

Литературная газета

№ 67 (558)

ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Среда, 4 декабря 1935 г.



4 декабря в зале заседаний Центрального комитета ВКП(б) состоялось совещание передовых комбайнеров и комбайнерок СССР с членами ЦК ВКП(б) и правительства. В конце совещания выступил тов. Сталин. На снимке: тов. Сталин произносит речь.

РЕЧЬ ТОВАРИЩА СТАЛИНА

НА СОВЕЩАНИИ ПЕРЕДОВЫХ КОМБАЙНЕРОВ И КОМБАЙНЕРОК 1 ДЕКАБРЯ 1935 Г.

Товарищи! Разрешите прежде всего приветствовать вас в связи с теми достижениями, которых вы добились на фронте уборки урожая. Достижения ваши немалы. Если в среднем по всему СССР урожайность колхозов подскочила в два раза за один год, то это немалое достижение. Это достижение особенно важно в условиях нашей страны, где технически подкованных людей все еще мало. Наша страна всегда отличалась недостатком технически подкованных кадров, особенно в области земледелия. Техническая подготовка кадров в рамках целой страны — это очень большое дело. Она требует десятилетий. И если мы в сравнительно короткие сроки добились того, что из вчерашних крестьянских сынов и дочерей вырабатили отличных комбайнеров и комбайнерок, перекрывающих нормы капиталистических стран, то это значит, что у нас дело выращивания технических кадров идет вперед семимильными шагами. Да, товарищи, ваши успехи значительны и серьезны, и вы вполне заслуживаете того, чтобы руководители партии и правительства приветствовали вас. (Аплодисменты).

А теперь позвольте перейти к существу дела.

У нас часто говорят, что мы уже разрешили зерновую проблему. Это, конечно, верно, если иметь в виду нынешний переживаемый нами период. Мы собираем в этом году более пяти с половиной миллиардов пудов зерна. Этого вполне хватает для того, чтобы востал накормить население и отложить еще достаточные запасы, необходимые для всяких непредвиденных случаев. Это, конечно, не плохо для сегодняшнего дня. Но мы не можем ограничиваться только сегодняшним днем. Мы должны думать и о завтрашнем дне, о ближайшем будущем. А если посмотреть на дело с точки зрения завтрашнего дня, то достигнутые результаты нас не могут удовлетворить. Сколько потребуется нам зерна в ближайшем будущем, скажем, года через три-четыре? Нам потребуется не менее 7-8 миллиардов пудов зерна. Вот как обстоит дело, товарищи. Стало быть, мы должны уже теперь принять меры к тому, чтобы производство хлеба росло у нас из года в год и чтобы мы оказались к тому сроку вполне подготовленными к выполнению этой важнейшей задачи. В старое время, до революции в нашей стране производилось зерна около 4-5 миллиардов пудов в год. Хватало этого хлеба ни на что другое. Вопрос. Во всяком случае все считали, что хватало, так как каждый год вывозили за границу около 400-500 миллионов пудов зерна. Так обстоит дело в прошлом. Другое дело теперь, в наших советских условиях. Я уже говорил, что мы должны уже теперь готовиться к тому, чтобы довести в ближайшем будущем, года через три-четыре, ежегодное производство хлеба до 7-8 миллиардов пудов. Разница, как видите, — немалая. То четыре или пять миллиардов пудов, а то семь-восемь миллиардов пудов зерна.

Откуда такая разница? Чем объяснить этот колоссальный рост потребности в зерне в нашей стране?

Объясняется это тем, что наша страна уже не та, какой она была в старое, дореволюционное время. Начать хотя бы с того, что у нас за последние годы промышленность и города выросли по крайней мере вдвое в сравнении со старым временем. Сейчас у нас городов, жителей в городах, промышленности и рабочих, занятых в промышленности, по крайней мере вдвое больше, чем в старое время. Что это значит? Это значит, что несколько миллионов тружеников изняли мы из села, перевели в города, сделали рабочими и служащими и они теперь вместе с остальными рабочими двигают вперед нашу промышленность. Это значит, что если несколько миллионов тружеников, связанных раньше с деревней, производили хлеб, то теперь они не только не производят хлеба, а наоборот, сами нуждаются в том, чтобы им подвозили хлеб из деревни. А города у нас будут расти и потребности в хлебе будут увеличиваться.

Это первая причина роста потребности в зерне.

Далее. В старое время у нас технических культур было меньше, чем теперь. Мы производим теперь хлопка вдвое больше, чем в старое время. Что касается льна, свеклы и других технических культур, то мы их производим несравненно больше, чем в старое время. Что же из этого вытекает? А из этого вытекает то, что люди, занятые производством технических культур, не могут в достаточной степени заниматься производством хлеба. Стало быть, надо иметь большие запасы зерна для людей, производящих технические культуры, чтобы можно было все более и более увеличивать производство технических культур, производящих хлопок, льна, свеклы, подсолнуха и т. д. А производство технических культур нам придется все более и более увеличивать, если мы хотим двинуть вперед нашу легкую промышленность и нашу пищевую промышленность.

Вот вам вторая причина роста потребности в зерне.

Далее. Я уже говорил, что в старое время производили у нас 4-5 миллиардов пудов зерна в год. Царские министры обычно говорили тогда: «Сами не будем доедать, а хлеб вывозить будем». Что это за люди, которые недоедали? Конечно, не царские министры. Недодевшие люди это — 20-30 миллионов деревенской бедноты, которая действительно недоедала и жила впроголодь для того, чтобы царские ми-

нистры имели возможность вывезти хлеб за границу. Так было в старое время. Теперь у нас совершенно другое время. Советское правительство не может допустить, чтобы население недоедало. Вот уже 3-4 года, как бедноты у нас нет больше, безработицы не стало, голодание исчезло и мы прочно вступили на путь зажиточности. Вы спросите — куда девались 20-30 миллионов голодной бедноты? Они перешли в колхозы, обновились там и с успехом строят свою зажиточную жизнь. А что это значит? Это значит, что нам требуется теперь гораздо больше хлеба для прокормления трудящихся крестьян, чем в старое время, ибо вчерашние бедняки, а ныне колхозники, обновились в колхозах, должны иметь достаточно хлеба для того, чтобы строить свою зажиточную жизнь. Вы знаете, что они его имеют и будут иметь еще больше.

Такова третья причина колоссального роста потребности в зерне в нашей стране.

Далее. У нас теперь все говорят, что материальное положение трудящихся значительно улучшилось, что жить стало лучше, веселее. Это, конечно, верно. Но это ведет к тому, что население стало размножаться гораздо быстрее, чем в старое время. Смертности стало меньше, рождаемости больше, и численность населения получается несравненно больше. Это, конечно, хорошо и мы это приветствуем (веселое оживление в зале). Сейчас у нас каждый год чистого прироста населения получается около трех миллионов душ. Это значит, что каждый год мы получаем приращение на целую Финляндию (общий смех). Ну, а это ведет к тому, что приходится кормить все больше и больше людей.

Вот вам еще одна причина роста потребности в хлебе.

Наконец, еще одна причина. Я говорил о людях и о росте их потребности в хлебе. Но продовольствие людей не ограничивается одним лишь хлебом. Им нужно еще мясо, жиры. Рост городов, рост технических культур, общий рост народонаселения, зажиточная жизнь, — все это ведет к росту потребности в мясе, в жирах. Необходимо, стало быть, иметь хорошо поставленное животноводство с большим количеством скота, мелкого и крупного, для того, чтобы иметь возможность удовлетворить растущие потребности населения в мясных продуктах. Все это ясно. Но рост животноводства невозможен без больших запасов зерна для скота. Только растущее и разрабатываемое зерновое хозяйство может создать условия, необходимые для роста животноводства.

Вот вам еще одна причина колоссального роста потребности в зерне в нашей стране.

Такими, товарищи, причинами, в корне изменившие лицо нашей страны и ставящие перед нами настоя-

тельную задачу — довести ежегодное производство зерна в ближайшем будущем до 7-8 миллиардов пудов.

Можем ли выполнить эту задачу? Да, можем. В этом не может быть сомнения.

Что требуется для того, чтобы выполнить эту задачу?

Для этого требуется, прежде всего, чтобы господствующей формой хозяйства в земледелии было у нас не мелкое, а крупное хозяйство. Почему именно крупное? Потому, что только крупное хозяйство способно освоить современную технику, только крупное хозяйство способно использовать в достаточной степени современные агротехнические знания, только крупное хозяйство способно применять как следует удобрения. В капиталистических странах, где господствующей формой в земледелии является единичное мелкое хозяйство, крупные хозяйства создаются путем обогащения небольшой группы землевладельцев и разорения большинства крестьян. Там обычно земли разорившихся крестьян переходят в руки богатых землевладельцев, а сами крестьяне, чтобы не умереть с голоду, идут в наймы к этим землевладельцам. Мы считаем этот путь неправильным и разорительным. Он для нас неприемлем. Мы стали, поэтому, на другой путь образования крупных хозяйств в земледелии. Мы стали на путь объединения мелко-крестьянских хозяйств в большие коллективные хозяйства, обрабатывающие землю коллективным трудом и пользующиеся всеми благами и возможностями крупного хозяйства. Это есть путь колхозов. Является ли для нас теперь колхозная форма крупного хозяйства господствующей формой нашего земледелия? Да, является. В колхозах у нас имеется теперь около 90% всего крестьянства. Стало быть, крупное хозяйство в земледелии, колхозное хозяйство как господствующая форма, — у нас уже есть сейчас.

Для этого требуется, во-вторых, чтобы у колхозов, у наших крупных хозяйств было достаточно удобных земель. Есть ли такие земли у наших колхозов? Да, есть. Вы знаете, что все царские, помещичьи и кулацкие земли переданы уже колхозам. Вы знаете, что эти земли уже закреплены за колхозами навсегда. Стало быть, у колхозов имеется достаточно удобных земель для того, чтобы развернуть всю производственную базу.

Для этого требуется, в-третьих, чтобы у колхозов было достаточно техники, тракторов, сельскохозяйственных машин, комбайнов. Сами понимаете, что на одном лишь ручном труде далеко не уедешь. Стало быть, нужна богатая техника для того, чтобы колхозы могли развернуть производство зерна. Есть ли у колхозов такая техника? Да, есть. И чем дальше, тем больше будет у них этой техники.

Особое внимание следует обратить на комбайны и на комбайнерок. Вы знаете, что самое ответственное дело в зерновом хозяйстве уборка. Уборка — дело сезонное и она не любит ждать. Убрал вовремя — выиграл, опоздал в уборке — проиграл. Значение комбайна состоит в том, что он помогает убрать урожай вовремя. Это очень большое и серьезное дело, товарищи.

Но значение комбайна этим не ограничивается. Его значение состоит еще в том, что он избавляет нас от тяжелых потерь. Сами знаете, что народились в колхозах. Правда, их, этих кадров, все еще мало, и в этом, товарищи, главная наша забота. Но нет оснований сомневаться в том, что количество этих кадров будет расти у нас не годами и месяцами, а днями и часами.

Выходит, таким образом, что мы имеем все условия, необходимые для того, чтобы добиться в ближайшем будущем ежегодного производства зерна в размере 7-8 миллиардов пудов.

Вот почему я думаю, что неотложная задача, о которой я говорил выше, безусловно выполнима.

Главное теперь в том, чтобы наладить на кадры, обучить кадры, помочь отстающим освоить технику, выращивать изо дня в день людей, способных освоить технику и погнать ее вперед. В этом теперь главное, товарищи.

Для этого требуется, наконец, чтобы у колхозов были люди, кадры, умеющие обращаться с техникой, освоившие эту технику и научившиеся оседлать ее. Есть ли у колхозов такие люди, такие кадры? Да, есть. Правда, еще мало, но все же они есть. Настоящее совещание, где присутствуют лучшие комбайнеры и комбайнерки и которое представляет лишь небольшую часть той армии комбайнеров и комбайнерок, которые имеются у колхозов, — это совещание является доказательством того, что такие кадры уже народились в колхозах. Правда, их, этих кадров, все еще мало, и в этом, товарищи, главная наша забота. Но нет оснований сомневаться в том, что количество этих кадров будет расти у нас не годами и месяцами, а днями и часами.

Выходит, таким образом, что мы имеем все условия, необходимые для того, чтобы добиться в ближайшем будущем ежегодного производства зерна в размере 7-8 миллиардов пудов.

Вот почему я думаю, что неотложная задача, о которой я говорил выше, безусловно выполнима.

Главное теперь в том, чтобы наладить на кадры, обучить кадры, помочь отстающим освоить технику, выращивать изо дня в день людей, способных освоить технику и погнать ее вперед. В этом теперь главное, товарищи.

Особое внимание следует обратить на комбайны и на комбайнерок. Вы знаете, что самое ответственное дело в зерновом хозяйстве уборка. Уборка — дело сезонное и она не любит ждать. Убрал вовремя — выиграл, опоздал в уборке — проиграл. Значение комбайна состоит в том, что он помогает убрать урожай вовремя. Это очень большое и серьезное дело, товарищи.

Но значение комбайна этим не ограничивается. Его значение состоит еще в том, что он избавляет нас от тяжелых потерь. Сами знаете, что народились в колхозах. Правда, их, этих кадров, все еще мало, и в этом, товарищи, главная наша забота. Но нет оснований сомневаться в том, что количество этих кадров будет расти у нас не годами и месяцами, а днями и часами.

Выходит, таким образом, что мы имеем все условия, необходимые для того, чтобы добиться в ближайшем будущем ежегодного производства зерна в размере 7-8 миллиардов пудов.

Вот почему я думаю, что неотложная задача, о которой я говорил выше, безусловно выполнима.

Главное теперь в том, чтобы наладить на кадры, обучить кадры, помочь отстающим освоить технику, выращивать изо дня в день людей, способных освоить технику и погнать ее вперед. В этом теперь главное, товарищи.

