

# ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Орган правления союза советских писателей СССР. Выходит под редакцией В. Вишневского, А. Кулагина, В. Лебедева-Кумача, М. Лифшица, Е. Петрова, Н. Погодина, А. Фадеева.

№ 39 (818)

15 июля 1939 г., суббота

Цена 30 коп.

## КУЛЬТУРА РАССКАЗА

Коммунистическое общество, новый тип социальных отношений, новый тип человека не придут, как приходит весна, — без борьбы и без участия людской воли: самая борьба за коммунистическое общество входит как необходимое звено в исторический ход вещей.

В борьбе за новое, коммунистическое общество художественная литература принадлежит одно из первых мест. Как и всякая идеология, литературное произведение, будучи порождено действительностью, начинает и само воздействовать на действительность. Сила этого воздействия находится в прямом соответствии с художественными качествами произведения, с глубиной авторского видения, с точностью авторского слова.

Рассказ — наиболее оперативная форма художественной прозы и в то же время наиболее оперативная форма художественного воздействия. Вот почему в условиях нашей быстро текущей действительности рассказ приобретает особое значение.

В романе и в повести, отображающих жизнь в большом развороте времени и пространства, легче передать противоречивый, сложный и вместе с тем целостный процесс развития советского общества. Иначе обстоит дело с рассказом. Ведь каждый, даже самый незначительный случай, вырванный из сплошного потока действительности и зафиксированный в рассказе, должен быть для читателя тем же, чем является проба для химика: при условии точности и глубины анализа он должен дать полное представление о содержании и направлении жизненного процесса.

До этого строгого и законного требования, которому в полной мере удовлетворяют классики русского рассказа, советский рассказ еще не дошел. Между тем страна требует рассказа — сотни, тысячи рассказов, и притом высококачественных. Малый размер рассказа, простота формы, широчайшая доступность, незначительность времени, потребного для прочтения, наконец, его издательская «проектируемость» — все это в огромной степени способствует росту требований к рассказу. Литература откликнулась на это требование советского народа, главным образом, количеством. Но общий уровень этого сложного и тонкого искусства у нас еще не очень высок.

Разумеется, наша литература знает немало прекрасных рассказов. В частности, у нас появились сейчас целый ряд талантливых молодых писателей, культивирующих жанр короткого рассказа и уже создавших отличные образцы этого жанра. Для этих писателей является азбучной истиной, что творческий процесс обязательно включает в себя преодоление банальности, отталкивание от первых слов, от готового хода мысли, от соблазна скольжения по проторенной колеи. Это писатели искренние и честные, отдающие литературе богатства своего опыта и крови своего сердца. А писательская искренность — не только душевная категория: она входит как существенное слагаемое в понятие писательского таланта.

Но основная масса рассказов, навскидку периферийные и стодневные газеты и журналы, ни в какой степени не отвечает запросам советского читателя. Авторы этих рассказов не решают никаких художественных задач, не преодолевают никаких препятствий. Среди некоторых частей наших литературоведов выработался даже особый способ писания рассказов. Непосредственному «творческому акту» предшествует возникновение определенного тезиса — безразлично, собственного или редакторского; самий процесс «творчества» сводится всего лишь к доказательству этого тезиса посредством соответственной «образной» аргументации. Таким образом, творческий процесс оказывается поставленным на голову. Естественно, что подобный рассказ весьма далеко отстоит от жизни. Автор вполне довольствуется той второй, ложной, «литературной» действительностью, которая представляет собой замкнутую систему готовых абстракций — «стакановских», «красноармейских», «пограничных», «бытовых». Система абстракций накрепко ограждает его разум от живого опыта, его сердце — от живого чувства. Он никогда не задумывается над тем, чтобы найти для воинского подвига или для трудового героизма новое слово и новый образ, извлечь из необработанного материала действительности все его красноречие.

В результате получается совершенно плоский рисунок, не имеющий, в сущности, никакого соответствия никакой действительности. Процесс узнавания, неизбежно сопутствующий чтению истинно-художественного произведения, здесь полностью отсутствует: ведь читатель и писатель того типа, о котором мы говорим, живут в совершенно разных мирах и не имеют никаких точек соприкосновения. В «писательском» мире законы диалектики начисто утрачивают свою силу, там царят мир и покой, люди движутся по прямым линиям, скользя на рельсах в волежденной цели или в нравственном перерождении, — а в читательском мире идет сложный, противоречивый процесс рождения нового человека. Ведь наш советский народ стоит перед новыми фактами и новыми мерами ценности и стремится к познанию сущности вещей, а не к граффитам, к полному соответствию, а не к приблизительному представлению, к жизненной правде, а не к идеализму.

Не существует, разумеется, ни плохих, ни банальных тем, а существуют плохие и банальные рассказы. Так называемая «затасканность» темы является доказательством обилия плохих рассказов, трагующих эту тему, — не более того.

Самое же обилие в литературе произведений на одну и ту же тему свидетельствует о ее важности и значительности. Вот почему разговоры о «затасканности», скажем, пограничной темы или даже определенной «пограничной» ситуации являются пустыми и вредными разговорами, лишь дезориентирующими начинающих писателей.

Два плохих рассказа, написанных на различные темы, имеют между собой больше общего, чем два хороших рассказа, написанных на одну и ту же тему. Ибо своеобразия рассказу придает не тема, как бы ни была она оригинальна, а талант писателя. Секрет также не в том, что воспроизводимая в тысячный раз ситуация не является творческой ситуацией. Секрет в том, что ситуация, не преобразованная творчески, вынырает из рассказа сухим, мертвым скелетом; а все скелеты, как известно, между собой схожи. Можно указать десятки прекрасных рассказов — равно классических и советских, — построенных на одинаковой ситуации; но в этих рассказах — как и во всяком ряду подлинных индивидуальностей — бросается в глаза не сходство, а различие.

В пределах газетной статьи невозможно указать все «способы» и все предисловия к рассказу, которые должны быть в центре внимания советской критики, которая до сего времени проходила мимо этого важнейшего литературного жанра.

Но дело не только в критике. Сейчас, в дни чеховского юбилея, нашим писателям следует серьезно задуматься над проблемой советского рассказа. Со дня смерти Чехова прошло тридцать пять лет — три войны и две революции. Но стоит только открыть любую страницу «сочинений Антона Чехова», и жизнь, давно отшумевшая, давно похороненная под напластованием годов и событий, вновь зашумит, поплывет вплотную к самым глазам, к самому сердцу. Мы прошли через великие испытания, построили новый мир, обрели новые, величественные цели. Но проза Чехова, как и всякое великое искусство, выдержала испытание времени. Она заключает в себе такое богатство жизненного материала, что из нее можно будет черпать столетия. Чеховские персонажи, которые современникам представлялись случайными порождениями эпохи, оказались, на поверку, необычайно живучи: они сделаны писателем из нетленного материала. Чехов, считавший себя «чужим художником», предстает нам, его потомкам, как писатель острейшего социального зрения: достаточно сказать, что Ленин и Сталин в своих выступлениях пользовались образами Чехова против врагов социализма.

Но и те рассказы Чехова, которые сохранились для нас уже отошедших людей отошедшей эпохи, ничуть не померкли в своей прелесть. Мужчины и женщины, девушки, юноши и дети конца прошлого века, красные рябиновые гроздья, свесившиеся через дачный подмосковный забор, гамак с небрежно брошенной подушкой, разогретый солнцем малинник на заднем дворе, лохматый пес на привязи, зеркальные шары — все это живет и вечно будет жить в творениях Чехова — в этой отравленной, неунывающей действительности — и любовь, и печаль, и горечь русских людей тех лет, когда жил и писал чудесный русский человек Антон Павлович Чехов. Никогда не умрет и Анна Сергеевна, «Дама с собачкой», обыкновенная провинциальная русская женщина, полюбившая столичного банковского служащего. Сила их горькой любви была так велика, словно любовь была для них единственным способом сохранить человеческое достоинство в страшном быту 90-х годов. Чехов разгадал и запечатлел — на крохотном поле рассказа — эту трагическую борьбу за жизнь и одал ее современнику, почти не живущую, вечным бытием.

В чем же сила рассказов Чехова, в чем причина их долгой, бессмертной жизни? В интимном знании действительности, в чувстве писательской ответственности, в высокой настроенности, в искренности, в умении так отобразить и представить случай, что он дает представление о всем жизненном процессе, в умении так облекать фразой мысль, чтобы «не образовалась ни единой складки». Одного только таланта мало: «С литературой», — говорил Гете, — писатель того типа, о котором мы говорим, живут в совершенно разных мирах и не имеют никаких точек соприкосновения. В «писательском» мире законы диалектики начисто утрачивают свою силу, там царят мир и покой, люди движутся по прямым линиям, скользя на рельсах в волежденной цели или в нравственном перерождении, — а в читательском мире идет сложный, противоречивый процесс рождения нового человека. Ведь наш советский народ стоит перед новыми фактами и новыми мерами ценности и стремится к познанию сущности вещей, а не к граффитам, к полному соответствию, а не к приблизительному представлению, к жизненной правде, а не к идеализму.

Подлинное преодоление наших недостатков, которое приведет к расцвету советского рассказа, лежит на путях большой и глубокой работы над собой, над словом, над образом, на путях пристального изучения действительности, в развитии в себе того поэтического отношения к эпохе, о котором Лев Толстой говорил, что при отсутствии его он ошущает себя слепым.



А. П. Чехов. Портрет работы художника В. Р. Зайцева.

## Два письма А. П. Чехова

Ниже печатаются два неопубликованных письма Чехова к Е. К. Сахаровой (урожд. Марковой). Она познакомилась с Чеховым в июле 1884 г. в Звенигороде, где Чехов в течение двух недель занимал должность земского врача.

Теперь Е. К. Сахаровой 80 лет, она еще бодр, многое помнит, хорошо рассказы-

вает; она готовит свои воспоминания о знакомстве с Чеховым, которые должны быть тем более интересны, что у нас до сих пор мало сведений о раннем Чехове. Публикуемые письма скопированы нами с подлинников, бережно хранившихся у Е. К. Сахаровой больше 50 лет.

А. ЭЙГЕС.

[18] 86, УП, 28. [Бабкино].

Андрюшу Вам, уважаемая Елизавета Константиновна, до боли и мозолей в ладонях. Ваша свадьба — это лучшая песня, которую Вы когда-либо играли. Поздравляю, крепко жму руку и от чистого сердца приятельски желаю всего лучшего. Несмотря на свой очень маленький рост, Вы более, чем кто-либо другой, стоите настоящего, хорошего счастья. Жалею, что судьба не позволила мне быть у Вас шафером. Моим шаферством завершились бы и запечатлелись бы навеки и нерушимо наши добрые (и если позволите) приятельские отношения. Сейчас я вернулся из Звенигорода, где конечно виделась с Вашей тетуськой А. В. О чем мы с ней говорили, Вы знаете и догадываетесь, ибо темы Вашей тетуськи вечны и постоянны, как законы природы. В самых ярких, кричащих и глаза режущих красках она, ехидно следя за выражением моего лица (потерял, мол, голубчик), расписала Ваше счастье. Благодарю ей я знаю, что Вы не знаете, куда деваться от счастья, и что Ваш жених лицом походит на Христа. Людмилачка пела. Познакомилась я с Менделеем — генералом. Живется скучно. Зарабатываю много, но денег попржему нет. Со мною живет Левитан, привезший из Крыма массу (штук 50) замечательных, по мнению знатоков, эскизов. Талант его растет не по дням, а по часам. Николай работает мало. Сестра жива и

13 января 1889 г. [Москва].  
Уважаемая Елизавета Константиновна. Прежде всего, большое Вам спасибо за память и за новгородный сюрприз, так я называю Ваше письмо. Это тем более приятно, что среди моих старых знакомых очень много тех самых людей, про которых еще Лермонтов сказал:

Одни ему изменили  
И пропали шпагу свою.

Теперь о деле. Всей душой готов быть полезен Вам и Вашему мужу. К сожалению, я не такой сведущий и сильный человек, как Вы пишете. В Москве я знаком только с одним художником — с Левитаном, которого Вы знаете, да пожалуй еще с десятком дилетантов. Знаком я близко и хорошо только с Питером, в Москве же я чужой и не признанный. В Москве я изображаю из себя доктора и больше ничего. Человека я не практикский и проч. Я могу сделать для Вас очень многое, а именно: 1) посоветовать Вашему мужу не покидать идеи о поездке с картиной в Москву, в Москве он будет иметь основательный успех и может заработать немало. Для выставки может подходить время, как мне думается, великий пест, 2) поскорее приехать в Москву лично и поискать помещение, помещений в Москве много, я рекомендую одну из зал «Общества искусств и литературы» в доме Малюкина на Тверской, где прежде был Пушкинский театр. Общество в сплешном состоит из очень милых и обязательных людей, которые, я думаю, охотно помогут Вашему мужу, если он обратится к ним. По приезде в Москву Вашему мужу следует обратиться прежде

Е. К. Сахарова просила Чехова помочь устройству в Москве выставки картин ее мужа.

