

ВЕЧНАЯ ПАМЯТЬ

Одним из самых возмущающих событий недавно закончившегося Третьего конгресса американских писателей было оглашение списка имен соратников писателей из девяти стран, павших в борьбе с фашизмом. В глубоком молчании, склонив головы, аудиторы, стоя, слушали чтение этого скорбного листа. Мы публикуем здесь этот список и процитируем Лейнстеном Хьюзом текст обращения «Вечная память».

Сотни тысяч людей отдали свою жизнь жестокой борьбе с фашизмом. Среди тех, кто погиб в концентрационных лагерях, кто пал на полях сражения или в тылу, борясь с фашизмом, было много писателей. Не принимавшие прямого участия в политике, они замучены только потому, что выражали чаяния и надежды угнетенных. Другие, политически более активные, открыто выступили против фашистского гнета. Оставаясь верными высокому призванию писателя, они предпочли пасть в бою, чем пойти на службу реакции. Среди них были добровольцы интернациональных бригад, которые оставили перо и ввязались за оружие в защиту Испанской респу-

блики. Они пустились в опасное путешествие, преодолели все препятствия, превозмогая все лишения и трудности. Их поддерживало только народ, их испанские товарищи по оружию и вера в демократию.

Все те, кто скорбит о погибших талантах, знают, что, следуя демократии, эти мужественные люди служили также литературе. На полях Испании, где пали писатели — бойцы интернациональных бригад, нет даже надгробья над их могилами. Известно, где зарыты многие из них, но память о них живет в сердцах свободных людей всего мира. Память о них не запечатлена на камне их родной земли, она носится в воздухе, которым мы дышим. Она живет не только в их книгах. Их жизнь повторяется в жизни других людей, в вашей и в моей.

Среди поэтов, романистов, драматургов, критиков, эссеистов — писателей, уничтоженных фашизмом, были представители многих стран и рас. Непознание друг на друга во многом, они все, как один, предпочитали свободу — тиранию, свет — тьму.

Вот их имена:

Леопольдо Алас — Испания	Георг Лукач (Матэ Залка) — Венгрия
Эрих Барон — Германия	Антонио Мачадо — Испания
С. Барраль — Испания	Льюис Моген — Англия
Пабло де ла Торренте Брау — Куба	Пауль Морган — Германия
Франц Браун — Германия	Эрих Мозам — Германия
Льюис Клаиб — Англия	Карл Оссецкий — Германия
Джон Корнфорд — Англия	Аарон Лопефф — США
Феликс Фехенбах — Германия	Аршоэль Рейл — США
Карраско Формигера — Испания	Френк Риган — Ирландия
Ральф Фокс — Англия	Артур Рундт — Германия
Эгон Фриделль — Австрия	Г. Дж. Скотт — Англия
Дэвид Гост — Англия	Джон Скотт — Англия
Элен фон Хорват — Венгрия	Фриц Сольмиш — Германия
Гарри Гайнс — США	Крис. С. Спринг — Англия
Грегор Ярхо — Германия	Рудольф Томас — Чехо-Словакия
Лео Крелль — Германия	Уильям Титус — США
Джеймс Лардер — США	Эрнст Толлер — Германия
Бен Лайдер — США	Карлос де ла Торренте — Испания
Теодор Лессинг — Германия	Курт Тухольский — Германия
Ганс Литген — Германия	Паласио Вальдес — Испания
Федерико Гарсия Лорка — Испания	
Ганс Баймлер — Германия	

УНИЧТОЖЕНИЕ КНИГ ФАШИСТАМИ

Корреспондент «Нью-Йорк таймс» Гедай, автор книги «Предательство в Центральной Европе», рассказывает в «Паблицерс уикли» о методах борьбы с культурой, применяемых в Чехо-Словакии германскими оккупантами.

«Я был недавно в большом нью-Йоркском книжном магазине на Пятой авеню, и мне невольно пришел в голову вопрос, как выглядел бы этот магазин завтра днем, если бы Нью-Йорку пришлось пережить то, что я видел шесть недель назад в одной из больших столиц Европы. Книжный магазин в Праге, который я часто навещал, был уничтожен меньше чем в 24 часа. Четырех рабочих часов было достаточно, чтобы смести всякие следы свободной книги...»

Пражские книжные магазины получили книгу Гедая в тот день, когда Прага была оккупирована германскими войсками. «15 марта», — продолжает Гедай свой рассказ, — через два часа после открытия магазинов, нигде в Праге нельзя было купить моей книги. Огромный успех! Мировой боевик? Нет. Хотя тыща «туристов» в форме расхватали мою книгу в несколько часов, ни один «покупатель» не платил за нее. Ту же судьбу разделили и все другие книги, не угодили властям Третьей империи: их расхватали, но за них не платили... Когда я осматривал всемирную выставку, я подумал, что если бы в Нью-Йорке появились те же «туристы» в серой форме, то 80 проц. предметов исчезли бы с выставки в один день, хотя ни один из них не был бы продан».

Дело в том, что оккупационные вла-

сти Чехо-Словакии, не решаясь открыто громить магазины, приказали солдатам раскидывать книги, т. е. произвести тот же разгром, но более благозвучным образом. Книги сдавались солдатам властям. В печати отмечалось немало случаев, когда солдаты-антифашисты, пользуясь этим порядком, заходили в книжные лавки и брали антифашистские книги, но они платили.

«Американский книгопродавец и американский читатель», — пишет Гедай, — едва ли имеют представление о том, какое ужасное зрелище представляет собою средняя книжная лавка в большей части стран современной Европы. Статистика, показывающая в цифрах падение германской литературы, не дает достаточно полного понятия об умственном оскудении, о духовной пустыне, в которой обречен жить любитель книги в Германии, Италии и других странах Европы, находящихся под фашистским влиянием. Пустота мысли одинакова и в политических и в художественных произведениях. Вопрос о праве книги на появление в свет решает не авторское дарование, а происхождение его прабабушки. Если прабабушка в порядке, то необходимо, чтобы героиней книги была светловолосая Брунгильда, героем — голубоглазый нордический гигант в конической рубашке, во всяком случае с «скандинавским духом». Отрицательные типы должны быть изображены как коротконогие дегенераты, мечтающие о поражении нордических светловолосых людей. На худой конец, они могут быть «нордическими предателями».

Удивительно ли, что в таких условиях добровольная покупка книг упала до неслыханно низкого уровня? М. С.

П. БАЛАШОВ

«ЧЕЛОВЕК НА ДОРОГЕ»

Бродягу не признавал Альберта Мальца, и Альберт Мальц не признавал Бродягу и его критических стохов. Революционный драматург и новелист, Мальц шел своей дорогой. Его не прельщало ремесло драмателю, поставившего Бродягу легковесной и пустой «спенсерской материей». Мальц хотел быть выразителем дум и чаяний американского народа, его жизни и борьбы.

Своей пьесой «Карусель» Мальц нанес звонкую пощечину главарям «демократической» Тамани-холл, этим «блестящим порядком», тесно связанным с преступным миром гангстеров. Он поднял голос за человека, рядового американца, которому не лавят жить. В следующей пьесе — «Мир на земле» Мальц выступил против буржуазного патриархата; в «Шахте» он показал борьбу горняков Западной Виргинии.

Не так давно в нью-Йоркском издательстве «Интернационал Паблицерс» вышел сборник новелл Альберта Мальца «Такова жизнь» («The Way Things they are»). Книга эта — голос самой жизни. В ней нет лакировки, нет стандартного «американского оптимизма». Мальц показывает жестокий, грязный капиталистический мир, он полон ненависти ко всему, что тяжело

и часто смертельно ранит его героя; его новеллы мрачны, но все же не бесперспективны. Мальц — гуманист в лучшем смысле этого слова. На творчестве молодого американского писателя сказало влияние великого М. Горького. Мальц вполне самостоятелен и в выборе сюжета и в его развитии, но подлинно гуманным отношением к человеку он научился у Горького.

Не в этом ли причина успеха, выпавшего на одну из первых новелл Мальца, — «Человек на дороге», опубликованную несколько лет назад в «Нью-массес», переизданную многими органами революционной печати Америки, Канады, Англии и включенную в сборник О'Брайена «Лучшие новеллы 1936 года»?

Автор встретился с героем своего рассказа тупой ночью. Он ехал в автомобиле и в тоннеле чуть не спил человека. Дождь, сырое, мрачные руины Западной Виргинии. Автор посылал незаметно, часа четыре они ехали молча. Спутники словно окаменели. Казалось, он не замечал даже дождя, хлеставшего в кабину. Но вот тупое молчание нарушено присутствием настоящего человека, который сотрясает все его тело; он повернулся и сказал:

— Виноват, приятель.

И слова тупого молчальника. Но в этой реплике «виноват, приятель» заключено многое; достаточно было автору проявить немного участия, и на угрюмом, забрызганном грязью лице «бродяги» появлялась нежная и доверчивая улыбка. Мы узнаем трагическую историю его жизни.

Горняк Джон Питкет, как и многие другие Америки в бесплодных поисках места. Нашлась случайная работа по прокладке тоннеля. Гора — кремневая, шель

ГУМАНИСТ ИЛИ КОНКВИСТАДОР?

И. ЗВАВИЧ

Стефан Цвейг — не новичок в жанре биографического романа. Его перу принадлежат немало художественных биографий — о Фусе, о Марии-Антуанетте, Эрasmus Роттердамском и т. д. И надо признать, что эти книги Цвейга читаются с неслабым интересом. А недавно написанная им повесть о Магеллане — одна из лучших его художественных биографий. Цвейг изучил сохранившиеся после Магеллана документы, тщательно работал доступные ему материалы и, почти не прибегая к вымыслу по части фактов, составил роман-биографию. В ней писал уже М. Живов в «Интернациональной литературе» (№ 10 за 1938 г.), назвав свою статью «Повесть о героической жизни». Цвейговская интерпретация жизни Магеллана показала М. Живову настолько убедительной, что он целиком с ней согласился. Мы же хотели бы немного поспорить с Ст. Цвейгом.

Магеллан — знаменитый мореплаватель, с именем которого связано первое кругосветное путешествие. Стефан Цвейг показывает человека, обладающего исключительной волей и целеустремленностью. В изображении Цвейга Магеллан становится гением, который понял основные стремления и цели своей эпохи и осуществил их. Магеллан по Цвейгу — это как бы скульптура, высеченная из одного куска камня. Он не знает сомнений, он одержим одной великой идеей, ради которой готов отдать свою жизнь. Магеллан Цвейга — один из тех мужественных, непоколебимых творцов культуры, которые во имя культуры умели жертвовать собою и всем, что находилось в их власти.

Оценивая подвиг Магеллана, погибшего в пути и так и не достигшего до полного торжества своей идеи, Цвейг говорит: «Никогда немалая польза от того или иного поступка не определяет его моральную ценность. Человечество становится богаче — надолго — только благодаря таким подвигам, которые усиливают сокровищницу человеческих знаний и усиливают творческую совесть. В этом отношении подвиг Магеллана превзошел все достижения его эпохи. Вот почему величайшее предприятие, начатое пятью маленькими и слабыми кораблями во имя священной войны человечества против неизвестности, останется навсегда незабываемым. Незабываемым останется также имя человека, который задумал и осуществил столь грандиозный проект».

Итак, Магеллан у Цвейга — ученый и гуманист, замечательный человек, отдавший жизнь за идею кругосветного путешествия.

Однако факт остается фактом: исторический Магеллан лично не был заинтересован в осуществлении кругосветного путешествия. Научные задачи путешествия не существовали для Магеллана, когда он — в прошлом неудачливый португальский моряк и солдат — напился на службу испанской короне.

Магеллан привлек короля Карла отнюдь не тем, что его кругосветное путешествие обогатит сокровищницу человеческих знаний, — до этого Карлу и членам его совета не было никакого дела. Магеллан обещал, что он проинициат с запада по пути, свободному от португальских кораблей, к богатым прибрежиям островов Малайского архипелага и подчинит их власти испанского короля.

Магеллан обещал расширить владения Испании, в которых уже тогда не закопало солнце; он надеялся разбогатеть сам и обогатить других — тех, кто поверил в его способности, в его счастливую звезду. При этом Магеллан полагался на географические знания других, на непроверенные и, как оказалось впоследствии, ошибочные карты.

Магеллан был практик, а не ученый; и привлек имел дело с солдатами, а не с

книжками; охотнее говорил на языке войны, чем на языке науки. Магеллан действительно занимался изысканиями в португальских морских архивах, изучал космографию и географию, мореплавание и военное искусство; но все это он делал с определенной практической целью — достичь богатства. И потому неправильно изображать его ученым-гуманистом, сознательно трудившимся над расширением человеческих знаний.

Магеллан стремился стать одним из тех удачливых конквистадоров, которые нажились на грабеже далеких земель. Альорадо, богатых драгоценными металлами и приностями, ценившими на вес драгоценных металлов. Он ничем не отличался от пиратов и корсаров типа Корреса и Дрейка, и наврал ли испанский король повелел бы Магеллану спарить дорогостоящую экспедицию, если бы не был уверен в его конквистадорских способностях.

Магеллан — не Джордано Бруно и не Галилей, и судьба его была иной. Магеллан погиб именно потому, что хотел во что бы то ни стало оправдать свое путешествие насильственным захватом одного из Филиппинских островов. У Цвейга смерть Магеллана — случайный факт, прискорбное следствие простота. У Цвейга это логический результат его общей концепции жизни Магеллана, почтенной, по его мнению, одной идее — идее гуманизма. То, что Цвейг называет «просчетом», в данном случае было тесно связано с полными намерениями Магеллана — завоеванием и грабежом.

Нет нужды, подобно Цвейгу, приукрашивать действительность для того, чтобы получить подлинный образ героя. Магеллан — человек своего времени. Неверно противопоставлять его тем, кто осуществлял грабеж колонизаторских стран, первоначальное накопление, основанное на насилии, крови и слезах целых поколений. Магеллан был плоть от плоти и кровью от крови испанской «конкисты». «Чудо» кругосветного путешествия явилось побочным следствием практической неудачи задуманного им завоевания «островов пряностей» с запада.

Значит ли, что автор биографии Магеллана должен снижать его образ, должен ставить под сомнение его железную волю, его непреклонный характер, его практические способности, т. е. все то его величайшие качества, которые с таким мастерством изобразил Стефан Цвейг?

Отнюдь нет!

По не следует вырывать героя из исторической обстановки, как это делает Ст. Цвейг. Значение Магеллана в истории географической мысли определится полнее и правильнее, если читатели увидят из биографического романа, каковы были подлинно цели самого Магеллана и тех, кто — в полном согласии с ним — его поддерживал и финансировал.

