужно учиться и учиться.

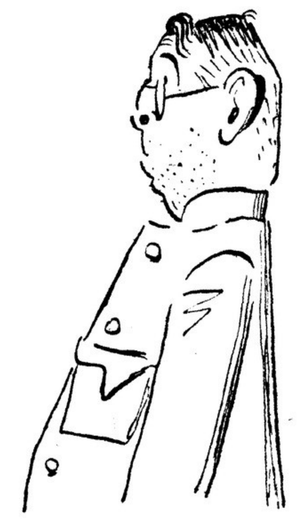
Эренбург прав. Наша литература, привлекающая внимание и симпатии лучших людей Запада своей идейной силой и свежестью, сама себе вредит формальным провинциализмом. Советский Союз — центр рождающейся литературы социализма, ее столица. Литература Советского союза не имеет права быть провинциальной. Она должна стать столичной для всей нашей планеты. Этого требует наше будущее.

Поговорим, товарищи, о лирике и о любви. Два года назад у меня был интимный разговор с т. **Косаревым.** В этом разговоре он спросил меня, почему вы все пишете о любви или как кастраты или как ветеринары? (Смех.) Ведь комсомол, наша смена, чувствует глубоко, крепко, молодежь любит, ревнует, мучается, радуется и ликует, а в ваших произведениях ходят скопцы, защищающиеся от всякого намека на любовь протоколами заседаний, либо не рассуждающие, «всегда готовые» производители случных пунктов.

В течение длительного периода критика обрушивалась на любовь как на буржуазный пережиток. Постановка проблемы любви в литературном произведении приравнивалась к уголовному деянию вроде хулиганства.

В наши дни, когда годы аскетической борьбы остались позади, когда над нами развертывается ясная заря социалистического будущего, писатели имеют право и должны заговорить о любви социалистического человека полным голосом.

Друж. шарж Б. АНТОНОВСКОГО



Поговорим, наконец, о романтике. Я и многие из моих единомышленников с глубоким удовлетворением услышали здесь, как партия в лице **т. Жданова** еще раз ясно и категорично заявила, что оружие революционной романтики, данное нам нашим лучшим другом и внимательнейшим читателем **И. В. Сталиным,** она, партия, отнимать никому не позволит; что **революционная романтика**—органическая и неот'емлемая часть генерального нашего творческого метода **социалистического реализма.** Люди, пытавшиеся задушить романтику, не друзья советской литературы. Они прикрывали свой подкоп лжемарксистскими идейками.

Что мы разумеем под революционной романтикой? Это прежде всего **пламенная творческая взволнованность** писателя. Это сконцентрированная любовь и ненависть автора к своим героям, в которых он чувствует не абстрактные тени, а конкретных живых людей своего и чужого класса. Реализм, не согретый живой кровью романтической взволнованности, есть только внешнее подобие жизни. Под прекрасной, быть может, оболочкой нет биения сердца.

Полтора месяца назад, товарищи, я пережил впечатление, которое глубоко потрясло меня, которое я не забуду до последнего дыхания. О нем я хочу рассказать.

Летнее утро. Небо и вода в синем блеске. Застывший рейд, раскаленная земля. Обжигающие волны зноя. Широкие ступени трибун водной станции. На ступенях замечательная пылающая бронза 6000 обнаженных здоровых, напруженных кровью, жизнью и радостью краснофлотских тел. Это был первый день спартакиады морских сил Черного моря.

В проходе трибун показался командующий флотом, герой гражданской войны **Кожанов.** С ним шел человек в парусиновом обыденном костюме. У него была лепная четкая голова, высоколобая, курчавая, с пылающими глазами. Шел он медленно, опираясь на палку, и болезненная складка лежала у губ. За ним шагала высохшая старушка, вся в черном. Краснофлотцы увидели человека. Наступило молчание. И вдруг — 6000 опаленных солнцем тел вскочили, как подброшенные пружиной, и все — море, земля, трибуны — закачалось в громе небывалой овации. Я видел, как остановился и отступил этот человек, как еще ярче вспыхнули его глаза и побледнели щеки. Он был ошеломлен этим взрывом любви и восторга. Это был больной Димитров, лечившийся в Крыму и приехавший с матерью на праздник силы и здоровья защитников Советской земли.

Это было неповторимое зрелище. Лучший из лучших героев пролетарского дела, отдавший свои силы и здоровье в борьбе за победу идей Маркса—Ленина—Сталина, он увидел своими глазами зажигающую силу и здоровье этих 6000 юношей, воспитанных Советской страной. Перед ним стояли, пылая бронзой, дискоболы и борцы, копьеметатели и атлеты Эллады социализма. Кровь хлынула ему в щеки, когда он смотрел на осуществленную свою мечту о свободном, здоровом, счастливом трудящемся человечестве. Он гордо поднял голову и стоял потрясенный, пока длилась 15-минутная буря восторга. И, может быть, этот миг вернул ему здоровье, надорванное в фашистских застенках. Смотря на него, я ощутил комок в горле, а я принадлежу к поколению, которому война навсегда высушила слезные железы.

Взволнованное мое творческое воображение восприняло эту картину не только как реальный факт, как эпизод одного дня. Я подумал и представил себе день, когда на мировой стадион, созданный победившим пролетариатом всемирного Союза советских республик, придут все, положившие силы и здоровье за дело трудящихся. Придут во главе с величайшим романтиком нашей эпохи, осуществляющим лучшую мечту трудового человечества, т. **Сталиным,** и миллионные массы этого дышащего здоровьем и силой освобожденного человечества встретят их такой же бурей восхищения и любви.