здравствует. Миша влюблен и философствует и проч. и проч. Весьма вероятно, что я буду в Крым, если не в этом году, то в будущем. Если сообщите Ваш севавтопольский адрес, то ради того, чтобы полагать на Вас, я с удовольствием завернул бы в Севастополь. Пройдите, да будет Ваша жизнь так же сладка, как Ваша новая фамилия. Не забывайте, что у Вас есть добродетель и поклонник

А. Чехов.

На всякий случай сообщаю Вам мой постоянный адрес: Москва, Тверская, редакция «Будильника». Если будут слухи о моем перезде в Петербург, то адресуйте Суворину.

Помните, как Вы, я и Левитан ходили на тату? Лет через 5—10, если буду жив, я ишину всю фамилию Марковых. Буду стараться не терять Вас из виду. Помните, как Вы плакали в Переве? Зеро мое — грусть! Пхе!

Спасибо за Вашу память. Письмо мое тронуло.

А прогос — вышла моя книга! О ней говорят все газеты и журналы. Самую уютную ругань написал Н. Михайловский в июньской книжке «Северного вестника» в отделе «Новые книги».

Сборник рассказов А. Чехонте «Пестрые рассказы».

Автором рецензии в «Северном вестнике» был не Н. К. Михайловский, а А. М. Скабичевский.

И. всего к артисту Малого театра А. П. Ленскому, с которым я уже говорил о картине, он очень близко стоит к Обществу, мой друг и товарищ и вообще милый человек. Он возьмется познать Ваше дело с Обществом и подпомощит. 19 января я уезжаю в Петербург ставить свою большую пьесу.

Если Ваш муж не найдет меня в Москве, то прошу его обратиться к сестре М. П., она познакомит его с Ленским. Если же и сестра уедет в Петербург, то подпомощит будут дамы студиозы Мише. Заметки в газетах сделаем. В Харькове я не был ни разу в жизни. Не люблю я сего города. Харьковский газеты ругают меня нещадно. Какое коновство! К сожалению, я и сестра и не имеем ни одной свободной минуты. Надо ехать на репетицию Суворинской «Татьяны Репной». Мысли от слезки путаются и чувствую, что пишу нескладно. Простите.

Летом семья будет жить около Сум или же в Полтавской губернии. Где Ваши сестры и как они поживают? Мой «Медведь» следовало бы назвать «Лойной короной». Он дал мне больше, чем любая повесть. О публике!

Вчера была Татьяна. Неможно дрожат руки по сему случаю. Если Вы забыли, что эпичит Татьяна, то я напомню: университетская голдонца.

Итак резюме. Вашему мужу необходимо самому приехать в Москву, и все мы к его услугам. Заочно, не видя ни картины, ничего нельзя сделать. Будьте здоровы и счастливы. Все мое шлю Вам сердечный привет.

А. Чехов.

Иванов в Александринском театре. Чехов принимал участие в постановке пьесы Суворина «Татьяна Репина» на сцене Малого театра.

## За пять дней

### ОБЛАСТНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПИСАТЕЛЕЙ

В Иваново состоялось областное совещание литераторов области. Собрание Ивановского обкома ВКП(б) тов. Казымовым проведено с молодыми писателями и поэтами о задачах коммунистического воспитания трудящихся. Писатель Макс Колосов рассказал о задачах советской литературы.

Затем обсуждались произведения молодых поэтов и прозаиков, приехавших из районов. В обсуждении приняли участие ивановские писатели Д. Семеновский, А. Благоев, М. Шопин, В. Полторацкий и члены ивановской комиссии ССР гг. М. Колосов, Д. Стонов и И. Силоренко.

С большим успехом прошел творческий вечер писателей в областном Доме партизанского музея и металлургической компании.

В крупнейших районах области (Владимир, Шуя, Виченша, Тейково, Александров, Собинка, Суздаль и др.) вышли из совещания литературные странички.

### ПЕРЕД ЮБИЛЕЕМ КОСТА ХЕТАГУРОВА

Академия наук СССР издает научное четырехтомное собрание произведений Коста Хетагурова. Первый том на осетинском языке выйдет из печати в октябре текущего года.

Гослитиздат выпускает том избранных произведений Коста Хетагурова, в который войдут русские стихи поэта и переводы его осетинских стихов. Том носит название «Проп Фаншур» («Осетинская лира»). Под этим названием поэт объединял свои лирические стихи.

Детиздат готовит к юбилею сборник детских стихов поэта.

Правительство Осетии приняло решение соорудить памятник Коста Хетагурову в г. Орджоникидзе. Объявляется конкурс на проекты памятника сроком до 1 ноября 1939 г. Авторам будут выданы три премии — в 20, 15 и 10 тысяч рублей.

В Орджоникидзе с большим успехом идет комедия Коста Хетагурова «Дуна», сюжет которой относится к эпохе 90-х годов прошлого столетия.

Городской театр г. Орджоникидзе готовит также постановку премьереванной на конкурсе, объявленном правительством Осетии, пьесы Н. Джанаева и Т. Елхива о Коста Хетагурове.

### НАЙДЕНА КНИГА «ЖИТИЕ И СЛАВНЫЕ ДЕЛА ПЕТРА ВЕЛИКОГО»

НОВОЧЕРКАССК. Сотрудник Новочеркасского краеведческого музея тов. Магилан при разборе архива нашел книгу, представляющую библиографическую редкость. «Житие и славные дела Петра Великого самодержца Всероссийского». Книга издана Академией наук в 1774 году. Книга является интересной находкой, сделанная в свое время на одном из памятников поля Полтавской битвы:

На сих полях имел сраженье с Карлом Петр, И шведов разметал, как прах бурливый ветер, Вселенну устранил Российскою державой, И шел отсель вступить с победою и славою.

### ПРОЕКТ НОВОГО ТАДЖИКСКОГО АЛФАВИТА

СТАЛЛИНАБАД. (От наш. корр.). Во всех республиканских газетах опубликован проект нового таджикского алфавита, составленный историко-лингвистическим сектором таджикской базы Академии наук СССР на основе русской письменности.

Порядок букв в новом таджикском алфавите взят из русского алфавита с отнесением на конец всех букв, которые отсутствуют в русском алфавите. Это значительно облегчит пользование словарем и перевод литературы с одного языка на другой. Историко-лингвистический сектор уже разработаны правила орфографии некоторых гласных и согласных, а также разделительных знаков. Сейчас по всей республике проходит обсуждение трудящимися нового алфавита. Обсуждение нового алфавита состоялось, в частности, на Памире в г. Хоргове.

### ЖАН-ПЬЕР ЛЕБА

## Взятие Бастилии

Жестоким символом владычества над нами Бастилию свою воздвигли короли. Но мы судьбу торжым в бою решили сами! С оружием в руках на приступ мы пошли. Мы знали, что никто народу не поможет. Когда народ молчит, когда народ в цепях... Бастилия

сама упасть не может! Ее берут с оружием в руках. Руками бедноты Бастилию сносили. И памятник народ на площади воздвиг. Мы пели в этот день. Мы пели гимны силе, Свергающей навек тиранов и владык. Мы пели, что народ все торжым уничтожит! И песню навсегда мы сберегли в сердцах: — Бастилия

сама упасть не может! Ее берут с оружием в руках. Бастилию снесли. Но тяжкою пятою На горло наступил народу своему, Воздвигли буржуа над Францией родною Бастилию свою, — такую же торжым. Холера и чума для нас одно и то же! И снова мы поем врагам своим на страх: — Бастилия

сама упасть не может! Ее берут с оружием в руках. Мы — армия гора. Идемте с нами вместе! Мы счастье всем дадим, страну свою любим! Мы ринемся вперед, считая делом чести. Весь мир освободит, освободит себя. Бойцов июльских дней французы не забыли. Прекрасен наш народ. Могуч его размах! Пред нами трудный путь и тысячи Бастилий,

Но мы разрушим их с оружием в руках! Перевел с французского А. БЕЗЫМЕНСКИЙ

### МАРТИН АНДЕРСЕН НЕКСЕ В СССР

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Мартин Андерсен Нексе не впервые приезжает в Советский Союз. Но необыкновенно радостна и сердечна каждая встреча с этим прекрасным писателем и испытанным другом нашей страны. 10 июля, среди встречающихся на Финляндском вокзале приезжающего из Копенгагена Андерсена Нексе, был А. Новиков-Прибой, А. Прокофьев, Б. Лавренев, В. Шипков, В. Саянов, Ю. Герман, старшая переводчица со скандинавских языков А. Ганзен, зам. председателя иностранной комиссии ССР СССР т. Аплетин, представители Общества культурной связи с заграницей и ленинградской общестственности, корреспонденты газет.

Нексе рассказывает о том, как в Скандинавии растут и крепнут ряды писателей-антифашистов. Он называет имена талантливых писателей — норвежца Фольдея Грета, исландца Хальдара Лакснеса, датчанина Ганса Кирка и других, написавших сильные антифашистские произведения.

Датское Общество друзей Советского Союза, возглавляемое Мартином Андерсеном Нексе, проводит большую работу по ознакомлению широких масс с жизнью, бытом и культурой страны Советов. Общество выпускает ежемесячный иллюстрированный журнал, проводит лекции и доклады, демонстрирует советские кинокартины. В Дании хорошо известны многие произведения советской литературы, в частности М. Шолохова, А. Толстого, Н. Островского и др. Последние произведения М. Шолохова разошлись в количестве 45 тыс. экз. — неслыханный трагед для Дании.

В «Ленинградской правде» Мартин Андерсен Нексе опубликовал приветствие трудящимся «чуждого Ленинграда, который с первого же моего посещения навсегда запечатлен в моей памяти как один из прекраснейших городов Европы».

11 июля в Доме писателя им. Маяковского состоялся прием в честь Мартина Андерсена Нексе. Датского революционного писателя горячо приветствовали В. Саянов, В. Шипков, проф. В. Десницкий, М. Аплетин, Н. Рыкова (Ленгослитиздат).

МОСКВА. Прибывшего 13 июля Мартина Андерсена Нексе на Октябрьском вокзале приветствовали писатели К. Паустовский, Виктор Финк, Иоганнес Р. Бехер, Фриц Эрпенбек, директор Гослитиздата П. И. Чагин, редактор журнала «Интернациональная литература» Т. А. Рокотов, литературоведы, переводчики, журналисты.

«Уже седьмой раз приезжаю я в Советский Союз», — сказал Мартин Андерсен Нексе сотруднику «Литературной газеты». — «Приезжаю не отдыхать, а работать, смотреть, учиться».

Ведь каждый раз, как бы коротки ни были промежутки между этими поездками, я нахожу здесь что-нибудь новое, чего нельзя увидеть ни в какой другой стране, дающее пищу глазам и уму, точкой творческой работе.

Прошло всего несколько дней, как я опять вступил на советскую землю. Радо еще поздравить итоги своим впечатлениям, но кое-что я уже успел увидеть. Еще сильнее, чем раньше, пульсирует жизнь на московских и ленинградских улицах. Все более мощные перспективы открываются глазам приезжего. Прекрасен Кировский проспект в Ленинграде. В Москве я не узнал улицы Горького. В городах стало больше воздуха, света, — таков первый радостный вывод.

Наблюдать строительство нового мира, дышать воздухом страны социализма, какой еще может быть лучше отныне для большевика?

Впечатления от этого путешествия я думаю использовать в своем новом социальном романе, над которым я сейчас работаю. Я еще не знаю, будет ли действие этого романа происходить в СССР. Но независимо от этого, факт существования великой социалистической страны, стоящей в центре мировых событий, возбудившей любовь и симпатию всего передового человечества, должно получить в нем достойное отражение».

### К ТЫСЯЧЕЛЕТИЮ «ДАВИДА САСУНСКОГО»

ЕРЕВАН. (От наш. корр.). 10 июля открылась научная сессия армянского филиала Академии наук СССР, посвященная тысячелетию «Давида Сасунского».

В первый день сессии с докладами выступили заслуженный деятель искусств Армянской ССР Г. Левонян («Культура и искусство армянского народа в эпоху создания эпоса») и кандидат исторических наук Арутюнян («Эпоха эпоса «Давид Сасунский»).

# Последний день Антонио Мачадо

Недалеко от Фигерас, в плодородных долинах Восточной Каталонии, возмущается старинная «экономия», построенная крестьянами в XIII веке. В нижней ее части — стойла, пропитанные резким запахом навоза. Наверху огромная кухня, стены которой поддерживают широкие балки, очаг и над нимменная посуда. Над огнем этого очага пекли хлеб для 24 поколений. В этом убежище Антонио Мачадо, самый благородный поэт Испании и один из немногих писателей-классиков нашего времени, провел последние свои часы под испанским кровом, ночью, последовавшей за падением Барселоны.