Историческая прогрессивность первоначального накопления доказывает не тем, что Магеллан, в отличие от Корреса и Пизарро, якобы не грабил и не убивал. Цвейг напрасно умиляется по поводу мпрного обращения в христианство туземцев Филиппинских островов и противопоставляет «методы» гуманиста Магеллана методам конквистадоров. «Утренняя заря капиталистической эры производства», о которой писал Маркс в «Капитале» и одним из провозвестников которой был исторический Магеллан, была кровавой зарей. А Цвейг ставит героическую жизнь Магеллана как будто вне всего этого.

Основная задача Цвейга — воодушевить и вдохновить примером Магеллана молодежь, ищущую в наше время подвига на службе человечеству, показать людям нашего времени гуманиста-ученого, который готов отдать все во имя прекрасной идеи. Это хорошая задача, но исторические средства, которые находятся в распоряжении Цвейга, не адекватны ей.

Вот почему Цвейг дал нам не историю, а роман-фельетон, роман увлекательный, интересный, яркий, созданный на основе внешних данных биографии Магеллана, роман, безусловно заслуживающий того, чтобы с ним ознакомился советский читатель. Этот роман-фельетон написан с обычным для Стефана Цвейга мастерством психологического анализа. Магеллан Цвейга — большой человек, уверенный в своей исторической миссии и в ее прогрессивности, далекий от эгоизма, рыцарь гуманизма. Он гораздо лучше, чем подлинный Магеллан: на книге Цвейга читатель учится жизни, но не истории.



Участники третьего американского конгресса писателей. Вверху (слева направо): Сильвия Таунсенд Уорнер, Винсент Ши, Луу Арагон. Внизу: Дональд Огден Стюарт, Томас Манн, Ричард Райт.

ЗА РУБЕЖОМ

ПРИСТЛИ О ДРАМАТУРГИИ

Известный английский драматург Джон Б. Пристли в своей речи на шекспировском фестивале в Стратфорде высказал несколько интересных мыслей о судьбе современного английского театра.

«У нашего театра», — говорит Пристли, — немало врагов. Прежде всего это — правительственные, которые обременяют театр налогами, несмотря на то, что театры и так терпят убыток. О культурной и воспитательной роли театра никто не думает, их ставят в один ряд с увеселительными заведениями индустриального толка.

Многие представители прессы относятся к театру если не враждебно, то равнодушно, с апатией, растущей изо дня в день. Критики злодействуют тривиальными комедиями, в которых нет никакого смысла, и обрушиваются на любой серьезный эксперимент.

Экономическое положение театра ставит его в зависимость от той публики, которая корает его за «развлекательное» время после обеда. Для нее театр — антракт перед ужином.

Я не могу понять, почему создало такое мнение, будто театр существует для того, чтобы зритель мог забыть на некоторое время о своем существовании. Думаю, куда полезнее было бы приучиться и мыслям тех писателей, которые без всякого сожаления говорят о правде жизни.

Фирмовым пьесам обеспечен кассовый успех. Постановка же серьезной пьесы связана с риском, — это ставка на удачу, игра, которая может кончиться неудачей и которой избегают театральные дельцы.

Лондонский журнал «Театральный мир» в передовой статье с грустью отмечает по поводу речи Пристли:

«Пристли — один из немногих современных выдающихся драматургов, но при таком состоянии английского театра он наверняка захочет бросить перо драматурга и предпочтет новой пьесе — роман, новеллу».

НОВЫЙ ОРГАН АВСТРИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Антифашистские эмигранты из Австрии основали в Париже новый ежемесячник «Nouvelles d'Autriche» («Австрийские новости»), выходящий на двух языках — немецком и французском. Задача журнала — распространять правду об Австрии, чей голос не звучит никакие иноземные редакционные комитеты. Среди членов редакционного комитета находятся имена английских журналистов и члена парламента Вернон Барлетта, парижского профессора и журналиста Альбера Бабе, писателя Луи Арагона, Луиона Фейхтвангера, Генриха Манна, французского композитора и музыкального критика Ларнуса Мильо, профессоров Холдейна, Ланжевена, Перрена.

«В ПЛЕНУ У ФРАНКО»

Общество «Друзей Линкольновской бригады», сражавшейся в рядах интернациональных бригад в Испании, опубликовало книгу Луи Орнтия «В плену у Франко». Орнтия — американский доброволец, попавший в плен и проведший 15 месяцев в фашистском концентрационном лагере. В своей книге он просто и безыскусно говорит о том, чему сам был свидетелем.

АНТИФАШИСТЫ В ГОЛЛИВУДЕ

Антифашистские фильмы «Хуарес» и «Признание германского шпиона» делают огромные сборы во всех городах Америки. По единодушному отзывам американской печати, «Хуарес» — один из самых замечательных фильмов, когда-либо выпущенных американской кинематографией. Проникнутый мотивами социальной борьбы, этот фильм, к удивлению зрителей, захватывает внимание зрителей не хуже всякого другого «развлекательного» боевика.

В «Признаниях германского шпиона» сделана смелая попытка политического разоблачения подрывной деятельности фашистов, без фальшивых фавбульных изощрений.

Борьба с фашизмом становится крупным фактором творческого развития американской кинематографии. Антифашизм как движение все шире распространяется в Голливуде. Развертывают работу профсоюзы актеров. Многочисленные становятся антифашистские группы. Актер, играющий главную роль в «Признаниях германского шпиона», Фрэнсис Ледерер до 28 апреля 1939 г. был чехословацким подданным. Теперь он перешел в американское гражданство. Рассказывая в интервью, напечатанном в «Прогрессивных уикли», об исполнении им роли германского шпиона Курта Шнейдера, Ледерер заметил: «Вполна эту ужасную роль, я боролся за мое разваленное отечество. Я вложил в эту роль все свои силы и хотел лишь одного: пробудить в зрителях желание остановить фашистское движение в демократических странах».

Ледерер не одинок в Голливуде. В первых рядах борьбы против фашизма стоят такие звезды американского кино, как Поль Мунн, Мелвин Дуглас, Эдуард Робинсон и др.

ПУЛИТЦЕРОВСКАЯ ПРЕМИЯ 1939 ГОДА

Премия Пулитцера за лучшее произведение американской драматургии присуждена Роберту Шервуду — автору пьесы «Эйб Линкольн в Иллинойсе». В пьесе показан жизненный путь американского президента Авраама Линкольна, крупного политического деятеля, честно служившего интересам страны и народа.

РАСПРАВЫ ФАШИСТОВ В КАТАЛОНИИ

«Юманите» сообщает, что в Барселоне расстрелян видный каталонский поэт Хосеп Льеонарт. Известно, в чем заключалась обвинение против престарелого поэта (Льеонарт было 64 года). Его основными занятиями во время гражданской войны был стихотворный перевод геттерского «Фюста» на каталонский язык. По слухам, одновременно Хосеп Льеонарт казен директор крупнейшей каталонской библиотеки Хорди Рубио.

Исторические романы Миля Езерского

В одном из своих писем, посвященных вопросам литературы, Балзак резко раскритиковал исторический роман известного эпигона романтизма Жюль де Мюссе под названием «Жан Кавалье». Свою критику Балзак начал с того, что в кратких словах сформулировал основные принципы построения исторического романа, которые были присущи классическому виду этого жанра, созданного Вальтером Скоттом. Балзак писал: «Мастер (т. е. Вальтер Скотт. — А. К.) всегда называл свои произведения не «Претендент», а «Веверли», не «Оливер Кромвель», а «Вудсток», не «Мария Стюарт», а «Аббат». В этом метком замечании Балзак содержит чрезвычайно большой и глубокий смысл. Действительно, в романах Вальтера Скотта герой никогда не является значительной исторической личностью. Точно так же Вальтер Скотт никогда не избирает крупное историческое событие основным сюжетом произведения. Герою в его книгах всегда является более или менее заурядный, «средний» человек, а центральным сюжетом — конфликт этого «среднего» героя с общественно-историческими движениями изображаемой эпохи.

Такой метод построения исторического романа сложился у Вальтера Скотта (а позднее и у Льва Толстого) далеко не случайно. Он позволяет писателю создавать всесторонние и законченные описания основных переходных моментов истории, столкновения великих общественных сил и течений, исторически-социальные типы в человеческих и живых образах. Значительный исторический персонаж является для Вальтера Скотта прежде всего представителем определенного общественного течения, захватившего большие массы народа. В соответствии с этим историческая личность рисуется им не в личностно-психологическом, а в общественно-историческом плане. Вальтер Скотт не показывает читателю весь длительный процесс формирования этой личности, а показывает ее уже вполне сложившейся. Но для того чтобы читатель понял, в чем именно заключается историческая миссия этого человека, в чем заключаются его величие и значение, он предварительнее воссоздает дух и нравы того времени, вскрывает причины общественной борьбы, рисует широкую картину жизни чуть ли не всех слоев общества. Поэтому центральными героями его романов являются именно «средние», никому неизвестные люди, а не выдающиеся исторические деятели.

Но вернемся к критике Балзаком романа Жюль де Мюссе и главной ошибкой этого романтиста Балзак считает именно то факт, что в центре внимания его находятся лишь исторические персонажи — Жан Кавалье и Людовик XIV. Это приводит Сю к беллетризации истории, а не к созданию подлинного художественного исторического произведения. «Борьба Жана Кавалье и Людовика XIV так известна, что незачем излагать содержание романа», — замечает Балзак.

Указания Балзака в значительной своей части не потеряли ценности и для творчества советских писателей, обращающихся к жанру исторического романа. Справедливость и актуальность его высказываний подтверждается также и на примере произведений Миля Езерского.

Содержание всех его трех книг составляет история гражданских войн в древнем Риме с 40-х годов II в. до нашей эры по 44 г. I в. до н. э. Центральное место в романах занимает борьба народных трибунов Тиберия и Гая Гракхов за проведение их демократических реформ, борьба за власть оптимата Луция Корнелия Суллы и демократа Гая Марция, и, наконец, история так называемого первого триум-

Миля Езерский, «Гранхи». М. «Советский писатель», 1936.
Миля Езерский, «Марий и Сулла». М. «Советский писатель», 1937.
Миля Езерский, «Триумвиры». М. «Советский писатель», 1939.

вирата, состоявшего из знаменитого полководца Гнея Помпея, не менее знаменитого богача Марка Красса и Гая Юлия Цезаря. Помимо этих лиц, в романах выведены также и целый ряд других исторических личностей. Люди из народа — плебеи, волепоступившие, рабы — играют здесь в большинстве случаев лишь второстепенную и чисто эпизодическую роль. Они являются как бы декорацией, на фоне которой развивается история основных героев Езерского. Если же он и рисует образы земледельцев или повстанцев о восставших рабов, то делает это как-то наспех, мимоходом. Даже восстание Спартака Езерский уделяет всего лишь несколько страниц.

Но несмотря на то, что все внимание в своих произведениях автор уделяет крупным историческим деятелям, он все же не сумел создать убедительные и яркие образы этих деятелей.

Пытаясь тщательно проследить весь процесс формирования данной исторической личности, Езерский показывает ее лишь с субъективно-психологической стороны. Как неизбежный результат такой ошибки, следует известное снижение образа исторического деятеля и односторонность его изображения, ибо объективно-историческое значение его писателем совершенно не раскрывается. Подробные описания частной жизни Юлия Цезаря или Пиперона несколько не устраняют этот недостаток, а скорее усугубляют его. Из любого марксистского учебника по истории рабовладельческого общества читатель почерпнет гораздо более глубокие и правильные сведения о значениях, скажем, реформ братьев Гракхов или о сущности военных диктатур Суллы и Цезаря, чем из обильных романов Езерского.

Неудача писателя в обрисовке значительных исторических персонажей объясняется, нам кажется, также тем, что он не дает широкого и многогранного образа эпохи, не создает картины жизни народных масс.

Езерский забыл одно из основных положений исторического материализма, о том, что «... не герои делают историю, а история делает героев, следовательно, не герои создают народ, а народ создает героев и двигает вперед историю». («Краткий курс истории ВКП(б)», стр. 16).

По прочтении произведений Езерского возникает представление о том, что все развитие истории древнего Рима объясняется исключительно деятельностью полководцев и законодателей. А подлинный творец истории — народ — лишь оттеняет ту или иную личность, играет незначительную и чисто служебную роль. Исторические личности используются им исключительно в своих целях, ибо он милок, как воск, этот народ. Достаточно было патрицию Сулле, стремящемуся к диктаторской власти, бросить несколько демократических фраз, чтобы возмущенная против него толпа стала «ревом» и «воем», выразить одобрение его поступкам и проклянуть своих вождей Марция и Суллиция Руфа.

Езерский идет по пути последовательной фиксации всех исторических событий в древнем Риме, происшедших с середины II века до середины I века до нашей эры. Он пренебрегает методом отбора и отсева различных событий, не выбирает для описания только главные, типичные. Все это и приводит Езерского не к созданию подлинного художественно-исторического произведения, а попросту к беллетризованному изложению событий.

Так же, как и в любом историческом романе, в произведениях Езерского значительное место занимают изображения военных столкновений. Стремясь тщательно проследить историю своих героев, автор переходит от описания одного сражения к другому. Как всегда, он не прибегает к отбору важнейших событий, а так как военных кампаний происходило в то время бесчисленное количество, то легко себе представить, с какой головокру-

тельной быстротой сменяются у Езерского описания битв.

Вообще понятие, что каждое такое описание не может у него занимать более одной-двух страниц. Читатель не успевает перевести дух, как большие, вопреки в мировую историю битвы оказываются законченными, а торжествующий победитель спешит точно таким же образом выиграть и следующую битву.

Описания военных столкновений, как, впрочем, и все массовые сцены, совершенно лишены у него какого-либо пафоса. С одинаковой бесстрастностью и монотонностью рассказывает он обо всех кампаниях, проведенных такими блестящими полководцами, как Цезарь, Марий или Помпей... Ему безразлично, кто против кого воюет и за что воюет. Повествуя ли он о столкновении восставших рабов во главе со Спартаком с войсками Красса, или рассказывает о неудавшемся завоевательном походе того же самого Красса на Восток, — Езерский неизменно холоден и равнодушен.

Пытаясь создать видимость строгой исторической «научности» своих произведений, писатель загружает их обилием исторических имен и событий, вводит в свой язык множество совершенно излишних латинизмов. Так, подменяясь «под античность», он всюду называет пислов «скрибам», актеров — «тристрионами», юную — «эфебам», спально — «кубикулумом», время — «хроносом», и т. д. Не удовлетворяясь этим, Езерский зачастую вкладывает в уста своих героев целые фразы на латинском языке. Невольно возникает вопрос: если его герои иногда начинают разговаривать по-латыни, то на каком же языке они разговаривают во все остальное время?