Радостная и прекрасная романтика! Разве это не тема для пьесы? **(Продолжительные аплодисменты.)**

РАБОТАЯ — ДУМАТЬ О БУДУЩЕМ

РЕЧЬ тов. Н. НИКИТИНА

— Когда-то (эти времена теперь нам кажутся историческими) Советская республика, отбиваясь от врагов, имела в своих руках чуть ли не три города: Москву, Петроград и Тулу. И в это же самое черное, суровое время, были поставлены гидрографами первые столбы на Волховстрое. Эти столбы в то время казались сном, мечтой. Прошли годы — и мы видим: Ленин умел мечтать. Это был великий мечтатель.

А первая пятилетка? Чья это мечта? Это мечта человека, который, справляясь с настоящим, умеет мечтать о будущем. Это мечта Сталина.

Если бы писатели научились мечтать так же зорко, в нашей стране была бы величайшая литература в мире. Так должен думать художник, так должен думать критик. Так должен был бы думать и Погодин. Я совершенно не согласен с его мыслью: «Давайте меньше думать об эпохах. Эпохи отберут и оставят для себя, что будет нужно, без нас». Конечно, без нас, в этом нет никакого сомнения. Мы, к счастью, смертны, и когда будут раздаваться призывы к бессмертию, мы не вскочим, чтобы подраться, — будут драться наши вещи.

Но, работая, давайте все-таки думать о будущем. Плох тот художник, который скажет себе: «Я работаю только на определенный отрезок времени». Я думаю, что Погодин-драматург, когда он пишет пьесы, а не доклады, работает сложнее и все-таки тоньше. Писатель без умения мечтать — это Гете без Фауста.

Все то, что казалось когда-то мечтой — свержение царя, власть рабочих, цветы на заводах, перестройка человека — все осуществилось, все

осуществляется, но повседневные факты, не будни жизни, а необыкновенные люди, люди больших движений, люди величайшего бескорыстия, люди величайшей смелости и величайшей мысли, — вот истинные персонажи.

В докладе Погодина сказано, что мы потеряли систему жестов, что жест утерян, нельзя применить жест к человеку нашего времени, — как будто наши люди не имеют такого широкого жеста, который раскрывает что-то большое, стоящее за жестом, что-то символическое, что-то великое.

Такое же прямолинейное отношение и к жесту и к мысли у нас наблюдается и в комедии. У нас культивируется комедия «веселого смеха». Мне кажется, что милый смех уютной домашней комедии дело, конечно, приятное, но нужно создавать другое, нужно создать вакцину против микробов старого мира, которые еще имеются у нас.

Этим я совсем не хочу сказать, что должны быть уничтожены так называемые малые формы или легкая комедия. Я хочу подчеркнуть только, что высокая драма, высокая комедия — вот генеральный путь нашего театра.

О роли сатиры прекрасно сказал Кольцов, и мне к его словам нечего добавить, но показательно, что эти слова исходят от Кольцова — писателя-журналиста. А драматург предпочитает заниматься другими темами, не замечая тех явлений, против которых он призван бороться, как художник, как гражданин, наконец, как коммунист.

Давайте скажем прямо: советская обличительная комедия — дело тяжелое, трудное и ответственное. И здесь возможны различные опасения, но тем необходимее заняться нам этим ответственным и политическим делом.

Героическая драма, достойная наших героических дней, обличительная советская комедия как орудие борьбы против врагов пролетариата, и то и другое, как это ни кажется странным на первый взгляд, скрещиваются в одной точке. Эта точка — политическая целеустремленность. Это прицел для работы. Я вижу здесь выход для советского театра. Некоторые из товарищей уже стоят на этом пути. И я верю, что в ближайшие годы мы дадим совершенные образцы высокой героической драмы и высокой советской комедии. **(Аплодисменты).**

УЧИТЬСЯ У ШЕКСПИРА

РЕЧЬ тов. С. ДИНАМОВА

У каждого из нас есть в искусстве свои привязанности и своя любовь — в прошлом мы видим наиболее дорогое и близкое, как мы узнаем своего ребенка среди сотен других.

Но есть один художник в этом прошлом, мимо которого не может и не смеет пройти ни один писатель, ни один драматург, ибо итти мимо него — это значит итти мимо и против настоящего искусства.

Это **Шекспир.**

Шекспир нужен нам потому, что он сумел весь расплавленный металл борьбы своей эпохи, весь закал огромной всемирно-исторической борьбы капитализма и феодализма влить в образ, в характер.

Шекспир брал огромные, всемирно-исторические темы. Он изображал борьбу двух миров, двух формаций. Он взял самое главное, что было в его эпохе, но если бы этот металл он просто разбросал, то образовалась бы тонкая корочка, которую проломила бы тяжелая поступь последующих годов. Этого не было у Шекспира.

Я говорю — Шекспир, и в мозгу каждого из вас сразу вспыхивают знакомые образы: Отелло, Гамлет, Ричард III, Ромео и Джульетта, Шейлок и т. д. Они рядом с нами, потому что для своего времени они были характерными фигурами.

Вот это умение — историю вложить в человека и человека влить в историю, это гениальное умение — взять тип, взять характер, и весь мир выразить через них, — вот чему нужно учиться у Шекспира.

Не нужно подходить к нему с тетрадочкой и просто списывать. Не нужно копировать Шекспира, потому что самая прекрасная копия хуже неповторимого оригинала. Нужно как бы войти внутрь Шекспира, чтобы его искусство впиталось в кровь, стало частью дыхания художника. Шекспир — это не одежда, а воздух, которым нужно дышать в драматургии.