Сорок женщин и мужчин, ушедших, как Мачадо, в последний момент из Барселоны, делили с постом холод этой ночи. Сорок испанцев бороздили в темноте, без надежды на то, что свет зари принесет им новый день. Вероятнее — их ожидала еще более темная ночь. Среди этих людей было несколько крупных представителей интеллигенции, забросивших в течение двух с половиной лет труд всей своей жизни, чтобы спасти жизнь республике: Педро Барраско, директор астрономической обсерватории Мадрида, знаменитый писатель Эмилио Мира, Поус-и-Паджи, председатель Каталонского института литературы, натуралист Эрик Риноха; геолог Х. Рой-Гомер, ректор барселонского университета Хоакин Ширау; один из лучших каталонских поэтов Карлос Рива и Томас Наварро Томас — директор мадридской национальной библиотеки, один из первых филологов мира.

Всю ночь шел дождь. От времени до времени слышались глухое эхо ружейного выстрела, грохот разрывающейся бомбы. Устроившись кое-как, мужчины поделили холдовые каменные плиты помещений; Мачадо, с телом, согнутым, почти пожелтевшим болезнью, ждал, сидя вместе с женщинами на деревянных крестьянских скамьях.

За два года до этого он писал другу из Мадрида: «Я стар и болен, стар потому, что мне больше 70, а это много лет для испанца. Болен потому, что мои органы сгорелись, чтобы не выполнять своих функций. Но я не подчиняюсь болезни и стараюсь сохранять силу и юность духа».

В ноябре 1936 г., когда правительство издало приказ об эвакуации в Валенсии, Мачадо, разговаривая с группой друзей и товарищей, сказал им, что предпочел свои услуги различным отрядам армии, но безуспешно. Он также объяснял, что, в отличие от различных своих знаменитых коллег, он не мог принять приглашения уехать за границу, в Европу или в Америку. «В Испании есть только одно красноречие, это — красноречие солдата. Грустно быть прикованным к перу. Долг наш народу может быть оплачен только жизнью».

Бесспорно, что каждый из людей, находящихся здесь, в этой каталонской экономике, в холдном полураке, разрисованном тенями нескольких свечей, видел ответственность в глазах картин прошлой жизни.

Последующая ночь была последней, проведенной Мачадо в Испании. Он провел ее без друзей, под открытым небом. Нептун, под дождем, вместе с народом, шел по дорогам. Сзади них, близко — фашистская угроза. Поддерживая друг друга, чтобы не упасть, приближались они к границе. Эти люди не могли примириться с дождем, которая обеспечивала бы жизнь испанцу, оставшемуся в Испании. Многие из обезжизненных раненых бойцов, Мачадо видел их переживания, намокнув от дождя, видел нагое, орованное тело, прикоснувшись к мокрой одежде товарищей. Там были дети на руках у матерей, были старики. Одна из них была матерью самого Мачадо, но захватившей с ним расставаться. Поэт, почти обессиленный, грустный, поддерживаемый с одной стороны рукой матери, с другой — другом своим Наварро Томас, уходил от агонии современной Испании. Он уходил к другой Испании, которая должна пережить его, полная бодрости, силы духа, у которой взгляды на вещи такие же, как и его, — взгляды, которые смерть не может уничтожить.

«Бога вы слышите в моих словах уверенно, знаете, что я поучаю вас тому, чему сам научился от народа».

Уход из Испании, сама смерть Мачадо обладают всей реалистической пластичностью его поэм.

Так, погруженный в тревогу миллионов, дошел он до французской границы... Границы политической, так как любима им Франция, язык и литературу которой он преподавал 40 лет, чтобы заработать на хлеб, границ иметь не могла. Эта Франция, окруженная колючей проволокой, с черными сенегальцами в красных фесках и белыми офицерами, которые горделиво: «Обращайтесь с испанцами без всякой жалости», — была другой. Мачадо знал ее хорошо.

Он знал также колеблющуюся медлительность французского правительства, знал, что маленькие люди отгадали последнюю копейку, изворачивались как могли для того, чтобы по калле дохлыми боеприпасами и оружием, всегда недостаточным для настоящего наступления республиканцев. Он знал, что огромные запасы бомб и ружей, на которые Негри расчитывал для защиты Каталонии, были задержаны на границе, причем до последнего момента не было известно, кто был виновником этого предательства. Войны Испанской республики могли сопротивляться, когда пересек оружие у противника был в четыре раза больше. Но когда он стал в двадцать раз больше — они не выдержали.

В эти последние часы, на географическом краю своей родины, на краю эпохи, женщины охрипли от крика, столько кричали они о своей боли, отделившись от мужей, битые, как скот, по другую сторону проволочного ограждения, под дождем, насквозь пронизываемым измученные тела, под далекий гуд затухающей стрельбы фашистов. Часы эти на самом деле были последними часами жизни Мачадо.

Тело его еще жило. Друзья нашли место для него и его матери в товарном вагоне. Наварро Томас поехал в Перпиньян и вернулся с деньгами. Мачадо устроили в маленькой гостинице в Больюре. Он не потерял столь характерной для него ясности и спокойствия духа. И там, окруженный теми небольшими удобствами, которые можно найти в маленькой французской гостинице, умер Мачадо. Несколько дней спустя умерла его мать.

В Антонио Мачадо непрерывно рос человек и писатель, и в момент фашистского мятежа его считали первым поэтом Испании.

Количественно творчество Мачадо невелико, но оно настолько насыщено, мощно и органично, что высокое место среди современных поэтов ему обеспечено.

Совершенство и музыкальность выражения отображают и красоту и дух недовольства старой Испании. Первые его поэмы — это статическая пластика страны, почва, солнце и душа которой были параллельны одновременно. Затем в его творчестве начинает звучать голос свободы и волевых течений. Море становится символом его поэзии.

Во время войны Мачадо окружен был друзьями, в большинстве своем молодыми, разделившими его любовь к делу, которое он защищал, любившими его.

Самые дорогие воспоминания о последней весне, когда я был в Испании, — часы с солдатами на фронте и часы, проведенные с Мачадо в то время, когда итальянцы бомбардировали город, и его учениками — молодыми поэтами в форме бойцов. Мачадо никогда не произносил слов: «победа», «поражение». Он знал, что Испания находится в процессе создания самой большой своей победы, каковы бы ни были непосредственные результаты войны.

И в последний день, как и всю свою жизнь, Антонио Мачадо был глубоко связан со своим народом.

Вл. НЕЙШТАДТ

# ЧЕХОВ ЗА РУБЕЖОМ

Толстой предсказывал, что влияние Чехова будет продолжительным и не ограничится одной Россией. Великий писатель угадал в Чехове пролагателя новых художественных путей. Сам Чехов тоже чувствовал его свое значение. При всей своей скромности он позволил себе сказать в одном из писем: «...Все мое написанное забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и неведомы — в этом моя единственная заслуга».

Чехов ошибся в первой части своего утверждения. Общепе, потому, что он не только открыл новый путь, но и поднял по нему до высочайших вершин художественного творчества.

Слова замечательного писателя не могли не распространиться по всему миру. Имя Антона Чехова бродило по России, он писал «Полудень», «Душечку», но Констане Гарнетт не перевела еще их на английский язык, и никто еще в Америке не знал, что короткий рассказ достиг — знам! — безнадельной степени совершенства». Так пишет американский критик Френсис Ньюмен в своей книге «Развитие новеллы» (1926). В конце XIX века и Западная Европа и Америка искали новых путей для художественной прозы. Мысли ли они обогатились без этой «бездельной степени совершенства», которую предлагала творчество Чехова? Разумеется, нет.

даний, появляются собрания сочинений — одомонимия, двухтомники, трехтомники. Идальства не упускают удовлетворять читательский спрос. Чехов (прибавлю — вместе с Горьким) начинает вытеснять с рынка национальных авторов. Раздается уже жалоба на такое «насилие». Об этом рассказывает, например, П. Кропоткин в своих лекциях по русской литературе, читанных в Востоне в 1901 г. и вышедших на английском языке в 1904 г.: «В Германии», — говорит Кропоткин, — «Чехов произвел глубокое впечатление. Лучшие из его рассказов были неоднократно переведены, так что один из крупнейших немецких критиков недавно воскликнул: «Tschschott, Tschschott, und kein Ende!»»

Это удивление не было преходящим. С течением времени оно, может быть, потеряло остроту новизны, но зато стало более углубленным. К концу первого десятилетия XX в. в Англии сложился даже своеобразный «культ» Чехова, продолжавшийся до наших дней и несколько потеснивший, если можно так выразиться, культ Тургенева, распространявшийся в той же Англии. Характерно в этом отношении воспоминание английского повелителя Лесли Холлора, которое он приводит в своей автобиографии, вышедшей в 1938 г. В 1933 г. Холлорд, тогда начинающий писатель, принес несколько своих рассказов известному английскому издателю Э. Гарнетту. Между ними произошел следующий краткий, но выразительный разговор:

— Чехова читали? — спросил Гарнетт.

— Да.

— Лучшее ведь не напишете! — резко заключил Гарнетт.

Однако рассказы на прочтение явил, может быть, именно потому, что автор их читал Чехова.

Чем же завоевал Чехов сердца зарубежных читателей? Прямой ответ на этот вопрос мы находим в книге французского ученого Анри Дюкло («Антон Чехов. Врач и писатель», Париж, 1927). Творчество Чехова, говорит Дюкло, оставалось насквозь русским, подымается над национальным и становится общечеловеческим благодаря

13 июля германская секция союза советских писателей отпраздновала 50-летие одного из своих членов: крестьянина по рождению, рабочего-металлиста по профессии, писателя по призванию — Адама Шаррера.

В связи с этим следует вспомнить о двух заслуживающих внимания фактах. На 1938—39 и ближайшие за ними годы приходится 50-летие юбилей виднейших представителей революционного крыла антифашистской германской литературы. В прошлом году исполнилось 50 лет Фридриху Вольфу. В текущем — Адаму Шарреру и Людвигу Рейну. В 1940-м пятидесятилетнего возраста достигнет Эрх Вайнерт, а Гансу Мархвине будет 60 лет. Еще на год позже переступит порог 50-летия Иоганнес Р. Бехер, а в 1942 году — Теодор Пильве.

Одновременно, в эти же годы, мы отмечаем десятилетие возникновения в Германии революционной пролетарской литературы. Вслед за отдельными произведениями ее предшественников (среди них отметим прежде всего «Русские баррикады» и «Пассажиры 3-го класса» Курта Клебера) в 1929-31 гг. появились ряд романов, пьес и стихов, которые можно было расценивать как новое явление в прогрессивной германской литературе: в 1929 году вышел роман Теодора Пильве «Кули кайзера», и имели шумный успех две пьесы Фридриха Вольфа «Колхозная Луид» и «Панкали». 1930 год принес «Фабрику Н. и К.» Вилли Бределя, «Штурм Эссена» Ганса Мархвина, «Потерявшие родину» Адама Шаррера, томик стихов Эрха Вайнерта — «Эрх Вайнерт говорит» и пьесу Фридриха Вольфа «Матросы из Катарра». В 1931 году к ним прибавились «Улица Резенхой» Вилли Бределя, «Борьба за уголь» Мархвина, «Рассказ пролетария» Турека. Значение этого явления было тогда разлито и неверно истолковано критиками рапповского толка. Но было бы неправильно его недооценивать. Именно в этот период в германской литературе произошел тот сдвиг, который отметил Ленин, говоря о значении произведений Мартина Андерсена Нексе для скандинавской и мировой литературы. Впервые в германской литературе прозвучал голос революционной части пролетариата.

Рабочий вступил в литературу в конце XIX столетия как объект художественного изображения и либерального сочувствия в произведениях писателей-натуралистов. «Рабочие-поэты», печатавшиеся накануне мировой войны в социал-демократических газетах и издательствах, были выразителями настроений замкнувшегося в рамках цеховщины реформистского крыла рабочего движения. Большинство представителей этого течения-юнионистского течения переместилось потом в лагерь фашизма. В произведениях же Бределя, Клебера, Мархвина, Пильве, Шаррера, Вайнерта, Вольфа звучал голос революционного, воспитанного коммунистической партией, крыла германского рабочего класса.

Не случайно, что это молодое литературное течение (которое теперь преодолело свою первоначальную изолированность от других представителей передовой немецкой литературы) и стало частью единой германской антифашистской литературы) возникло среди людей уже вполне зрелого возраста. Пильве было 38 лет, когда он взялся за перо; Вольф и Вайнерт достигли своих первых успехов в 40 лет. Адам Шаррер напечатал свое первое произведение, когда ему было 40 лет, а Мархвина — в 50. Для них всех начало творческой деятельности явилось результатом медленного созревания их личности, на котором сказались недостаточные быстрые темпы и противоречия в формировании ре-

волюционного крыла германского рабочего класса после мировой войны.