Естественно, что никакие подобные ухищрения не спасают положения и не делают исторические романы Езерского подлинно-художественными произведениями, представляющими для нас какую-либо эстетическую и познавательную ценность. Будучи не в состоянии вскрыть в художественной форме все своеобразие и неповторимость римской истории, не создав идейно направленных и актуальных для нашего времени произведений, Миля Езерский не выполнял тем самым ни одно из требований советского читателя.



Участники первой кара-наппанской республиканской олимпиады художественной самодеятельности — Х. Нилов (слева), копюжник сельскохозяйственной артели им. Сталина, Чимбайского района, и Е. Нурабуллаев, копюжник сельскохозяйственной артели им. Жданова, Кара-Узакского района, музыкант и поэт, член союза советских писателей, играют на старинных кара-наппанских инструментах.

НЕКРАСОВ О МЫСЛИ В ПОЭЗИИ

Сравнение поэзия, картина — поэзия, событие может быть поэтично, притом — поэзия, чувство — поэзия, а мысль — всегда проза, как плод анализа, изучения, холодного размышления — но следует ли из этого, что поэзия должна обходиться без мысли? Дело в том, что эта мысль, взорванная в то же время — сила, жизнь, без которой собственно и нет истинной поэзии.

И вот из гармонического сочетания этой мысли-прозы с поэзией — и выходит настоящая поэзия, способная удовлетворить взрослого человека, — и в этом задача поэта.

Публикуемые строки написаны Некрасовым за несколько лет до смерти. Я нашел их на полях черновика элегии «Умные» (1874 г.).

Широкое, обобщающее решение важнейшего вопроса о роли мысли в искусстве, сформулированное большим мастером идейной поэзии, — представляет исключительную ценность. Найденные строки жгуче формулируют основное свойство поэтической работы самого Некрасова — неразрывное сочетание поэзии и сознательной мысли. Идея поэзия Некрасова осуществлена в требованиях демократической эстетики, основы которой были предложены еще Белинским и развиты, углублены Чернышевским и Добролюбовым.

Вопрос о значении мысли был вопросом об общественной роли искусства. Белинский писал: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных денщиков». Этот «идеал» гонимый Добролюбовым, — характерная особенность творчества Некрасова.

«Я утверждаю, — писал он Л. Н. Толстому, — что никогда не брались за перо с мыслью, что бы такое написать, как бы что написать? После, по-идеальному — мысль, побуждение, свободно возникавшие, неотвратно преследуя, наконец заставляли меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие». (1857 г.).

Для Некрасова «холодная мысль» была в то же время активным убеждением, волей, — не отвлеченным умствованием, а живым отношением к действительности. Он ясно видел, что поэзия без мысли — мертва и бессильна.

«ЛИРИКА»

Новый сборник лирических стихов Степана Шипачева вызвал споры. Прежде стихи этого поэта почти не имели общественного отклика. И в этом нет ничего удивительного: С. Шипачев писал слишком поздно на многих поэтов с аналогичной тематикой.

Небольшой томик «Лирика», изданный в 1939 году, вызвал очень оживленное обсуждение в литературных кругах. Конечно, нет недостатка в людях, которые считают этот сборник неудовлетворительным и указывают на плохие строки, на стихотворения со смутной, неясной мыслью. И надо сказать: у «противников» творчества Шипачева есть возможность аргументировать свое мнение. Возьмем, например, стихотворение «Подсолнух».

Воспугачий и рыжий,
стоит он в картузе,
Это сравнение подсолнуха со здоровым, веселым, крестьянским мальчиком превосходно. Но рассмотрим стихотворение в целом:

Подсолнух от ливня
не скрывается никуда —
в грязи уязвил ноги,
меж градинами вола.
Воспугачий и рыжий,
стоит он в картузе,
зачем бежит он с гралями,
когда он рад грозе?

Первая строфа создает впечатление очень тягостного положения — «не скрывается никуда», «в грязи уязвил ноги». Такое может привиться в кошмаре — страшная опасность, а убежать нельзя. Из второй же строфы явствует, что никакой опасности не было: ливень подсолнуху полезен, и он «рад грозе». Получается разительное смысловое и эмоциональное противоречие, которое полностью уничтожило поэтическое действие стиха. Можно ли найти в сборнике Шипачева еще стихи такого же рода, подобные же противоречивые, неудачные строки, неподходящие сравнения и метафоры? Конечно, можно.

Однако нельзя судить о сборнике по отдельным неудачным стихам. И не только потому, что в других, удачных стихах Шипачева форма стиха бывает хороша и свободна. Вопрос не в этом, а в том, что сборник стихов тов. Шипачева вносит нечто новое в нашу поэзию. Шипачев пишет о природе, о любимой женщине, о цветах, о звездах, и тем не менее во всех стихах, где тема кажется исключительно личной, выражается социалистическое отношение к действительности, к жизни, к художественному творчеству.

Социалистическое отношение к жизни, естественное, без эффектных жестов, без позерства и выкриков, дает этим стихам ту живую поэтичность, которой так не хватает очень и очень многим, более гладко и умело написанным стихам.

Найду ли литераторы, которые назовут стихи Шипачева «аполитичными». Но они обнаружат полное непонимание того, что такое поэтика в поэзии, в искусстве. Во все не обязательно стихотворение должно начинаться или заканчиваться со здравыми социализмом или состоять из длинного ряда параллелей на тему «мы и они», «прежде и теперь», чтобы выразить социалистическое мироощущение. Очень часто так называемая «политическая лирика» бывает лишена поэтичности и ничего, кроме поверхностно усвоенных лозунгов, не выражает. В стихах Шипачева редко упоминаются слова «социализм» и «коммунизм», редко названы проблемы социализма. И тем не менее они отражаются в его стихах именно поэтически.

Быть может, солнце тем и велико, что свет его на всем. Вон заблестела жестянка в мусоре, свернула мель, все, все, что только может заблестеть, оно старается с собою равным сделать. Это восприятие, конечно, рождено социалистическим строем, заставляющим сверкать и искриться все, в чем есть жизненные силы.

Прочтите стихотворение «Танки в колхозе». Из брошюрных вылазят бабки и прыгают танкисты к детворе, стравят светлые росянки пота

и припадают к вожышку с водой, как будто, до заката проработав, они вернулись с пахоты домой.

О героической смелости, о мужестве и самоотверженности наших танкистов писалось много, но всегда хорошо и большей частью прозаично (хотя и в стихотворной форме). Здесь же мысль о социалистической армии, не противостоящей народу, а являющейся частью и плечом народа, вооруженной частью народа, выражена поэтически точно.

У поэта Шипачева есть чувство историчности, отсутствие которого обезличивает стихи очень многих поэтов. Поэт ощущает, как настоящее возникает из прошлого, как настоящее превращается в будущее. Вспомнина о нашем в боях двадцатилетнем буденновском бою, поэт напоминает нашему современному юноше, который влюблен и ничего кроме этого не помнит, что он может быть так счастлив лишь потому, что тот юноша погиб за будущую жизнь, не успев испытать счастья в любви.

Изображая (в стихотворении «О снежинке») выгоду, проносящуюся над землей, поэт представляет себе бесконечность движения восточной, такую же выгоду через тысячи лет:

В той, даже мыслям недоступной, дали хотел бы я хотя б снежинкой быть, чтоб, над землей с ветром пролетая, на жизнь голубишнюю хоть раз взглянуть,

пушинок над тополем порхнут и у ребенка на щеке растаят. Такое странное желание хотя бы на секунду увидеть далекого будущего может быть вызвано лишь ощущением этого будущего как плодом и результатов самоотверженных трудов и борьбы многих поколений; ощущением глубокой, органической связи нашей современности с будущим и уверенности в нем. Это — чувство социалистического человека. Поэтому это и подлинно поэтическое чувство. Оно сквозит естественно и, может быть, невольно во всех стихах Шипачева, даже шуточных.

Надо сказать, что мягкий юмор, который впервые пробился в творчестве Шипачева, повливал, свойствен его дарованию, но до сих пор полагаясь в эту сторону каким-то ложным установкам, фальшивым литературным приемам. В стихотворении «Разговор с геологом» поэт, узнав, что земля насчитывает около двух миллиардов лет и что этот возраст считается для планеты детским, говорит:

— Что ж, раз я за нее!
Надежней счастья нет —
при коммунизме жить
уж с самых детских лет.

И даже в этой шутке выражается очень сильное чувство связи поэта с коммунизмом, чувство любви к движущейся к коммунизму жизни.

Это социалистическое восприятие жизни во всех ее проявлениях как исторического процесса развития к коммунизму само по себе поэтично, а ведь поэзия — это не только способ выражения, но, прежде всего, способ восприятия действительности, определяющий и особую форму выражения. Думается, что отличает Шипачева от многих стихотворцев, лучше его овладевших поэтической техникой, заключается именно в том, что он поэтически воспринимает действительность, а не пытается поэтически оформить совершенно прозаическое восприятие, и что поэтичность его восприятия обусловлена чистотой социалистического мироощущения. Поэтому так хороши некоторые его лирические стихи, выражающие уж совсем личные чувства, например, стихотворение «Свет звезды».

Новые стихи С. Шипачева не напрасно привлекают к себе общее внимание. Нельзя не пожалеть, что в сборник не вошло стихотворение «Зерно», напечатанное недавно в «Литературной газете». Оно хорошо и, касаясь вопросов поэзии, чрезвычайно полно отражает то строгое, творческое, серьезное отношение к искусству, которое единственно может создать высокую и человечную литературу социализма.

Повесть о Федоре Конне

Появился новый исторический роман «Смоленск», написанный В. Аристовым. Имя в литературе незнакомо. К этому роману следует приглядеться и потому, что он талантлив, и потому, что его ошибки типичны для ряда произведений этого рода.

Интерес к истории обостряется всякий раз, когда народ на подеме. Никогда в истории ни один народ не переживал столь мощного подъема, как наш народ: самым фактом своего существования, фактом своей революционной работы он проложил для трудящихся всего мира пути к золотому веку человечества.

Важные силы копились в народных неврах на протяжении веков, если он мог роить Ленина? роить Сталина? роить Октябрь? Где он черпал и как выражал эти могучие силы? В каких исторических бурях крепла его воля, и почему устояла она и под татарской, и под боляршиной, и под интервенционной, и под самозванческой, и под капиталистической?

Исторический романтист не может избежать этих вопросов. Они законы и закономерны. Он должен дать на них ответы.

Выстает ли роман В. Аристова под лозором таких серьезных требований?

Первая часть его напечатана в смоленском альманахе «Родина». Полностью он выходит в смоленском краевом издательстве.

В центре романа, посвященного народным картинам так называемого смутного времени, В. Аристов ставит фигуру в высшей степени самобытную, даровитую, исторически мало раскрытую — архитектора Федора Коня. Была ли Россия тех времен благодатной почвой для прозрения таланта отечественных талантов?

Она была могилью их, — отвечает В. Аристов. Судьба Федора Коня, выходящая из народа, человека недожденного искусства и большой внутренней свободой, показана как трагическая судьба одиночки.

Вся его сложная, разнообразная, страдальческая жизнь кажется какой-то нелепостью, ошибкой.

Поэт слабый птица, помятой двумя выхриями: темным запятым и ледяным россыпками! Вгуне машет крыльями Федор Конь! Ему суждено разбиться. Безысходные страдания народа становятся символом веры романа. Найден угол зрения, рассчитаны линии перспективы, они скрещиваются там, где им велено автором. Строго дозированы и распределены краски. Эпоха встает в статике, величаво-мрачно. Дерзкий за погибнет, ему нечем дышать в стране плетей и льд!

Лучшие места, сообщающие основное звучание роману, поданы в гнетущих, тяжелых тонах.

В соответствии с отбором мрачных фактов народной жизни (что сделать, по эпохе, очень трудно) найдена и тональность романа.

Зачем проделана эта трусовская и талантливо выполненная обработка фактов? Все для той же цели: показать тяжесть могильной плиты, развалившейся оларенного русского золотого.

Сын плотника, Федор мальчиком попадает в Москву. На стройке дворца Иоанна Грозного его замечает дачинник Ганс Крамер, архитектор. С письмом к архитектору Запада Федор Конь бежит за рубеж. Начинаются «университеты» Коня: Ливва, Прага, Италия. Во Флоренции Федор Конь сближается с инженером Бутцолони. Приходит любовь — к Джулии, вдове суконника, любовь, описанная, кстати сказать, нетверстой знойными красками: в роман вырываются такие фразы-металлики, как «бессонные ночи в спальне, обтянутой атласом», или «Джулия, полуобнаженная, на коленях у блестящего офицера герцогских стражков».

Из любви Федора, к счастью, ничего не вышло.

Европа по началу казалась Федору Ко-

ню праздником свободы, раем для художника. Однако он видит разгуд святой инквизиции, сожжение на костре скульптора Лулижи. «По ночам Федору чаще стала снится Москва, деревянная, с темными избами, но родная и близкая. И Конь мечтал как, вернувшись на Русь, он будет украшать Москву знаниями прекрасными, прекрасные тех, какие видел в итальянских городах».

Этой питательной почти ограничивается В. Аристов, показывая пробуждение патристических чувств в Конне. Аристов упрощает своего героя: увидел-те темные стороны Запада, понял, что и на Западе народ — под пятой у сильных мира, вспомнил о своем забытом народе. Вывод: лучше быть со своим, лежать с чужим народом, работать на свой, а не на чужой народ.

Эта наивная психологическая схема несостоятельна, конечно, раскрыть образ Коня: мотивировку его возвращения приходится принять на веру, не видя, по угадывая ее закономерность.

Жизнь Коня в России представляет собой если не физическое, то моральные муки.

Сначала Конь с большим искусством строит храмы, потом Годунов посылает его в Смоленск строить каменную крепость. «Неустойчивость» и «неправда» открасываются перед глазами золотого во всей своей обаятельной силе. Жизнь его — сплошная цепь страданий. Подобно купечку женку Онтониду, женщину великого дара любви, — Онтониду казнят любимой казнь исторических романов — живьем закапывают в землю.

Стиснув зубы, Федор Конь продолжает свое дело, огромное национальное значение которого сознает. Как только может и где только может, он старается облегчить жизнь «холопшек» и «мелочных» людей, отданных под его руку. Но общего

языка с этой многочисленной трудовой армией, возмущая каменный заслон на пути к Москве, он не находит.

Образ Коня весь соткан из противоречий. Но противоречия противоречивы. Есть противоречия, которые писатель показывает в своем герое, чтобы описать ход душевных процессов, совершающихся в нем. И есть противоречия, которые сами собой возникают на страницах произведения и возникают неизбежно, если образ героя не ясен самому автору, не выношен им.

Противоречия в натуре Коня — второго порядка. Конь поступает, как сильный человек. Но по замыслу, Конь обречен в условиях жизни голдыней Руси. Конь — птица, которую ветер несет и подбрасывает не в меру силы ее крыльев.