Неумелый машинист думает, прежде чем взяться за рычаг, и около него стоит мастер. Мастер не размышляет, за какой рычаг нужно браться, он немедленно берется за нужный рычаг. У Шекспира нужно учиться вот этому умению взять главные рычаги истории. Нужно учиться у него этой бешеной, стремительной, точно атака Наполеона, активности.

Учиться нужно у Шекспира умению показывать человека в деятельности, в действии, в борьбе.

У Шекспира нужно учиться языку. Когда Шекспир пришел в Англию, литература была украшена бумажными цветами ложного красноречия. Речь была вся в затейливой орнаментике, в завитушках. Это была искусственная, а не искусная речь. И Шекспир, подлавшись этим веяниям вначале, потом рванул английский язык вперед и заговорил мужественным и крепким языком жизни.

Особенность языка Шекспира — это резкое столкновение различных начал. Ужасное и нежное, кровавое и прекрасное сталкиваются в нем. Язык Шекспира — это язык материальности жизни, он точно берет ткань ее, и она становится словом, образом, картиной.

Языку реального мира — простому, точному, выразительному и мужественному языку — вот чему учит нас Шекспир в своем искусстве.

Это был драматург до конца. Хотя у него было много пошлого, отвратительного, мы не всегда знаем, что писал Шекспир в своих пьесах и чего он не писал, ибо темен вопрос о его авторстве, но он был действенным сюжетным драматургом. Это не сюжетность случайной интриги, случайных положений. Такая сюжетность не живет; как бабочка, она умирает к концу дня, когда солнце закатывается. Сюжетность Шекспира в том, что у него сталкивались гигантские противоречия, которые разбивали мир, и сталкивался круг интересов отдельных людей. Сюжетность Шекспира — это сюжетность страстной и мощной борьбы, но не случайных иллюзий.

Возьмите Вольтера. Он тоже пытался дать образы огромного мира, но это была схема, тонкая сетка, которая лишь слегка покрывала мир. Шекспир поступает иначе, потому что берет не этот тонкий покров мира, а самое главное, выраженное через человеческие страсти, человеческие эмоции.

В этой страстной и бурной действенности творчества Шекспира один из главных уроков для нашей драматургии. **(Аплодисменты).**

ПРЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ тов. КАРЛА РАДЕКА

ЕДИНЫЙ ФРОНТ

РЕЧЬ ЛУИ АРАГОНА

— Товарищи, я говорю с этой трибуны не от своего имени. Я передаю вам привет от Ассоциации революционных писателей и художников Франции, французской секции Международного об'единения революционных писателей.

От имени свыше тысячи писателей и художников, среди которых я назову только несколько имен:

Анри Барбюс, Жан-Ришар Блок, Ренэ Блэк, Евгений Даби, Георг Фридман, Жан Жионо, Г. Дрейфюс, Луи Гьюлу, Франсис Журдани, Леон Муссинак, Поль Низан, Луи Поль, В. Познер, Ромэн Роллан, Эдит Томас, Поль Вайян-Кутюрье, Генриетта Вале, Андрэ Виоли, — я прочту вам следующие слова:

«Ассоциация революционных писателей и художников Франции шлет привет 1-му всесоюзному с'езду советских писателей.

Наша организация приветствует с'езд как неопровержимо яркое проявление успехов диктатуры пролетариата на одной шестой части земного шара. Мы приветствуем этот беспримерный в капиталистическом мире с'езд, утверждающий роль пролетариата, авангарда человечества, авангарда культуры, той культуры, которая ускользает из недостойных рук буржуазии.

Наша Ассоциация приветствует с'езд, имеющий значение не только для огромного дела советского пролетариата, строящего наряду с социализмом, культуру будущего, но и глубокое международное значение.

Советские писатели заложили фундамент не только своей собственной работы, но работы тех писателей, которые во всем свете борются совместно с пролетариатом; фундамент настоящей материалистической литературы, единственной, которая может служить делу пролетариата и тем самым всего человечества.

Приветствуя с'езд советских писателей, наша Ассоциация с радостью доводит до сведения с'езда, что во Франции, после февральских событий, во время которых коммунисты и социалисты заключили пакт единства действия, тысячи работников искусства и науки, весь цвет французской культуры, до Коллеж де Франс включительно, об'единились и создали движение, в которое входит наша организация. Единый фронт писателей и художников против войны и фашизма сейчас осуществлен. Он подготавливает сейчас во Франции благоприятную почву для использования опыта наших советских товарищей, почву, на которой когда-нибудь взойдет французская революционная литература и заслуж

жит название **литературы советской.**

Наша организация должна показать писателям и художникам ту дорогу, следуя по которой мы будем способствовать созданию культуры будущего, социалистической культуры советов Франции и всего мира. Перенимая наследство французской культуры, **поставленной на ноги** и не служащей больше забавой для избранных и орудием порабощения большинства, пролетариат заставит ее служить освобождению и культурному развитию всех, борясь со своими сегодняшними господами.

Наша Ассоциация принимает это национальное наследство, дабы оно служило для общих целей трудящихся всех наций. Она принимает доставшееся нам в наследство народное сокровище — песни и живопись, которые в течение веков буржуазия отбирала у анонимных авторов, наследство французского фольклора, а также наследство французской литературы и искусства, угасающее в музеях и библиотеках буржуазии, и которым революционное пламя вернет смысл и жизнь. Наследство хотя бы Рэмбо, Золя, Сезанна и Курбэ.