при помощи комбайна, имея в виду, что комбайн работает не плохо. — и вы получите выигрыш на целый миллиард пудов зерна. Цифра не малая, как видите.

Вот до чего велико значение комбайна и людей, работающих на комбайне.

Вот почему я думаю, что внедрение комбайна в земледелие и выращивание многочисленных кадров комбайнеров и комбайнерок является первоочередной задачей.

Вот почему, заканчивая речь, я хотел бы выразить желание, чтобы число наших комбайнеров и комбайнерок росло не по дням, а по часам, чтобы они, обучаясь технике комбайна и обучая этому делу своих товарищей, стали, наконец, действительными победителями в сельском хозяйстве нашей страны.

(Бурные, продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию, громкое «ура», возглас с мест: «Да здравствует любимый Сталин!»).

Еще два слова, товарищи. Мы здесь в президиуме втихомолку беседовали и нашли, что следовало бы представить участников настоящего совещания к высшей награде, к ордену — за хорошую работу. Мы это дело думаем провести, товарищи, в ближайшие дни.

(Бурные, продолжительные аплодисменты, крики «ура», возгласы: «Спасибо товарищу Сталину!»).

ПРИВЕТСТВИЯ СОВЕЩАНИЯ ПЕРЕДОВЫХ КОМБАЙНЕРОВ И КОМБАЙНЕРОК СССР Товарищу СТАЛИНУ

ТЕБЕ, ВЕЛИКОМУ ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЮ НАШЕЙ ЗЕМЛИ, ПОД ЧЬИМ ВОДИТЕЛЬСТВОМ СТРАНА МЕЛКОГО И МЕЛЧАЙШЕГО КРЕСТЬЯНСКОГО ХОЗЯЙСТВА, СТРАНА ДЕРЕВЯННЫХ СОХ И ЗАХУДАЛЫХ КРЕСТЬЯНСКИХ ЛОШАДЕНОК ПРЕВРАТИЛАСЬ В СТРАНУ САМОГО КРУПНОГО СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА, В СТРАНУ ТРАКТОРОВ И КОМБАЙНОВ, — МЫ, КОМБАЙНЕРЫ И КОМБАЙНЕРКИ, ШЛЕМ НАШ ПЛАМЕННЫЙ ПРИВЕТ.

МЫ — КРЕСТЬЯНСКИЕ СЫНЫ И ДОЧЕРИ, — НАШЕЙ ДОЛЕЙ БЫЛИ БЫ, ЕСЛИ БЫ НЕ СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ, ЕСЛИ БЫ НЕ ПАРТИЯ ЛЕНИНА — СТАЛИНА, — РАБСКАЯ СЛУЖБА КУЛАКУ ИЛИ БЕСПРОСВЕТНАЯ НУЖДА В ТИНЕ МЕЛКОГО СОБСТВЕННОГО ХОЗЯЙСТВА.

МЫ, СТАВШИЕ ВОДИТЕЛЯМИ ЧУДЕСНЫХ МАШИН, ШЛЕМ НАШЕМУ ВЕЛИКОМУ ВОЖДУ И ДРУГУ НАШУ БЛАГОДАРНОСТЬ, НАШУ ПРЕДАННОСТЬ, НАШУ ЛЮБОВЬ К ТЕБЕ, К НАШЕЙ ПАРТИИ, НАШИМ КОЛХОЗАМ И СОВХОЗАМ, НАШЕЙ РОДИНЕ.

МЫ КЛЯНЕМСЯ НЕ СДАТЬ ПОСТА ПЕРВЫХ РУЛЕВЫХ В НАШЕЙ СТРАНЕ.

МЫ КЛЯНЕМСЯ УБРАТЬ В БУДУЩЕМ ГОДУ НЕ МЕНЬШЕ 600 ГЕКТАРОВ НА «КОММУНАРЕ» И 700 ГЕКТАРОВ НА «СТАЛИНЦЕ».

МЫ КЛЯНЕМСЯ КАЖДЫЙ ВОСПИТАТЬ ДЕСЯТКИ ДРУГИХ ТАКИХ ЖЕ КОМБАЙНЕРОВ, КАК МЫ, МЫ КЛЯНЕМСЯ НЕ СДАТЬ ЗАВОЕВАННЫХ НАМИ ПОСТОВ ПЕРВЫХ СОЛДАТ АРМИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ТРУДА.

ОТ ВСЕГО СЕРДЦА СПАСИБО ТЕБЕ, ТОВАРИЩ СТАЛИН, ЗА ХОРОШУЮ ЖИЗНЬ В НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ СТРАНЕ.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПАРТИЯ ЛЕНИНА — СТАЛИНА И НАШ ВОЖДЬ — РОДНОЙ, ВЕЛИКИЙ СТАЛИН!

Товарищу МОЛОТОВУ

ВАМ, ГЛАВЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ РОДИНЫ, СОРАТНИКУ ВОЖДЯ НАРОДОВ, ТОВАРИЩ СТАЛИНА, ШЛЕМ МЫ, КОМБАЙНЕРЫ — СТАХАНОВЦЫ, ПЛАМЕННЫЙ КОЛХОЗНЫЙ И СОВХОЗНЫЙ ПРИВЕТ.

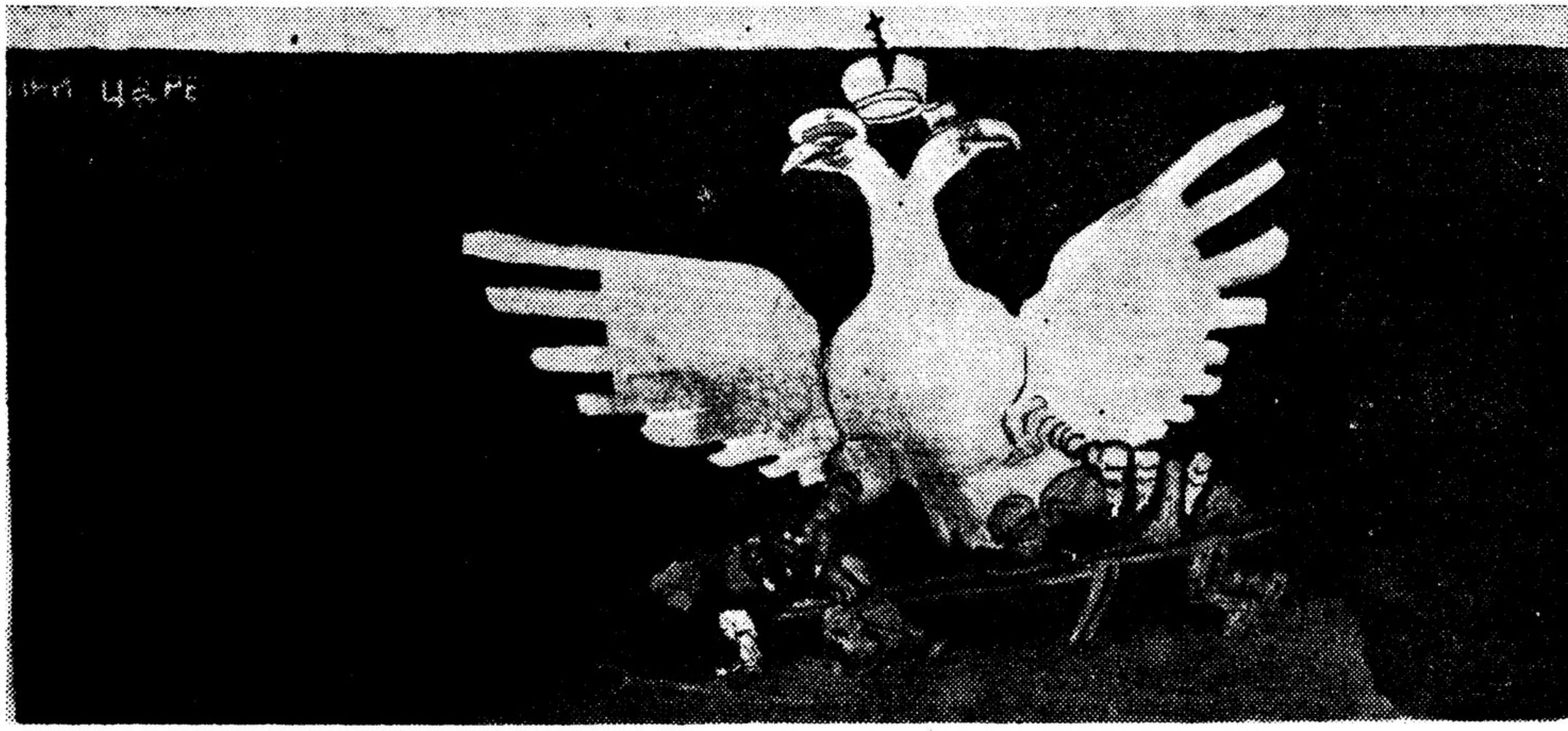
ЗАВЕРЯЕМ ВАС, ДОРОГОЙ ТОВАРИЩ МОЛОТОВ, ЧТО В БУДУЩЕМ ГОДУ КОМБАЙНЕРЫ МТС И СОВХОЗОВ ПОДНИМУТ ЕЩЕ ВЫШЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМБАЙНА И ОБЕСПЕЧАТ БЕЗУСЛОВНОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ ПЛАНА КОМБАЙНОВОЙ УБОРКИ, КОТОРЫЙ БУДЕТ ДАН НА БУДУЩИЙ ГОД ПРАВИТЕЛЬСТВОМ.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВОЖДЬ НАРОДОВ, ВЕЛИКИЙ СТАЛИН!
ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГЛАВА ПРАВИТЕЛЬСТВА НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ РОДИНЫ ТОВ. МОЛОТОВ!

Перед пленумом

ДИСКУССИОННЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ

СЛОВО ПЕРВД ПЛЕНУМОМ



Продолжая серию выставок современных советских художников на страницах «Литературной газеты», мы даем в этом номере выставку работ художника А. Каневского. Статуя о творчестве А. Каневского см. на 5-й странице.

ЕВРЕЙСКИЕ ПОЭТЫ

В большей мере, чем поэзия какого-либо другого народа западной части СССР, еврейская поэзия создана Октябрьем. Я имею в виду поэзию на народном еврейском языке, которая хотя и существовала в дореволюционное время, но получила подлинный размах и силу только с наступлением в годы гражданской войны трех поэтов, значение которых выходит далеко за национальные границы...

от этого наследия непреходимой чертой мертвого языка. После Октября еврейская литература Советского Союза сумела создать большую поэзию: несомненно, что в настоящее время еврейская поэзия — одна из самых мощных поэзий Советской страны. Знание советской еврейской поэзии так же необходимо русскому советскому поэту и читателю поэзии, как знание грузинской поэзии и наравне еврейской поэзии Осипа Кольчича за его работу над освоением для русского читателя еврейских поэтов. Его книга «Из еврейских поэтов» содержит переводы из десяти поэтов — В. Аксельрода, С. Галкина, Д. Гофштейна, Л. Квитко, А. Кушнирова, П. Маркина, С. Рина, И. Фейера, П. Фининберга и И. Харика.

В рецензируемой книге наиболее впечатлительное производит Перец Маркин, которого Кольчич сумел показать как поэта большой силы. Поражает в стихах Маркина сочетание яркого, полнокровного реализма с какой-то могучей монументальностью эпитетического величия, в котором нет ничего надуманного и ничего искусственного никакой риторики. Маркин не пишет, как часто бывает с нашими поэтами, говорит большими словами о большой эпохе, а естественно говорит на ее граничном языке. «Мужики» — поэма 1932 г., где он говорит о русских и украинских крестьянах, пришедших работать в Запорожье...

переводы Кольчича очень хороши. Ю. Шолом-Берко (из поэмы «Братья» Маркина и «Восстание» (из поэмы «Иона Лес») Квитко замечательны по характеру своей стиховой культуры примыкающей прежде всего к Багряному), но и мастер, умеющий строить стих и организовать его как звуковое единство. Интересно особенно его ритмические приемы, особенно встречающиеся несколько раз в переводе «Мужиков», замена анапеста дактилем в первой строке пятностопного анапеста: С звездами в волосах и с зубами, как пригоршни звезд. Недостаток Кольчича — неполная правильность языка. Так, в последней строке «Биробиджанской ночи» он пишет: И стаям подругам в командных высотках своих. Тут, конечно, нужно не в, а на. Он не всегда чувствует оттенки смысла и стилистического качества слова. Так (в стихотворении Кушнирова) он пишет: Все, что хранит твоя папка стихов. Забыл ты, развеял... А даром! «Даром» и «ар» иногда синонимичны. Но здесь можно было сказать только «А ар».

О. Кольчич. «Из еврейских поэтов». Гослитиздат 1935.

А. Каневский. Иллюстрация к книге С. Михалкова «Дядя Степа», выходящей Детгизом.

Д. МИРСКИЙ

Д. МИРСКИЙ



А. Каневский. Иллюстрация к книге С. Михалкова «Дядя Степа», выходящей Детгизом.

О некоторых элементарных вещах

А. Л. СУРКОВ

В день катастрофы, жертвой которой стал самолет «Маяков Горький», я встретил одного молодого, но уже начинающего поэта. Он прочитал мне две строфы своего будущего стихотворения, где говорилось о ветре, о беспечности, о крыле, разрезавшем воздух, и о чем-то еще. Нет, ты подумаешь, какая тема. Ветер, парение и вдруг — граница, какая случайность. Как ты думаешь, хватил и главное в этих строках? Он говорил о том, как важно, как оператор, поймать фокус, сфокусировать кадр, «выпрыгнуть» натуре.