Судя по его поступкам, крылья Федора слишком слабы. Им нужно поразить, силе их нужно дать меру, чтобы замысел романа оказался осуществленным. В Аристов упрощает замысел обесславив своего героя, он наделяет его расслабленностью: мастер тоскует, колеблется, и вот встали противоречия в образе Коня, которые распыляют образ, делают его пывающим, неясным, самопроверяющим.

Обреченному на одиночество самоубийце отказано в тесном слиянии с народом, от плоти и крови которого он рожден. «Люди, когда-либо работавшие под присмотром господина Конева, — записывает лекарь Мартин Шак, — очень любят его и называют запросто Федором Савельичем». Дальше этого да эпизодические заступничества Коня за холопов сближение не пошло. Во всей массе людей, прошедших перед ним, Конь нашел только одного Михайлу Лисцу, которого и сделал своим учеником.

Михайла Лисца — лучшая в романе фигура, и мы вернемся к нему, как только покончим с Федором Конем. В сущности, нам уже нечего делать с ним: автор пригласил его смертью залогом до конца романа, когда вторая тема и, судя по замыслу, основная (тема героической обороны Смоленска, тема патриотизма русского народа) еще не только не развернута, и не поставлена.

Смерть Коня в тюрьме написана прекрасно. Эта смерть у Аристова описывает лекарь Шак, уроженец города Амстердама. Стилизация, введенная в роман в этой главе, вполне оправдывает себя как прием: Аристов показывает себя мастером законченного драматического повествования.

Итак, Федор Конь отравлен. Из романа ушел главный герой, на котором держалась фабула. Вместе со смертью героя пропал и роман как роман. Осиротев, он неизбежно выродился в хронку, в ряд картин народной жизни, написанных то лучше, то хуже. Но произведение уже пошло на холостом ходу.

Почему Аристов не поставил точки, рассказав о смерти Федора Коня? Здесь нет загадки. Архитектор умер, но каменный памятник его жив, памятник этот — смоленская крепость, и нужно ее показать, говоря грубо, в действии, то есть показать осаду Смоленска. Осада Смоленска дает В. Аристову возможность развернуть ряд эпизодов народного героизма, беззаветной любви к отчизне, ради которой люди идут на смерть. Эпизоды эти зачастую сделаны очень ярко.

Однако не составляет труда угадать, что эта новая тема насильно принята в роману, она не вытекает из всего предыдущего, потому что все предыдущее противоречит теме народного патриотизма. Весь строй романа, и отбор мрачных фактов, и его колорит, все то, что работало на одиночество, на обреченность Коня, теперь, в этой новой теме, работает против, в этой новой теме, работает против русские мужики на смоленских стенах черпают они силу сопротивления? Почему поднимался за родину, бывшему им злой мачехой, голый, голыдой землей, полотой слезами и кровью?

Ответ на эти неизбежные вопросы В. Аристов перекалывает на плечи Михайлы Лисцы. Этот верный соратник Коня, много раз избежавший смерти, совершивший подвиг во время смоленского сидения, принимает в конце концов к ополчению Мишина и Пожарского, созданному великим взрывом народного патри-

отизма. Но Мишин и Пожарский не помогли Аристову, дабы он мог спасти вторую тему. Все попытки Михайлы Лисцы вскрыть в каменистой почве романа ключи народного патриотизма обречены на неудачу.

Последние слова романа отаны Лисца:

«...поднялась Русь от мала до велика. И не только Литве с Русью тягаться, нет в свете ни короля, ни царя-государя, чтобы ныне против Руси устоял».

Говорит он правильно, исторически убедительно, но его слова — не больше, как декларация, потому что они не венчают романа, а прикрывают то, что не показано образами.

Нужно констатировать: обе темы романа, тема Коня и тема народного патриотизма, поставлены в воистинно противоречие. Попытки В. Аристова отыскать на декларативности либо на оперности последних глав потерпели, естественно, неудачу, ибо противоречие лежит в глубине замысла, и рубаночком внешней стилистики его не затешишь.

Эти противоречия тем речее бросаются в глаза, что в романе «Смоленск» В. Аристов проявляет себя художником, мастерством которого радуется. Неверно думать, будто толстовский «Пётр» оказал на литературную манеру автора решающее влияние. Это влияние можно найти в лексике, в строе фраз, но текст В. Аристова пропитан своей, аристовской эпохой, и явление его образов своеобразно.

Роман производит впечатление работы, в самом процессе которой автор спорит с самим собой; первоначальные установки претерпевают изменения, замысел сплошь да рядом ломается, творческие раздумья автора оставили по всему роману слухскую лабораторию, в которой настежь распахнуты двери. Роману недостает идейной зрелости; талантливые страницы его — еще непрореволюционный путь В. Аристова к этой зрелости исторического художника.

ДВЕ СЕСТРЫ

ИЗ ПОЭМЫ *

ВСТУПЛЕНИЕ

Газетный лист, как вспаханное поле,
Черны и ровны свежее меж,
Как после трактора. На каждом слове
Тельняшка густая вешняя лежит.

Проходят ветры по шрифтам заглавий,
Героев вспыхивают имена,
В труде и доблести, в борьбе и славе
Встают великая моя страна.

В печатных знаках все передо мною —
Фронты строительства, подвиги бойцов.
А вот глядя, прищурясь, пожалею
Знакомое и доброе лицо.

Ты ль это, Дарьюшка? Соседа Дарья,
Ковыльный свет волос, но тот же взор.
Смотрю — и вспоминаю мне ярко
Мое младенчество, соседний двор.

Твое девичество и песни в повечерии.
Ах, эти песни, сказки и поверья!
Я дальше всех бежал в тоске полей
За свадебной подводкой твоей...

И вот портрет и тусклая заметка,
Не так бы надо о тебе большой.
Ах, Дарья, Дарьюшка, дозволь, соседка,
Твоими песнями, крестьянским ладом,
Твоим напевом, за труды в на'раду,
Скажешь о той, о жизни прожитой.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Вспомяни я, как жили
Люди при царе:
Кто под горою,
Кто на горе.

Кто, словно яблоньки
Лист молодой,
Кто, точно корень
В земле сухой.

Кто под лазурью
Счастливой звезды,
Кто будто в буре
Под ношей нужды...

Были у Порошина,
У нашего соседа,
Две дочки-младшеньки,
Две непоседы.

Две стужки-дорожки,
Пшеничное поле,
Две дочки-цветочки,
Две разные доли.

Дарьюшку с белым
Средняки венцами,
Катю богатую
Умчал с бубенцами.

Дарьяна доля —
Иза под горой,
Темная горница,
Хлеб ржаной,
Думушки-думы,
Мечты да побаски
Вместе со Степой
О счастье, о ласке...

Катина доля —
Дом пятистенный,
Ходит по дому
Легка и степена

В туфлях французских,
В цветных нарядах,

В тупых французских,
В цветных нарядах,

*) В основу поэмы положена история
двух сестер, по материалам А. П. Кузи-
на.

«ВСТРЕЧА ТОВАРИЩЕЙ»

В планах Детиздата — сотни названий
книг — о волях народа, о Красной Ар-
мии, о патриотизме и летчиках, о
пелену серии научно-популярной, фантасти-
ческой и приключенческой литературы,
образцы русской и европейской классики.
Но крайне мало в плане Детиздата книг
о советской школе. В 1939 г. запланиро-
вано всего 5 книг на эту тему, а вы-
пущено пока только две. Надо сказать,
этой теме не повезло ни в количестве, ни
в качестве, ведь одна из этих двух книг —
«Встреча товарищей» Лины Нейман —

Автор рассказывает о жизни школьниц
третьего класса, о том, как «злостные»
друзья Ионе Лейман отучился
драться, о том, как Мойше Берг из-за
сарказма ампутировал ногу, о том, как
ребята решили устроить в старом, брошен-
ном доме свой клуб «Встреча товарищей»,
который чуть было не разрушили хулиган-
ы, о том, как ребята всем классом езди-
ли в гости к красноармейцам, и о том,
наконец, как третьеклассники стали пио-
нерами. Все эти сюжеты вполне уместны
в книге для школьников и способны за-
интересовать ребят.

Но автор ведет свой рассказ до того
примитивно и слабовато, что после первых
же страниц становится скучно.

Все дети в книге — замечательные.
Даже те, что поухаживают к концу книги
становятся особенно хорошими. Добродетель
их так велика, что перед ней насупят да-
же завзятые хулиганы. Все взрослые не-
обыкновенно умны, ласковы и справедли-
вы. Умление собственных героями
переходит в фальшь, которая особенно чув-
ствуется в первых двух рассказах.

Завязанный дружок Ионе Лейман, несмот-
ря на успешность товарищей и учитель-
ницы, несправедлив. Но так как он все-
таки должен «перестроиться», то проис-
ходит это неохотно и к тому же в
самый непопулярный момент, когда ребята,
приняв его за врага, чуть было не отко-
лотили его. Перестройка происходит бы-
стро и просто:

«Ты прав, Мося. Надоело! Ну, дрался.
А теперь не буду драться...»

Ребята расступились. Ионе стоял один
под ярким светом луны, и лицо его ка-
залось чище и нежнее, а глаза смотрели
прямо и доверчиво на товарищей.

Мойше Берг образовался, подхватил:
— Не будем драться? И чего лучше!
Ты — наш товарищ.

— Правильно! Правильно! — закрича-
ли ребята.

Рассказ «Мойше Берг» начинается с
чтения письма матери, сообщающей об
ампутации ноги ее сыну. Весть об этом
несчастье производит на детей меньше
впечатление, чем телеграмма о возвраще-
нии Мойше. Не только третий класс по
главе с учительницей, не только вся шко-
ла, — все местечко поставлено на ноги.
Уроки прерываются, занятия в школе от-
меняют, даже кино закрывается, так как
никто из ребят во всем Калининдрфе не

Рукой помавает,
Наводит порядок.

В доме у Катя:
Двор полати,
Стены клеёные,
Печи белые,
Сурикоч по охроу
Красный пол.
Омня высокие
Красный пол.
В дождичке туюя,
Кресло с подушкой,
Венские стулья,
В плуше зеленое
Стол, как престол.

Выдет из дому
Вдохнуть на крылечко,
Радостный счет
Отбивает сердечко:

Восемь коров
Да восемь волов,
Две тройки коней,
А овец, а свиней!

В сад ли заглянет,
Выберет грушу,
Тешит душмяной
Сладостью душу...

А Дарьюшка двор
Лелейной порою,
Все-то богатство —
Корова да пест.

Двое гусят
О корме грустят,
Три курицы
С петухом на улице.

Точно под тяжестью
Вечных забот
Иза накренилась,
Толчки—упадет.

Низкие окна,
За ними в тени
Дарьяна молодость —
Пыльные дни.

Думает Дарья,
Слушает, ждет —
Счастье желанное
Скоро придет.

Чудится Дарья—
Счастье придет,
Брякнет на зорьке
В кольцо у ворот,

Крыльшком пташник
В окно покочкит,
Иль у дверей
Оно к ней попросится.

Падают листья,
Лазоревый цвет,
Весны за веснами
В завезде лет.

Где оно счастье?
А счастья все нет.
Где оно счастье?
В какой стороне?

Близко ль, далеко ль,
В какой сторонуще?
Ну ка поуда я
Спрошу у сестренушки.

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

Может, сестренушка
Старшей сестрице
Лямчик отречет
Счастливой землицы...

НАЙДЕННАЯ ЖИЗНЬ

До вас доносился пока только один ин-
тонации доселе неведомого вам рассказчи-
ка. Вы заняты своими думами, заботами,
и ваша воля — не слушать еще какую-то
новую историю... И все же, еще не отда-
вая себе отчета, почему это так вышло,
сначала вы остановились, а потом и при-
близились к этому человеку, великому
своей неспешной рассказ. Бывают такие
минуты, когда не только чужие истории,
но и самые люди кажутся вам докучными
и уютными, и, однако, вот вы уже
слушаете, и люди этой истории — новые
люди, но, оказывается, совсем для вас не
чужие. Не чужой и рассказчик, хотя так-
же и он совсем для вас новый: в его
интонациях имело есть нечто знакомое,
но и определенно свое, и это — приятное
ощущение.

Так бывает и с новым книжкой незнако-
мого автора. Откройте, посмотрите и —
либо, вздохнув, отложив подалше, либо
положив в карман и припешев домой.
Живой голос автора, поэтическая его ин-
тонация решают дело еще до знакомства с
тем историей, которые он вам пере-
дает: вы уже знаете, что есть кого слу-
шать.

Так было и с книгой А. Кучерова.
Благодаря тому, что я раскрыв ее в середине
и попал на «Рассказ пастуха», то я на-
верное не писал бы этой заметки, но я
развернул книгу в начале и потому прочел
ее всю. Самая неудача «Рассказа пастуха»
особенно ясна на фоне других рассказов
нашего автора. Здесь как раз почти со-
вершенно неопуточно присутствие автора и
его своеобразной манеры. И не в том дело,
что повествование ведется от лица героя,
в рассказе «Потерянная любовь» вся исто-
рия также, кроме немногих авторских слов,
передается самим героем рассказа; — но
там автор своими приемами дает нам ощу-
тить живую жизнь и ее движение. А вот
«Рассказ пастуха» — даже и не рассказ
в полном смысле этого слова, а лишь как
бы беглая запись того, что кто-то
рассказывал о себе и что могло бы стать
действительным рассказом. И менее всего
это рассказ пастуха, ибо нет настоящего
своеобразия в восприятии мира, ни слит-
ности этого восприятия с работой челове-
ка именно этой профессии, остается же
все еще лишь торопливный конспект
занятий передвижной жизни мальчика, а
потом юности, переменыдесять десятков
разных занятий. А в искусстве, как извест-
но, нет этого «вообще», в нем все очень
конкретно и индивидуально, и чем глубже
взято это живое, индивидуальное, тем
более необходимо и властно возникает
именно общая значимость каждого данного
образа или того порядка чувств и идей,
которые возникают в душе у читателя. По
частности, в книге А. Кучерова все осталь-
ные рассказы не таковы.

Автор этой книги никак не подчерки-
вает, не выдвигает себя, но мы неизменно
чувствуем художника, замыслителя
к себе, очень культурного, очень понима-
ющего меру вещей. Он заставляет мягко, но
и уверенно почувствовать в своих немно-
гословных пейзажах живое дыхание при-
роды, движение ее скрытых сил. В этой
манере его порою чуть слышно сквозит
по-своему преодоленная манера раннего
Гамсуна. Так же и люди его живы, кон-
кретны, но безразличны для нас.

В рассказе «Окно напротив», кажется,
есть немало автобиографических отзвуков.
Мальчик, герой рассказа, с трудом выбра-
ется из книжного мира, который его
окружает и несколько подавляет. «Его

А. КУЧЕРОВ, «Потерянная любовь». Рас-
сказы. Гос. Изд-во «Художественная ли-
тература». Ленинград, 1939.