Наша Ассоциация, следуя примеру советских писателей, сумеет глубоко связаться с массами не только характером своих произведений, но также тем, что она поможет дать писателям и художникам из пролетарской среды возможности культурного развития, в которых им отказывает власть буржуазии. Мы записываем в первую очередь наших требований право жительства в литературе и искусстве писателей и художников, вышедших из пролетариата, и право пролетариата на культуру. Требования, которые буржуазия претендует свести сегодня, как и в 1848 году, исключительно к «знанию машины».

Наша Ассоциация сумеет выразить в национальных условиях французской культуры лозунг **социалистического реализма,** брошенный советскими писателями, не только в масштабе национальностей СССР, но в масштабе национальностей всего земного шара.

Товарищи, в обращении к вам нашей организации уже упоминается о существовании пятитысячной группы работников искусства и науки, так называемом «Комитете бдительности и антифашистского действия», который по инициативе проф. Ланжевена и Риве и философа Алэна, образовался после фашистского путча 6 февраля. Назову хотя бы несколько писателей: **Клод Авелин, Жюльен Бенда, Андрэ Бретон, Жан Кассу, Рене Кревель, Леон-Поль Рарг, Жанна Гальзи, Жан Гээнно, Рене Лапу, Марсель Мартине, Роже Мартен дю Гар, Жюль Риве, Андрэ Спир.**

В обращении к вам нашей организации есть утверждение, что единый фронт писателей в настоящий момент осуществлен: и это не слова, я могу привести доказательства.

И действительно, тот факт, что одному и тому же человеку поручено передать приветствие с'езду от Ассоциации рев. писателей и художников и от «Комитета бдительности», показывает, что в настоящий момент во Франции перед лицом фашизма образовался единый культурный фронт, как и единый пролетарский фронт, и что лицом к лицу с фашизмом писатели Франции приветствуют своих товарищей, писателей Советского союза.

Товарищи, от имени К-та бдительности и антифашистского действия я приветствую здесь не только присутствующих советских писателей, но и отсутствующих, находящихся в заключении антифашистских писателей, и в первую очередь крупных писателей Людвига Рэнна и Осецкого.

Товарищи, перед тем как покинуть эту трибуну, мне остается передать вам приветствие от нашего большого друга Андрэ Жида. Он просит передать вам, как он жалеет о том, что не присутствует на с'езде, но что он думает, что принесет больше пользы, если не будет отрываться от работы, даже во имя самой восторженной симпатии. «Но передайте и повторите им, добавляет он, что сердцем я всецело с ними». **(Аплодисменты).**

КРЕПНУЩИЙ ОТРЯД РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЧЬ ЛАСТА

— Товарищи, позвольте мне от имени революционных писателей Голландии, но, в первую очередь, от имени голландских рабочих — бойцов на баррикадах Амстердама и Роттердама и от имени героических мятежников с «Зевен Провинсиен» передать вам пламенный привет.

Наше молодое пролетарское литературное движение стоит перед большой задачей, ибо ему надлежит сохранить большую и значительную традицию. Уже до начала мировой войны в Голландии существовала социалистическая литература, стоявшая на одном уровне с лучшими образцами буржуазного искусства, вспомним например творчество Хар-Хортера, Роланд Хольста, ван Коллема, Хейерманса. Если бы эти наши прежние товарищи—Роланд Хольст и Хортер—после войны не покинули наши знамена, что имело своим следствием полный упадок их искусства, то мы могли бы гордиться тем, что с первого же дня войны это искусство сразу же заняло непримиримую враждебную позицию в отношении войны. Я хорошо помню, какое огромное впечатление произвел на нас вышедший во Фландрии военный дневник нобелевского лауреата Стэнстрефельса. Хотя это и не была антивоенная книга в прямом смысле, как например «В огне» Барбюса, и хотя он и не призывал к восстанию, но уже одно отсутствие всякого воодушевления по отношению к войне явилось в то время почти положительным фактором.

Буржуазная критика упрекала нас часто в том, что наше прежнее искусство, по своей форме, было много совершеннее, чем наши агитационные пролетарские стихотворения. Однако некоторые сборники этих стихотворений выходили в пяти тысячах экз. и распродавались в три недели, в то время как обычно том стихотворений издается всего-навсего в двухстах или трехстах экз. Многие из этих стихотворений сделались живым достоянием нашего пролетариата и декламируются почти на каждом крупном собрании.

Ясность, простота нашего стиля привели к тому, что в то время, как в пору Роланд Хольста не существовало почти ни одного рабочего-писателя, теперь есть также рабочие-писатели, как фан дер Вале, фан дер Гести, ден Брибандер и другие, которые нашли достаточно смелости для выражения в литературной форме своих мыслей и своих переживаний и этим добились того, что нам больше всего нужно в классовой борьбе: революционной и пролетарской литературы, которая с успехом вступила в борьбу с халтурными буржуазными и социал-фашистскими книгами. Нас не смущало, что буржуазные критики часто называли наш журнал «Линкс рихтен» — детской комнатой голландской литературы.

Мы считаем, что молодым рабочим-писателям такая детская комната необходима, чтобы они не стали беспризорными.

Раскол внутри буржуазной литературы, о котором говорил тов. Радек, обнаруживается очень ясно также и в Голландии. В то время как одна часть голландских писателей или открыто перешла на сторону фашизма или же, как говорит т. Радек, подготовляет этот переход, некоторые другие из виднейших писателей Голландии все более и более склоняются на нашу сторону.