нашей стране общественное поведение человека, степень сбитости его личных интересов с интересами всего коллектива строителей социализма — основное мерило его полноценности. Если в капиталистическом обществе наиболее сильные, ищущие характеры в среде художников слова в поисках выхода из тупиков эпохи чаще всего приходили к индивидуализму, к противопоставлению сильной личности обществу, «черны», то это исторически закономерный и для определенных стадий развития общества неизбежно. Однако даже в индивидуализме, этой свободной капиталистической форме человеческого поведения, у больших художников можно без труда разглядеть обеспокоенность судьбой своего общества, боль, вызванную трагической строением человеческого существования. Между индивидуализмом Пушкина или Лермонтова и положением буржуазных адептов «человек человек воле» — дистанция огромного размера. Великие художники впадают в противоположение личности обществу после того, как внутри его не находили отклика на свое беспокойство, не находили точки опоры и выхода из сложнейшей исторической ситуации. В условиях нашего общества взаимоотношения личности и общества строятся на принципиально иной основе. Любая область общественно-полезной деятельности тысячам людей связывает личное поведение и личный интерес работника с интересами общества, с интересами государства, объединяющего и направляющего индивидуальные усилия строителей социализма. Вещь жежная на основе такого изменения общественных отношений в стране строители социализма возникали и возникать могут народные движения как в период гражданской войны — движение за защиту завоеваний Октября, как в период пятилеток — единичность, соропрепоналие и вышая, явления форма его — стиха творческое движение.

как инструмент отражения, должен быть предельно реактивен на то, что происходит в стране, в мире. Степень его личной реакции на события, разветвляющиеся в мире, в силу особенностей его профессии, должна быть наиболее сильна и тонка. Ведь в знании инженера человеческих душ он признан не только отражать что уже само по себе далеко от «протоколирования», но и оказывать воспитательное воздействие на читателей. Должен принимать участие в формировании его чувств, сознания, воли, характера. Литературная реакция поэта на явления жизни — это его главная общественная функция в устойчивом обществе, еще не устранившем различия между умственным и физическим трудом.

Литературная среда, может быть, как никакая другая, хранит в себе наибольшее количество переживаний индивидуализма, рожающих явственно и замыслив в узких горизонтах личностей и личностей разочарований. Неосторожно воспринимать отрицательных сторон этой среды превратилось быстрое развитие от широких общественных интересов потерей реактивности личности художника — гражданки на страны строящегося социализма т. е. потерей того главного, без чего немалым художник в любом обществе и без чего нетерпим художник в наше время.

как часто таким же ремесленным отношением оскорбляет другое человека, чувство радости победы. Это — симптомы раннего вырождения некоторых молодых поэтов. Не случайно, что чем быстрее идет процесс работы, тем быстрее идет замыкание в круг узких литературных интересов, тем быстрее линиях красоты природной одаренности, зачастую стемневающие первые стихотворные опыты молодых. Самоуверенность и пренебрежение к задаче идейного и культурного совершенствования следуют по пятам за людьми, усвоившими «спортивную» школу. Среди молодых есть выходцы из разных социальных слоев. Но все же, к кому-то из них горькие выходы этой статьи, объединяет одна беда — ранний уход в литературу. Не успев еще научиться членораздельно высказываться перед читателем, свои переживания, многие из молодых, при посредстве критических злободневных меняют свою вольную профессию на профессию в литературном «коридоре». Уходя с профессиональной или ремесленной в литературный «коридор» поэты от шлольной скамьи поэтов этого типа приходят в литературу мизерным запасом жизненных наблюдений над людьми, с ничтожными зарплатами гражданского опыта и крайне слабыми общественными связями, которые к тому же быстро порываются вовсе. То малое и непосредственное, что им дано молодой биографией, они выкачивают в первом же критическом отзыве и затем уже по этой потребности, выдумка призвана заменить жизненный опыт. Но ведь давно известно, что чем больше жизненный опыт, тем бесценнее является фантазия. Ведь в дни поэта фантазия не жила молчаливо, транзитивная фантазия. Бода — это творческая фантазия пишущего. На «смену» приходит стандарт и схема. Все равно, будут ли эти стихи литературными или «гражданскими» качество их одно: новое. Они отдают или сушею безлого переказа «спердочных», слегка вульгаризованного, но сбалансированного «изобразительными» зарплатами для воспроизведения старых литературных шаблонов, с механическим включением новых понятий. Литературный герой в стихах заставил, но фактически отсутствует.

Все сказанное можно было бы подкрепить великим количеством цитат и примеров, но я даю это значение. Разговор по телефону тому поддается не вчерашне, и примеры, вех на памяти. Да и сами объекты разговора знают, о чем идет речь. Таким образом, с непреложной неизбежностью, в качестве первой меры в борьбе с распространением тематического формализма, как одной из опаснейших болезней, встает задача борьбы за приведение в нужное соответствие литературной и общественной биографии молодого поэта.

Лирика значительно больше, чем другие виды литературного творчества, «субъективна» в методах раскрытия темы. Читатель лирических стихов все время чувствует автора как живого собеседника. Малейшая фальшь заставляет его настораживаться. Черты лирического стихотворения не отражение живых черт лирического героя, воспринимаются читателем как мертвая гипсовая маска. Читатель подражает, никаким метафорическим карнавом читателя не проведешь. Знание поэта, находчивость и разнообразие его ощущений, его духовной жизни от сознучности его переживаний переживаниям ведущего отряда людей эпохи.

ШЕКСПИРОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ НА СЛЕДИЕ — ПРОЛЕТАРИАТУ

С Д И Н А М О В

Прошедшая с 25 по 27 ноября всероссийская научно-творческая конференция по Шекспиру, организованная Наркомпросом РСФСР и секцией драматургов Союза советских писателей, имеет важное значение в культурной жизни нашей страны.

Конференция послужит новым импульсом к изучению Шекспира и к правильному раскрытию его произведений на советской сцене. Как в основном докладе т. Динамова, так и в других докладах со всей силой был поставлен вопрос о необходимости глубокого подхода нашего театра к Шекспиру. «Шексперизмы» вредны и ненужны. Шекспир дает столько гигантских образов, что можно только одно: понять их дасть им новую жизнь на сцене, помочь зрителю узнать Шекспира — величайшего драматурга всех времен и народов.

А вместо этого некоторые режиссеры делают аугурезированного, искаженного Шекспира, они превращают лучшие произведения Шекспира в предмет режиссерской «игры». Для них важен не Шекспир а эксперимент над Шекспиром. Такой была постановка «Гамлета» режиссером Акимовым в театре им. Вахтангова, встретившая единодушное осуждение всей конференции.

Конечно, такие постановки на советской сцене — исключение, и нужно добиваться, чтобы подобные «оригинальные» спектакли больше не было: зритель хочет знать настоящего Шекспира, и его не интересуют проклеты «исправления» Шекспира, осуществляемые некоторыми режиссерами.

Нужно большое мастерство и настоящая, умная оригинальность, чтобы раскрыть образы Шекспира, поэтому конференция с вниманием отнеслась к постановкам С. Э. Раллова («Отелло», «Король Лир»).

Каждая эпоха по-своему относилась к Шекспиру, по-своему его толковала. Эта сторона получила добросовестное освещение в докладе проф. Гвоздева, так же как в мастерском, по использованию и анализу материала, докладе Солертинского. Однако здесь есть и другая проблема — Шекспир и наше время. Шекспир, освоивший через весь огромный социально-классовый опыт нашей эпохи, через весь пафос наших идей. Эта сторона далеко не достаточно была затронута на конференции. Конечно, очень важно установление классового происхождения Шекспира: Шекспир — представитель феодализма или Шекспир — идеолог буржуазии, или Шекспир, выступающий от имени нового дворянства. Решение этого вопроса важно для более правильного сценического истолкования Шекспира. Однако эти вопросы еще не решают проблемы освоения Шекспира именно на советской сцене.

Шекспир не только выразил собой идеи нового времени, идеи борьбы с средневеком, но и освободившего от его пут нового человека. Шекспир шел гораздо дальше, он заглядывал глубже, он подходил к тем противоречиям, которые являются не только противоречиями феодализма и Ренессанса, но и противоречиями собственнического общества вообще. Вот куда залетала мысль Шекспира и можно найти немало примеров, подтверждающих этот момент. Разве «Ромео и Джульетта» есть только трагедия людей, не успевших вырваться из цепей средневековья, разве любовь «Ромео и Джульетты» последующих эпох была менее печальной? Разве противоречия всей предстории человечества именно эти противоречия, не видны в трагедии Шекспира? И разве не эту именно сторону нужно подчеркивать наше толкование? Это касается не только «Ромео и Джульетты», но и «Короля Лира», и «Отелло», и многих других трагедий. К сожалению, эта сторона проблемы не получила развернутого анализа на конференции. Правда, был поставлен ряд других существенных вопросов.

Вопрос о классовой природе творчества Шекспира, поднятый на конференции, является очень важным вопросом. Никак нельзя согласиться с теми, кто считает не столь важным, какой класс представлял Шекспир. Отмахнуться от этого вопроса нельзя. Очень жаль, что автор книги о Шекспире проф. Смирнов, не выступил на конференции по этому поводу, тем более что в ряде выступлений его теория о буржуазности Шекспира была подвергнута основательной критике.

Большое значение имеют и другие, поднятые на конференции проблемы шекспироведения (характеры, Шекспир и античность, язык, история текстов и т. д.). Была подчеркнута и огромная творческая роль актера, играющего шекспировские роли. Только тот актер овладеет шекспировской ролью, который будет подлинно советским актером и стиль игры которого будет способствовать пониманию гуманизма и высокой идейности Шекспира.

Очень видное место заняло на конференции — и в докладах и в прениях — обсуждение переводов. Перевод — не только вопрос филологического порядка, это — проблема идеологии. Немало примеров, когда переводчик подчеркивал в переводе то, что мировоззренчески служило интересам его времени Шекспира, поднятый на шиллеровские ходули Шекспир декламационный, есть в немалой степени результат именно переводческой традиции. Шекспир, возвращенный самому себе, Шекспир во всей его земной, ренессансовой сути — вот задача советского перевода. Эта важная проблема была серьезно обсуждена.

На Западе только в театрах, связанных с народом, по-настоящему ставят Шекспира. Но вообще он там все больше становится музейным классиком, которого мало читают и еще меньше понимают. Фашисты пытаются безуспешно «приспособить» Шекспира к своим гнусным целям и уродуют его пьесы. Народ нашей великой страны действительно любит Шекспира, художника людей с большими страстями и глубокими переживаниями.

Опыт шекспировской конференции послужит к пользе нашему шекспироведению. Советские писатели и творческие работники советского театра ждут новых умных и страстных исследований о творчестве великого драматурга, столь любимого Марксом и Энгельсом.

В заключение следует опять подчеркнуть далеко не совершенную подготовку конференции. И писатели, и критики, и многие литературоведы были, можно сказать, затиснуты врасплох конференцией, узнав о ее созыве буквально за 2—3 дня. Организаторы конференции очень мало сделали для того, чтобы своевременно привлечь к ней внимание Нарпроса. Конференция этого заслуживала.



А. А. Каневский. «Феликс Кон». Дружеский шарж.

Когда мы подходим к анализу творчества Шекспира, надо прежде всего спросить, в чем пафос его творчества. Этим пафосом была борьба со старым и утверждение нового. Великие мастера никогда не отдавались в борьбе за старое против нового. Шекспир начинает свою борьбу уже с самых ранних прозаических произведений «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Ричард III», «Ричард III», «Гамлет» и «Король Лир».

В «Ромео и Джульетте» Шекспир использовал любовную повесть Брука и крошечная тема приобретает у Шекспира огромные размеры. Художник изображает замечательные чувства людей и их гибель. Феодализм губит прекрасную жизнь этих людей, потому что уничтожает все, чем они жили. И так в каждой трагедии из названных нами книг.

Шекспир дает право на убийство королю «Король Лир». Король Лир посылает за свои плохие дела посылает Марбета Ричарда II, Ричарда III Юрия Цезаря, Клавдия Лира. Здесь любовная борьба Шекспира за абсолютную монархию. Выступая против феодальной раздробленности Шекспир является сторонником идеи абсолютной монархии. Отелло и идея лавины тех королей которые собиравли Англию. Но предельная смерть плохих королей Шекспир в то же время обращает на смерть каждого, кто поднял руку на короля. Шекспир делает это во имя централизма. У Шекспира в этом отношении нет исключений, ибо убийство расшатывает трон принятию абсолютной монархии.

Здесь нужна очень большая работа, чтобы раскрыть диалектику отношения Шекспира к власти.

Если проанализировать отношение Шекспира к буржуазии, то увидим любовную картину. Ясное всего она видна в драме «Венецианский купец». Шекспир берет олия и тот же класс и как бы говорит: вот Антонио — то, что нам нужно, это лучшая часть буржуазии буржуазии создавшей эпоху Возрождения. Шейлок же — нечто чуждое, галкое, это представитель ростовщической буржуазии. И Шекспир старается расцелить буржуазию на два класса и взять как бы лучшую часть. Буржуазия у него лана не действительная. Она неспособна к покаянию. Их совершает только дворянство.

Возвем отношение Шекспира к народу. У Шекспира есть ряд сцен где народ изображен грязным, распущенным, диким, варварским. В «Генрихе IV» народ восстал против дворянства: это люди, которые без места убивают, люди без души, без совести и без чести. Это очень злая карикатура.

В «Корюлане» Шекспир устам главного героя высказывает презрение к народу во любовию тогда Корюлана находит, то оказываются, без него жить стало легче.

В «Лире» мы видим известную лодку сочувствия к народу Лир не понимает, к чему поводит неравенство людей. Но не хуже придавать чуждому революционному значению этой трагедии у Шекспира это не нет.