знание жепшип в те годы опиралось на
превосходные печатные источники», и
автор перечисляет далее женские образы
из Гомера, Гамсуна, Шекспира, Льва Тол-
стого, Гейне и Лермонтова; несколько по-
говоришь еще и о Гомане. И замеча-
тельно, что самый стиль этой половины
рассказа, пока мальчик не встретился еще
с той живой девушкой, которую называет
пока черес «око напротив», — стиль
повествования часто тяжелый и книжный,
«не свой», и оттого его как бы усиливает
впечатление человека, продирающе-
щегося, как через кустарник, через груду
разнообразных книжных влияний. Но стоит
только герою выйти из этой замкнутой
сферы в живую жизнь, как язык автора
становится ясным, прозрачным.

Этот рассказ для книги А. Кучерова
очень характерен. Он и в других расска-
зах своих как бы прозирает эту «со-
бственную» историю на людей, находящихся
в совсем иной обстановке, но также вы-
ходящих из относительно узкой сферы сво-
его бытия в широкий мир более сложной
жизни. Такова в «Потерянной любви»
история его героя — саморекла-миста,
из далекой кавказской глуши появивше-
го в Ленинград, история его любви к
студентке-медику. Сама эта Маменька,
хранящая в себе кое-какие черточки де-
казанца, не слишком удалась автору, от
нее не исходит того очарования, которое
целиком вас покоряет в образе девочки с
гор. Давней называет бесспорно душевно
рассказу А. Кучерова, — «Илита». Но все
же на этом рассказе и связанных с Ма-
менькой переживаниями героя «Потерянной
любви» вырос и возмужал и как человек,
и как художник. Все эти его переживания
и внутренний рост при выходе в большую
жизнь даны автором с настоящей глуби-
ной и какой-то серьезной поэзией.

Герой и героиня рассказа разошлись,
потеряли друг друга, «потеряна» и любовь,
но автор, в заключительных строках, про-
сит Маменьку сообщить свой адрес. Вот
эта концовка мне кажется лишней, «ли-
тературным украшением». Вместо того чтобы
придать всей истории характер действи-
тельно бывшей, она достигает обратного
результата. Да и не нужно заставлять ду-
мать, что какой-либо герой художествен-
ного произведения действительно существо-
вал: это значит не слишком полагаться
на силу поэзии. Ведь Онегин или Наташа
Ростова и без того живые для нас; поэзия
сама по себе дает, даже больше того, она
способна дать героям писателя не только
настоящую жизнь, но порой и бессмертие.

Очень удачен по сжатой энергии рас-
сказ «Бечо», по самый лучший рассказ,
скорее даже повесть — «Илита».

Жизнь людей небольшого поселка в гор-
ном ущелье, голодная зима, старик-пасе-
чник, он же охотник, простая и милая, из
бедной семьи, девочка Илита, учитель Па-
рай, которого нельзя не полюбить, хотя
автор не делает для этого ни одного вы-
дающего усилия, его уход в долину за
хлебом и то, как он пропал, а девочка, оти-
рившись на поиски, убила истекшего
кровью от битвы с волками медведя, —
все эта замкнутая своеобразная жизнь го-
рских людей да превосходно. Но повесть
А. Кучерова ничуть не статична. Весь
этот народ поднимается, наконец, с на-
сыщенных лесных мест и идет на «ро-
вную землю». Чувства людей, идущих в не-
ведомую широкую жизнь, первые дни пре-
бывания в новых местах, где вода течет
медленно, а ноги надо ставить ровно, где
дома не прислоняют к скале, а женщины
говорят на собраниях. Все это исполнено
настоящего живого движения и чувства.
Но и это не все. Илита встречается с
девушкой, которую любит Парай, и сама
едет в Москву... Читатель не знает и

может думать по-разному, жив ли Парай,
и автор не проит читателя сообщить его
адрес. Но если в случае с Маменькой чи-
татель еще предполагает: да стоит ли со-
общать еще адрес, если бы он случайно и
знал его, то о Парее сказал бы наверное,
либо он успел по-настоящему полюбить и
героиню рассказа и самого Парая. Отсу-
ствие завершения повести в данном слу-
чае является ее лучшим концом. Это ощу-
щение неопределенности жизни, еще
большого простора вперед, раздумье чи-
тателя о дальнейшей судьбе героев, за
которую мы почему-то, однако, спокой-
ны, — широкий этот конец, являющийся
одновременно и новым истоком, дает ощу-
щение большого дыхания и большого про-
стора.

Я не привожу отдельных, особенно удач-
ливых мест, предоставляя самому читателю
радость первого с ними знакомства, пи-
тех отдельных мест, где у меня есть воз-
ражения: это, по сути дела, предмет боль-
шого товарищеского разговора с самим
писателем. Моё мнение таково, что кака-
нибудь случайная погрешность, отмеченная
старшим писателем у младшего, будучи на-
печатана, приобретает иногда какую-то
большую весомость, чем на какую была
рассчитана. Одну, как будто ничтожную,
но не только досадную, а даже раздража-
ющую, вещь я, однако, обязан указать. «Но
даже тогда, когда мальчик одел пионерский
галстук»... Во что он его одел? Хотелся
думать, впрочем, что в обнаруженной
здесь типичной и широко распространенной
неграмотности виноват не сам ав-
тор, а те, кто следил за «грамотностью»
книги. Пора бы этих ревнивей грамот-
ности награждать за «одевал» вместо «на-
девал» чувствительного карой...

Не привожу особых удач автора, пали-
частвующих в печатном тексте, мне хотел-
ся, однако, особо отметить удачу автора
в том, от чего он воздержался. Когда Па-
рай, перед тем, как спуститься в долину,
говорит Илите: «...приду я вино, — мож-
ет соседи помогут, аэроплан поймают. Я
забываю тебе в книжке аэроплан, Илита. Он
привезет вам муки и крупы и улетит», —
я несколько пасторожилась; прилетит аэро-
план или нет. Он не прилетит, и я от ду-
ши порадовалась. Конечно, вполне воз-
можен хороший рассказ и с прилетом аэро-
плана, но здесь хоть он и помог бы, ко-
нечно, живым вымышленным людям, но
погубил бы этот реальный, в действитель-
ности существующий рассказ.

Илита берет книги. «Вот ты мне даешь
книжки, — скажи, почему в них много пе-
чального? Почему они хорошие и печаль-
ные? Почитайшь — и плакать хочется.
Почему мало веселых?» — «Они давно
написаны. Илита. А теперь напишут ве-
сельные». — «Пускай веселье напишут,
Лелечка».

Дальше идет коротенькая сценка с вы-
сокими, ленивым Сосе, у которого волосы
«скурчавились, как у Парая, и голос па-
рочивал Парая» и у которого было «похо-
нее на Парая лицо, ловкое тело и прямая
улыбка». Илита поговорила с ним, и...
как же он нехож на Парая!

Она снова идет за книгами. — «Какую
тебе дашь сегодня книжку?» — спраши-
вает Людмила Львовна. — «Дай мне пе-
чальную», — говорит Илита, — пускай
пишут и печальные книжки, Лелечка».

В собственной книге А. Кучерова есть
и печаль, и настоящая радость, и если
печаль соответствует заглавию книги «По-
терянная любовь», то нам захотелось боль-
шую человеческую радость, которая есть в
этих рассказах, отметить заглавием нашей
заметки — «Найденная жизнь».

«Детских книг нет...»

В центре города, на улице Горького,
помещается большая, показательный ма-
газин детской литературы. Но в магазине
почему-то совершенно нет детей. У при-
лавки небольшое количество людей неше-
нительно рассматривает ассортимент ма-
газина.

На прилавках — журналы Дома моде-
лей с портретами томных девушек в че-
рнобурых ликах, плакаты, открытки, куби-
ки, игры, флажки, олеографии и прочие
разнообразные товары, не имеющие ни-
какого отношения к детской литературе.
Прилавки, за которыми дети сами выби-
рали книги, представляет собой утол-
щенный киоск для детского кино.

Продавщицы устало отвечают всем по-
купателям одно и то же:
— Никаких детских книг нет...
В магазине вошла маленькая девочка.
Подняв голову вверх, она радостно
выкрикнула:
— Мама! Вот наверху книжки.
Но огорченно услышала ответ матери:
— Это, Леночка, только обложки кни-
жек. Это будут бы книжки. Для украшения.

Действительно, над прилавками заман-
чиво красуются большие цветные облож-
ки любимых детских книг: тут «Почта»,
«С. Маршак», «Мойдодар», К. Чуковский,
«Ситалочка» А. Барто, «Буденный»
Л. Кассиля. Но самих этих книг давно
нет в продаже.

Ньюн месяц кончился. По плану Дет-
издата, издательство должно было изда-
вать в течение этого месяца 33
книжки классических и советских пи-
сателей для всех возрастов. В плане за-
начены книги классиков: Андерсена, Га-
ршина, Л. Толстого, Корolenko, Лермонто-
ва, Диккенса, Салтыкова-Щедрина.

Обещаны были и книги советских пи-
сателей: А. Голубовой, С. Тхта, А. Дмит-
риева, О. Перовской, В. Катаева, Л. Кас-
сия, А. Новикова-Пробию и т. д.

Но из 33 названий книг Детиздат снаб-
дил в течение этого месяца детской кни-
гой только семью книжками, которые, ко-
нечно, были тотчас же раскуплены.

М. ЖЕЛЕЗОВА

ЛОЖКА ДЕГТЯ

Как часто читая некоторые, даже хоро-
шие переводные книги, испытываешь чув-
ство досады и недоумения. И книга, ка-
залось бы, интересная, и перевод вполне
литературный, но нет-нет, да наткнешься
на досадные «перлы» отбеситы или не-
вежества.

Недавно я прочел хорошую книгу Доржа-
ла Малбарова «Прейскурант» (перевод
М. Урнова, ГИХЛ). С первых же строк я
обнаружил в ней: бумажу, употребляющую
«760 фунтов чернил в час». Там же, на
стр. 34 — «бобарные доски плотно подогна-
ны»; на стр. 61 говорится о старомодных
панталонах из черного сатина, на стр. 148
о том, что прејскурант содержит 75.000
страниц.

Английское «ink» не только чернила, но
и типографская краска, «Satin» (как и
французское) вовсе не сатин, бумажная
ткань, а атлас — шелковая материя. «Arti-
cles» не только статьи, но и предмет (тор-
говля). Бобарные же доски — по-русски
липы. На стр. 148 находим хорошо об-
лицеванную бумагу. По-русски надо ска-
зывать — глянцевою, или глянцеванную. На
стр. 24 «около 23» — лоймов в длину». —
Зачем «около» при такой точности? Видно,
переводчика смутило слово «ветер»
(буквально — в среднем), переводил
здесь как «не меньше».

Многие наши переводчики плохо знают
живой английский язык, уже не говоря о
«slang» («жаргон»). Обращаясь на «смонти-
ных» словах, начальных учебников, они
переводят незнакомые термины буквально
или по аналогии с русским и француз-
скими языками.

Потому-то у читателей вызывает недо-
умение и раздражение в шелковой шляпе
и издатель, пишущий переводку. А дело
в том, что «silk-hat» (буквально — шел-
ковая шляпа) просто цилиндр, а «editor»
не издатель (здесь путает французское
«editeur»), а редактор отдела, выпускаю-
щий.

Е. ТОЛКАЧЕВ.

ЛИТЕРАТУРА КАРА-КАЛПАКИИ

Необходима наша жизнь. Ежедневно
открывает она нам удивительные культур-
ные богатства народов нашей великой ро-
дины, богатства, входящие в драгоценную
современную социалистической и обще-
человеческой культуры. Так, узнали мы
великую красоту казахского, узбекского,
киргизского искусства. Самых изощрен-
ных музыкантов поразило великолепно
музыкальной культуры народов Средней
Азии. И так же неожиданно свершилось
«открытие» каракалпакской литературы.

Это произошло, по сути дела, на с'езде
писателей республики, 20—21 апреля.

Каракалпакской литературой не интере-
совались, ее не изучали, о ней ничего
не знали. Во всем так называемом восточ-
новедческом литературоведении о ней ни-
чего нельзя найти. «Литературная энци-
клопедия» даже не удостоилась упомянуть
о ее существовании.

Долгое время считалось, что до Великой
Октябрьской социалистической революции
не было вообще каракалпакской литерату-
ры. С'езд проделал огромную работу. Бы-
ла произведена критическая оценка лите-
ратурного наследия Кара-Калпакии.

Творчество таких поэтов, как Беркак,
Аджижан, полно пафоса революционной
борьбы, острой ненависти к феодалам-угне-
тателям и к джарской власти.

За народное благо
Мы на все готовы жертвы —
Нам безстрашными быть надо, —
писал поэт конца XVIII и начала XIX
века Беркак-шар. В своих стихах и песнях
Беркак, Кунхожи и Аджижан клеймят и
бичуют феодальные порядки. Беркак до
конца своей жизни не переставал при-
зывать народ на борьбу с деспотизмом ба-
ев и аталыков, с грабежом и насилиями ха-
нских чиновников. Смерть за благо народа
Беркак считал величайшей честью:

Будет битва — кровь попьется,
Многих славных смерть коснется.
По враги не залуют
Войска нашего громаду.

Только честных, только смелых
Нам людей для битвы надо.

И поэт твердо верил, что наступит день,
когда молодое поколение, незнакомое с ну-
ждой, будет строить жизнь в труде и ра-
дости, когда женщина будет не рабой, а
подругой мужчины, когда бесстрашные и
смелые джигиты будут оберегать счаст-
ливый народ от темных вражеских сил, ко-
гда...

Итак, литература Кара-Калпакии —
это литература народа, это литература
борьбы за свободу и независимость сво-
ей родины.

В годы сталинских пятилеток вместе
со всей страной росла и советская ка-
ракалпакская писатели. Основное место в
каракалпакской литературе теперь зани-
мает поэзия и драматургия. Советская ка-
ракалпакская поэзия всеми своими корня-
ми связана с классической литературой
Кара-Калпакии, с древнейшей литературой
Востока. В ней еще живы поэтические
традиции, культурно-наследие Саали, Фир-
доуси, Низами, Навои и другими велики-
ми поэтами народов Востока.

Молодые советские поэты, используя

ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ ТРУД

Представьте, что вы следите за рукой Пушкина в то время, как он пишет «Медного всадника». Представьте, что наблюдаете самый процесс сотворения поэмы, как если бы незримо стояли рядом с поэтом во время его работы. Вы видите, как он — то в лихорадочном нетерпении, то ропливо, то с чрезвычайной медлительностью — выводит строку за строкой, застывает в паузах, перечеркивает только что написанное, пишет все заново, вновь перечеркивает и восстанавливает перечеркнутое. Затем, отвлекаясь, принимает решение в полах рукописи портрет Натальи, спохватывается и вновь пишет, черкает, напечатывает слова на словах. Рукопись возникает перед вами в самом процессе ее становления — слово за словом, строка за строкой.