Писательница Текли Лулорс, чей роман «Кули» имел наибольший успех из всех вышедших за последние годы книг, написала ряд очень острых книг против колониальной системы.

Тоин да Фрис, являющийся одновременно и голландским и фризским писателем и получивший две литературных премии, вот уже год как работает на нашей стороне; он написал революционный роман «Героика», хотя и очень невыдержанный идеологически, но тем не менее означающий большой шаг по направлению к нам. Писатели: Бефервлуис, де Доод, Балеманс перешли к нам из лагеря социал-демократии. Писатели тер Браан, ди Перрон, Кунен, Енг, фан Гох Каульбах, Раадде Кантер открыто поддерживают все кампании, предпринимаемые нами против фашизма. Но самым важным был случай с суринамским писателем Альберт Хельман: в прошлом видный католический писатель, он заявил в своей последней книге «Почему нет?», что единственный **выход заключается в коммунизме.** Не без оснований заметил один буржуазный писатель, что эта книга подействовала на нашу буржуазию как стихийная катастрофа. Случай, аналогичный случаю с Фаллада, представляет у нас католический писатель Тер Коиле. Спорят о том, является ли его книга «Сердце и хлеб», в которой он жестоко нападает на текстильных баронов, **произведением в интересах коммунизма или фашизма.** Голландия — маленькая страна, но ее колонии насчитывают население в 65.000.000. Поэтому борьбу за освобождение колоний мы рассматриваем как нашу важнейшую задачу. Тем отраднее отметить, что именно из колоний вышел еще один значительный писатель, тов. А-де-Ком. Год тому назад он был арестован в городе Парамарибо (Суринама). За его освобождение возникла гигантская демонстрация, самым беспощадным образом разогнанная полицией. Невзирая на незаконное введение цензуры, прекрасная книга тов. А-де-Кома вышла в свет и читалась тысячами в Голландии и в колониях.

Голландская революционная литература стоит перед очень трудными задачами. Существует не только колониальный вопрос, тем более важный в силу того, что нефтяные источники господина Детердинга, расположенные в Индонезии, смогут служить базой для флота в будущей войне против Советского союза; существует также проблема фламандского и фризского национального меньшинства. Революционная литература Фландрии находится в детском возрасте. По инициативе нашего лучшего пролетарского репортера Нико Роста, наверное, еще в этом году такие молодые писатели, как Ван дер Мортель, Ферсу, Вильрид, фон дер Команд, создадут фламандскую секцию МОРП.

Также нужно отметить, что один из крупнейших буржуазных писателей Фландрии Фермейлен с большой симпатией высказывается о Советском союзе. В Фрисландии известнейший поэт Калма, раньше бывший на стороне коммунизма, и один из значительнейших молодых прозаиков Сибесма, держат сторону фризского национал-социализма. Однако, не менее крупный поэт Феде Схюрер все более приближается к нам и, возможно, целиком встанет на наши позиции.

Товарищи, мы знаем, что мы еще не созрели для разрешения стоящих перед нами задач, поэтому мы счастливы возможности поучиться на вашем опыте. Советские писатели в Голландии не только известны: они являются источником воодушевления для нашего пролетариата и, можно сказать, что Горький — наиболее популярный писатель Голландии. Как коммунистическая партия под руководством тов. Сталина образует собою авангард мирового пролетариата, точно так же советские писатели являются авангардом мировой литературы. **(Аплодисменты).**

КОМУ ЖЕ, КАК НЕ НАМ, БЫТЬ ОПТИМИСТАМИ

РЕЧЬ А. ЛЮБЧЕНКО

— «Когда я умру, они вырежут язык у моего трупа», — говорил Гейне о своих соотечественниках-реакционерах. Он словно предугадал. Его соотечественники XX в., более изысканные и решительные в реакционном мастерстве, уже успели это сделать на площади, на костре.

О каком прогрессе здесь может быть речь? О каком расцвете личности, если эта личность обособлена, одинока, вдохновляема зоологическим эгоцентризмом, отдаляющим ее на много веков назад? Какие светлые пути, какие радужные перспективы, какая радость может привлечь и увлечь подлинного художника? Круг сузился так обреченно, что, пожалуй, здесь единственная радость в самом исходе, в конце.

Тем не менее (и это очень показательно) фашизм жаждет радости. В примере, приведенном т. Радеком из современной итальянской литературы, это звучит особенно ярко: «Нам нужен такой писатель, который видел бы наши деревни веселыми, наших крестьян радостными, наших рабочих спокойными», — взывает Телезио Интелянди, но как быть, если писатель этого не видит? Как найти радость там, где ее нет? Нужен большой компромисс. Вместо творчества — сочинительство, искусственность — вместо искусства.

Но ведь здоровому человеку присущ смех. Здоровый человек должен смеяться. Где этот человек? Какой это человек? И Барбе, например, пытается его найти в так называемом естественном человеке, в своеобразном культе «ню», в естественной физической оголенности. Опять иллюзия. Опять своеобразная попытка, прикрываясь как будто действительностью, уйти от самой сути действительности, под внешней грубой оголенностью скрыть внутренние язвы разочарования и скепсиса, раз'едающего современного человека Запада.

Революционное движение пролетариата и крестьянства растет. Взоры, желания, надежды лучших, передовых устремлены в сторону социализма. Мы видим, как создается и крепнет новая пролетарская литература в Германии, Франции, Америке, Японии. Мы видим и чувствуем, как настойчиво, мужественно борются эти лучшие отряды в тяжелых условиях капиталистического Запада и Востока. Мы видим сегодня на нашем с'езде многих из этих бойцов и многих близких нам, многих наших друзей.