Таким образом Шекспир создает двойственный образ народа: когда народ за власть не борется и не угрожает интересам его класса, Шекспир; пытается дать объективное его изображение. Нало иметь в виду что с той или зрения дворян низшие слои буржуазии тогда также причислялся к «народу».

Вы видите три системы отношения Шекспира к классам его эпохи. Это двойственность Шекспира это буржуазия Шекспира и это народ у Шекспира, причем проблема народа наименее разработана в нашей нации. Об отношении Шекспира к народу у нас сказано очень мало.

С вопросом о гуманизме связана проблема обращения Шекспира к античности. Я думаю, что это — одна из важнейших проблем не только для нашего шекспироведения но

и для всего фронта нашего искусства.

Достоевский сказал что самоутраченное реализм который вглядит дальше копья собственного носа. Вот такими реалистами являлись натуралисты которые хотят почитать место в нашей литературе. Нашим писателям нужно обратиться к античности. В душе каждого нашего писателя каждого критика должно гореть ясное и великое искусство Элллады. Ибо когда греческое искусство освободилось от условности, архаики, когда исчезло ставшее канопом архаического искусства, когда мир стал воплощаться в произведении из мрамора, тогда возникло великое искусство, как искусство свободное и творческое мышления.

Энгельс говорит о чистом, светлом сознании Элллады. Маркс говорит, что это была чудесная дата в жизни человечества, когда человек видел все краски мира, когда мысль не встречала препятствий в его познании.

Мифология Греции должна знати каждый молодой человек нашей страны. Нужно впитывать в себя эти замечательные и ясные образы и обратиться в античности чтобы стать настоящим мастерами.

Шекспир своими пьесами рвал уши мир, не мог бы обратиться



С. А. Динамов. «С. Динамов». Дружеский шарж.

СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА ШЕКСПИРА НА ЗАПАДЕ

А. Г. В. О. З. Д. Е. В.

Вся история сценической жизни Шекспира необычайно полнотельна для нас, и мы мимо нее пройти никак не можем.

Что случилось с Шекспиром после его смерти? Здесь должны быть отмечены наиболее важные факты. Английская революция явилась торжественным пуританом и привела к тому, что театры закрылись. Был естественным образом и Шекспир.

Затем, после реставрации, Шекспир снова появляется на английской сцене, но он оказывается в иных условиях, потому что само знание театр уже совершенно изменилось.

С одной стороны — какие-то традиции от старого английского театра XVI—XVII вв. — какие-то традиции уже сложившиеся при жизни Шекспира, сохраняются на английской сцене. Это сказывается в особенности в трагедии комедии. Такая роль, как Фальстаф, удерживается, во в целом Шекспир подвергается глубокому изучению.

Такие произведения, как «Макбет» служат для оперно-балетных постановлений с пышной декорацией, которую не знала старая английская сцена.

В целом ряде случаев в произведении Шекспира большое трагическое пламя вырывается легкое разделение, и в начале XVIII в. «Гамлет» идет с добавлениями весьма странного характера: после 3-го акта «Гамлета» начинается дивертмент — французский концерт, танцуют «русского моряка», «Короля Лира» показывается в весьма своеобразной форме: Лир получает престол, Корделия остается в живых и выходит замуж шекспировского шута нет и в помине. В таком виде известен Шекспир публике в начале XVIII в.

Во вторую половину XVIII в. намечаются большие реформы. Выступает знаменитый актер Гаррикс — он же и директор английского театра Рюлин — и проводит свою реформу.

Гаррикс, играя Шекспира, дает филологически сильный, необычайно человеческий образ. Он изливается, изливает образы Шекспира, снимает доминирующий пафос, колоссальную напыщенность, декламационную чинность, холодность классицизма и дает необычайно мягкий, певучий, с тысячами оттенков, лирический живой образ шекспировских персонажей.

Это первое достижение, которое Западная Европа узнала накануне Французской революции.

На немецкой сцене мы встречаемся с барочными переделками Шекспира. Все философские места из «Гамлета» выкидываются, остаются только драма с многочисленными страшными убийствами.

Однако этот барочный Шекспир в исполнении стилизованных комедий актов не принимается той переломной буржуазией, которая в лице Дессауга открывает поход за реалистическое искусство.

Но уже Гете-классика, в Веймарском театре инсценировавшего Шекспира.

Романтический театр начала XIX в. который представлял в Англии знаменитым актером Кином и в Германии актером Девриеном, а во Франции романтиками, подобно Виктору Гюго, пишущему свой манифест в провозглашающему Шекспира богом театра, прежде всего борется за освоение подлинного оригинального текста Шекспира.

Последней большой бой, который идет под знаком Шекспира, бой с дворянским искусством, связан с именем Виктора Гюго, который провозглашает романтический манифест в 1829 г., опираясь на Шекспира. Появляются и первые близкие к подлиннику французские переводы Шекспира. Несмотря на то, что Шекспир был открыт Виктору Гюго и Стендалю, записавшим против аналитика классика, все же на французской сцене его не утвердилось. Изумительно провозглашено здесь консервативные традиции французского театра XVIII в.

Мы почти совершенно не знаем французских актеров романтического пламя, вообще французского актера, который играл бы Шекспира. Наоборот, делаю серия фактов свидетельствует о том, что в XIX в. продолжалась неприятие Шекспира. Так, например, в Историческом театре Александра Дюма идет «Гамлет», но идет причисленный, в александровских стихах и со счастливым концом.

Наконец, разворачивается искусство буржуазного реализма. Можем ли мы сказать, что создан такой же замечательный реалистический театр, как литература, созданная Бальзаком. Нет, театр в руках буржуазии оказался в особых условиях.

Вы знаете, как французские власти не принимали пьес Бальзака, как они провалились. Если в литературе мы можем найти какое-то соответствие Шекспиру, то этого нет в театре.

«Отец Горно» Бальзака французские критики называли «Королем Лиром» XIX века, а в театре этого «Короля Лира» нет.

Если обратимся к Англии, наиболее передовой, в то время, в экономическом отношении стране, стране развивающегося промышленного капитализма, то увидим замечательную картину: появляется вместо трагического актера режиссер.

Этого пора, когда звучит учение позитивистов, когда складывается учение Тейя о социальной среде, когда культурная школа начинает собирать свои силы в области истолкования искусства.

И на театре делается попытка походить среди героев Шекспира. Чарльз Кин признает художника учения археологов, артистов в театр и с ними создает замечательные декорации, где каждая деталь исторически верна, где каждый костюм соответствует своему времени. Текст Шекспира стал комментарием к зрелищу. — настолько это зрелище великолепно, настолько пышно эти феодальные замки, эти карнавалы шестнадцатого и т. д.

Если обратимся к Англии, наиболее передовой, в то время, в экономическом отношении стране, стране развивающегося промышленного капитализма, то увидим замечательную картину: появляется вместо трагического актера режиссер.

Этого пора, когда звучит учение позитивистов, когда складывается учение Тейя о социальной среде, когда культурная школа начинает собирать свои силы в области истолкования искусства.

Рядом с Кином работает Самуэль Халте в пригородном, демократическом театре и в течение 19 лет ставит почти что только пьесы Шекспира.

Что интересно здесь? То, что внимание директора и режиссера обращено не только на декорацию, но и на актер, его главные роли отдают характерным актерам. Исчезает великий трагик и появляется характерный актер образы Шекспира становятся реалистическими во оразу же снижаются — становятся бытовыми и терпят свой великий пафос. Здесь мы можем говорить об «археологическом натурализме», который мынает свое влияние на Германию.

Эта традиция установилась надолго — удерживается в дальнейшем Иньянгом.

Вторая линия — это буржуазный реализм в истолковании Шекспира, она дается в театре мейнингенцев. Мейнингенцы борются с преьерами, устанавливают ансамбль, устанавливают массовые сцены и в первой своей работе показывают шекспировского «Юлия Цезаря», создающего «милостиво» в Берлине, когда в 1874 г. они впервые там гастролировали? Что мы можем отметить в мейнингенцев?

Во-первых, конечно, громадную серьезную работу над текстом. Коллектив театра работает 2 года над «Юлием Цезарем. Актеры репетируют роли более двух лет и ведут уже несмысленная до этого организаторская работа актеров. Актеров учил мейнингенцы, римскую току, и для консультации из Рима приехал ученый археолог. Это уже можно отметить, как достижение.

Мейнингенцы умели также и смеяться, это можно отметить в их комедиях. Уметь смеяться и в тех случаях, когда последний импрессионистско-символистический театр уже отказывается смеяться.

Буржуазно-реалистический театр дал режиссуре, работающую над оригинальным текстом, рисующую точную среду, но подменяющую Шекспира разного рода тенденциями, идущими от современности.

Наступает последняя полоса в развитии европейского искусства — это импрессионистско-символистический театр эпохи империализма. Здесь мы, прежде всего, видим конкретное осуществление той программы эстетического Шекспира, которую выработал Теофиль Готье. В 1905 году у Рейнгарты показывали «Сон в летнюю ночь» и волнющая сказка Шекспира впервые оживает на сцене.

Это было действительно ошеломляющее, большое впечатление. Но худшая, с одной стороны, а мир волшебной сказки Рейнгарт с другой стороны, умел дать ответ и на другие вопросы: его буржуазной публики интересами Шекспира, хотя бы в том же «Сне в летнюю ночь», он давал с ярко выраженным мимико-холодным характером.

Следующий шаг, который он делал, это пока символистическое Шекспира. Исчезает обильная декорация, появляется сухая освещенные тем или иным светом, живописные орнаменты, ничего не говорящие, и на этих сухих и бархатах появляется «Король Лир» — вне времени и вне пространства.

к драматургии античности. Образы Элллады, Софокла воплощают у него. Он попал в античности сильнее и мощнее факторы, он стал учением античности, чтобы сделаться со временем, и он нарушил то в античности, что ему могло помешать. У него нет знаменитых трех единств, нет условных правил трагедии.

Если бы Шекспир оперался только на культуру Англии той эпохи, то он не вырос бы в такого великого художника. Поэтому проблема Шекспира в эпоху Возрождения должна стать одной из основных для нас.

Творчество Шекспира характеризуется необычайной широтой. Мы видим как он обращается к средневековым Англии как он обращается к современности. Вот эта широта, все это нужно было Шекспиру для борьбы. Это была энциклопедия чувств, переживаний, страстей. Уроверье культуры той эпохи был не такой, как у нас в нашей стране и в наше время. Мы гораздо больше знаем об античности и об эпохе Возрождения чем знал Шекспир. Шекспир был властью человеческого историй страсти своей эпохи и отливал из них характер.

Характер у Шекспира неразрывно связан с эпохой. Мы не можем разложить воздух и дышать его отдельные элементы. Поэтому мне представляется неверным высказывание некоторых товарищей, что главное — только характер. Характер, выходящий из жизни, конечно, не имеет ценности. Неверно, когда думают, что характер у Шекспира создается в страстном переживании людей, не правдивости и т. д. Характер у Шекспира прежде всего наполнен мыслью, и нужна очень большая работа, чтобы эту мысль передать. Это мысль, которая слита с чувством и чувством, которое слито с мыслью. Вот с чего надо начинать, приступая к Шекспиру. У нас же некоторые наши режиссеры начинают не с этого они начинают с «оригинального» похода к Шекспиру с того, что Кржижановский называет «спектаклем-менталь» (смех). Пора сказать, что это вредит развитию нашего театра.

Теперь говорил о характере Шекспира, что в пути каноно выходящий субъективная воля т е что огромные переживания стали какими-то глупыми, личными явлениями. Это мим, прераппрентий в человека это человек прераппрентий в мир.

Но в драмах Шекспира — привнесения, сверхъестественные явления. Как же это сочетается с его реализмом? Я думаю, разгадать эту «проблему» можно просто. Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

В них верили даже некоторые философы материалисты. Шекспир отразил свою эпоху и в этом отголоске, но у него нет ни одной трагедии, где привнесение определяло бы судьбу человека.

Никогда Шекспир не превращал человека в аглушку потусторонних сил. Поэтому сверхъестественность, внесенная Шекспиром в свое творчество, не уничтожает его реализма. Это темные страхи из его творческого злания.

Далее т Динамов ставит вопрос об изучении шекспировских текстов и дает развернутое характеристику языков шекспировской гечи. Заключительную часть своего доклада т Динамов посвящает проблеме шекспироведения советской драматургии.

— Задача наших драматургов — овладеть наследством Шекспира (Шекспир, товарищи! для нас не бог и у Шекспира нужно видеть плохое так же как в хорошем. Правда, хорошего больше, чем плохого но разные стороны Шекспира нужно видеть и по-современному трактовать это. Это значит прежде всего действительно раскрыть стиль художника. Здесь без высказывания Маркса и Энгельса о Шекспире мы ничего не сделаем. Энгельс замечательно говорит о том, что Шекспир брал у средневековья художников. Византизм состоит в том, чтобы действительно по-марксистски раскрыть Шекспира, чтобы основываясь на мейнингенских указаниях Маркса и Энгельса принести Шекспира в наш советский театр. У нас есть замечательные актеры умеющие раскрыть образы Шекспира, но мало режиссеров, которые умеют ставить Шекспира. В нашем театре нужно указать великого Шекспира, не акцентироваться на неправильных экспериментах. Мы обязаны дать Шекспира в его естественном величии — это самое трудное. Нужна работа десятков людей, нужна работа многих ученых критиков, литературоведов. Здесь присутствуют Бизюковский — драматург. А кроме него из драматургов никто не пришел. По какой причине — неизвестно. Может быть они думают, что им нечему учиться. Это неправильно. Коллектив нужен очень дружный коллектив. Нужна критика актеров играющих Шекспира. Социалистический Шекспир звучит великая. Как только мы к нему подошли социалистически Шекспир ставается мертвым, а о Шекспире можно говорить только как о живом художнике. Действительно коллективными силами драматургов, актеров, режиссеров, литературоведов мы можем озвучить настоящий образ Шекспира, который нужен нам ибо путь к Шекспиру — это путь настоящего и большого роста каждого из нас».