О фильме С. М. Бонди «Рукописи Пушкина»

Многие великих людей. Этот метод позволяет проникать в лабораторию творческого процесса гения. Недаром появление этого фильма вызвало в жизни иезуитского жителя на экране рукописей Пушкина по тому же методу (идею, за осуществление которой, однако, еще не взялись).

«Прочтите и передайте текст черновика», — пишет С. М. Бонди в одной из своих работ, — «вообще не значит только прочесть и передать все слова рукописи, точно отбивая, где какое из них находится, как написано и как зачеркнуто и переправлено, а значит также установить последовательность этих написаний, развернуть рукопись во времени, расчленив ее. В этой работе должно быть показано, не «где» стоит данное слово, а «когда» оно появилось и уничтожено. Бонди предлагает нам «ступать по следам творившего поэта, двигаться по течению его мысли и, таким образом, по некоторой (правда, неизмеримо малой) степени наталкиваясь на те же ассоциации, которые возникали у поэта».

Но как установить последовательность написаний в черновике? Прямых указаний на это рукопись не содержит. Тут-то Бонди и вступает в область анализа рукописи — почерка, размера полей, словаря поэта, контекста, наконец, прибегает к остроумным и убедительным догадкам.

Созданный Бонди в содружестве с режиссером Владимирским и при участии чтеца В. Хонтова фильм «Рукописи Пушкина» — это результат продолжительной работы анализа черновика «Медного всадника». Интерес этой работы усугубляется еще и тем, что анализу подвергались не только стихотворные строки, но и рисунки, которыми Пушкин покрывал поля рукописи. Перед нами полная картина становления рукописи с точной фиксацией «отделений» и пауз, которые были у Пушкина в то время, когда он писал «Медного всадника».

Вступительная часть фильма знакомит нас с тем, как хранятся драгоценные рукописи Пушкина и как они выглядят. Юное невидимое дитя — В. Хонтов — дает соответствующие пояснения. Затем на экране — первая страница черновой рукописи «Медного всадника». В углу — дата начала работы — «6 окт. 1833 г.». Все написанное, кроме даты, исчезает. На экране чистый лист бумаги. Выделенные пушкинскими почерком рождаются слова за словом первые строки:

На берегу Варяжских волн
Стоял глубокой думы полн
Великий Петръ. Прель нимъ катилась
Уединенная

Слово «Варяжских» после короткой паузы перечеркивается тонкой чертой. Сверху появляется слово «пустынных». Многоточие пауза. «Пустынных» перечеркнуто. Пушкин предпочел слово «Балтийских». Но и «Балтийских» не удовлетворяет его. Он перечеркивает «Балтийских» и восстанавливает «пустынных». Пауза. Он зачеркнул слова «На берегу» и написал над ними «Онажды близъ». Перечеркнул и эти слова. Зачеркнул «Петръ» и написал «Царь». Зачеркнул «Царь» и восстановил «Петръ». Наконец, оба слова «Великий Петръ» решительно перечеркиваются и вместо них появляется «Великий Мужъ». Слово «Мужъ» не нравится Пушкину. Он зачеркивает «Мужъ» и пишет «Царь». Перечеркнул «Великий» и написал «Онажды». Зачеркнул «Царь» и восстановил «Петръ». И снова восстановил «Царь». В окончательном тексте им не оставлены ни «Царь», ни «Петръ».

Вот он зачеркнул «глубокой» и «думы полн», написал сверху «задумавшись». Вместо «Стоял глубокой думы полн» —

«Стоял задумавшись глубоко»... Зачеркнул «катилась», написал «широко». Одна за другой, смежая друг друга, возникают строки, выведенные то быстрой, тороплившей рукой, то медленной, как бы взвешивающей слова...

Прель нимъ широко
Неслась пустынная Нева
Зачеркнул «неслась», написал «Текла».
Текла пустынная Нева
Челнокъ рыбачий одиноко

Еще несколько строк — и наступает пауза. Пушкин задумался, и на полях рукописи слова перо его рисует как-то кусты. Затем справа — и на этот раз гораздо быстрее — также кусты. И снова поиски наиболее точных слов, наиболее счастливых словосочетаний, перечеркивания, возвращающиеся к уже отброшенному и опять перечеркиванию.

И думал Царь...
И думалъ Онъ...
И мыслилъ Онъ...
И думалъ Онъ...

Еще несколько строк. Он уже создал строку «В Европу прорубить окно» — и подбирает рифмы:

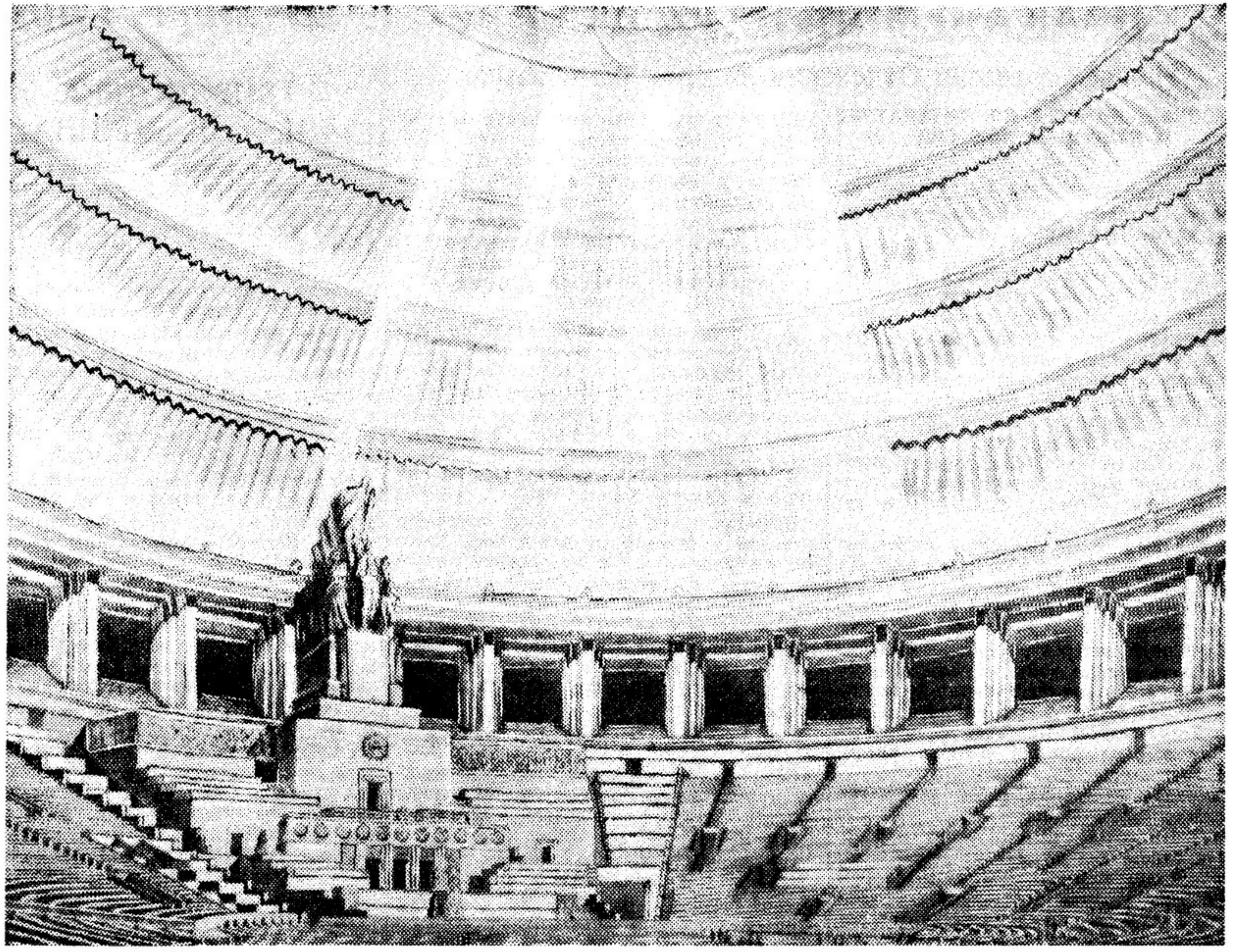
...и вскоре
...горе, горе
...решено
В Европу прорубить окно.

Все зачеркнул и задумался. Перо его рисует женское лицо. Портрет Натальи Николаевны. Пушкин рисует как бы машинально, сосредоточиваясь в эти моменты на новых, приходящих ему в голову. Пауза окончилась. Вамак пера, и новые строки, буква за буквой, слово за словом рождаются на листе бумаги.

Но много фильмов, которые так же волнуют зрителя, как этот. Не много фильмов, которые так же овладевали бы вниманием зрителя, как этот фильм «Вне жанров». Зритель поистине введен в тайноубийственную поэтическую лабораторию. Перед ним освещен отменно трудный и сложный путь поисков гениального художника. Поэтическое творение прелестно как плод огромного труда, творческого напряжения!

Когда этот фильм показывали в Доме учителя, я слышал, как выступали лучшие педагоги Москвы, взволнованно благодаря Сергея Бонди и негодуя по адресу кинопродюсера, более двух лет размышляющих над вопросом, «в какую категорию фильмов включать фильм Бонди». Педагоги заявляли, что педагогическое, познавательное значение этого фильма совершенно исключительно, что значение его не может быть переоценено.

Восторженно принимался фильм на закрытых просмотрах в Доме кино. Самую высокую оценку получил этот фильм от крупнейших пушкинистов Москвы. Разумеется, фильм «Рукописи Пушкина», позволяющий проследить процесс создания пушкинской поэмы, интересен для всех культурных людей нашей страны, для десятков миллионов рабочих, служащих, интеллигентов, красноармейцев. Но известен этот фильм очень немногим, выведен его лишь на закрытых просмотрах или на очень редких специальных собраниях, где он демонстрируется как иллюстрация к лекциям Сергея Бонди. Даже московский клуб писателей не организовал до сих пор просмотра этого фильма писателями Москвы!



Эскиз Большого зала Дворца Советов.

К ПЛЕНУМУ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА АРХИТЕКТОРОВ СССР

ВЕЛИЧЕСТВЕННЫЙ ПАМЯТНИК

Б. ИОФАН
В. ГЕЛЬФРЕЙХ

В центре Москвы, возле Кремля сооружается Дворец Советов — грандиозный памятник великому гению социалистической революции В. И. Ленину.

Еще в 1922 г. на 1-м съезде Советов по предложению С. М. Кирова было принято решение построить в Москве Дом Советов — Дворец Советов. В своей речи товарищ Киров сказал: «О нас много говорят, нас всякий характеризует тем, что она предельно дворцово-помещичья и парей. Это верно. Воздвигнем же на месте их новый дворец рабочих и трудящихся крестьян, соберем все, чем богаты советские страны, вложим все наше рабочее-крестьянское творчество в этот памятник».

Сооружение Дворца Советов стало возможным благодаря грандиозным успехам социалистического строительства, в результате победного осуществления сталинских пятилеток.

Вензольный характер и высокое общественное значение требуют от архитектуры Дворца огромной идейной выразительности, исключительного художественного и технического совершенства.

Советским архитектором выпала почетная и ответственная задача создать такой Дворец, который всем своим обликом, всей своей архитектурой отображал бы величие Сталинской эпохи построения социализма.

Огромное значение в создании Дворца Советов имеет сотрудничество искусств и в первую очередь трех искусств — архитектуры, живописи и скульптуры.

Уже во внешнем облике Дворца Советов это сотрудничество находит себе яркое выражение. Устремленный вверх Дворец венчается стометровой скульптурой В. И. Ленина.

Скульптура является органическим элементом архитектурной композиции Дворца. Вокруг центральной скульптуры на плитах устанавливаются скульптурные группы, рельефные фризны опоясывают здание.

Застраивая верным этому методу, художники могли изучать и изображать свих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого племени. Это и чувствовал Гюисманс, говоря, что натурализм пошел в тупой переулок и что ему ничего не остается, как рассказывать лишней раз о любовной связи первого встречного винокоторова с первой встречной лавочницей. Повествование о подобных отношениях могли представлять интерес только в том случае, если они проливали свет на известную сторону общественных отношений, как это было в русском реализме. Но общественный интерес отсутствовал у французских реалистов. Вследствие этого изображение «любовной связи первого встречного винокоторова с первой встречной лавочницей», в конце концов, сделалось неинтересным, случайным и даже просто отвратительным».

«Источники истинного вдохновения» для создания великого революционного искусства Плеханов видел в слиянии искусства с освободительным движением пролетариата. Заслугой М. Розенталя является правильное освещение им положительного смысла критики Плехановым «ложных» идей, критики, связанной с борьбой Плеханова за реализм, за высокое человеческое содержание в искусстве.

«Плеханов», — пишет автор, — со всей резкостью критиковал антипролетарские тенденции современных «героических» мещан и доказывал, что источником истинного вдохновения являются и могут быть только идеи рабочего класса. В этом была большая заслуга Плеханова, его литературным выступлений.

В то время, когда мещанизм, нищелюбие и прочие прелести буржуазного загнивания мутной волной заливали искусство, Плеханов в числе немногих литературных критиков ясно и прямо заявлял, что истинные герои находятся в среде борющегося пролетариата, что только здесь живут высокие идеалы подлинного искусства».

МОНОМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Е. ЛАНСЕРЕ

Дворец Советов в Москве будет величайшим сооружением нашей эпохи. В истории архитектуры не было сооружения, подобного по своим размерам творческому размаху и значительности темы.

Работа по проектированию Дворца Советов проливалась настолько вперед, что сейчас стало необходимым непосредственное участие всех художников резца и кисти в окончательном оформлении этого грандиознейшего памятника нашей эпохи.

Большое место займут во Дворце Советов живопись и скульптура. Во всем здании Дворца предполагается отвести живописи более 30 тыс. кв. метров, 5 тыс. кв. метров мозаики и 3 тыс. кв. метров мозаики.

Большой зал Дворца Советов будет вмещать 21 тысячу зрителей. И вот на стенах кулуара, опоясывающего этот величественный зал, длиной более чем 1/2 километра, надо будет создать монументальное произведение (мозаика или фреска), которое должно отразить тему торжества народов Советского Союза. Во Дворце Советов найдут широкое применение фреска и мозаика, тьяные ковты и витраж (расписное стекло), энкаустика (восковая живопись, применявшаяся в Помпее; сейчас эта форма живописи восстанавливается в нашем изобразительном искусстве) и т. д.