Неудовлетворенность, подавленность, разочарованность заставляют таких значительных мастеров, как Драйзер, Андре Жид, Ромэн Роллан, разоблачать капиталистическую действительность, разоблачать решительно, глубоко. Они ее пока больше отрицают, но и это очень знаменательно. Разве, отрицая их, они не утверждают нас?

Но есть еще ряд видных зарубежных литераторов, тоже разочарованных в окружающей их действительности, но колеблющихся в поисках истинного выхода. Не так давно еще бежали в сюрреализм, в «высшую реальность». Теперь такие одаренные люди, как Джойс, уходя от своей реальности, которая давит и не воспринимается, хотят найти выход в кропотливо-психологическом показе, в формалистических изысках, в технической утонченности.

Конечно, было бы ошибочным во всей современной буржуазной литературе видеть сплошной из'ян, огуль

но отрицать ее качества. Как раз в технике литературного мастерства она бывает интересна, достаточно сильна, и технике этой не мешает нам поучиться, но здесь нужна большая бдительность. Процесс учебы настолько сложен, что вместе с техническими приемами могут незаметно просачиваться совершенно ненужные, а подчас вредные влияния.

У нас, например, на Украине еще не так давно дело началось тоже как будто с техники. Создана была Вольная академия пролетарской литературы (Ваплите), ставившая себе целью повышение качества, овладение классическим наследством европейской литературы, овладение техникой и современного западного мастерства. Вскоре один из лидеров этой организации уже так формулировал ее направление: «Наша ориентация на западноевропейское искусство, на его стиль и приемы. От русской литературы, от ее стилей украинская поэзия должна как можно быстрее бежать». В конце концов создалась определенная ориентация именно на психологическую Европу. Всем этим не преминул воспользоваться классовый враг, пребывавший не только вне Ваплите, но и в самой Ваплите. Все это привело к тому, что Ваплите фактически сыграла контрреволюционную роль.

События последних лет на Украине, происки фашизма в нашей советской республике, его большая заинтересованность литературным участком, его разлагающая работа на этом участке, вскрытая теперь и осужденная, будут большим и памятным уроком для нашей литературы.

В нашей стране уже создана база для расцвета социалистической культуры. Мы — передовая страна в мире. Кому, как не нам, должны принадлежать и лучшие достижения культуры прошлых веков? И если наши советские инженеры умеют быстро и основательно овладевать сложной техникой на предприятиях, то разве не смогут тоже быстро и в совершенстве овладеть сложнейшей техникой инженеры душ? Как раз социализм создает наиболее благоприятные условия для расцвета личности. Именно у нас человек раскрепощен. Действительность, в которой уничтожается собственность, в которой создается бесклассовое общество, рождает нового человека. Он строит, он растет, он глубоко верит, он искренно увлекается, у него самые светлые перспективы, — кому же, как не ему, быть оптимистом? **(Аплодисменты).**

АМЕРИКАНСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА

РЕЧЬ РОБЕРТА ГЕССНЕРА

— Товарищи, я приветствую вас от имени революционных писателей Америки.

Я приехал в СССР после шестинедельной поездки по Европе, где я видел немецких и австрийских писателей, изгнанных из своего отечества. Фашизм их лишал возможности печататься. Но не только в странах открытого фашизма не печатают революционных книг, — даже у нас, в Америке, революционному писателю печататься становится все труднее и труднее.

Здесь же я увидел, какое огромное количество книг выходит в Советском союзе и как много их читают. Советским писателям не нужно искать своего читателя, который прислушивался бы к вашему голосу, к вашему революционному призыву. Эта проблема читателя, стоящая перед американским революционным писателем, требует разрешения вопроса, к какой аудитории он обращается. Обострение классовой борьбы в Америке раскололо читательскую аудиторию. Революционный писатель должен обращаться к пролетариату, чтобы помочь ему организовать свои силы для социалистической революции. Но ни одна война не ведется без наступления. Задача революционного писателя — подрывать буржуазную идеологию своим сатирическим пером или прямым нападением с фронта.

У нас, в Америке, нет ни одного марксистского критика, который помогал бы революционным писателям в вопросах литературной техники. Джон Дос-Пассос — яркий пример того, как выдающиеся американские писатели не получают со стороны критики ни помощи, ни руководства. Дос-Пассос пишет не для пролетариата, а для мелкобуржуазной интеллигенции Америки. Американские рабочие не читают Дос-Пассоса, и никто в Америке не об'яснил ему, чем это вызвано. Напротив, некоторые из наших догматических критиков в своем ультрасектантском рвении толкают его в сторону враждебного лагеря. Как замечательно сказал в своем докладе т. Радек, очень легко отбросить писателя, но очень трудно перевоспитать его. Ленин говорил, что первая обязанность большевика — уметь об'яснить.

Однако можно привести хороший пример того, как писатель-марксист сумел оказать решающее влияние на писателя-попутчика. Джон Хоуард-Лоусон, драматург, в течение десятка лет в своих пьесах нерешительно касался темы социализма, но резкая и правильная критика, которой Майкл Голд подверг его идеологические установки, привела к тому, что Лоусон активно включился в коммунистическое движение.

Громадный интерес представляет работа Агнессы Смедли. Она занята сейчас, пожалуй, наиболее опасным репортажем джонридовского порядка. Ее жизнь находится в постоянной опасности, и гоминдановские банды не постесняются ее обезглавить как они это сделали с тысячами китайцев, с женщинами, с детьми. Но эта американская «дочь земли» — сильная пролетарка, и в ее голосе не звучит страх, а только ненависть и вызов. Мы приветствуем ее, нашего Джона Рида в женском образе.