Адам Шаррер описал нам этот медленный и часто мучительный процесс в двух своих автобиографических романах — «Выбитый из колеи» и «Потерявшие родину». Мы видим в этих книгах, как начинается свой страдальческий путь по свету сын бедного баварского крестьянина, обремененного большой семьей. Его угнетают нищета, школьные мучения, необходимость поступить в ученики к мелкому ремесленнику. Не в силах более выносить такую жизнь, юноша отправляется блуждать по миру. В качестве бродячего подмастерья он годами скитается по Германии и прилегающим странам. Наряду ему удается раздобыть работу, в остальное время он — бродяга и попрошайка, ночующий по постыльным дворам и тюрьмам. Иногда милостивая, несчастная любовь задерживает его в каком-нибудь местечке, а затем он



Адам Шаррер.

Дорогой товарищ Адам Шаррер, президиум правления союза советских писателей горячо поздравляет вас в день вашего 50-летия. Мы приветствуем в вас юного человека достойного представителя трудящейся Германии. Как сын бедных крестьян, как рабочий-металлист, вы испытали тяжелый гнет эксплуатации.

После долгой трудовой жизни вы взяли за перо, чтобы рассказать современникам и будущему поколению о жизни и борьбе своих братьев по классу, чтобы показать, какие великие, непобедимые силы живут в трудящихся массах Германии.

В течение десяти лет творческой работы вы обогатили немецкую революционную литературу рядом значительных произведений.

Когда фашистские варвары, временно захватив власть в Германии, жили на кострах книги лучших немецких писателей, ваши сочинения были среди этих книг, и вас постигла участь изгнанника, вы ответили на вызов варваров новыми книгами.

Мы гордимся, что наша великая Советская страна стала для вас убежищем, где вы можете свободно и успешно продолжать свой плодотворный, творческий труд.

Мы желаем, чтобы вы еще долго служили своим талантливым пером нашему общему делу освобождения трудящихся.

ПРЕЗИДИУМ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

снова трогается в путь. В конце концов крестьянский сын делается токарем в Бремене. Участвуя в борьбе против снижения заработной платы и удлинения рабочего дня, он становится классово-сознательным рабочим. Он невинит угнетателей и знает, что надо делать, чтобы от них избавиться. Затаив эту ненависть в своем сердце, уходит он на войну. Вместе с другими, так же, как и он, давно «потерявшими родину», он примыкает на фронте к той солдатской прослойке, которая в 1917 году восприняла опыт русских большевиков и еще через год образовала революционное ядро в германских советах рабочих и солдатских депутатов.

Интересно, что заставило 40-летнего Адама Шаррера в 1929 году рассказать эту историю о потерявших родину людях, историю своей собственной жизни, положую на судьбы сотни и тысяч его сверстников. Это было как раз в тот период, когда в Германии одни за другим начали появляться большие романы из эпохи мировой войны. Большинство авторов этих книг романтизировали войну. Их герои были почти всегда молодые люди, чаще всего интеллигентные, добровольно пошедшие на войну и превратившиеся потом, в лучшем случае, в обыкновенных пидфитсов. Эти книги имели большой успех у публики. И это возмущало старого, «потерявшего родину» солдата. Ведь все это было совсем не так! Эти повоевавшие пидфитсы никогда не были настоящими противниками войны! Токарю Адаму Шарреру, как и многие его товарищи, был тогда безработным и прилагал отчаянные усилия, чтобы найти себе средства к жизни. Он нашел выход из нужды, сломившей многих его друзей, взявшись за перо и написав два своих первых романа. Они имели большой успех. Особенно хорошо был встречен его военный роман «Потерявшие родину», переведенный на многие языки. При всех недочетах, характерных для первого произведения, написанного рабочим, ставшим писателем в пожилом возрасте, в его изображении войны было много нового и самостоятельного и чувствовался большой талант рассказчика.

Вскоре же после появления его первого романа Адам Шаррер стал одним из известнейших представителей революционного крыла германской антифашистской литературы. В своих позднейших романах — «Великий обман» и «Борьба за землю» — он все больше отходил от автобиографической линии. Вспомнил свое деревенское происхождение и многократные встречи с германскими крестьянами во время страданий по различным провинциям, он еще по приходе Гитлера к власти начал свой большой роман «Кроты» — первый революционный крестьянский роман в германской литературе. В этом романе он дал изображение революционных сил, тапящихся в крестьянстве. В своем последнем романе «Семья Шумахера», только что вышедшем в Москве на немецком языке, Шаррер выводит много интересных типов из среды социал-демократических рабочих, воспитанных в мелкобуржуазном духе. Эта книга помогает читателю, особенно советскому, понять, какую роковую роль сыграли раскол германского рабочего класса и реакционный дух, в котором социал-демократы воспитывали рабочие массы, облегчая приход к власти фашистов.

50-летний юбилей Адама Шаррера совпадает с 10-летием его творческой деятельности. Селой человек, с морщинистым лицом немецкого крестьянина — еще молодой писатель. Но он молод и как человек. И когда он начинает рассказывать о своих творческих планах, мы знаем, что Адам Шаррер подарит нам еще много прекрасных книг из неисчерпаемого опыта своей долгой и суровой трудовой жизни.

# Бальзак Родэна

1 июля 1939 года на бульваре Монтпарнас в Париже была установлена статуя Бальзака, названная Родэном более сорока лет тому назад. Открытие памятника величайшему писателю Франции — торжеством не только Бальзака, но и прогрессивной Вокруг родэновского Бальзака кипела долгая борьба — борьба между реакционной и передовой частью общественного мнения, борьба, в которой политические принципы играли большую роль.

О памятнике Бальзаку первым подумал Люма-оттеп. Он открыл публичную полицию, которая была сорвана из-за протеста влюбленного Бальзака, действительной, полюбившему, ил влиянием тех, кто был против увековечения памяти великого писателя. Прошло около 20 лет, Люма умер, но добившись осуществления своего желания. Прошло и еще 15 лет. Памятник самому Люма уже был давно поставлен. И только в 1885 г. общество писателей, основанное Бальзаком, решилось заказать памятник. Заказ был дан скульптору Шапю, который умер через шесть лет, не выполнив работы.

Начались поиски премьера Шапю. Началась борьба между консервативной и прогрессивной частью общества писателей. Были девятые годы, годы борьбы между радикальной и умеренной Францией. Эмиль Золя, председатель общества писателей, настаивал на привлечении Родэна, крупнейшего скульптора Франции. Золя проявил при этом отличную его смелость. Он был натуралистом. Бальзак был реалистом. Родэна же был импрессионистом, единственным крупным скульптором, выдвинутым импрессионизмом. Но это был могучий и мятежный талант. Штампованные парижские памятники, подобием которых консерваторы жаждали почтить и Бальзака, претили вкусу Золя и его представлениям о гении автора «Человеческой комедии». Один Золя по мощи своего дарования мог, по мнению Золя, дать памятник, достойный Бальзака. Сильное сопротивление консервативной части правления общества писателей было преодолено. В письме к архитектору Журдену Золя писал в 1891 г.: «Дело, о котором я вам говорил, спешное, мы, вероятно, сможем наметить нового скульптора на ближайшем заседании, в понедельник. Повидимому возможно скорее с Родэном, убедите его, что статуя должна иметь не менее 4 метров в высоту, и посмотрите, можно ли выполнить весь памятник с установкой на месте за 30 тысяч франков».

Родэна согласился взять статую (председателю должен был оформить Журдену) и сделать все за 30 тысяч. Он образует представление свою работу 1 мая 1893 г. Но вместо двух на работу ушло семь лет. Родэна отнесся к работе чрезвычайно добросовестно. Она его захватывала. Великий каменщик погружался в изучение «Человеческой комедии», провел немало времени на родине Бальзака, собирая мельчайшие подробности его биографии, выискивая модели, делая множество эскизов. Золя угадал внутреннее создание двух дарований. В работе над Бальзаком Родэна открывался самозабвенно. Он говорил: «Бальзак — важнейшее откровение моего творчества». Он стремился дать не только портретное сходство, но и выразить глубокую иронию, проникновенное отношение Бальзака к описанному им миру. Чисто скульптурно Родэна стремился «создать иллюзию действительности из воздуха, света, движения, атмосферы, из «шпы света и тени». Возникшее отсюда творение представляет собою массу камня, оформленную в виде складок одежды, над которой возмущается величественно открытая мощная голова Бальзака.

В 1898 г. статуя была выставлена в Салоне и вызвала бурю. «Бальзак в рубашке», «Бальзак в мешке», «снежный ком», — кричали противники. Они вышли на улицы и извлекательно предлагали проложить мосточки с мукой — «копия памятника Бальзаку». Враги родэновского Бальзака были в то же время врагами капитана Дрейфуса. По времени «дело Бальзака» совпало с делом Дрейфуса. В защиту статуи Родэна выступили Анатоль Франс, Дебюсси, Мопс, Леконт, Камилло. Защитники родэновского Бальзака были почти сплошь защитниками Дрейфуса. Политическая борьба переселилась с борьбы течений и вкусов в искусство. Любопытно и достойно сожаления, что сам Родэна был одним из тех, кто упорно не желал понимать смысла борьбы, разрушающейся вокруг его статуи. Он воображал, что стоит «вне политики». Он полагал, что слишком рыцаря защита его творения со стороны «девушек» вредит успеху статуи. Он пытался добиться похвальных отзывов от правых. Через 20 лет Родэна умер в глубокой нищете.

Общество писателей отказалось «принять Бальзака» в статую Родэна, получило обратно выданные последние авансы, заказало памятник Фальгеру и благополучно поставило его, не обогатив искусства и не украсив Парижа. Председатель общества писателей поэт Жан Энар, писатель Марсель Превю и два других члена правления в знак протеста подали в отставку. Статуя Родэна появлялась на выставках, репродукция сделали ее популярной, но борьбу против нее продолжали реакционные писатели и реакционные политики, как Моррас и Пуанкаре.

Два года назад комитет из выдающихся представителей французской интеллигенции стал собирать средства и приобрел статую Бальзака, которую теперь и подарили городу Парижу, представившему для памятника место близ этой улицы, на которой жил Бальзак.

# НОВАЯ КНИГА ЖАНА КАССУ

Жан Кассу выпустил новую книгу «Срок восемь». Жан Кассу собрал в книге документацию о революции 1848 г. и с помощью обширных цитат из произведений современников пытается дать возможно более точное и ясное представление не только о фактах и идеях, но и о самой атмосфере, чувствованиях и характерных чертах этой великой исторической эпохи. Цитируются Фурьеристы, сен-симонисты, Бальзак, Гюго, Ренан, Гейне, Кабе, Жюль-Земле и многие другие. В главах «Рабочие» и «Буржуа» приводятся малоизвестные цитаты. Книга заканчивается коротким рассказом о фактах и событиях июньских дней.

ВОСПОМИНАНИЯ О Т К Л И К И

ТРИДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

АНДРЕЙ ЛЕСКОВ

«Написать очерк характерного лица — дело очень трудное и «мастерового», — вынул Н. С. Лесков одному маленькому, «видавшемуся по верхам журналистского» литератору, метко окрещенному Б. В. Варнеке «литературного приживалка».

«И, пожалуй, еще труднее дать что-нибудь ценное о таком лице в маленькой заметке», — между тем стало ясно, что в отрывках и воспоминаниях о крупном человеке нет незначительного, но заслуживающего обозрения от «глаза» от забвения.

Это обязывает каждого, не стыдясь немудрой, правдиво и просто рассказать все, что выпало на его долю слышать, узнать или лично запечатлеть о ком-либо из «больших людей».

Попытаюсь дать, что могу, об умершем 35 лет назад Чехове.

Начну с известных мне отзывов о его таланте моего отца, Николая Лескова, человека неукротимого темперамента, больших нервов в настроении, но непоколебимо стойкого в самоотверженной любви к литературе, горячо радовавшегося каждому новому талантливому произведению, появлению каждого нового дарования. Побуду во временном порядке.

«В числе молодых беллетристов есть люди с хорошими дарованиями и тоже с зловредным направлением. Говорят это, хочется назвать г. Гаршина, который пишет прекрасно и который далеко еще не достиг предела полного развития своего таланта. За ним, может быть, следовало бы упомянуть Короленку и молодого писателя Чехова, начинающего писать в том же реальном направлении. Еще никому не явлено ясно, что эти люди достигнут, если станут трудиться, имея между прочим, графа Толстого для себя образцом, чьи рассказы — их достояние судить только с той стороны: делает ли они из своих дарований наилучшее употребление, какое избрать могут. Стараться же рачительно из до потери всякой веры в себя — это не полезное, а вредное дело со стороны критики.» (Новости и бирж. газ., 1896 г. № 151, изд. I-е. Упрек направлен против «новорожденных» ругателя, В. П. Буренина, который «дрался Толстым», уничтожившая сопоставляя силы начинающих писателей с гением Толстого).