Ясно, что даже на каждом отдельном большом произведении будут работать многочисленные бригады художников.

В истории живописи мы не находим аналогичных примеров и по походу к темам в по грандиозности размеров. Возьмем, к примеру, одну из монументальных росписей египетского XVI века — «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле в Ватикане. Стена, на которой исполнена эта фреска, имеет 13 метров ширины при 18 метрах высоты капеллы, так что размер фрески — всего около 200 кв. метров. Между тем как некоторые картины Дворца Советов будут размером до 500 кв. метров.

Живопись Дворца Советов должна быть монументальной и декоративной. Задача композиции монументально-декоративных картин, конечно, иные, чем станковые. Художники, оставаясь верными принципу социалистического реализма, должны в своем творчестве отойти от обычного понимания картины, которая нам рисуется при трактовке того или иного сюжета. Уже одни необычайные размеры картин повлекут неизбежно иной подход к сюжету.

Живопись Дворца Советов отразит большую тему в серии картин: историю труда и, конечно, его апофеоз — торжество социалистического труда; историю борьбы человечества за свободу и завоевание лучшего будущего, начиная с первых революционных восстаний народов и кончая Великой Октябрьской социалистической революцией. Наши художники должны будут также создать грандиозные картины в трех больших фойе Дворца Советов, картины, посвященные героике гражданской войны, героике социалистического строительства и Сталинской Конституции.

На этих белых макетах будущих работ чувствуется, насколько грандиозна и сложна задача, стоящая перед коллективным мышлением художников.

Мы напомним, что на пленуме правления союза советских архитекторов в итоге обмена мнениями работников искусств всех отраслей выявляется единое общее понимание стилизации залов, чтобы величественный памятник Сталинской эпохи — Дворец Советов — нашел разрешение в едином художественном произведении.

В КАБИНЕТЕ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Кабинет советской драматургии Всесоюзного центрального общества начал подготовку к конференциям: «Образ нового человека в советской драматургии», «Историческая пьеса и исторический спектакль», «Образная драматургия» и «Комедия и комедийный спектакль». Конференции будут проведены осенью и зимой 1939—40 года.

«ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ ПЛЕХАНОВА»

Г. ФРИДЛЕНДЕР

Плеханов писал блестящие страницы в историю марксистской науки об искусстве. Он защищал против народнической «субъективной социологии» материалистическое объяснение литературы и искусства. Плеханов был наследником и продолжателем традиции русской революционно-демократической критики — критики Белинского, Добролюбова и Чернышевского.

Значительно последовательнее других теоретиков П. Интернационала Плеханов боролся с буржуазно-идеалистической реакцией, выступая против всяких попыток «дополнить» учение Маркса тем или иным видом новейшей буржуазной философии, защищая марксизм как целостное и всестороннее мировоззрение. Глубина и последовательность философской мысли, яркий публицистический темперамент, высокая оценка реализма — все это сообщает литературно-эстетическим работам Плеханова большую ценность.

Репетируемая книга М. Розенталя является первой серьезной попыткой исследования эстетики Плеханова. Показывая слабые стороны плехановской эстетики, ее недостаточность по сравнению с новой и высшей, ленинской ступенью в развитии марксизма, автор выделяет при этом все ценное и существенное в учении Плеханова для современной марксистской науки об искусстве.

В одном отношении книга Розенталя могла быть более убедительной. Мы имеем в виду недостаток исторического анализа. Отдельные положения плехановской эстетики следовало бы рассматривать в свете той общественной обстановки, которая была условием и практической основой их появления. Так, например, характеристика взглядов на искусство представителей видоизменяющегося народничества была бы очень полезна для понимания некоторых важных сторон эстетики Плеханова. Отвлеченно-теоретический разбор в таких случаях бывает недостаточен.

Центральная часть книги М. Розенталя содержит критику основных идей Плеханова в области истории искусства и литературы в сопоставлении со взглядами Ленина. Это наиболее ценная часть книги. «Плеханов правильно концентрировал внимание своих читателей на теории классовой борьбы», — пишет автор, — «но его рассуждения о социальном анализе и значении классовой борьбы в искусстве часто были правильными лишь постольку, поскольку они не выходили за рамки самых общих утверждений об историко-материалистических основах эстетики. Поштыки же развить, конкретизировать или применить общие методологические положения нередко приводили к ошибочным результатам, к схематизму, к неправильному истолкованию крупнейших фактов литературы» (стр. 14).

Марксизм требует анализа общественной жизни с точки зрения борьбы классов. Но в то же время марксизм не останавливается на первой и необходимой ступени классовой борьбы. Борьба между общественными классами приобретает в истории тем более крупное значение, чем больше она выходит из сферы чисто экономических отношений между двумя классами. Подлинный марксистский анализ должен быть доведен до такой ступени, на которой становится ясной историческая перспектива борьбы классов и стремления каждого класса овладеть с точки зрения интересов широких масс населения и всей перспективы общественной борьбы.

В работах, посвященных вопросам искусства и литературы, Плеханову удается в ряде случаев с большой глубиной и ясностью проследить связь между изменением общественных условий и сменой художественно-идеологических форм. Вспомним хотя бы известную статью Плеханова о французской драматической литературе и живописи XVIII в. Плеханов прекрасно показывает здесь связь между живописью Буше и культурой аристократического салона, между морализующей манерой Греза и развитием буржуазных со-

ев третьего сословия между революционным классицизмом Давида и начинающимся подъемом буржуазной демократии во Франции. Но, анализируя связь между общественным бытием и общественным сознанием, Плеханов ограничивается простым «выведением» явной литературы и искусства из общественных идеалов, вкусов, интересов того или другого общественного класса в прошлом, игнорируя их более глубокую связь со всей исторической картиной общественной борьбы, игнорируя отражение в искусстве объективных проблем национального, пародного, общечеловеческого развития.

За относительным моментом в развитии искусства Плеханов нередко забывает об абсолютном, совершенно теряя из виду то прогрессивное движение, которое через смену художественных идеалов ведет в конечном счете к социалистической культуре, социалистическому искусству.

Статьи Ленина являются гениальным образом всестороннего диалектического подхода к изучению литературы. Ленин исходит из объективного анализа той исторической полосы развития России, когда сложился Толстой как художник и мыслитель. Из анализа «в высшей степени противоречивых условий», в которые были поставлены народные массы пореформенной России, Ленин выводит сильные и слабые стороны Толстого. Напротив, Плеханова интересует преимущественно историческая связь Толстого с дворянским классом. Вся позднейшую эволюцию взглядов писателя Плеханов рассматривает как чисто психологическое развитие, не учитывая вопроса о влиянии на Толстого исторических условий борьбы всех классов русского общества. Ленин гениально раскрывает связь между сильными и слабыми сторонами толстовской критики и настроением широких масс крестьянства эпохи 1861—1905 г. Плеханов ограничивается лишь отвлеченно-логической критикой учения Толстого с точки зрения философии марксизма.

Достоинством книги М. Розенталя яв-

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ И ЯЗЫКУ НА 1940 ГОД

Июньская сессия Отделения литературы и языка Академии наук СССР была посвящена планированию научно-исследовательских работ будущего года.

По докладу акад. И. Мещанинова сессия приняла предварительный перечень основных работ по литературе и языку на 1940 год.

Наиболее слабым разделом этого перечня, как отметили акад. Мещанинов и другие участники обсуждения, — общелитературный.

Он ограничивается несколькими работами о языке и борьбе с буржуазно-националистическими языковыми концепциями.

По литературе в общелитературном разделе намечена только одна коллективная монография на тему: «Русская литература — ведущая литература мира».

В будущем году предстоит окончание «Истории русской литературы», включая финальный. XII том, посвященный истории советской литературы.

Значительно продвигается и издание 20-томной истории мировой литературы.

Подготовляется к печати на азербайджанском и русском языках 5 том И. А. Явуза, его биография и монография о его творчестве.

С докладом о работе Грузинского института языка, археологии, истории и этнографии им. Н. Марра выступил член-корреспондент Академии наук т. А. Ахведян.

Подготовка к юбилею Навои. Специальное заседание сессии посвящено празднованию 500-летней годовщины со дня рождения великого узбекского поэта Навои.

Обсуждение открылось чтением доклада проф. А. Боровкова «Новое в изучении Навои». Проф. Боровков по новейшим данным воссоздает образ Навои как поэта, просветителя, гуманиста и народолюбца.

«Колыбель человека», — гласит один из афоризмов Навои, — не называя человека того, кто не работает о народе».

С докладом об эпохе Навои выступил проф. А. Якубовский.

По сообщению ученого секретаря юбилейного комитета Навои Хамиды Алимджанова, выпущена в свет биография Навои на азербайджанском и русском языках.

Подготовлены к печати поэма Навои «Фархад и Ширин», сборник избранных газелей на «Чор деван», лингвистический трактат «Мухокамату-Луғатна», его поэтическая прозаическая книга «Махбуби-кулуб» («Возлюбленные сердца»).

Подготавливаются к печати еще три поэмы Навои: «Лейла и Меджнун», «Семь планет», «Александровская стена».

Кроме того, готовятся к печати четверостишия и двустишия Навои «Туюги и Рубан».

Писатель Садреддин Айни пишет окрашенный популярный вариант «Хамсы». Идет работа над созданием новой оперы по поэме «Лейла и Меджнун». Музыка к этой опере пишет Р. Гилер и Галиб Салдулов.

Поэт Д. Певковский прочитал отрывок из своего перевода поэмы Навои «Фархад и Ширин». Перевод делается не в ритме оригинала, а пятистопным ямбом.

Признано необходимым в юбилейные дни собрать в Ташкенте юбилейную сессию отделения литературы и языка Академии наук.

Сессия закончилась докладом М. Юнович об «Истории русской литературы» А. М. Горького.

БИБЛИОТЕКА И. А. ШЛЯПКИНА

Среди замечательных частных библиотек дореволюционной России одна из выдающихся мест занимала библиотека историка русской литературы, проф. Петербургского университета Ильи Александровича Шляпкина (1855—1918).

Стратный книголюб и коллекционер, начиная с гимназической скамьи, Шляпкин в продолжение сорока лет собирал книги, рукописи, предметы старины.

Обширная библиотека Шляпкина (18.000 названий, около 40.000 томов) находилась в с. Александрово, недалеко от ст. Белоостров, Петербургской губ.

Самым ценным и самым интересным отделом библиотеки Шляпкина был отдел русской литературы.

В состав его входили редчайшие (рукописные и печатные) собрания поэм XVIII в., первые издания сочинений Симеона Полоцкого, Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, издания Н. И. Новикова.

В отделе старопечатных книг хранились гусиные библии 1577 г. с гравюрами, сжигавшиеся по постановлению римских пап, и собрание книг XVII—XVIII вв. по азбуке и молит. Почетно место в отделе занимали, поразивший своей полнотой и разнообразием, собрание рукописных журнальчиков, в котором журналы были представлены на редчайших изданиях XVIII в., каковы, например, петровские «Ведомости», академические журналы и др.

«Шляпкин», — писал о нем в некрологе библиограф Н. Соловьев, — никогда не был сухим собирателем, спокойно расставлявшим по полкам свои коллекции и самолюбиво-разнообразно отмечающим в своем каталоге каждое новое поступление.

Он с каким-то особым чувством радости вел к себе в Белоостров каждую «новую» книгу, случайно найденную в лавке антиквара или заранее высуженную, долгожданную и приобретенную на аукционе.

Своему собранию Шляпкин старался придать характер оживленного музея. Одна из комнат, так наз. «кабинет доктора Фауста», с традиционной пентаграммой у порога, была отведена под отдел старопечатных книг.

Здесь, в углу свотчатострельчатой комнаты, заваленной старинным оружием, стоял шкаф, где хранилась богатая коллекция весьма редких книг по демонологии, алхимии и магии XVII—XVIII вв.

Индивидуальную особенность этой коллекции составляли сохранившиеся в отделе рукописные книги, где помещались преимущественно русские отрывки из библиотек и где стоял знаменитый письменный стол, некогда находившийся в редакции журнала «Телевский» и принадлежавший в свое время Н. И. Надеждину.

Всю свою библиотеку и собрание рукописей Шляпкин завещал Саратовскому университету. Автографы Пушкина из коллекции Шляпкина поступили в 1918 г. в Пушкинский дом Академии наук.

Н. АШУКИН.



Американская киноартистка Мэри Пикфорд в Москве. На снимке: Мэри Пикфорд на Химкинском речном вокзале (26/VI—39 г.). (Фотохроника ТАСС)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ ГРУЗИИ

Гора Мтацминда в Тбилиси — это пантеон грузинских литераторов. На Мтацминде, по соседству с могилой прославленного русского драматурга А. Грибоедова, похоронены крупнейшие грузинские поэты и литераторы XIX века — Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Николадзе, Д. Киниани и др.

Музей располагает в настоящее время огромными богатствами грузинского литературного наследия.

Музей располагает в настоящее время огромными богатствами грузинского литературного наследия. Здесь собраны и сохранены ценные рукописи классиков грузинской литературы: Ник. Бараташвили, Гр. Орбелиани, Ил. Чавчавадзе, А. Церетели, Важа Пшавела и др.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

В залах музея развернута большая юбилейная выставка. На этой выставке будет охвачена вся эпоха второй половины XIX века.

«ПЛЮЩИХА, 481»

Часто мы равнодушно проезжаем мимо этих старых домов, в которых жили литературные деятели прошлого, нередко потому, что нет на них мемориальных досок, что забыты литературные источники, воспоминания современников и живых свидетелей эпохи.

Вот один из этих домов: «Плющиха, 481», дом Фета. По этому адресу часто писали и бывали здесь И. С. Тургенев, М. П. Погодин, Л. Н. Толстой...

Фет купил дом в 1851 г. за 35 тыс. рублей по объявлению в «Московских ведомостях». «Чудесный и исторический дом», пишет о нем Фет в своих «Воспоминаниях».

«Начиная с 1-го октября 1851 г., мы ежегодно стали проводить зиму в Москве, на Плющихе, и для нас великою отрадой был переезд семьи Толстых на зиму в Москву».

«Чудесный» дом на Плющихе хранит в себе много воспоминаний о дружбе Фета и Толстых. Н. Н. Страхов в 1879 г. писал Л. Н. Толстому: «Афанасий Афанасьевич так Вас любит, так помнит каждое Ваше слово и с таким уважением его обдумывает...»

В комнатах дома на Плющихе, у мраморного камина с чугунной решеткой редко встречались Толстой и Фет. Их видели друг к другу. В 1868 г. Толстой интересуется: «Что вы делаете мыслью, самой дружной своей Фетовой... Жива ли эта дружина?»

Последние часы жизни Фета в домике на Плющихе (октябрь—ноябрь 1891 г.) были ужасны. К ним несколько раз возвращается в своих воспоминаниях С. А. Толстая. Яркую картину смерти Фета дает Садовский в «Историческом вестнике».