В Америке есть много молодых писателей, говорящих о требованиях и нуждах пролетариата, причем их голоса раздаются из рабочих рядов. Журнал «Нью-мессес» является рупором этих молодых голосов. Одновременно с этим «Нью мессес» привлекает к себе лучших представителей буржуазной интеллигенции.

Революционные писатели Америки представляют собой живую и энергичную группу. Назову хотя бы некоторых из многих выдающихся пролетарских романов.

Это «Лишенный права наследства», роман Джека Конроя о борьбе, которую молодой пролетариат ведет на шахте и на фабрике; это «Страна изобилия» Роберта Кэнтуэлла, где изображена забастовка на лесопильне на северо-западе; это «Тень впереди», роман Вильяма Роллинса о знаменитой стачке в Гастонии, пронесшейся от штата Каролина до штата Новая Англия; это «Ради хлеба», роман Грэс Лампкин; произведения Джемса Фареля, Майры Педж, Эдварда Дальберта, Маргариты Доусон.

Фото С. Шингарева

На вечере грузинской драматургии в Доме советского писателя.

ЗА ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

НА ВСТРЕЧЕ С ГРУЗИНСКИМИ ДРАМАТУРГАМИ

Проблема изучения творческого опыта народов СССР является одной из актуальнейших проблем советской литературы и по праву заняла одно из центральных мест на с'езде писателей.

Не могла, конечно, не возникнуть с большой остротой эта проблема и на встрече с грузинскими драматургами, организованной автономной секцией драматургов 27 августа в Доме советского писателя (на встрече присутствовали тт. **Афиногенов, Тренев, Вишневский, Билль-Белоцерковский, Зархи, Амаглобели, Баазов, Ромашев** и др.).

Если грузинской поэзии последнее время до некоторой степени повезло благодаря мастерским переводам Пастернака и Тихонова, если «заметили» сейчас с большим опозданием грузинскую прозу, то нельзя этого сказать о **драматургии** советской Грузии. Столичная печать не уделяет ей никакого места, столичная критика ее совершенно не учитывает как «реальную данность», столичные театры даже не обнаруживают попытки ознакомить своего зрителя с лучшими достижениями грузинской драматургии.

А между тем в ней происходят весьма сложные процессы, в ней идет напряженная борьба за овладение творческим методом социалистического реализма, идут поиски новых жанров, причем можно говорить о ряде произведений как об **удачной реализации** всех этих исканий.

Обо всем этом сообщил в своем докладе на встрече **т. Дудучава,** давший также краткий анализ наиболее интересных явлений грузинской драматургии.

Но констатируя крупные достижения, которыми грузинская драматургия вправе гордиться, т. Дудучава не обходит молчанием ее недостатки. Хотелось бы, — подчеркивает т. Дудучава, — чтобы и Москва сумела подойти критически, со знанием материала, к литературе народов СССР, а не ограничивалась одними только теплыми из'явлениями гостеприимства, как это, к сожалению, еще водится.

В обмене мнениями, последовавшем за выступлением т. Дудучава, участвовали тт. **Самсонидзе, Баазов, Амаглобели, Зархи, Альтман** и др.

Все отмечали необходимость и своевременность перехода от благожелательных деклараций к конкретному изучению грузинской драматургии,— при чем все оказались солидарными в том, что **наилучшей формой популяризации драматургии братских республик может явиться лишь воспроизведение наиболее ярких ее образцов на подмостках столичных театров.** Но имеется целый ряд моментов, тормозящих процесс обмена творческим опытом народов; наиболее существенным из этих моментов является низкая оплачиваемость переводов национальной литературы. Тов. Амаглобели констатирует при этом следующее странное обстоятельство: согласно закону об авторском праве, переводчик национальной литературы получает у нас **50 процентов того, что он же получает за перевод литературы западной!** Ясно, что это мало стимулирует работу по популяризации художественной продукции союзных республик.

Но одной отмены этого пункта закона об авторском праве, конечно, недостаточно. Нужны и какие-то другие реальные мероприятия. Интересную идею выдвинул при обсуждении этих мероприятий драматург **Н. Зархи.**

Он предлагает приступить к систематическому осуществлению **принципа содружества** русских и национальных драматургов, по образцу содружества **Вишневский—Вольф,** т. е. на основе творческих взаимовлечений данных художников. Это даст, несомненно, чрезвычайно положительные результаты и сделает действительно возможным ознакомление широких масс Союза с лучшими достижениями советского искусства.

КУРС НА БУДУЩЕЕ

РЕЧЬ БЕЛА ИЛЛЕШ

— Тов. Радек дал очень резкий отпор двум враждебным теориям. Он показал нам, как смешна теория Троцкого, который считал, что создание пролетарской литературы невозможно. Он дал решительный отпор левацкой теории, которая недооценивала значение литературы мелкой буржуазии, литературы левой интеллигенции, которая к нам приближается. Тов. Радек взял курс на будущее великой пролетарской литературы.

Но по-моему он недостаточно подчеркнул достижения современной пролетарской литературы. Он не уделил достаточного внимания тем писателям, которые создали современную мировую пролетарскую литературу.