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

ФАШИСТЫ И ШЕКСПИР

Б. Р. Е. И. Х.

Шекспира много ставят не только в Берлине, но и в германской провинции (в провинции даже относятся больше). Интересно отметить что руководители фашистских театров старательно обходят шекспировские трагедии и особенно отхо хвахаха, как его комедии. Ставят «Сон в летнюю ночь», причем знаменитая музыка еврея Мендельсона заменена новой, сочиненной арским композитором Вейсмантель. Ставят «Много шума из ничего». «Укрощение строптивой». «Виндзорских кумух». Характерно, что вместо прекрасных классических переводов Шлегеля и Гюка, вместо перевода Фридриха Гундольфа, который особенно подчеркивает свойства шекспировского стиха, сейчас в ходу перевод некоего Ганса Рота. Эти переводы слегка переделывают шекспировские имена на манер современных — германских, облюбоив применяя ходкие сейчас оброботы речи. Несколько недель назад в «Фольксбюне» в Берлине ставилась комедия — Укрощение строптивой». Режиссер Вальтер Брюнанг превратил эту комедию в безобразнейший фарс. Когда, например, Гортевин берет за свою лютно, из нее высказываются аглушки мимики и т. д. Фашистская критика относится к ролю.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

Вот почему Шекспир был человеком своей эпохи. В то время в Англии не было культурных людей, которые бы не верили в привнесения.

ШЕКСПИРОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

КАК СТАВИТЬ ШЕКСПИРА?

С. РАДЛОВ

Мне кажется, что нам, практикам театра, надо установить некоторые нормы доверия режиссера по отношению к той классической пьесе, которую он ставит. Нормы режиссерского поведения, как мне кажется, определяются следующим вопросом: что мне как режиссеру, важнее? Пьеса, которую я ставлю или мои личные интересы в данном спектакле? Тема, которую трактует автор или мой персональный в этом спектакле успех? Как я сумею передать Шекспира, или как я сумею продемонстрировать свое режиссерское лицо?

Я думаю, что многие ошибки происходят от того, что постановщик кажется порою интереснее свое личное, чем идея спектакля. Небывалая жажда знаний, громадная жажда масс к культуре налагает на нас художников, невнятность в истории человечества ответственность. Можем ли мы ошибаться? Да, мы имеем право ошибаться, мы должны ошибаться, ибо иначе мы будем работать, как трупы, а трупы нет места в театре среди паразитов или чужаков, но в среде работников искусства. Нельзя работать тупо и бездумно над большими темами. Но мы должны быть субъективно убеждены в том, что овладели хотя частью объективной истины по отношению к тому классику, которого даем нашему зрителю. Мы должны быть убеждены в том, что в данный момент, в данную эпоху «Гамлет» интереснее Акимова, а «Отелло» ценнее Радова.

Мне кажется, что методически мы режиссеры должны по-разному подходить к разным типам классической драматургической литературы, а именно: если эта литература представляет собой факт чисто литературный, тогда наше дело — изучить пьесу и все, что ее родило. Если наша пьеса представляет собой факт в жизни театра то нам нужно сделать что-то большее.

Если наша драматургическая литература есть факт органического слития с театром, то в тексте мы имеем в сущности говоря, только клавиатурный текст. Если мы собрали целый ряд клавиатурных данных драматурга и начинаем их изучать, то при вычитывании и приставном изучении мы сможем восстановить, реставрировать и определить принципы его инструментовки.

Потому я думаю, что когда мы работаем над Шекспиром, то для нас мало узнать Шекспира как поэта. Мы должны возмужать как Шекспир-режиссер, причем понять принцип его режиссуры не значит реставрировать шекспировские спектакли, не значит специально сколачивать во дворе гостиницы Моссовета деревянные театры.

Мне кажется, что перед режиссером имеется сложнейшая цепь проблем. Первая проблема — какова эпоха Шекспира? Сейчас мы об этом говорить не будем, потому что уже и Диников в своем последнем докладе это касалось в нашей литературе. Это вопрос сложный, начиная с высказываний Маркса; мы уже имеем те ориентиры, по которым можно пойти. Этот вопрос, по существу, сегодня уже для нас может считаться разрешенным, если просто режиссер дал себе труд ознакомиться с тем, с чем он лично может ознакомиться. Второй вопрос в этой цепи — кто такой Шекспир, с кем он и против кого он, т. е. каков его социальный профиль?

Третий вопрос — мне кажется, существенный вопрос, который мы не можем обойти, если не считаем себя современными не затронутыми проблемами эстетики и диалектического мышления. Как Шекспир на данном этапе? Дело в том, что брат Шекспира как неподвижный объект во, догматично и просто неверно.

Четвертый вопрос, который является одним из решающих, — какова ведущая мысль данной пьесы Шекспира? Если мы ее не разберем, наш спектакль будет неверно построен. После разрешения этого ряда вопросов, относящихся к пьесе, мы должны перейти к другому ряду вопросов, который связан со стилем Шекспира. Здесь я отвечаю, между прочим как один из очень важных принципов, архитектурных шекспировского спектакля, не создавая, прежде всего, должен думать режиссер, который его ставит.

я принципом шекспировского режиссера, мы не имеем права ставить Шекспира. Какие же основные принципы здесь можно назвать? Во-первых, шекспировская пьеса должна быть построена в некоторой музыкальной непрерывности. Сюда входят фактически антракты. Это чисто формальный момент и не такой существенный. Должна быть некоторая музыкальная непрерывность, т. е. определенная волна контрастов.

Мне кажется, что мы будем ближе к истине, если скажем, что центральным моментом шекспировского контрастирования является смена психических состояний, переход от горя к радости, от радости к горя. Вспомню о языковых контрастах. Это контраст от простой, деловой речи до огромных вальсов, до больших метафор, гипербола. Это новый контраст, который запрещает переводчику слишком смягчать грубые места пьесы Шекспира.

Упомяну о других моментах композиции шекспировского спектакля, которые режиссер тоже не имеет права не учесть. В драматургии Шекспира существенно то, что очень полнократно и технически великолепно выполнены Виктор Гюго в драматургии, это — бурная экспозиция, экспозиция, которая сразу начинается с действия. Затем, мне кажется, необходимо упомянуть следующий технический момент: к большому сожалению, нам приходится резать шекспировские вещи не потому, что там есть что-то скучное, а потому, что они длинные и расчленили на другие бытовые условия спектакля. Поскольку мы режиссеры, особенно важно точно знать структуру и сюжет пьесы, чтобы правильно вырезать, и чтобы вырезать жирные отложения и не рубить по косточкам.

Мне кажется, что в нашей практической работе очень мешает не то, что мы опирались в наших театрах понятие об амплуа, перестали учитывать физические данные, голосовые данные актера и т. п. Это связано с явлением, которое меня печально поражает. В нашей режиссерской практике из всех режиссерских свойств мы как то ограничиваемся одним моментом — изобразительностью или изобразительством. И эта изобразительность обращается в собственную противоположность, от слишком частого пользования этим понятием.

Это привело к тому, что каждый режиссер имеет у себя в кармане целый ряд штампов изобразительности. Один из этих штампов изобразительности — развалить роли по нежелательному амплуа. Подвергнув самокритической оценке свои старые постановки «Виндзорские проказницы» и «Отелло», где он догнул ряд серьезных формалистских и идеалистических ошибок, т. С. Радов, делится выводами, к которым он пришел за последние годы своей работы.

Первое: ритмическое освоение классики есть такое освоение, при котором мы не переводим пьесу во имя нашей эпохи, а ставим ее, понимая социальные корни, из которых она возникла, ставим так, как она написана. Второе: образы Шекспира, как образы реалистические, максимально сопереживаемые, максимально связанные с эпохой, с почвой, со средой, т. е. другими словами, разрешать их, как отвлеченных носителей идей и эмоций нельзя.

Третье: образы Шекспира окрашены и социально и лично, привнесены в Шекспира лет одной обложки, краски для всех врагов и одной краски для всех друзей. Но почему в тексте Капулетти — враг — окрашен симпатичной краской? И наконец, последнее и главное в Шекспире — и в работе над Шекспиром для режиссера — это понимание того, что не свет и волшебство светотехники, не эффект декораций это острое, неожиданное музыкальное сопереживание или звуковой монтаж является в постановке его пьес центром, а одно — человек, внимание к человеку, знание человека, любовь к человеку и во всем том огромном наследии, которое в нем заключено. Вот это и есть Шекспир, об этом, прежде всего, должен думать режиссер, который его ставит.

Второе: образы Шекспира, как образы реалистические, максимально сопереживаемые, максимально связанные с эпохой, с почвой, со средой, т. е. другими словами, разрешать их, как отвлеченных носителей идей и эмоций нельзя. Третье: образы Шекспира окрашены и социально и лично, привнесены в Шекспира лет одной обложки, краски для всех врагов и одной краски для всех друзей. Но почему в тексте Капулетти — враг — окрашен симпатичной краской? И наконец, последнее и главное в Шекспире — и в работе над Шекспиром для режиссера — это понимание того, что не свет и волшебство светотехники, не эффект декораций это острое, неожиданное музыкальное сопереживание или звуковой монтаж является в постановке его пьес центром, а одно — человек, внимание к человеку, знание человека, любовь к человеку и во всем том огромном наследии, которое в нем заключено. Вот это и есть Шекспир, об этом, прежде всего, должен думать режиссер, который его ставит.



С. А. Каневский. «Пионерка из села Болдино». Акварель.

ШЕКСПИР И МУЗЫКА

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

Первую часть своего доклада И. Соллертинский посвящает обоснованию тезиса о том, что Англия не всегда была страной без музыки. Рядом примеров доказательств доказывает, что Англия в музыкальном искусстве переживала свой музыкальный Ренессанс, и уже тогда были сделаны попытки музыкальной интерпретации Шекспира. Но наиболее остро проблема музыкальной интерпретации Шекспира была поставлена в XIX в.

Берлиоз — романтик, один из величайших пионеров и изобретателей в музыке, сохранивший творческую связь с музыкальной традицией Французской революции, поставил своей жизненной целью «шекспировскую» музыку. Здесь мы встречаемся с некоторым парадоксом. Те музыканты, которых, казалось бы, рождала в Шекспиром музыкальный реализм, характерная, общая драматургическая концепция и т. д. с Шекспиром не встречались.

Кто из этих типичных буржуазной музыки мог бы действительно оказаться композиторами Шекспира? Гендель, который после упорнейшей борьбы был признан к числу национальных гениев Англии. Моцарт или Бетховен? Но ни Моцарт, ни Бетховен Шекспиром не занимались. В 1820 г. выходит очень интересный труд Берлиоза под названием «Гендель и Шекспир».

Вопрос существенный и более замечательный параллель между Шекспиром и величайшим гением XVIII столетия Моцартом. Стендалем одним из первых указав на романтизм Моцарта и его своеобразную драматическую страстность, на шекспировскую мольбу его «Дон-Жуана».

Другой труд, и величайший параллель «Моцарт—Шекспир», под заглавием «Драматическая идея в моцартовских текстах», выпустил вождем умственной марбургской школы неаполитанец Герман Котен. Когда говорим о Шекспире в музыке, прежде всего, надо думать о Бетховене. И сам Бетховен, будучи одним из восторженных почитателей Шекспира, давал в своих произведениях сугубые намеки на шекспировские образы. Известно, что под влиянием исполнения в домашнем кругу ре-мажорной сонаты, когда его спрашивали о примечном содержании этого произведения, он говорил: «Бетховен» Шекспира. В 1808 г. Бетховен набросал план оперы «Макбет». В записной книге Бетховена сохранилась эта те-

ма, написанная в ре-миноре. Замысел не был осуществлен. Бетховен приступает к 7-й и 8-й симфониям, затем к музыке «Эгмонта» и в 1822 г. он вновь возвращается к мысли о «Макбете». Он сразу набросал примерный план: вальсы, сцены убийства, буря, предсмертный бред Макбета, смерть Леди Макбет. Но, увы, опера не была осуществлена, и даже эскиза не сохранилось.

Я лично думаю, — говорит И. Соллертинский, — что творческая встреча Шекспира и Бетховена была бы менее интересной, тем творческая встреча Шекспира и Моцарта. «Фиделио» — единственная опера Бетховена, дошедшая до нас, не дает нам той рельефной индивидуальной обрисовки характера, которая свойственна шекспировской драматургии и думается, что в этом отношении Моцартовский «Дон-Жуан» является произведением более шекспировским.

Первый выдвигает и ставит во всеобщую проблему Шекспира в музыке Берлиоз. У Берлиоза мы встречаемся с Шекспиром в самых разнообразных жанрах. Последняя опера Берлиоза «Венедикт и Ботрич» написана по комедии Шекспира «Много шума из ничего». Дальше идут опусы: симфонические фантазии с хором, песенка Обедня, Нынешний ряд увертюры — это «Король Лир».

Откуда рождается у Берлиоза сама идея первенства Шекспира в музыке? Она идет от симфонизма, Берлиоз первый выдвигает принцип симфонизма в отличие от Бетховена, который не имел литературного сюжета. Берлиоз создает не симфонию, он создает симфоническую новеллу, он создает симфонический роман.

Берлиоз стремился вложить в симфоническую музыку все богатство «эпического» действия Шекспира. Иначе подошли к этой задаче Лист и Чайковский. Они брали за основу лишь один психологический момент — одно душевное состояние. На одном листе трагическом раздумьи Гамлета строил свою симфоническую поэму Лист.