«Я иногда горююсь радоваться, что приходит к делу новый человек со вкусом, умением и пониманием того, для чего стоит писать; но я не всегда оптимист: я первый (кажется) слышал указания на Чехова, на Яковлеву и на Вас, и раньше многих заскорбел молча об удивительном для меня упадке сил в Короленку. Я не думаю, чтобы я увлекался моею любовью к литературе до того, чтобы делать слова из муки. Захваливать новичка, конечно, можно, и это сделано с несколькими слабыми людьми (напр. Важин, Ясинский и т. д.), но в ком есть вкус и творчество, тот не так легко повреждается. Яковлева может писать превосходно, м. б. не хуже «Мимочки», а ее протрудили ни за что и ни про что.» (Письмо к М. О. Меньшикову, 29 июня 1903 г. «Мимочка» — Л. И. Веселитская, псевдоним «Миклуля», автор повести о «Мимочке»).

В письме к А. И. Фарусову от 16 сентября 1893 г. Лесков пишет:

«И мы об этом писателе более говорить не будем, точно так же, как не говорим о «Палате № 6», которую я считаю за прекрасное произведение, а Вы — за очень плохое.»

О «Палате № 6» Лесков решил не говорить больше с Фарусовым, так как записанное последнее, споря.

Я (т. е. Фарусов), мне хотелось бы и самому посмотреть на повесть Чехова как на крупное, выдающееся произведение.

Лесков. Что же вам мешает?

Ф. Не знаю, что в ней квалит... Доктор — тот же разучившийся медицинский доктор в «Трех сестрах», тот же циничный доктор с рывком в руке в «Дяде Ване», и тот же «Иванов» с проповедью об умеренности идеалах. Эти «верескеские» доктора переполняют не палаты умишленных, а во множестве — городские и земские больницы. Каждый из них — как давно затасканный в литературе и праздно болтающий на готовом содержании «длинный человек».

Л. Они олицетворяют провинцию.

Ф. Они и ранее, до «Палаты № 6», не представляли собою умных людей. Одно повторение убогого человека.

Л. А это разве не важно — как добрый и образованный человек падает и погибает в провинции? За одну фигурку безжалост-

ного сторожа Никиты рассказ Чехова надо редактору хватать обими руками.

Ф. Конечно, его нельзя не напечатать. Но он неважный.

Л. За границы он стал бы выше мостаносовских. Он делает честь любой литературе и, если такими рассказами не удовлетворяются, то уж извините: не так мы богаты... Разве не важно, что по природе добрый человек нынче не делает в провинции, что он не может выпрямиться во весь рост, а все ходит согнувшись?

Ф. Да он и не думает выпрямиться.

Л. Откуда же я вяла его таким? Ведь я из повести вынес такое впечатление! В «Палате № 6» в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры. Вскрывает палата № 6. Это — Россия... Чехов сам не думал того, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его — это Русь!

«Этот торжественный отзыв Лескова о Чехове не был исключительным настроением», — заканчивает Фарусов свою, сильно сокращенную здесь, хранящуюся у меня запись.

Обобщив все приведенное мною, может быть, сотая доля того, что говорил Лесков в своем кабинете о крепко по сердцу принадлежавшем ему младшем брате по ремеслу.

«Почему же тебе едем, как Самуил помазал Давида, Пинхи!», заповедал он Чехову в октябре 1893 г., случив с Антоном Павловичем ночью по Москве.

В этом «помазании на ты» вылилось не более того, что легко могло быть высказано и в дневной беседе и «на вы», и без участия «позы виноградной». Расположение крепко на авершном признании несомненного таланта, оценка которого роста, а продолжавшийся расцвет радостно.

Встретился с Чеховым у отца, умершего в 1895 году, мне не случилось.

Зиму 1898/99 гг. я жил в Ялте. Часто дождило. Проспировавшие улицы кисти. Раз в неделю в городском клубе танцовали, в остальные дни там же тосковали «винтили». Читателью умственных интересов была табачно-книжная лавка Синаи. Торговля одними книгами в «жемчужину» Крыма, в наиболее, казалось бы, интеллигентного его городе, была статей ненадежной. Жизнь шла дремотная, зоологическая...

И вдруг — взрыв бомбы: Чехов! Приехал звать Чехов! Поселился у Иловайской на Аутской. Бывает у начальницы женской гимназии Харкеевны... Вся и все настроилось.

Подходил новый, 1899 год. Встретать его, по мысли моей, литературнолюбивой начальницы женской гимназии, Варвары Константиновны Харкеевич, соворились на «товарищеских» началах — в зале этой гимназии.

Собралось подлинное «третье сословие», настоящая трудовая интеллигенция скудного ее города наземной чванливой знати и местных торговцев. Тут я и познакомился уже лично с Чеховым.

После ужина, после множества обычных тостов общество разбилось. К группе, в которой стоял я, подошел Антон Павлович. После двух-трех фраз, не обремененных памятью, он спросил — как относиться мой отец к Суворову? Я отвечал, что при всей неустойчивости их отношения, обстоятельных временах до полной враждебности, он считал того человеком в основе не злым, даже скорее добрым, искренним, доступным и горячим помыслам и движениям, но постепенно ставшим «сидельником» и «благодаря» дрянному окружению, сдвигавшимся способным на поступки много ниже его природных свойств.

— Вот, так и я считаю. Сам он не злой человек. Это Николай Семенович верно говорил. Деньги его, конечно, испортили, но главное — эта ужасная новоремесленная казарма! Это ужасное окружение! Эти Буренины, Гей, Масловы, Сыроматкинские... и т. д. Он невольно поддается их влиянию. Они развращают и его, и всю редакцию, и газету, и читающую ее публику. И как это ни досадно, но все это неустраимо.

— А как вы были последние минуты Николая Семеновича?

Я рассказал.

— Да, мне, знаете, и то удивительно, как долго он одолевал свою страшную болезнь, свою «жабу» при его вялом работавшем, жирном уме, сердце.

Тем временем стол, за которым мы трапезовали и слушали спичи, исчез. Кто-то сел за рояль, заскользнул пар.

— Андрей Николаевич, — мятко улыбуновшись, сказал Чехов, — я видел в судьбе... Вы большой мастер в этом искусстве... Пожалуйста, уж протеменируйте же нам и здесь с трагической НН.

— Чрез несколько дней я завтракал — с Чеховым — с доживавшим век в Ялте бывшим театром московского Большого театра Уставным и еще с кем-то у «Екатерини второй», как прозвали тогда Кати, однако, была несравненно «поряднее» и красивее ангажи-чертовой немки.

Беседа не выходила из рамок нестрого, небезобидной в малосопном обществе. Пока мы вкушали прекрасные яства, орошая их «добрым» вином, ясный с утра дым невольной помехи, и в широкие окна красной столовой заступал дождь.

Кто-то стал чествовать ялтинский климат, полагаясь на который, вылился, мол, из дому без калош, а потом клянью в судьбу.

— Да, вот, без калош, это, конечно, нехорошо, — откликнулся Чехов. — А так вот, вообще, я, например, люблю такую погоду: одеть пальто, исцарапать калоши, старенькую шапку... или себе, не спеша, без цели... Хорошо! Дождь моросит, на безлюдных улицах тихо, спокойно... Ничто и никто не отвлекает, не мешает думать... Хорошо думать под дождем... Хорошо!

Так и пошло с тех пор: какая погода? — да «чеховская»!

День-два спустя в передней раздалась знакомая, оживленная речь Варвары Константиновны.

— А я с Антоном Павловичем. Захотел прийти к вам. Сейчас поднимется, не запряйте дверей! — он с кем-то внизу вестился.

Он и в самом деле появлялся уже на пороге. Так просто и мило мог поступать только человек простого и милого сердца.

Он им и был всегда, всегда, во всем. Пунтильный это был лад, дар простоты!

Оказалось, что «женская гимназия», как шутя называл Чехов в письмах Харкеевич, парасказала ему, как мы чуть-чуть не размырала раз в городском клубе, в полях недостаточных ее гимназисток, «Иванова», со мною в заглавной роли (секунтаж был отменен едва не в его канун), о других моих сценических в том же театре выступлений и об общем тяготении к сцене.

Антон Павлович сразу же всеми силами захотел помочь мне поступить в «Художественный театр», предложил ряд рекомендаций и т. д. Конечно, я был расстроен до глубины души.

Но помню, в связи с чем, в одно из следующих наших свиданий он вдруг совершенно серьезно сказал: «А то вот еще хорошо — писать писать. Попробуйте. Это очень увлекает и, право, не так уж трудно, как думают».

Скромный в оценке своих сил, он, видимо, искренно не исключал возможности их в той же мере в других.

В середине января я выехал в Москву, снабженный письмами Антона Павловича, призывавшими «оказать содействие» осуществлению «актерских» моих планов.

В откликах на кончину Чехова была одна существенная особенность. Печать, исключая два-три чересочетных листка, единодушно выражала глубокое сожаление о понесенной русской литературой утрате, — сожаление, искренность которого не вызвала сомнений. Но этот отклик прессы несоизмерим с тем варьированной глубиной печали, каким отзывались на весть о смерти Антона Павловича широкие массы читателей. Тысячами и тысячами людей это событие было воспринято как тяжкий удар, как потеря родного человека, члена семьи, близкого друга.

Опять, как и в предшествующие годы, когда страстно трактовался вопрос о пессимизме Чехова, определенное разное расхождение между отношением к писателю — прессы с одной стороны, читателей — с другой.

Уяснить причину этого явления — значит понять самую суть воздействия чеховского творчества на читателя, а отсюда и значение этого творчества для истории развития русского общества.

Причина была тут одна. Прогрессивная печать, за редкими исключениями, оценивала «пессимизм» Чехова как явление, с точки зрения общественной, отрицательное, регрессивное, действующее разлагающим образом на общественное настроение. А читатель — непосредственным чувством, без рассуждений и теоретизаций — воспринимал тот же «пессимизм» как могущее жизненное побуждение.

Надобно прямо сказать, что критика того времени не учла происшедшей в настроении общества перемены и потому выпала в заблуждение. Когда она в конце 80-х годов высказывала мысль, что такие вещи, как, например, пьеса «Иванов», могут быть восприняты читателями как своего рода проповедь антиобщественной теории «малых дел», то она была права. Время было глухое, беспросветное, насквозь реакционное. Общество было подавлено, апатично. И когда в эту атмосферу попало сильно написанное произведение с центральным героем — «длинным человеком», тоже апатичным, во всем общественном равнодушием, проповедующим принципиальный отказ от всякой активности, от всякого широкого размаха, кончаясь с собой после короткой вышкии перы в себя и в свои слезы, то в ряде случаев влияние такого произведения могло быть вредным, способствующим понижению общественного настроения.

Но и в развитии последнего, как и в развитии всего на свете, есть своя диалектика. В середине 90-х годов, когда творчество Чехова достигло полного расцвета, настроение общества было уже не то, и, главное, оно неуклонно нарастало, шло на подъем. Если попытаться кратко сформулировать, в чем состояла происшедшая перемена, то у нас получится нечто вроде такой картины: окна, наложившие в восьмидесятых годах рождали в его душе чувство безнадёжности, апатично. К концу девяностых годов они вызвали гнев, раздражение и нетерпеливое стремление сорвать их с себя.

Вот в чем состояла эта диалектика общественного настроения. И чеховское творчество шло ей навстречу, как никакое другое. Читая «Палату № 6», читатель испытывал ощущение, будто сам он заперт самодержавным строем в «Палате № 6», но он не покорялся, а страстно жаждал из нее вырваться. В пьесе «Три сестры» зритель слушал тоскующие и по существу абсолютно безнадёжные стоны сестер: «В Москву! В Москву!» В 80-х годах они бы усилили его чувство безнадёжности тоски. А через каких-нибудь пятнадцать лет, в момент появления пьесы, они звучали как призыв к лучшей, более осмысленной и светлой жизни. Недаром ведь самые эти слова: «В Москву! В Москву!», у автора употребленные как символ бесцельной тоски, самым парадоксальным образом вошли в обиходную разговорную речь как символ живого и действительного стремления.

В 1908 году Чехов написал знаменитый свой рассказ «Человек в футляре», самое название которого давно стало крылатым выражением, беспрестанно применяемым в литературе, в публицистике, в ораторских речах, в разговоре. Если отнестись к этому рассказу так, как отнеслась критика к творчеству Чехова вообще, то это понятие предельная степень пессимизма. Можно ли, в самом деле, предумать что-либо мрачнее и беспощаднее, чем та картина жизни целого города, какую нарисовал Чехов в этом рассказе!