Тов. Радек правильно констатирует, что до сих пор не создано ни одного произведения, которое могло бы быть поставлено в один ряд со старой классической мировой литературой. Да, западная и дальневосточная пролетарская литература до сих пор не дала ни одного классического произведения. Однако эта западная и восточная пролетарская литература с первого дня своего существования являлась орудием в руках рабочего класса. Эта литература ставила и **правильно** ставила целый ряд исторических вопросов. Эта пролетарская литература уже с 1918 года ставит вопрос — **варварство или социализм?** Она играла историческую роль уже тогда, когда была еще очень незначительной литературой с точки зрения формы и языка. Уже тогда она давала такие произведения, которые влияли не меньше, чем самые лучшие произведения современной буржуазной литературы.

Как была разбита старая мировая литература? Тов. Радек показал нам, что во время империалистической войны буржуазии удалось мобилизовать для «защиты родины» не только буржуазную литературу на 100%, не только решающее большинство мелкобуржуазной литературы, но даже и всю, так сказать, «рабочую литературу».

Тов. Радек назвал только имена трех писателей, которые в начале войны выступили против империалистической войны. Он назвал М. Горького, Ромэн Роллана и Мартина Андерсена Нексе. В первый же день империалистической войны всемирная литература разделилась на две части.

Тов. Радек правильно подчеркивал, что широкое литературное движение против империалистической войны началось только на третьем году империалистической войны выступлением Барбюса. Но кроме Барбюса был целый ряд писателей, которые еще не могли вооружить «духом восстания», по словам тов. Радека, но которые так же, как и Барбюс, подали руку Либкнехту, взяли как знамя заветы Либкнехта и выступили против «защиты родины». Имена этих писателей следующие: Иоганн Бехер, Эрих Мюзам и Леон Харф Франк. Не случайно то, что Эриха Мюзам убили в тюрьме, а Иоганн Бехер является одним из передовых борцов международной пролетарской литературы.

Октябрьская революция разбила старую структуру мировой литературы. Была разбита и так наз. «левая» литература.

Но заявить, что Советский союз— это наша родина,—не трудно. Наши пролетарские писатели делают не только заявления — они действуют.

Укажу на такой пример, который случился три года назад с тов. Людвигом Рени, который сейчас сидит в тюрьме Гитлера. Людвиг Рени создал себе мировую славу романом «Война». В этом романе он еще не стоит на нашей точке зрения, его мировоззрение — это еще не мировоззрение пролетариата. Роман популярен не только среди пролетарских читателей, но и среди буржуазных читателей.

В 1930 г. Датский радиоцентр предложил ему прочитать несколько страниц «Войны» по радио в Дании. Он поехал в Копенгаген и по радио начал читать свой роман, прочел 2 или 3 фразы, закрыл книгу и сказал: «Все это неважно, товарищи. Важно, что готовится новая война, новая интервенция против родины трудящихся всего мира, против Советского союза. Лучше потоворим о том, как готовится эта война, какую роль играют и датская буржуазия и датское правительство в подготовке новой войны против Советского союза».

Конечно, микрофон сейчас же выключили, а на другой день один из членов правительства Дании в интервью одной из датских газет, на вопрос о том, что он думает о выступлении Ренна, заявил, что Рени— идиот. Когда перед Ренном поставили вопрос, что он думает об этом мнении члена правительства, он ответил: «может быть я и идиот. Но это неважно. Важно, что готовится война против Советского союза, важно посмотреть, какую роль играют в этой подготовке и датская буржуазия и датское правительство», и дальше в своем интервью он высказал то, что хотел передать по радио.

Так работают и действуют революционные писатели Запада в защиту Советского союза. **(Аплодисменты).**

НАЧАЛО ШЕФСТВА

Уже давно ленинградские писатели взяли шефство над писателями Казакстана, но до сих пор никакой связи между ними не было. Только теперь шефы и подшефники встретились лицом к лицу.

27 августа делегация писателей Казакстана организовала встречу с ленинградскими писателями. С большими интересными речами выступили тт. **Джансугуров, Тихонов, Саянов, Сейфуллин.** Они подчеркивали, что писатели братских республик, обогащая друг друга творческим опытом, внимательно изучая друг у друга мастерство, будут способствовать росту советской литературы. Очень интересна речь т. Сейфуллина, который привел много примеров «разевистой клюквы», нередко расцветающей в произведениях русских авторов, пишущих о Казакстане.

Встреча закончилась обменом творческим опытом. Ленинградцы услышали казакские мелодии и казакскую песню, которую прочел т. Муканов, а казакстанцы познакомились с новыми стихами Прокофьева.

Начало шефства положено. Теперь ленинградские писатели должны наладить повседневную дружескую связь с писателями Казакстана.

ПОСТОЯННАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Президиум Оргкомитета ССП постановил войти с ходатайством перед соответствующими организациями о превращении выставки «16 лет художественной литературы СССР» в постоянную.

Президиум постановил также отметить деятельность выставочного комитета (тт. И. Альтмана, Б. Малкина и А. Эфроса), выполнившего большую работу по организации выставки в короткий срок.

ИЗВЕЩЕНИЕ

30 августа, в 12 ч. в Большом зале Консерватории состоится встреча писателей С. Я. Маршака и К. И. Чуковского с детьми. Кроме того ребятам будет показана детская эстрада. С. Маршак и К. Чуковский прочтут свои стихи и сказки и проведут беседу с детьми и родителями.

Ответственный редактор А. А. БОЛОТНИКОВ.

ИЗДАТЕЛЬ: Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Сретенка, Последний пер., д. 26, телеф. 69-64 и 4-34-60.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-54-63.

Уполном. Главлита В—91229.

Типография газеты «За индустриализацию» Цветной, бульвар, 30.