Полнее его в XIX столетии раскрыв Шекспира Верди. Я знаю, что некоторым товарищам обижались Верди с Шекспиром кажется концепция Верди — карики. Шекспир — гигант, Верди — пармадонный композитор. Шекспир — величайший знаток человеческой души. Верди — тот, кто был дискредитирован, а может быть, он — один из величайших музыкальных драматургов. Верди создал замечательный «Макбета».

и я надеюсь, что С. Радов, крупнейший шекспировед, эту оперу поставит. Два слова о русской музыке. И здесь могла бы быть любопытная встреча. Серая называл Мусоргского Шекспиром. Но, вероятно, сама уста Мусоргского «могучей кукиш», которая была отечественные темы, помешала Мусоргскому полететь к Шекспиру.

Чайковский несколько раз брался за Шекспира. В «шекспировских» произведениях Чайковский мы встречаемся прежде всего с глубокой и ограниченной композицией. «Ромео и Джульетта» — белое и черное произведение. «Буря» — произведение высокого мастера. «Гамлет» — не совсем удавшееся произведение. С точки зрения Шекспира во всех этих произведениях наблюдается сужение материала. Один лишь мотив берет Чайковский из Шекспира — обреченность. Чайковский, в отличие от Берлиоза, отказывался от фанбулы.

В западной музыке XX столетия Шекспир не может быть интерпретация Шекспира. Объясняется это тем, что основные предпосылки, которые требуются для создания симфонического или оперного полотна, в современной западной музыкальной культуре отсутствуют. Прежде всего отсутствуют сама симфония потому, что нет той большой, обобщающей идеи, которую можно было бы положить в основу симфонии.

Передо мной журнальные и газетные выписки с всех опер на Западе. Шекспир отсутствует, кроме «Корриолана», который выступает в образе фашистского молодца. Гречер, исповедник казарменного Аркадия презренного государства эпохи Фридриха, оказывается присутствовать к опере о Полюнове.

Далее т. Соллертинский переходит к шекспировской теме в советской музыке. Здесь скажу еще очень мало. Скажем прямо: советская молодежь, молодые композиторы мало читали Шекспира.

Если одно произведение, очень талантливое и очень яркое, — это музыка Шостаковича к шекспировскому «Гамлету». Она отличается серьезными музыкальными достоинствами, но, увы, из-за ее в ней аккомпанированной концепции чрезвычайно трудно.

ШЕКСПИР НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

О. ЛИТОВСКИЙ

Ни в одной стране, никогда в истории театра не было в репертуаре такого огромного количества классиков, как у нас после Октябрьской революции. И в этом классическом репертуаре Шекспир был предельно и в то же время значительно представлен. Однако не так, как это можно было бы предположить.

В частности, в провинции за эти годы, примерно до 1932 г., если исключить спектакли гастролирующих, Шекспир шел чрезвычайно мало, и только начиная с 1932 г. поднялась волна интереса к Шекспиру. За все время с Октябрьской революции у нас было поставлено на 37 пьес Шекспира — 14. Большинство этих постановок было осуществлено в Москве, в Ленинграде и в пяти национальных театрах. Я думаю, не безынтересно будет, если я отлагу эту статистику, поскольку она не стала еще общим достоянием.

Хронологически первый шекспировский спектакль в Москве — это «Венецианский купец», который шел в 1917 г. в начале 1918 г. в Малом театре, в старой, дооктябрьской постановке. Вторым спектаклем был «Много шума из ничего» в бывшем театре Корна в сезоне 1917—18 г. Этот спектакль удержался в репертуаре и в течение двух последующих сезонов. Третьим спектаклем было «Угрожение стропилом» в замоскворецком районном театре совета рабочих депутатов; премьера состоялась в марте 1919 года. Затем «Буря» в студии СПРО — театр художественного просветительного союза рабочих организаций. Это была постановка Ф. Комиссаржевского и В. Бобутова.

Премиера была осуществлена в 1919 году. Примечательна этот спектакль в том отношении, что в нем впервые была поставлена роль Аркадия. Первый московский шекспировский спектакль — «Сон в летнюю ночь» был осуществлен в бывш. театре Корна в 1919 г. В 1920 г. в Малом театре были поставлены «Ричард III», «Мера за меру» — в государственном музыкальном театре, «Ромео и Джульетта» — в Камерном театре, постановка Таврова, художника — Экстер, «Король Лир» — первая студия МХАТ, постановка Сушкевича.

«Лир» играл Невцов, впервые выступивший в новой роли после вытеснения Перельмана «12 ночи» — первая студия МХАТ — это было возобновление революционной постановки, которая была осуществлена в 1917 году Сушкевичем под руководством Станиславского. Возобновление состоялось в сезон 1922—23 года. «Юлий Цезарь» в Малом театре факт тоже не широко известный. Премьера состоялась в 1929 году, ставил Платон и Прозоровский. «Гамлет» в МХАТ II в 1921 году; Гамлета играл Чехов. «Конца делу венец» — студия Малого театра, «Сон в летнюю ночь» — в Малом театре — премьера в 1928 году, ставил режиссер Костромской, спектакль по преимуществу молодежный. «Отелло» в Моск. Художественном театре — 1930 году. Постановка была осуществлена под руководством Станиславского. Отелло играл Леонидов. «12-я ночь» — в МХАТ II в 1933—34 г. Это третья постановка «12-я ночи» Гамлета в театре Вахтангова — 12

Затем «Виндзорские проказницы» в Камерном театре. Это лишь отчасти шекспировский спектакль — по причинам, всем хорошо известным. Наконец, «Ромео и Джульетта» в Театре революции. Я не упоминаю, потому что этот спектакль относится к числу спектаклей, осуществленных в национальном театре.

Такой шекспировский актив московских театров по сей день. В Ленинграде: «Угрожение стропилом» в постановке Гендлина, в начале 1919 года, в Александринском театре — спектакль, осуществленный в старых традициях императорского театра и, по существу, возобновления Шекспира в Ленинграде и по всему Союзу сыграл Ленинградский Большой драматический театр. За свои первые пять лет он поставил 7 шекспировских спектаклей: «Макбет», «Много шума из ничего», «Отелло», «Король Лир», «Венецианский купец», «12-я ночь», «Юлий Цезарь».

Большой драматический театр в годы 1919—24 был едва ли не единственным театром, который последовательно проводил линию на шекспировские постановки. Это вытекало из основных задач театра, который декларировал себя преимущественно как театр высокой классики. Я привел постановки «Гамлета», о которой можно назвать первоначальными Шекспира, то, что сочинил Плотников на основании шекспировской хрониксы. После этого в шекспировской деятельности Большого драматического театра наступает длительный перерыв. Только в марте 1935 г. театр начинает работу над исторической хроникой Шекспира «Ричард III».

В Александринском театре, в годы революции, были поставлены «Антигона и Клеопатра» — в начале 1923 г. и «Отелло», о котором тут говорил С. Э. Радов. В Ленинграде же была осуществлена постановка Радова «Ромео и Джульетта» и вторая реплика «Отелло».

Шекспировские пьесы, много поименованные, в сущности составляют репертуар и всех наших провинциальных театров. И сейчас в наших провинциальных театрах идут преимущественно эти пьесы: «Гамлет», «Угрожение стропилом», «Виндзорские проказницы», «Отелло», «Ричард III», «12-я ночь», «Мера за меру» и «Ричард III».

В национальных театрах за все время революции или преимущественно 4 пьесы Шекспира: «Гамлет», «Отелло», в Белорусском ГОСЕТ под «Шейлок» и в московском ГОСЕТ «Король Лир».

Тов. Литовский анализирует дальнейший ряд шекспировских спектаклей, осуществленных в последние годы на московской сцене, особенно подробно останавливаясь на спектаклях театра им. Вахтангова «Гамлет» и Театра революции — «Ромео и Джульетта». В заключение т. Литовский ставит вопрос об актерском исполнении Шекспира на советской сцене.

— Нам нельзя закрывать глаза на то, что шекспировские актеры у нас есть нет. У нас есть замечательные актеры, пренебрежные исполнители разных ролей в современном классическом репертуаре. Но давайте спросим самих себя: если бы сегодня нужно было бы осуществить спектакль в Малом театре постановку Шекспира, нет — достижим Шейлок? Ковальский и Леонов, «Ромео и Джульетта» — можно было бы сыграть и безобиднее, но только с точки зрения актерского самолюбия, но и по существу, распределить роли? Нет, пожалуй.

Почему же это происходит? Потому ли, что у нас нет действительно актеров? Нет, у нас актеры, разумеется, есть. Это происходит потому, что наши актеры преимущественно воспитались за год революции на бытовой драматургии наших советских авторов. Наши актеры только теперь, за последние два года, начинают решать от поверхностного бытового натурализма к большому обобщению, к большому типичности, к большому образу. Только теперь наши советские драматурги начинают понимать, что актер должен играть не только в одной роли, но и в нескольких романтических, которые выскочили не противоречат реализму. Актер, воспитанный на бытовой драматургии, не мог сразу овладеть шекспировскими высотами. К этому нужно прибавить, что наши актеры разучились читать стихи. Отсюда больше великого классика, больше, как бы не впасть в фальшь, как бы не впасть в котурнализм, поэтому товарищи совершенно не замечают, что наша жизнь, наши люди крутые, ярче, театральный, чем то, что мы видим на подмостках наших театров.

Здесь не бесцельно будет сказать несколько слов о традициях. Мы не должны, не имея права останавливаться от великих традиций прошлого. Спектакль «Король Лир» в Белорусском театре замечательен не только потому, что там была полная концепция этой трагедии, не только потому, что там дан совершенно новый образ Лира, но только своим замечательным реализмом, но в конечном итоге, потому, что, будучи реалистичным, он видел, и исполнению Михалева в особенности, не от принципиально традиционных лучшего исполнения Шекспира, Михалева очень откровенно, давая новый образ, восходящий к старому образу, к старым традициям актера, используя опыт современных актеров, в особенности Панаянова.

По стенограммам Всесоюзной научно-творческой конференции по Шекспиру.

ПЕРЕВОДЫ ШЕКСПИРА

АННА РАДЛОВА

Те месяцы, которыми и хотела бы поделить с вами эти месяцы практика, переводчика, работающего главным образом для театра. Я думаю, что целью каждого перевода драматического произведения, а особенно драматического произведения Шекспира, должна быть возможность не только его прочтения, но и реализации для этого произведения на сцене т. е. его постановка. У нас есть все основания думать, что Шекспир писал свои трагедии, комедии и хроники для определенной группы, для живых реальных актеров, все актёрство которых было ему хорошо известно и для знакомой ему реальной публики наполнявшей театр «Глобус» или Блаффариера.

Произведения Шекспира печатались и распространялись и при его жизни, но главной целью их была книга, которую читает одиночество в стенах читальни. И то, что все приятнее зрителю не только зрительское, но и слушательское, то, что зритель в своем восприятии не одинок, что перед ним, как и рядом с ним, находятся другие люди, переживающие и чувствующие то же, что и он, разумеется, определяло творчество Шекспира так же, как определяло творчество оратора, то, что он обращается не к одинокому собеседнику и другу, а к знакомому живому коллективу.

Свойства шекспировской драмы полностью раскрываются не при чтении, а только на сцене. Насыщенность действия, стремительность в развитии событий в высшей степени свойственный трагедиям Марко. Эта стремительность также свойственна и Шекспиру. Поэтому и вопрос о языке, который мы

мы, как «Ричард III» следуют друг за другом сцена смерти короля Эдварда, разговор Глоустера и Бэнкингема, подготовка выборов на царство и самое избрание Ричарда, мог бы позаиводать и Марло. И в «Гамлете», хотя она и считается одной из самых многословных и вообще очень словесных трагедий Шекспира сцена Гамлета с матерью и его отцом, сцена с вояками Фортинбраса, появление Офелии у королевы, приезд Лаэрта, письмо Гамлета и его возвращение, насыщенные таким стремительным, таким разнообразным сценическим действием, в котором почти видна рука режиссера, знающего секрет вербальной выжимки зрительского зала. То, как Шекспир разное окрашивает роль разных действующих лиц, как он характеризует человека его словесным материалом тоже полностью раскрывается только на сцене, где актер может раскрыть все обаяние и интонационное богатство шекспировской речи.

Все это накладывает на переводчика драм Шекспира очень большие и серьезные обязательства. Основное, что должен помнить автор сценария, переводчика Шекспира — это то, к кому он обращается, через кого он к этому зрителю обращается. Это значит, прежде всего, что все в тексте должно быть ясно и понятно самому переводчику, и он должен донести до зрителя это понимание и эту ясность. Зритель должен и имеет право понимать все в Шекспире, которого он видит и слышит. Поэтому, насколько не преследуй упрощения как принцип сценического перевода, я считаю, что есть случаи, когда следует, выбрав между двумя или тремя выражениями, выбирать не только наиболее прекрасное и точное, но и

наиболее ясное и понятное. Нельзя рассчитывать на то, что зритель будет ходить в театр с несколькими томами толковых словарей и немецких комментариев к Шекспиру. Поэтому переводчик, заботясь о зрителе, должен заботиться о том, чтобы возможно ясно, возможно точно, но и возможно понятно излагать и самые трудные места у Шекспира. А как это сделать, если эта трудность преодолевается, прежде всего, надо думать о Бетховене. И сам Бетховен, будучи одним из восторженных почитателей Шекспира, давал в своих произведениях сугубые намеки на шекспировские образы. Известно, что под влиянием исполнения в домашнем кругу ре-мажорной сонаты, когда его спрашивали о примечном содержании этого произведения, он говорил: «Бетховен» Шекспира. В 1808 г. Бетховен набросал план оперы «Макбет». В записной книге Бетховена сохранилась эта те-

статья и вопрос о языке, которым пользуется переводчик. Под языком я разумею два момента: слова переводчика и его синтаксис. В том и другом вопросе переводчик подает материал об ясности: с одной стороны, книжно-архаизирующий язык, с другой — улично-засоренный. Как-то испокон веков повелевалось у нас переводить Шекспира — впрочем, как и Шиллера, и Гете, и Расина — каким-то нейтрально-книжным языком, на котором никто никогда не говорил, но который старинными и новыми старинными техниками.