Вот что высказывало смех всей компании. Художник в шекспировском воротнике считался остроумным.

В столовой начинался разговор о живописи. Гости упрекали Семирадского за обилие золота и перламутра, называли Шишкина учителем ботаники, Маковского обвиняли в том, что на всех картинах он пишет свою собственную жену. Свои мнения художники высказывали отрывками и пренебрежительными фразами.

Среди разговора Николай Волховиди к шпательку в коридоре, долго возился в нем и, ничего не найдя, послал прислугу за пивом. Прежде чем закусить, Николай долбо прихлебывался к корочке черного хлеба.

Выпил, забылался и о Семирадском, и о Шишкине и говорил уже только о себе: о незначительных еде картинах, будущих премиях, успехах, известности.

Чужая слава вызывала в этих людях не чувство гордости, а тревогу. Им никогда не приходила в голову простая мысль о том, что славу в искусстве никто не дает, а только умождают.

Пока все эти ученики и сотрудники иллюстрированных изданий оставались бедными и безвестными, пока они жили в деревнях помером, сходились с натурными и модистками, носили лето и зиму одно и то же пальто, о них в компании Николай говорил хорошо.

Но стояло только кому-нибудь из них обратиться на себя внимание, осуществить наконец свои замыслы, как отношение к нему сейчас же менялось. Его называли теперь пропавшим талантом, пошлым ремесленником, шутком гороховым, думающим только о забаве публики. Если теперь с этим художником ходили в трамвай, и ему, как человеку со средствами, приходилось платить за всех, то денег потом ему не отдавали и долгов этих не только не списали, но говорили о них с гордостью.

Возгуд чужой славы Чехов не сетовал. Малый газетчик, он в конце концов оставался спокойным и свободным. Он хорошо чувствовал опасность своего жур-

на, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть, и это пленяет вас. А мы? Мы! Мы ищем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни гуру, ни ну!»

Для того момента, когда строки эти писались, это было в известной мере правдой. Но с каждым годом картина резко менялась, несмотря на то, что Чехов сохранил ограниченный почти лишь тем, что писал жизнь такую, какой она была, лишь в редких случаях переступая эту черту. Но атмосфера крутом была уже не та. И в этой предгрозовой атмосфере каждая строчка его рассказов, каждое слово в его пьесах настоячиво и строго твердила читателю: жизнь такая, как она здесь изображена, но она таковой не должна быть. Чехов не умел указать, куда надо идти. Но он не устал указывать, от чего надо уходить прочь.

Необходимо поучительно, что редкие высказывания Чехова, в которых звучит положительная вера в близкий переворот, высказывания, порой очень сильные, над предположением читателя не производили и малой доли того впечатления, какое он выносил от картин вроде тех, какие даны в «Человеке в футляре» и т. д. Например, в пьесе «Три сестры» со сцены раздавались такие слова: «Пришло время, поднимается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая илет, уже близка и скоро слухет с нашего общества ливе, равнодушие, предубеждение к труду, гнилая скука».

Напрасно стали бы мы искать в пресесе того времени каких бы то ни было указаний на то, чтобы эти, по существу пророческие, слова вызвали тот или иной отклик в зрительном зале театра, чтобы по поводу них раздалась какие-нибудь возгласы, чтобы слушатели выделили их каким-либо образом. Ничего этого не было, и не эти замечательные слова, с таким ясным, конкретным и определенным предсказанием, сделались крылатыми, а слова безраздельного, безнадёжного и безысходного томления: «В Москву! В Москву!»

Чем объясняется это поразительное противоречие? Тем, что для положительных предсказаний и указаний революционного характера тогдашний читатель имел руководящих в более осмысленных, точных и авторитетных, чем писатель Чехов. В то время уже шла большая подпольная революционная работа, уже были революционные организации, уже существовала революционная литература. Наконец, среди писателей уже подымалась фигура человека, содержание и смысл творчества которого состояли в призыве к революции. — Максим Горький. Вот из этих-то источников и черпал читатель все то, что касалось «здоровой, сильной бури», надвигающейся на страну. К Чехову он за этим не обращался, в его распоряжении были более веские и конкретные указания на «грядущую революционную бурю». Но никто не умел сказать читателю более страстно и сильно, чем Чехов, этих магических слов предреволюционного настроения: «Больше жить так невозможно!»

В этом заключалась подлинная миссия Чехова, которая в конкретных условиях того времени, по тому действию, которое она производила, должна быть по справедливости названа революционной.

Этого не поняла критика, проводившая писателя в молгу с искренней грустью, но без ясного понимания общественного значения понесенной утраты, потому что критика эта не посела за ходом времени, не учла диалектики чеховского пессимизма и не заметила новой, революционной функции последнего.

Но читатель, напряженнейшее ощущение которого — «больше жить так невозможно» — с такой силой, полнотой и ясностью в течение ряда лет выражал скончавшийся писатель, пережил эту утрату именно как личную, потому что здесь обрывалась связь, самая живая, кровная, задушевная. И он откликнулся на эту утрату настоящим взрывом печали, многих удивившим своею силой и глубиной.

В нашей истории это был не первый случай, когда читатель опережал критику в общественной оценке писателя. Так было и после гибели Пушкина, к гению которого даже передовая критика успела и того времени стелла «охладеть». Народное горе, в потрясавших формах проявившееся над горлом поэта, воочию показало, что радовой критике оказалась тогда прозорливее читатель.

Вот что высказывало смех всей компании. Художник в шекспировском воротнике считался остроумным.

В столовой начинался разговор о живописи. Гости упрекали Семирадского за обилие золота и перламутра, называли Шишкина учителем ботаники, Маковского обвиняли в том, что на всех картинах он пишет свою собственную жену. Свои мнения художники высказывали отрывками и пренебрежительными фразами.

Среди разговора Николай Волховиди к шпательку в коридоре, долго возился в нем и, ничего не найдя, послал прислугу за пивом. Прежде чем закусить, Николай долбо прихлебывался к корочке черного хлеба.

Выпил, забылался и о Семирадском, и о Шишкине и говорил уже только о себе: о незначительных еде картинах, будущих премиях, успехах, известности.

Чужая слава вызывала в этих людях не чувство гордости, а тревогу. Им никогда не приходила в голову простая мысль о том, что славу в искусстве никто не дает, а только умождают.

Пока все эти ученики и сотрудники иллюстрированных изданий оставались бедными и безвестными, пока они жили в деревнях помером, сходились с натурными и модистками, носили лето и зиму одно и то же пальто, о них в компании Николай говорил хорошо.

Но стояло только кому-нибудь из них обратиться на себя внимание, осуществить наконец свои замыслы, как отношение к нему сейчас же менялось. Его называли теперь пропавшим талантом, пошлым ремесленником, шутком гороховым, думающим только о забаве публики. Если теперь с этим художником ходили в трамвай, и ему, как человеку со средствами, приходилось платить за всех, то денег потом ему не отдавали и долгов этих не только не списали, но говорили о них с гордостью.

Возгуд чужой славы Чехов не сетовал. Малый газетчик, он в конце концов оставался спокойным и свободным. Он хорошо чувствовал опасность своего жур-

А. РОСКИН БРАТЪЯ

Некоторые мелочи, написанные на заказ, доставляли самому Чехову какое-то неожиданное удовольствие.

Когда Чехов сочинял литературные пародии, он забывал об издателях, редакторах и подписчиках.

Перечитывая эти пародии, он смеялся, словно над совсем чужими вещами.

Была у него пародия на Виктора Гюго, Жюль Верна, на Полюса Доу Терайла, автора «Рокмобла», на модные романы венгерского писателя Мавра Йокяя.

Пародия на Мавра Йокяя, впрочем, совсем не удалась. Она была почти так же длинна, как произведения самого Мавра Йокяя, и Чехов с досадой замечал, что он больше подражает венгерскому романтисту, чем его высмеивает.

Сочинил еще Чехов несколько маленьких рассказов под общим названием «Жены артистов» — пародию на Альфонса Доде. В этой пародии у Чехова было особое отношение.

Высмеивая Гюго и Жюль Верна, Чехов высмеивал свое собственное прошлое, ставшее уже далеким. Из стилиа этих писателей Чехов вырос, как вырастают из палаты.

Но Альфонса Доде он любил и теперь. Любил его теплоту и изящество, его наблюдательность, может быть немного жесткую, но в этой самой женственности живую и нервную. Любил скромную песню Доде о понятном и bestольком человеческом счастье.

В «Вестнике Европы» Чехов прочел корреспонденцию Золя об Альфонсе Доде. Чехов узнал, что автор «Сказок попольнитка» явился в Париж с юга, из Прованса, явился молодым и свободным.

Отрывок из второй части биографической повести «Антоша Чехонте».

Он был поэтом, но на него смотрели как на газетчика. Он приносил сказки о людях и природе родных мест, а от него требовали заметок для дневника прощесейного. Доде прятал в карман свои сказки и возвращался с этими заметками с таким бесцельным и улыбающимся видом, с каким приносит цветы с утренней прогулки.

И в самом деле, фельетоны и репортажские заметки Доде, словно подобранные на парижских улицах, пахли все же не асфальтом и светильным газом, а мятой и ландышем.

Сведения о Доде показались Чехову очень интересными.

Он вспомнил Некрасова, его писательскую молодость — это лихорадочное июль в день, из месяца в месяц писание на заказ рассказов, повестей, романов, водевилей.

Так ли нужна поэту прямая и гладкая дорога к своей поэзии?

Не должна ли эта прямая и гладкая дорога казаться поэту слишком прямой и слишком гладкой, если только он — настоящий поэт?

Не убывает ли журнализм только тех, кто во всем обретен на бесплодие?

Чехов ругал портрет Доде. Ему хотелось его повесить у себя в комнате на стене.

Но в конце концов Чехов раздумал и заложил портрет Доде между страниц учебника анатомии Гиппеля.

Мир, заключенный в рассказе Доде, был близок и понятен Чехову. В «Женах артистов» Доде рассказывал об обитателях парижских мансард, о людях богемы, уравненных нищетою настоящего и застоявшихся мечтаниями о будущем.

Жизнь этих людей требовала искус-

ственного освещения, иначе декорации казались слишком жалкими.

Николай вялся нарисовать к «Женам артистов» иллюстрации.

Уговорить Николая было очень трудно, потому что работал Николай мало.

Он удивительно легко мирился с пятнами на обоях, с остатками обеды на клеенке, с ведром в углу, с мертвыми мухами на подоконнике, но стоило ему только взять в руки кисть, как в нем пробуждалась внезапная требовательность, и он плавающим голосом начинал жаловаться на обстановку, называя ее нехудожественной.

Когда кто-нибудь спрашивал Николая о том, как подготавливает его последние картины, он раздраженно отвечал:

— Неужели вы думаете, что я могу здесь писать? И потом... воздуха мало. Художнику воздух нужен.

И если при этом разговоре присутствовал Павел Егорыч, Николай бросал на него такой взгляд, словно именно отец виноват в том, что Николаю нехватает воздуха.

Летом Николай вместе с кем-нибудь из приятелей-художников уезжал на этюды — в подмосковные деревни или в маленькие, забытые людьми городки, разнотравные и такие тихие, что казались скорее своеобразными уголками природы, чем созданными человеческих рук.

Сперва все увлекало здесь Николая: и древний собор с зеленой от старости железной зверью, и рогатый двор, успешный большим замкам, и река, по которой процывали иногда ржавые пароходики.

Но проходила неделя, все казалось Николаю уже знакомым и наловшим, и опять с раздражением он говорил своему спутнику, указывая на домики, в котором они жили.

— Разве я могу работать в этом сарае! Возвращался Николай в Москву с пустым альбомом и с нетропутом запасом красок, весь в пыли, скучный и молчаливый.

Он оживлялся только тогда, когда «по секрету» рассказывал Антону о своих романах.

Был у него роман с какой-то Наташей — дочерью хозяйки.

Хозяйка запрещала ей бывать с «этими художниками», но Наташа все же приходила к ним и, краснея от удивления и страха, слушала их беседы. Она полубила Николая.

Расставаясь с ним, Наташа плакала. Она хотела всегда быть с Николаем, всегда беречь его жизнь, как только сможет она ее сберечь.

Николай отвечал ей, что художник не должен иметь семьи. Об этом Николай рассказывал Антону с любовью усмешкой. Видно, он гордился тем, что занимается такой профессией, которая отнимает право иметь жену и детей, но дает право ездить в Салон де Варьете на Большой Дмитровке.

В эту минуту Николай показывал Антону глумым до жалости, хотя он хорошо знал, что Николай совсем не глум и только немного жалок.