В этот день Фет отравил из дома свою жену и продиктовал секретарю суровые строки: «Не понимаю сознательного пренебрежения неизбежных страданий. Добровольно иду к неизбежному».

Почти полвека пронеслось над домом «481». Громящий двор давал полон шумной и громкоговорившей детворы, которая знала даже «Печальную березу» Фета, не подозревая, впрочем, что на Плющихе дождался свой день семидесятилетний поэт, сохранивший блестящий поэтический талант «до самого последнего дыхания».

В. УДИНЦЕВ

НОВОЕ ИЗДАНИЕ «НАПОЛЕОНА»

Вышло из печати новое дополненное издание книги Е. Тарле «Наполеон».

Для этого издания автор, используя недавно опубликованные в иностранной печати материалы, написал новые страницы, касающиеся семейного окружения и последних лет жизни Бонапарта.

В приложении к книге дан список архивных материалов, использованных Е. Тарле, и указатель обширной литературы о Наполеоне.

Книга Е. Тарле в настоящее время издавалась в Америке, Англии, Франции, Италии, Польше и Швеции.

В. Г.

Умерла Ольга Борисовна Триана. Ее очерки, печатавшиеся в «Известиях», «Ленинградской правде» и «Красной газете», знакомы были широкому читателю.

Работала Ольга Борисовна и для детей — выпустила две книжки. А в последнее время она занималась изучением материала для исторического романа. Эта намеченная ею очерковая работа обрвалась вместе с ее жизнью.

Ольга Борисовна была хорошим общественником, отзывчивым товарищем, человеком исключительной чистоты и благородства. Мы, товарищи, надолго запомним ее светлый образ.

Группа товарищей: Е. ДАНЬКО, Т. БОГДАНОВИЧ, ПРИЛЕЖАЕВ, ВА-БАРСКИЙ, Е. ШВАРЦ, И. МЕРКУЛЬЕВА, А. ИВАНОВА, Н. НИКИТИЧ, Е. ПОЛОНСКАЯ, А. БАРИН, ДУНТОВА, Д. ЛИШИН, И. ГРИНБЕРГ, М. ШКАПСКАЯ, И. НИКИТИН, С. МАРШАК, М. ИЛЬИН.

НОВЫЕ КНИГИ

Государственное издательство «Художественная литература» в ближайшие дни выпускает ряд новых книг: — Путь Вайан Кутурье — «Избранное». Перевод с французского.

В книге 5 разделов. 1. Лирика — включены стихи из различных сборников: «Проклятые пастухи», «13 пядей смерти», «Красные поэты» и т. д. 2. Повести и рассказы — автобиографические вещи: «Письма моим друзьям», «В отпуску», рассказы из сборников «Солдатская война», «Бал балет», 3. Драммы — «Отец Ниль» — острый гротеск на буржуазно-оппортунистские революционные якобы традиции. 4. Сказки — «Жан-Без-Хлеба», «Бедный Ослик и Жирная Свиночка», 5. Очерки и публицистика.

Книга представляет собой вступительную статью Тамара Хмельницкая «Творческая жизнь Поля Вайана Кутурье».

— А. Ухиринов — «Австрийская ночь». Перевод с еврейского С. Левмана, Д. Бродского, В. Целева, С. Олендера, В. Звягинцевой.

Кроме драматической поэмы «Австрийская ночь» — из истории борьбы рабочего класса Австрии — в книгу вошли также избранные стихи, характеризующие творческую жизнь поэта.

— Ричард Райт — «Дети дяди Тома». Перевод с английского.

Сборник рассказов негритянского писателя-коммуниста обличает четыре расказа: «Бич Боа покладает дом» (перевод В. Топер), «На берегу реки» (перевод Евг. Калашниковой), «Тучи и пламя» (перевод Т. Озерской), «Утренняя звезда» (перевод Н. Дарусев). Ричард Райт в своих рассказах использует богатую сокровищницу негритянского народного творчества.

Книга выходит в серии «Всемирная библиотека» с предисловием Александра Шнейдера.

Издательство «Советский писатель» в ближайшие дни выпускает книги: — В. Г. Бенидиков — «Стихотворения». Вступительная статья, редакция и примечания Л. Я. Гинзбург.

В книге представлены по преимуществу стихотворения Бенедиктова 30-х гг. — наиболее интересного периода его творчества, а также его гражданские стихи 50-х годов и переводы из Шиллера, Гюго, Барбье и Мишневича.

Книга выходит в основной серии «Библиотеки поэта».

— Борис Шмидт — «Раскопанная земля». Стихотворения, 1932—1938.

В книге помещены две поэмы — «Товарищ» (петербургская повесть) и «Турханская легенда» — о турханской ссылке И. В. Сталина. Далее следуют циклы лирических стихотворений, посвященных памяти С. М. Кирова, А. С. Пушкина, истории рабочей окраины, любви и дружбы.

— Александр Решетов — «До новой встречи». Стихи и песни 1930—1939.

В сборнике даны лучшие стихи, песни и легенды Решетова, дающие представление о творческом пути поэта. Кроме того, в сборнике помещена поэма «Аист», в которой использованы мотивы русского фольклора.

«ДАВИД САСУНСКИЙ» Государственное издательство «Художественная литература» выпускает армянский народный эпос «Давид Сасунский» — сказание о четырех поколениях сасунских богатырей.

Настоящее издание будет окончательно сводным вариантом памятника армянского народного творчества, которое утверждено юбилейным комитетом.

Книга объединяет сказания о четырех поколениях сасунских богатырей: Санасар и Багдасар, Мгера Старшего, Давида Сасунского и Мгера Младшего.

Переводы выполнены поэтами В. В. Державиным, А. С. Рочетковым, К. А. Липскеровым и С. В. Шервинским.

Редакционная коллегия: В. ВИШНЕВСКИЙ, А. КУЛАГИН (отв. редактор), В. ЛЕБЕДЕВ-КУМАЧ, М. ЛИФШИЦ, Е. ПЕТРОВ, Н. ПОГОДИН, А. ФАДЕЕВ.

Портфели московских театров

В Управлении по делам искусств при Моссовете проходят обсуждения репертуарных планов московских театров.

Обсуждены репертуарные планы театров: Ленсовета, им. Станиславского, им. Немировича-Данченко, им. Ермоловой, Сатиры, Эстрады и миниатюр, а также детских театров.

Театр Ленсовета в будущем сезоне полагает «Марью Стюарт» Шиллера, пьесу ленинградского драматурга А. Штейна «Весна 1921 года» (о крушатинском мятеже), «Море» Вл. Ливина, пьесу узбекского драматурга З. Фатхуллина «Прелаты».

Театр им. Ермоловой поставит в будущем году комедию «Как вам это понравится» Шекспира, новую пьесу Д. Пристли «Время и семья Бонней», «Сказку М. Светлова и пьесу В. Ротко «Чортова софия».

Репертуарный план Театра сатиры состоит из пьес Гольдони «Слуга двух господ», обновлять пьес Лескова, Чехова и Горького, объединенных в программе «Забытые страсти», и новых пьес В. Шкваркина «Страшный суд», А. Раскина и М. Слободского «Обман зрения» и К. Фитса — «Сашка».

МТЮЗ принял к постановке пьесу Р. Фрермана «Первая любовь», комедию Л. Бассила «Брат героя» и антифашистскую пьесу Б. Бовычева «Песня о звездах».

И. ЭВЕНТОВ

ЗАМЕТКИ О РОМАНСЕ

Каждый, кому дороги интересы нашего искусства, отдаст себе ясный отчет в том, какую потребность испытывают советские слушатели в произведениях песенного жанра, как близко связан этот жанр искусства с повседневным бытом людей, со сложнейшим миром их переживаний и чувств.

Мы говорим о высоком жанре лирического и героического романса, который имеет все права и возможности для существования в наше время.

Мало того, единственными радикальным средством борьбы с остатками эстетской лирики и меланхолического фольклора на нашей эстраде является создание полноценного советского лирического романса.

Жанр лирического романса имеет глубочайшую историко-литературную традицию, и задача наша состоит в том, чтобы продолжить эту реалистическую традицию.

именно этим материалом наряду с материалом поэтов-классиков и песенотворцев широко пользовались в своей работе и Бадакшеров, в Глинка, и Варламов, и Даргомыжский.

Если культуру реалистического романса питал народ в лице лучших его художников и поэтов, в лице безвестных его лириков и певцов, то была еще и иная среда, которая питала свою «культуру» романса, своей песенный репертуар.

Средой эта — захваточное городское мещанство и деклассированные элементы, которые растили и поощряли песню, достойную их эстетических вкусов.

Потому рядом с Бульбиным и Жуковским существовал «чувствительный» мещанский романс, рядом с Балакреевым и Мусоргским — цыганские хоры в кабаках, рядом с Рахманиновым и Глазуновым — песни Вертинского.

Переводные русские критики обличали эти курные, низкопробные традиции в области песни, выступали против всяческих попыток фальсификации народного романса. Н. А. Добролюбов в статье о А. В. Кольцове обрушился на тех «украшателей» и «подражателей», которые последипи героев своих песни «сделали» сентиментальными пастухами и приняти им приторные, ненатуральные, небывалые чувствования.

«Из этого», — пишет Добролюбов, — вышли риторические фразы, не заключающие в себе никакой поэзии, тогда появились и идиаллы, и элегии, и песни, взятые из народного быта, но страшно украшенного, то есть искаженного... Сентиментальные, приторные чувства находим мы в множестве песен, которые сочинялись тогда по образцу народных и имели большой успех».

Революционная критика боролась с таким певоческоуством, а переводные поэты противоставляли ему необыкновенной красоты и силы лирические песни, обесмертвившие имена их создателей.

Но если «жесткий романс» и эстетизированная салонная песенка имели под собою раньше, как мы уже говорили, устойчивую социальную базу, то сейчас бытование в нашей среде приторных сентиментально-лирических песенок становится все более редким анахронизмом.

Тем не менее, эта хоровая дешевка, это певоческоуство у нас существует (пугаться этого факта или скрывать его было бы вредно); репертуар эстрады им буквально наводнен, а в прокуренных фабриках Граммфистрета оно до недавнего времени занимало внушительное место.

Мало того, существует и кадр сочинителей и певцов, поставивших композитора и вокалиста тексты, исполненные по всем правилам этого жанра. Усвоив репертуар изготовления так называемых «старинных романсов», они (вроде Людмилы Давыдовой, например) пользуются той свободой, которую предоставили им в области эстрады культурные советские композиторы и поэты.

Песенки, создаваемые по этому канону, отличаются прежде всего необыкновенным однообразием лирических сюжетов. Легко можно перечислить те несложные психологические ситуации, которые лежат в основе этих романсов (расставание, ожидание встречи, уход к другому, невыполненный зарок и т. д.). Как правило, все эти ситуации разрешаются необыкновенно легко — либо при помощи «многочисленных» лирических кончиков, либо при помощи плоских мещанских сентенций («Не проходите мимо!»), либо же путем ухода в эфемерный мир пылкого вольности и песни. Все это разыгрывается на фоне банального лирического пейзажа («серое вечеря», или «лета на юге», или «вольных просторов»), в которых столько же действительной пейзажной образности, сколько элементарного вкуса. Романсы эти

ЗАМЕТКИ О РОМАНСЕ

отличаются необычайной тривальностью, бедностью, штампованностью языка, рассчитанного на дешевую чувствительность, на легкий психологический эффект.

На этого ясно, почему романс такого рода неспособен удовлетворить советских слушателей. Ибо он беден, мелочен и опоялает живое чувство человека; ибо наша последняя радость и страсти — наша любовь, наша тоска по другу, наше ожидание встречи, наши многообразные душевные и бытовые конфликты — гораздо сложнее, гораздо глубже, гораздо человечней в своем существе. И поэты, композиторы, исполнители должны не только продолжить классическую традицию бытового романса, традицию, характеризующуюся глубокой искренностью, простотой и широтой изображения человеческого чувства, но и обогатить его новыми идеями, новым миром свободных и гуманных человеческих чувств.

Каков же должен быть наш советский лирический романс? В основе романса вообще лежит лирический сюжет, раскрывающий в определенных бытовых ситуациях черты психической личности, ее переживания и судьбу. Романс представляет собою очень гибкую форму поэтизации человеческого чувства, связанных с теми или иными обстоятельствами реальной жизни. Об этом, между прочим, писал Добролюбов, когда он характеризовал песню, как «лирическое произведение, которое удобно для пения и в котором выражается внутреннее чувство, возбужденное внешними бытовыми условиями».

Но если в наше время невиданно изменились и «явления обыкновенной жизни» и «внутренние чувства», возбуждаемые ею, не ясно ли, что это требует обновления самой структуры и поэтики лирического романса? Устойчивый мелодраматический сюжет старого романса (мы говорим о культурной форме лирического романса, а не о подделках под него) неспособен уже выразить многогранный внутренний мир советского человека. Наша современность вводит в лирическую песню образ нового человека, лирико-бы-

товую и психологическую проблематику. Боевая дружба, материнская любовь, верность девушке, разлука с товарищем, уверенность за судьбу, радость труда, наслаждение отдыхом, испытание чувства, благородство цели, сила любви — вот самые общие, самые повседневные темы и сюжеты советских лирических песен.

В чем, стало быть, их отличие от старого бытового романса? В том, что они не отдают себя от героического содержания и пафоса всего нашего искусства. В музыкально-поэтической жанр, издавно отличавшийся камерной уютностью и традиционностью тем, они вводят большой героический материал современности.

Сохраняет ли при этом романс особенность своей поэтической формы? Да, сохраняет, ибо в отличие от других жанров дает не широкие, эпические полотна жизни, а короткие лирические сюжеты; ибо в отличие от других видов поэзии сохраняет не только эмоциональность образов и живость интонаций, но и специфические особенности песенной формы.

Мы уже можем назвать несколько хороших лирических романсов. Некоторые из них связаны с эпизодами боевой жизни героя («Прощание летчика», «Я на полях тебя прощал», В. Лебедева-Кумача, «Прощание» Исаковского и др.), другие рисуют героя в быту, в отношении с девушкой, матерью, другом («Улыбка» Долматовского, «Вечером» Галкина, «Если Волга разольется», «Подпевай, если любишь» Лебедева-Кумача, «Лирическая» Волженкина, ряд песен Прокофьева, Светлова).

Этот небольшой круг произведений, однако, далеко не исчерпывает того богатства тем, которое представляет нашим песенотворцам большая жизнь советского человека. Мало того, что у нас реплины старого эстетского романса и весьма часты примеры стилизации старых фольклорных мотивов.

Добившись огромных успехов в создании массовых песен, советские поэты оставили почти незатронутой от вредных декадентских влияний лирическую песню.