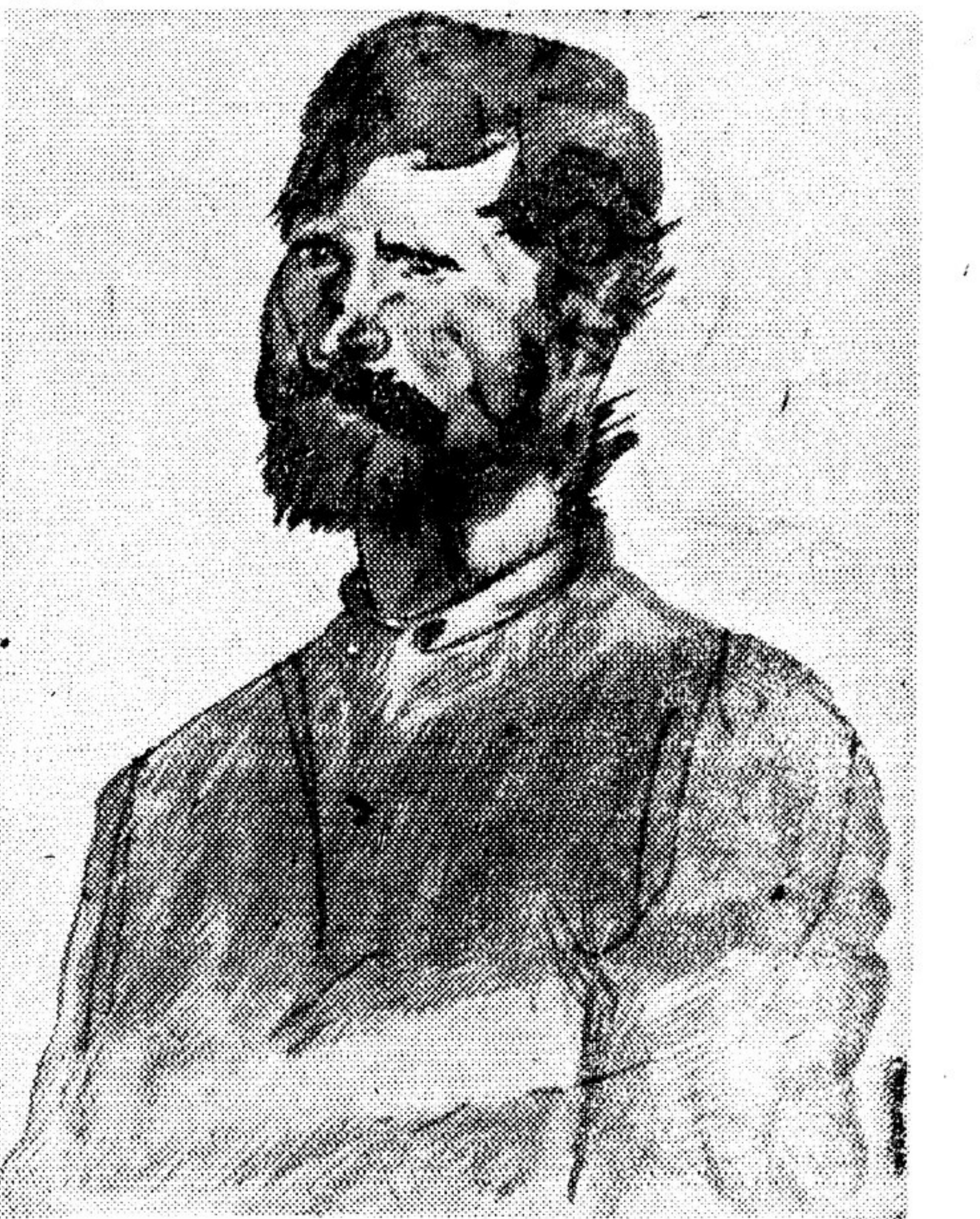
Если нашей Сцилла является архаизирующий язык, то Харибдой может оказаться язык чересчур холерный, нервничающий и улично засоренный. Чаще всего нервные и холерные слова протаскиваются под соусом характерности, колоритности или какой-либо действующей линии.

В выборе слов автор сценического перевода Шекспира должен проявить величайший такт. Мне думается, что величайшим, хотя и нелепым, образом, должен быть для нас язык пинжиковских драм. Я этим вовсе не хочу сказать, что переводчик Шекспира над, стилизовать свой язык под пинжиковский. Не стилизовать под язык Пунжина и пинжиковской поры, а почувствовать тот языковой порок, который Пунжин и пинжики вносят в русский язык. И почувствовать это, мы должны научиться творчески воспринимать драматически на язык, законченную, полное живую и живую речь «Бориса Годунова» или «Камонного гостя», особенно «Бориса Годунова», который создавался гениальным читателем Шекспира, своим трагедии и драматургии, глубже всех ученых исследователей про-

диптизм в законе шекспировской драматургии. Я считаю, что переводчик Шекспира имеет право и обязан считаться законными того языка, на который он переводит; во-вторых, переводчик Шекспира имеет право и даже обязан выбирать в словаре лишь те слова, которые не требуют научного комментария.

Я не буду перечислять всего того, что требует сохранения в сценическом переводе: образ, метафора, метонимия и т. д. Все это вещи нужные и полезные, но сохранять их надо в пределах здравого смысла и логики языка, на который переводим. И главное, жертвуя, зная, чем жертвуем. Если метафора несет с собой для зрителя горячий и крепкий земной реализм Шекспира, жертвовать ею ни в каком случае нельзя. Если же метафора есть хотя и оправданное, но несуществующее украшение, то любой раз ее можно опустить, сохраняя главное — сценическую концепцию драм Шекспира, их социальную сущность, их драматургическую насыщенность и их эмоциональный поэтический реализм. Мы работаем для сцен в тысячу зрителей, наполняющих советские театры, и до них мы должны донести ясное и реальное Шекспира.

Когда переводить Шекспира, нельзя ни на минуту забывать, что перед нами переводчик, величайший драматург нашей планеты, величайший знаток человеческого сердца, говорящий с советским 160-миллионным зрителем и заставляющий биться ежедневно 160 миллионов живых сердец.



Б. А. Каневский. «Портрет Евсей Ирымского». Акварель.

КАНЕВСКИЙ

Наша художественная критика отличается своей деятельностью анализа и обзором выставок.

Только этим и можно объяснить, что любой пионер знает творчество Каневского лучше, чем художественная критика. Каневский, замкнутый человек и скромный художник, выставивший очень недавно, но он уже много лет говорит со своими зрителями-коллекционерами замечательными плакатами, уже много лет говорит со своими зрителями-ребятами веселыми рисунками. Плакаты эти не висят на стенах Москвы, их немедленно посылает прямо на типографию в колхозы, а журнал «Пионер» художественные критики не читает. И только сейчас Каневский, давно сформировавшийся крупный художник, понемногу получает признание на правах талантливой молодежи.

Каневский принадлежит к обществу поколению художников. Он пришел во Вхутемас с рабаком, на рабак — с фронта гражданской войны. Он учился у Фаворского, Купцова, Моора, но, может быть, не менее серьезной школой для него был «Арап-отдел» — часть стенографистов Вхутемаса, посвященная сатире. Художественное качество сатиры «Арап-отдела» находилось под постоянным общественным контролем искусственного зрителя — художников-студентов и художников-профессоров, и в «Арап-отделе» Каневский и его соратники Кукрыники учились владеть всеми видами сатирического оружия.

С самого начала своей художественной деятельности Каневский определился как художник-сатирик. Так же давно определились и особенности его сатиры. Каневский всегда был тем, что он есть, — мастером сатирического гротеска, основан-

ного на живом наблюдении. Его эволюция состоит в том, что сегодня он работает лучше, чем вчера.

Каневский — предвзятый редкого и сложного вида сатирического жанра, точнее — он «гибрид». Но в противоположность противоположностям гибридам, которых в таком изобилии создает его фантазия, сам он — «гибрид» органический. С одной стороны, Каневский — художник, в деятельности которого неразрывно соединены сатира и серьезное статическое живописное творчество. В этом смысле он принадлежит к тому же типу художников-сатириков, к которому принадлежал Дюма, не имея впрочем, ничего общего, в смысле понимания формы, с великим французским художником. Природа сатирической деформации в том и другом случае совершенно иная.

С другой стороны, Каневский — сатирик, культивирующий жанр комических поведений, остро сюжетного динамического сатирического характера. Этот жанр, столь распространенный в Америке, имеет у нас, в лице Каневского, пожалуй, единственного представителя. Им создан на страницах журнала «Пионер» «Необыкновенный Тут-Итам» — любимый вымышленный герой советских ребят. В 1933 г. Каневский сделал для «Пионера» серию необыкновенных гибридов — замечательное сочетание острого наблюдения и безудержной фантазии. Эти рисунки создавались в Зоопарке. Среди «Удивительного Крокодуха», «Унылого козекура», «Добродушного уткойваля» и др. был рожден и «Необыкновенный Тут-Итам». Уже в течение двух с половиной лет его похождения помогают журналу в веселой форме ставить вопросы пионерской и школьной жизни. Динамичность се-

Станковизм Каневского делает его работы непохожими на то, что обычно называется карикатурой. Творчество Каневского шире этого понятия. Поэтому правильно сказал о нем Фаворский, что он не только карикатурист и гротесковый художник, а художник вообще.

Шарж и гротеск основаны на метафорической деформации изображаемого. Классический прием гротеска, нашедший яркое выражение еще в карикатурах Леонардо да Винчи, состоит в доведении до неправоподобия преувеличением одной или нескольких характерных черт объекта. У Каневского принципиально иной путь. На одном из его шаржей я случайно заметил в углу надпись: «Вальдшнеп». Эта пометка помогает понять, как рождается гротесковый образ Каневского. Художник переносит на человеческое лицо черты животного, птицы, растения, неодушевленного предмета. Человек становится самоваром, вальдшнепом, крокодилом или свиной, не теряя не только человеческих черт, но оставаясь совершенно конкретным и очень похожим товарищем N. Этим методом Каневский достигает высокого комического эффекта. Тот же метод, но в обратном направлении, он применяет в изображении животных. Животные, оставаясь сами собой, приобретают человеческую походку, жест или мимику. В большом рисунке, фрагмент которого мы даем, изображающем сотни петухов на птичьей ферме, эта черта доведена до большого звучания. Этот метод он переносит и в иллюстрации детской и взрослой книги.

Секрет обаяния рисунков Каневского в книге для детей кроется в неисчерпаемом запасе наблюдений художника. У Каневского ценностная наблюдательность, и она создает острое ощущение живой действительности у зрителя. Такую книгу, как «Девочка-ревушка», любят и знают все ребята. Новая книжка с рисунками Каневского «Дядя Степа» еще живее, еще проще, еще лиричнее и так же весела.

Понятие иллюстратор не подходит к Каневскому в той же мере, как и понятие карикатурист. Каневский не иллюстрирует. Его сюжеты не следуют за сюжетом автора. Он создает параллельное по стилю, но совершенно самостоятельное изображение сего содержания. В «Помпадурках и помпадуршах» Салтыкова-Щедрина — первой, но уже интересной работе Каневского в области иллюстрации — первой, но уже интересной работе Каневского — художник создает образ царской России, отталкиваясь и от основного смыслового и сюжетного стержня, а от боковых следов намеченных автором мотивов. Эти боковые мотивы повествования обрастают новыми, не заключенными в самом тексте деталями, и диапазон книги таким образом как бы расширяется. Салтыков-Щедрина и Каневский работают параллельно. Мы видим совершенно осознательно царскую Россию с тех сторон, которые Салтыков, как писатель, мог затронуть только вскользь, но которые Каневский, как художник, может сделать полноценными образами.

Еще одно дело Каневский. Все, что он находит в своей живописной практике, все достижения в области цвета, рисунка, композиции немедленно переходят в его сатиру, обогащая ее, делая эту сатиру станковым произведением искусства. Поэтому Каневский все время движется вперед во всех областях, в которых работает, и успехи одной области предопределяют дальнейшие успехи в других областях.

Есть еще одна очень значительная область работы Каневского, заслуживающая специального исследования. Это колхозный плакат. Верное политическое чутье соединяется здесь с высокохудожественной формой. Колхозные плакаты Каневского стали образцами нового художественного жанра. Большое их достоинство еще в том, что Каневский, сатирик по преимуществу, сумел все же создать, наряду с сатирическими типами врагов колхозного движения и положительные образы колхозников, мужественные и энергичные. Колхозный плакат делается Каневским с начала до конца. Ему принадлежит в равной мере и идея и выполнение. Текст же, который обычно пишет Демьян Бедный, в данном случае является иллюстрацией к уже созданному иллюстратором произведению.

Мы останавливались здесь, главным образом, на творческом методе Каневского. Его острота и свежее чувство окружающей действительности сличном очевидны, чтобы на нем подробно останавливаться. Он так проникнут чувством современности, что у него не только советские люди, но и лозы, деревья — советские, неповторимо особенные.

Все же Каневский — художник, который обещает больше, чем сделал. Сейчас он работает над плакатом, посвященным передаче земли на вечное пользование колхозам, он иллюстрирует «Сказку о рыбке и рыбке» Пушкина и «За рубежом» Щедрина. Он пишет акварели и натюрморты. Мы ждем этих новых работ.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Полуженное, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

Э. ВИКТОРОВ



7. А. Каневский. Летний пляж на Волге, Ангарель.