Иногда Николай приводил к Антону своих товарищей-художников.

Среди них были ученики училища живописи и ваяния, носившие пледы через плечо — по-студенчески, были и художники немодные, давно ставшие профессионалами.

# ОБЫКНОВЕННЫЕ ЭТЮДЫ

## I.

Если правдиво писать о человеческом чувстве, можно и не называть его. В хаосе житейских частностей поэзия возникает не сразу, и прав писатель, когда отказывается искусственно ускорять ее возникновение. В этом — залог больших удач, хотя нередко и причина больших разочарований.

В рассказах А. Письменного показана повседневная жизнь. Это ощущение не покидает читателя, потому что даже в необычных ситуациях герои Письменного испытывают естественные, всем нам понятные и только в этом смысле обычные чувства.

Вот в командировке молодая женщина встречается с тем, кто три года назад часто бывал с ней. Они сидят в его кабинете, а на столе перед ними его портрет. Но оба делают вид, что не замечают его. В мужестве чувства не названо, но понятно. Вот приезжает на рудник управляющий трестом спмать с работы негодной работница. Но не так это просто — снимать, потому что когда-то управляющий был копоном, и его заметил и полюбил именно этот, теперь негодный, человек. Вот журналист собирается с директором рудника на охоту. Ночью, когда они сыграли партию в шахматы, ложатся спать, директор приносит «молнию» — его вычитают в Москву, на совещание в Кремль. И читатель видит, «как это бывает у нас», когда куда-то в глушь ночью приходит нежданно-негаданно телеграмма с вызовом в Кремль.

«В обыкновенных этюдах есть нечто от самой жизни», — писал Ван-Гог, — и тот, кто их делает, пенит в них больше, чем самого себя, природу, которая в них заключена, и поэтому предпочитает эти этюды тому, что он потом из них делает».

А Письменный начал с очерка. Те, кто начинал вместе с ним, помнят, как постепенно в очерке размывалась документальная основа, и то, что вчера было лишь приправой жарра — драматизированная мотивировка, диалог, пейзаж, — сегодня делалось самым важным в очерке, а очерк становился рассказом. Многие молодые писатели пережили этот процесс гибридизации жанров; в книге Письменного тоже заметно влияние очерка: в рассказах «Кочевник», «Отцы и дети».

Но главное, что сохранил Письменный от «этноного периода», — то, что он пенит в рассказах «больше, чем самого себя, природу, которая в них заключена».

В десяти рассказах, составляющих книгу, слишком много персонажей! Геологи, горные инженеры, мартовские мастера. Здесь профессия сама по себе не означает заодно и характера и ситуации, как это часто бывает в романах и в театре. Профессии не подпадают людям, здесь не видна вообще секретаря партокома, вообще геолога. Потому-то, может быть, так много народу в книге: автор не боится ввести еще один-два персонажа, хотя бы они были и не нужны, как директо не боится вступить на совещание еще одного производственного.

Есть верный способ проверить, насколько развито у писателя чувство правды: посмотреть, как укладывается в рассказы эти. Вот материал, который не терпит фальши. Эту пробу Письменный выдерживает: лучший его рассказ — «Па рассвете», о двух мальчиках, отправившихся ловить рыбу, и о том, что они думают о своем будущем.

Стиль рассказов прост — ничего тяжелого-выпяченного, манерно-приподнятого. Письменный знает, что интеллигентный образ можно найти только в точном и скромном выражении. Мысль верная: сколько раз мы убеждались в том, что когда художник ищет предельной точности своего выражения, — возникает в искусстве новое, а когда он ищет только новое, — начинается формализм.

Там, где писатель, подобно Письменному, не претендует на исключительность формы, работа критика усложнена. Он должен сам хорошо знать правду обыкновенного и не стесняться встречать с ней в искусстве, чтобы уметь отличить подделку и оценивать явления искусства не по внешним признакам, а по самой поделочности правды.

Поверхностная критика, хотя бы и действительных заблуждений, только укорачивает.

А. Письменный. «Через три года». Рассказы. «Советский писатель».

плет заблуждения. Именно поэтому можно сказать, что в статьях о романе Письменного «В маленьком городе» критика не выполняла своего единственного, указанного ей еще Флорбером, назначения: быть полезной.

Литературные воззрения Письменного, несомненно сами по себе, таит опасность многих заблуждений. Одно из них Письменный демонстрирует, к сожалению, довольно часто. Ведь не только для критика, но, в первую очередь, для самого художника трудности возрастают по мере того, как он приближается к правдой обыденного. Он получает право писать просто, но пользоваться им можно только с величайшей разборчивостью, применяя в качестве контрольного инструмента хорошо тренированный аппарат вкуса. Между тем Письменный пользуется своим правом иногда слишком доверчиво.

«Высокий, толстый, неуклюжий, большой...»

«Большой, неуклюжий, с рыжеватыми усиками...»

Что это — житейские частности или реалистическая деталь? Скорее всего, это просто сочные фразы, тени других — ненаписанных, но все же реально существующих в образном сознании писателя.

Судя по рассказам, Письменный убежден в том, что действительность и искусство находятся как бы в сообщающихся сосудах и подпадают поэтому действию известного физического закона. Он находит даже истинное удовольствие в этой уверенности. Кажется так, что, вводя парочку в шлозовую камеру, Письменный так беззаботно любуется позолоченным проявлением физического закона, что когда урешь в двух камерах уже сравнялся, природа сделала свое, он иногда забывает одну лишнюю деталь: открыть шлозовые ворота. И парочка тогда остается в камере, на том среднем уровне, где жизнь и искусство показывают одну отметку. Рассказ не входит в область поэтического.

Так случилось с рассказами: «Они бабы», «Молния», «Кочевник». В них была все для успеха: любовь к жизни, тонкая наблюдательность, верное чувство эпохи современника. И все же рассказы эти не удались: писатель как будто не открыл шлозовых ворот, попался на всемогущее действие физического закона, не сделал того последнего усилия, без которого теряет всю прелесть творчество писателя-реалиста.

## III.

На этом можно было бы копнуть, если бы спор о «художественном принципе», разнузданный в связи с обсуждением романа Письменного, не оттолкнул бы педантизм в книге его рассказов. С. Бондария, Я. Рыкачев, Ф. Левин и А. Рагозин упрекали Письменного в «низменности» умонастроения, в сестри и натурализме. Не правится им и скромный выбор материала, и трезвый взгляд, и «бундучный» стиль. Уличая Письменного в ползутици, в педантизме, в забвении необыкновенного, что творится в нашей стране, С. Бондария в статье «Праздник и будни» писал:

«Неверно и опасно устанавливать преисходство обыкновенного! Неверно потому, что утонченный читатель может просто отложить такую «непримиримую» книгу, не считая ее до конца; опасно потому, что принио этот, обнаруживающий не что иное, как будничность умонастроения автора, будничность его незрелого глаза, ведет к манере бесстрастной и равнодушной, бессильной перед обобщением и смелым выводом, перед изображением грандиозного и героического: не наступление на тему, а скорее уклонение от нее».

Надо полагать, что «утонченный читатель» сам решит, какую книгу отложить, не считая до конца; и спор о «равнодушном манере» будет закончен, таким образом, третьим лицом. Надо полагать, что «утонченный читатель» также самостоятельно решит, как ему относиться к писателям-эстетам, которых можно было бы назвать «королевскими солдатами», потому что во фронтовой зоне искусства их узнаешь издали по тельняшным розовым мушкетам и голубым перлам в серебристых кирзачах. Для читателя не имела бы значения их бесполезность в современном бою, если бы не то обстоятельство, что, выходя на парад, они в уродливо-израженном виде отражают в своих кирзачах то необыкновенное, что создается в нашей стране социализмом.

Об этом можно бы и не говорить, если бы отращение к художности, как будто еди-

подушно разделяемое всеми, хоть в какой-то мере сокращало количество художных и живых произведений.

Как не понимать, в самом деле, того, что необыкновенное, сверхмощное социализм в сознании наших современников, не менее дорого писателю-реалисту, чем «королевским солдатам», которые носят необыкновенное на голове, плечах и руках! Как не понимать, что только во имя этого необыкновенного писатель-реалист и пишет свои сцены обыкновенной жизни!

Вот, научу, рассказ А. Письменного «Отцы и дети». Раю утром, когда еще нечаянно зашли, пришли за пособием в рудничную стражкассу старика-пенснера и ведут смешной бестолковый разговор. На первый взгляд — серое событие, вялые чувства. Но из комической жаровой сценки незаметно для нас поднимается в маленьком рассказе героическое, встает большая тема: стачковское движение, всколыхнувшее весь рудник. И рассказ, где место действия — стражкасса, действующие лица — инвалиды, а основное оружие автора — юмор, вдруг освещается зарею необыкновенного и наполняет современника и непривычного читателя чувством великого времени.

Потеряла ли ущерб генеральная тема рассказа — соревнование горняков, отца и сына — оттого, что она взята не любовной атакой?

Мы часто беремся охранять генеральную тему писателя от его второстепенных деталей, итижных частностей и прочих пустяков. Так было, например, со статье Рагозина о повести Митрофанова «Ирина Голунова». Критик паниво упустил из виду, что генеральная тема писателя — не колхозное поле, которое надо охранять сообща, что эта тема — его, писателя, личное достояние, и дорога ему, как художнику, в тесном соуществовании со второстепенными деталями, итижными частностями и прочими пустяками.

Однако упрек в уклонении от темы все-таки остается. Письменный в самом деле предпочитает любовной атаке «обходный литературный прием». Каждый его рассказ доказывает справедливость этого утверждения.

Для хозяйственного старый завод не может идти в сравнение с новым, усовершенствованным предприятием. Письменный, между тем, предпочитает развратить действие именно на старом заводе. К тому же выводит вперед старика, бывшего директора, теперь пенсионера, а на втором плане решает оставить терпеливого молодого руководителя. («На старом заводе»). Героический погон горца он показывает не прямо, а преломленным сквозь условное сознание сына («Мальчик у Теттулака»). Хозяйственную победу рудничного коллектива он «проявляет» немножко грустной реакцией журналиста, как будто уполномоченного в создании победы, но, по положению, все-таки стороннего человека («Молния»).

Ясно: в этом проявляется художественный принцип Письменного. Это второе, наряду с повышенным чувством правды, что нужно обнаружить в его творчестве.

Значит ли это, что он хочет «пришить» нашу действительность?

Ни в какой мере! Скорее, он хочет показать, в каком пики, опущенные края. Но он избегает главной темы? Обходит ее?

Нет, не избегает. Да, обходит.

Свою тему художник имеет возможность и обойти, если понимает под этим не уклонение от темы, а искусство, то есть тактический прием, глубокое движение на фланге.

Бовое раскрытие образа — излюбленный прием А. Письменного. Как прием, он, пожалуй, не менее интенсивен, чем любовное наступление. Все дело в выполнении, в силе мастерства, в конечном счете — в торжестве таланта.

Письменный, судя по его произведениям, уверен — и у него не отнять этой уверенности его поколения. — что в каждой капле нашей действительности, в каждом ее отсто, в каждом «замере», где бы ни вать в Советском Союзе, — так же содержится раливое частицы нового и подлинно человеческого сознания, как в каждой капле, к примеру, «Старой Франции» Ди-Гара или «Американской земли» Колдулла содержится бациллы собственности и всяческого зверства.

От редакции. Статья печатается в порядке обсуждения.

# СЕРЫЕ ЭТЮДЫ

Итак, молодой писатель садится за письменный стол и придвигает к себе лист бумаги. Если это писатель, а не графоман, он знает, о чем собирается писать. Он видит перед собой неясные очертания рассказа или повести, рисуются ему человеческие характеры, события, разговоры. Во всем этом еще много тумана, но писатель уже ощущает нечто цельное, хочется сказать, — круглое. Ему совершенно ясно мысль произведения. У него есть записи наблюдений, может быть, специально подобранный материал. Одним словом, селось и пиши. И вот тут-то начинается самое главное, начинается то, от чего зависит судьба человека, присевшего к письменному столу. — начинается сочинительство.

Вероятно, у разных писателей процесс сочинительства протекает по-разному. Маяковский, например, сочинял иногда на ходу, а потом записывал. Но не в этом дело. Я хотел бы быть правильно понятым. Дело не в том, в каком порядке идет процесс сочинительства, а в том, что в какую-то минуту, покорные движению мысли, на бумаге начинают складываться слова, и от того, как они будут сложены, зависит судьба писателя.