За рубежом

Морж Дюамель бьет тревогу

Морж Дюамель, участвуя в одной из комиссий по подготовке парижской выставки 1937 г. в комиссии, величайшей книгой и библиотеками, весной этого года представил следующий план: дух, первоначально всего, что будет представлено на выставке, сам по себе не может быть экспонатом, но он находит свое выражение в слове, устном и письменном. Поэтому Дюамель предлагает постройку лекторий («ворон слова») и библиотеку. Вокруг этих опорных точек Дюамель предлагает расположить все, что имеет отношение к бумаге, печати, иллюстрации книги.

Дюамель настаивает на том, чтобы были выстроены здания «настоящие», а не буфаческие, такие, которые и после выставки остались бы на благо Парижа и всей страны.

План Дюамеля вызвал горячие споры внутри комиссии и в печати. У Дюамеля оказалось много сторонников, но в конце концов план был все-таки отвергнут. Рассказывая в «Мариане» о постигшей его неудаче, Дюамель негодует, передает грустные замечания и выражает серьезные опасения за судьбу книги во Франции, в стране, моральный престиж которой до недавнего времени бравировал на том, что может быть названо «интеллектуальным экспортом».

Положение, в котором находится французская книга, как научная так и художественная, по мнению Дюамеля, трагично. В результате валютной войны для французской книги могут оказаться закрытыми все границы. Тот факт, что французская мысль лишена возможности выйти за пределы Франции, я рассматриваю как бедствие для всего мира и для нас самих», — говорит Дюамель.

«Что же касается внутреннего рынка, то его в скором времени не будет существовать. Читательские массы Франции вполне удовлетворены информацией радио и кино. Не за горами тот день, когда во Франции невозможно будет издать научную книгу, потому что для нее не найдется читателя. Проведения классиков не переиздаются, потому что их пе-

Эрскин Колдуэлл

Вышла новая книга Эрскина Колдуэлла «Home American People», написанная в результате путешествия по Америке в течение 1934/35 г. В предисловии автор осуждает своих соотечественников. Они, по его словам, путешествуют по своей стране, ничего не видя. «В Америке», — пишет он, — сорок штатов, сотни городов и тысячи миль дорог, и каждая местность имеет свои специфические особенности».

Новая книга Андре Жид

В «Левелитере» появилась первая рецензия на книгу Андре Жид «Новая пицца». «Мы знаем», — говорит рецензент Рене Ладу, — что эта книга на протяжении года лет была его путевыми заметками; нет ничего удивительного в том, что в силу обстоятельств она стала его духовным завещанием. В этой книге признавал Жид не получивший свое место строго намеченному порядку. Автор «Новой пиццы» творит, ползуясь методами музыкальной композиции, и порой у него возникают поэмы и благодарственные гимны красоте мира. Совершенно несомненно непрерывность и внутренняя обоснованность эволюции, привлекшей Андре Жид к коммунизму.

«В «Новой пицце» автор утверждает свое счастье, потому что оно неотделимо от счастья других».

«Индокитай SOS»

В издательстве «Нувель ревю франсез» вышла книга Андре Виолле «Индокитай SOS». Материалом для этой книги, наряду с обычными путевыми заметками, послужили сведения, полученные из бесед, вырванные из прессы, стенографическая запись некоторых опросов. Четкий и яркий журналист Андре Виолле с беспощадной правдивостью рассказывает о всем виденном в Индокитае. Книга представляет собой необычайно мрачную картину положения колонизаторских народов. Предисловие к книге написал Андре Мальро.

Отклики на юбилей Толстого

Журнал «Ретар», отмечая 25-ю годовщину со дня смерти Льва Толстого, в номере от 21 ноября помещает высказывания о нем Ленина, Романа Роллана, статью Жанс Касу («Последние дни Толстого») и незаданные отрывки из дневника Толстого (1900 — 1903), объединенные общим заглавием «Народ и его эксплуататоры».

Редация американского журнала «Букс Эфорд» разошлась раду американских писателей и критиков письма с просьбой сообщить, кому из них присудили бы нобелевскую премию, если бы он был членом жюри. В ответных письмах, поступивших в редакцию, чаще всего встречается имя М. Горького.

«Я называю Горького потому», — пишет Синклер Люис, — что он эмбрион роман в гостинице у души и сделал его достойным живых людей».

Вокруг нобелевской премии 1935 года

«Горький — не только выдающийся драматург и романист», — пишет Эженд Флорес, представитель журнала «The Americas», и о благороднейшей заботе угнетенных и эксплуататорских и неустанной борьбе за новый социальный строй. Глубокая вера его в историческую роль пролетариата постоянна и жизненна, а его литературное и социальное влияние больше, чем у кого-либо из современных писателей».

«Мой выбор — Максим Горький», — пишет Луи Адамик. — Причиной этого лишний очевиден, и говорить о нем не к чему».

ЧЕРНАЯ КРОВЬ

В литературном мире Парижа волнение: 5 декабря присуждается ежегодная премия Гонкуров. Волнующий автор, издательства развивают диалектическую деятельность. Небольшая редакция, но еще суметь подать ее, как будто, к традиционному обеду членов жюри. Они приходят с готовым решением, у каждого есть своя кандидатура. За шампанским они должны согласовать как свои мнения, так и свои интересы. Тайное голосование решает победу. Есть десятки закулисных комбинаций, обеспечивающих победу тому или иному кандидату. Судьи руководятся не только, а иногда и не столько ценностью книги, сколько весом издательства, личными симпатиями и связями, политическими соображениями, а также и той шумихой, которую заранее укладывается вокруг новой книги. Тем не менее в последние годы премия не раз давалась действительно достойному. Достаточно вспомнить имена Пруста, Барбюса, Мальро. Может быть этим объясняется то, что не в пример конкурсам академии премия Гонкуров является событием и для читателей и неизбежно посылает тиранж и известность автора. Хотелось бы верить, что и в этом году литературная ценность одержит верх над политическими и личными соображениями. Политическим потому, что автор этого года — деятельный участник ассоциаций писателей для защиты культуры. Личным — потому, что он мало известен, живет в провинции и не обладает «клеточными» связями.

Этот автор — Луи Гилю. Участник конгресса для защиты культуры хорошо помнят маленького черноволосого секретаря организации, который редко появлялся на эстраду, но который на своих плечах вынес все устройство конгресса, продал всю черную работу, писал от протокола, делал и возмания, вел протоколы, вел расчеты, не спал ночей и никогда не жаловался, ничего не требовал для себя. Только с каждым днем все большее делалось его измученное лицо, и все реже выражали его измученные руки.

Гилю пережил более 20 профессий. Он был рабочим и преподавателем, дружителем и страшным агентом, стенографистом и брадобрей. Всегда без денег, он был вынужден жить по беднейшим годам безвыездно в маленьком бретонском городке, где профессия писателя является синонимом бездельника или рантье. Он спрашивал: «Если бы я жил в таком же городке, но в СССР, и там тоже все бы знали, что я писатель, пусть даже маленький, — сколько человек пришло бы поговорить со мной, вы думаете? А хотите, я вам скажу, сколько пришло ко мне здесь? За два года — один». Да и тот, по-моему, был сумасшедший.

Он хотел показать мне этот город. Незаметно для себя он вывел меня через пять минут в поле и там, извиваясь, сказал: «Честное слово, вы ничего не потеряли, а меня ноги сами уносят вон». В этом городке, или в другом таком же, или в любом провинциальном городке — какое это может иметь значение? — протекает действие его романа «Черная кровь».

«Страшный мир! Он для сердца тесен...» Этот стих Блока могли бы поставить эпиграфом к своим произведениям все символисты. Что же, мир был действительно страшен. Он был тесен для сердца. Они только слишком часто забывали, что тесен он был не для одного только сердца поэта, но и для миллионов сердец для миллионов жизней. Для всех тех, кто жил в тесноте, а не только мысля о ней. И поэтому-то большинство из них не приняло революции, не увидело ее просторы. И недаром упоминаю о символизме. Роман Гилю до портретного сходства, до совпадения наименований порой роман Солугуба «Мелкий бес». Та же провинция. Те же учителя. Так же главный герой живет с женщиной темного прошлого, которая хочет жить его на себе. Так же люди порой провозгладают впечатление сумасшедших, бредящих наяву. Так же безысходно, закончено в себе, туго и неподвижно мещанинство, так же невыносимы патристические речи, психология союзов русского народа, потенциальные попорчики, страстишки — нитяные и отвратительные, извращения и мелкая муть — все, что называется жизнью этих людей и чему Морьяк дал имя «Глезу до галок». Даже нечто вроде солугубовской Нелотычковой показались на страницах Гилю под видом мочковника, который вырывается до пределов символа и уже пишется с большой буквы и преследует героя.

Он знает, что его противник — беспомощный физически и духовно человек, и вымывает его на дуэль на шпатах, учитывая холодно и злобно, что сам он ничем не рискует ни в случае дуэли, ни в случае отказа. Дебаты других людей, мужчин и женщин, описанные подробно, другие мельком, но достаточно, чтобы перед читателем встал образ, не скажу полнокровный, — все эти люди как раз малокровные, с умеренной психологией, с умеренной душой, — но отчаянный и полный. Одно переключение их заняло бы слишком много места.

И наконец, главная тема романа — это судьба героя, Кришора. Это — элipsis. Она дана ему умышленно, она сдерживается на начальном этапе, о которой он говорил, она звучит преторально и жалко. Арагон в недавней статье о «Черной крови» (книга еще не появилась в продаже, но разошлась критикам) называет этого человека Дон-Кихотом современной буржуазии. Это, пожалуй, преувеличение и не совсем точно. Дон-Кихот несравненно символический, абстрактный и неземной. В романе Гилю нет сверхъестественного, единственно-человеческого, что составляет основное содержание таких произведений как «Дон-Кихот» и «Фауст», что звучит интуицией в фильмах Чаплина, в «Швейке», что достигается в реалистических вещах абсолютной глубины психологии, абсолютной правдой изображением, абсолютной связью автора с эпохой (хотя бы и связано по линии отталкивания). Поэтому ему кажется, что «Черная кровь», будучи событием в литературе, произведением классическим, по трактовке авторской мысли, огромному напряжению и большому значению. Это человек, что называется, познано-как и все, кроме отъявленных негодяев, он сам жестоко обманутым человеком в своем городе, и даже враги и насмешники признают его знания и невысказанный талант. Уверенный когда-то отверг его диссертацию, сличному романтическому и литературному для академического философа. Затем от него пришла жена, которую он без памяти любил и как женщину и как помощницу всего, что казалось ему в жизни прекрасным, достойным, полным. Он не вызвал на дуэль офицера, с которым она ушла. В ту минуту он строил. В другом — он умеет быть храбрым, но тогда как храбрость проявляется в нем безотчетно, органично, стихийно, трудно медленно разоблачает душу. С этой разведенной душой он предстает пе-

О. САВИЧ

НОВЫЕ КНИГИ

За 5 дней

советская литература

Альманах начинающих. Прозвонившая рукопись... Советская литература. Альманах начинающих. Прозвонившая рукопись...

русская классическая литература

А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Том VIII. Драматические произведения...

иностранные книги

М. Андерсен. Пелле-завоеватель. Перевод с датского под редакцией М. А. Дьяконова...

«Творчество И. С. Тургенева» — на эту тему прочел лекцию проф. И. Кубиков 1 декабря в Октябрьском зале Дома союзов...

1 декабря в ИКП литературы состоялся доклад проф. И. М. Нусинова о классовой природе творчества Шекспира...

На вечеру одноактных пьес колхозной драматургии в клубе мастеров искусств т. Л. А. Субботина...

Вечер колхозной одноактной пьесы. На вечеру одноактных пьес колхозной драматургии...

Однотомник произведений Н. Асева. Однотомник произведений Н. Асева издает Гослитиздат...

Выставка А. Дейнека. В декабре Всекохудожник организует персональную выставку художника А. Дейнека...



9. А. Каневский. «Урок пения» (фрагмент композиции «Петухи»).

БЛИЖАЙШАЯ ПРЕМЬЕРА

«Мольба о жизни» в МХТ II. «Горд хорошими известиями об успешной подготовке спектакля...

ПЕРВЫЙ РОМАН НА КАРАЧАЕВСКОМ ЯЗЫКЕ

Недавно вышла в издании Карагача первая часть романа (трилогия) на карачаевском языке...

СЛОВАРЬ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Работа над «Словарем советских писателей» заканчивается. Словарь будет содержать около 2.000 био-биографий...

ДЕТИЗДАТ УКРАИНЫ В 1936 ГОДУ

Проект тематического плана Детиздата Украины на 1936 г. обсуждался на днях в харьковском областном правлении союза писателей...

23 МИЛЛИОНА КНИГ

БЕСЕДА С ДИРЕКТОРОМ ГОСЛИТИЗДАТА тов. Н. Н. НАКОРЯКОВЫМ

Работа по составлению тематического плана Гослитиздата на 1936 г. почти закончена. Основные контуры нового плана уже ясны...

В связи с наступающей в начале 1937 г. столетней годовщиной смерти Пушкина мы, — говорит т. Накоряков, — по решению правительственных органов...

В общей сложности по разделу классиков вместе с юбилейными изданиями Пушкина, Гослитиздат должен дать около 13 миллионов книг...

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ПАВЕЛ СУХОТИН

Неожиданно умер Павел Сухотин. На сценах московских театров идут его пьесы «Тень освобоителя» и «Человеческая комедия»...

КОНКУРС СЕЛЬСКИХ БИБЛИОТЕК

Ульянская библиотека Глоевского района Ленинградской области обладала всеми недостатками, свойственными до самого последнего времени любой средней библиотеке...