Прощу не обвинять меня в преступном стремлении оторвать форму от содержания. Ей-богу же, я не формалист, никогда им не был и не буду. Напротив. Я считаю, что форма и содержание в искусстве абсолютно слиты, и именно поэтому судьба писателя зависит от того, как он сложил на бумаге слова. Всем, вероятно, известны люди, которые умеют замечательно рассказывать, помечать характерные явления, сочинять интереснейшие истории, люди в том же умные и оригинальные, которым постоянно твердят: «Да запишите вы это все, у вас должно чудесно получиться», которые садятся, наконец, писать и убеждаются, что писать они не умеют. Это очень распространенный тип, если можно так выразиться, однокоренного человека. Ему дано природою хорошо, писательски, видеть, интересно рассказывать, или дан оригинальный ум, рождающий оригинальные мысли, но ему не дано владеть формой. И именно потому, что форма и содержание составляют органическое целое, такой человек овладевает формой писать не может. Он просто не писатель. Природа не наделила его способностью писать писателем в полном смысле этого слова.

Следовательно, литературная судьба писателя зависит от того, как он сложит слова на бумаге, сумеет ли он складывать их по-своему или не сумеет, будет ли писать своим голосом или чужим, вырабатывается ли у него собственный, ему одному присущий стиль, по которому читатель сможет мгновенно отличить этого писателя от другого, или же займется чужой стилем и превратится в эпитима.

Пожалуй, эпитиму, написавшему десятки книг и набившему, таким образом, руку, помочь уже ничем нельзя. Он напишет еще десятки книг, некоторые будут лучше, некоторые хуже, и все они будут на что-то и на кого-то похожи, потом он умрет, и в ту же минуту умрут его книги. А бывает и хуже. Бывает так, что книги умирают еще при жизни их сочинителя! Но вот молодому писателю, если ему угрожает опасность стать эпитимом, помочь можно и нужно.

Книга рассказов А. Письменного «Через три года» представляется мне эпитимской.

В чем беда Письменного и его литературной манеры? Когда писатель сочиняет, он бывает тесно, как воздухоп, окружен чужими метафорами, шпигетками, когда-то кем-то сочиненными словесными комплектами, тысячами, миллионами давно сложившихся литературных подробностей. Они, как воздух, незаметны и неотчуждены, и на первый взгляд пользоваться ими так же естественно и легко, как дышать воздухом. Но это только кажущаяся естественность и чрезвычайно опасная легкость. Она засасывает писателя, покоряет его и превращает в эпитима. И в самом деле. Достаточно писателю протянуть руку, как тотчас же в ней окажется совершенно готовый, иногда очень красивый, но, к сожалению, кем-то уже сочиненный словесный комплект. Нужно обладать сильной волей, хорошо развитым вкусом и огромной любовью к труду, чтобы удержать свою руку, во-время схватить ее, когда она потянулась за чужим литературным добром. Весь ужас молодого писателя, покоренного кажущейся легкостью сочинительства, заключается в том, что он не может брать для себя хорошие словесные комплекты, так как всегда известно, кому они принадлежат. Он не может написать «Чужд Буг при тихой погоде» или «Чужд Черное море при тихой погоде», не может начать роман словами «Все смешалось в доме Синичиных» или кончить рассказ словами «Манечка, где ты?», потому что все — и в первую голову сам писатель, если он честный человек, вспоминает про Гоголя, Толстого и Чехова. Да дело тут и не в плагиате. Плагиат, по существу, нет. Пишется в виду именно честный писатель, которому чужого не надо. Он ни за что не напишет, что когда послышался гром, это было похоже на то, что кто-то прошелся босыми ногами по железной крыше. Потому что это сочинил Антон Павлович Чехов, и это все знают. А берется по этой причине (и совершенно бессознательно) плохой, серый, невыразительный комплект, который до этого побывал в руках сотни серых, невыразительных писателей.

Потому у А. Письменного в рассказе «Через три года» есть старушка, которая «суетилась и говорила без умолку», а через несколько страниц, в рассказе «Они бабы», опять есть старуха, которая суетилась. Старушки всегда суетятся. Уж такая судьба старушек в плохих рассказах! Потому А. Письменный, человек хороший и любящий Чехова, позволяет себе писать: «Расплынуто и тускло засветилось маленькое окошко» (стр. 18), поэтому на странице 19-й платит туго обтягивает грудь, а на странице 21-й платит захватывается вокруг босых ног женщины и, конечно же, открывает туго юбку. Но рука протянута и протянута незалеко. Тут, рядом, между чернильницей и пресс-папье, уже лежит, трещахась, готовый к полету комплект: «...подрагивают ее груди под синим платком» (стр. 22). Недалеко от вышесказанных грудей написана скучная, казенная фраза: «Она приехала сюда в связи с вопросом об

искалках»... (стр. 11), а на странице 55-й: «вопросы... не вылазали его манеры работать».

Писалась книга небрежно, невнимательно. На странице 121-й Письменный пишет: «Снега уже нигде не было» и буквально через пять строчек повторяет: «Снега уже нигде не было». В том же рассказе («Кочевник») два раза сообщается, что дни стали короче. На стр. 126-й написано: «Все удивлялись, как профессор проехал по такой грязи и ухитрился не запачкать ног». Встреч он удивлялся, а профессор проехал по такой грязи и ухитрился не запачкать ног». Встреч он удивлялся, а профессор проехал по такой грязи и ухитрился не запачкать ног». Встреч он удивлялся, а профессор проехал по такой грязи и ухитрился не запачкать ног».

Может быть, Письменный скажет, что все это мелочи и что я попросту к нему придираюсь. Но он будет неправ. Эти мелочи, важные сами по себе, лишь отражение эпитимской манеры писателя. Особливо себя от необходимости в величайших, а бы сказав, мучительными, трудами находить свое собственное, неповторимое, с легкостью создавая оригинальную манеру, безмысленно хватая первое, что подвернется под руку, и увлекаясь кажущейся легкостью сочинительства. Письменный утерпел литературную бдительность, вернее, не нашел того уровня литературной бдительности, которого во что бы то ни стало должен достичь молодой писатель, если он не хочет сделаться эпитимом.

В последние годы у нас появилось несколько писателей, которые, выражаясь дипломатически, пишут в чеховской манере. Но если отвлечься от дипломатии, которая в нашем суровом деле совершенно не нужна, необходимо со всей точностью и резкостью сказать, что они подражают Чехову, пародируют Чехова. Это очень плохо. И не потому, что плох Чехов (Чехов более чем хорош), а потому, что плохо они, его подражатели.

Можно часами говорить о литературной манере Чехова. Как и у всех великих писателей, она совершенно своеобразна и неповторима. Большой симфонический оркестр складывается из нескольких десятков более важных и менее важных, но одинаково необходимых инструментов. То же и литературная манера. Она состоит из более важных и менее важных, но одинаково необходимых качеств. Чехов умеет чрезвычайно коротко говорить об очень важных событиях. Это раз. Он виртуозно владеет сюжетом. У него нет ни одного так называемого бесцельного произведений, хотя некоторые, как, например «Три года» или «Моя жизнь», на взгляд дилетанта, как бы бесцельны. Это два. Рису характеры действующих лиц, даже самых маленьких и появившихся на одну лишь минуту, он как будто знает их наизусть, и в те моменты, которые запоминаются на всю жизнь. Это три. Блистательный юмор. Это четыре. И, наконец, особая прелесть чеховской фразы. Ее невозможно определить одним словом. Если продолжать сравнение чеховской прозы с симфоническим оркестром, то эта особая прелесть может быть заключена в самом скромном инструменте — треугольнике; но она особенно характерна для Чехова, и состоит в том, как Чехов строит свою фразу. Вот тональность Чехова: «Он долго ходил по комнате и вспоминал, и улыбался, и потом воспоминания переходили в мечты...», «Утром не спал всю ночь и возмущался и затем весь день провёл в головной боли», «И ему казалось, что...», «И позже, когда...» и так далее. Когда играет весь могучий чеховский оркестр, этот треугольник придает ему особую прелесть. По сам по себе треугольник не может существовать. На нем не играют соло, а брешать на нем может и трехлетний ребенок, так как для того, чтобы на нем брешать, не нужно никакого искусства.

А подражатели, вернее, пародисты Чехова беспрерывно брешат на треугольнике, воображая, что звуки треугольника и есть музыка. Десятки же сложнейших инструментов, из которых, собственно, и состоит оркестр, остаются недоступными. Чем замечательней писатель, тем труднее у него ушиться и тем легче его пародировать.

Пародировать Чехова особенно легко. Рассказы «под Чехова» можно просто имитовать стенографичеки (по рассказу в день). И весь ужас заключается в том, что при всей своей непродолжительности они будут похожи на настоящие и их можно будет напечатать.

А. Письменный поторонился издавать книгу рассказов «Через три года». Уже говорилось о том, что она написана небрежно. Но главная беда ее не в этом. Употребляя в своих рассказах чеховскую интонацию («И когда Петкер ехал сюда, ему казалось...», «Он думал о Елизавете Федоровне, о том, какое у нее тонкое лицо...», «и как всегда...» и т. п.), автор доводит ее до абсурда. Иногда прелестная чеховская интонация, к которой добавляется небольшая доза интонации Хемингуэя, кажется просто отвратительной. К месту и не к месту употребляет союзы «и», «а» и «но». А. Письменный составляет такие фразочки: «И на лбу был маленький старый шрамик, и брови были выцуклые, а ресницы длинные, но она стояла спокойно, не подпрыгивала, не делала резких движений на повернутых постанями внутри ног и не взмахивала руками, как раньше, она просто стояла и улыбалась, но улыбалась почти как раньше — чуть виновато и прикусив губу».

И все-таки не это главная беда. Главная беда в том, что ни одно из действующих лиц книги (а их в книге великое множество) не запоминается, как не запоминается (за редким исключением) их действия, потому что они внутренне совершенно нелогичны. Герои Письменного могут поехать куда-нибудь, но могут и не поехать. Они могут вдруг захватить, а могут и не плакать, могут совершить любой поступок в любом положении, и это никого не удивит, потому что люди это серые, неясные, какое-то тесто, а не люди. Пусть Письменный простит меня, но я попробовал пролетать с его рассказами один шуточный эксперимент. Оказалось, что во многих из них можно в любом месте заставить любое действующее лицо, скажем, застрелиться. Для этого достаточно только вставить такую фразу: «А потом, вечером, он застрелился, и Маша (Соня, Катя) поплакала, что так надо, и она надела новую кофточку, но не пошла в клуб, как всегда, и долго плакала, хотя бабушка, суетливая старушка, и прелла-гала ей чаю, а потом все-таки пошла и т. д.» Или: «Потом он вернулся в Москву, и когда ему как-то сообщили, что Маша (Соня, Катя) застрелилась, он не очень удивился, хотя и огорчился и потом долго сидел в кино, и ему казалось и т. д.» Или: «А потом он поженился, и когда однажды Маша (Соня, Катя) сообщила ему, что бабушка, суетливая старушка, застрелилась из охотничьего ружья, они тихо поплакали, а позже они уже шли в геологическую разведку, и им казалось и т. д.»

Это, товарищи, не пародия. Это действительно можно вставить в некоторые рассказы, и читатель в общем не очень-то будет обескуражен. Подобным образом можно определить любое действующее лицо на любую службу, заставить его вступить в брак или отказаться от брака, уехать в аду и выхватить ногу или получить сердце.

Таким способом написал и рассказ Атарова «Араукария» и многие другие рассказы чеховских подражателей, которые мне довелось прочесть. Беспорядочное употребление слов: «какой-то», «где-то», «почему-то», «зачем-то», «неправильно», «бессмысленное употребление союзов», в такие фразы Письменного — «а ресницы длинные, но она стояла спокойно», отсутствие характеров, неадекватность поступков действующих лиц, отсутствие фабулы, странные общие места, выдаваемые за свежие наблюдения, — и все это написано с обезображенными чеховскими интонациями.

Это особенно обидно потому, что и у Письменного, и у Атарова есть несомненное достоинство — любовное отношение к нашей советской жизни. Роман Письменного «В маленьком городе» во многом интересен, а плохой рассказ Атарова «Араукария» очень хорошо замучал. Но пишут они пока еще не самостоятельно. Об этом необходимо сказать со всей резкостью, потому что никто из об этом не говорит, а в статьях, которые о них пишут, и в дискуссиях, им посвященных, речь идет о том, правильно или неправильно они делают, описывая советскую жизнь. Они говорят, что писать о буднях не нужно, а нужно писать лишь о героических делах. Другие утверждают, что о героических делах писать не нужно, что это «кузьма-кочевьишница», и что им становится трудно, когда они читают рассказы о подвигах, а нужно писать, как Письменный или Атаров, то есть о буднях.

Тут необходимо сказать о статье П. Атарова «Обыкновенные этюды», в которой он горячо защищает со своим противниками. В общих чертах мысли П. Атарова сводятся к следующему. Есть писатели, которые пишут о живой действительности, о буднях нашей страны, о самых обыкновенных, хороших советских людях, и есть какие-то «королевские солдаты», которые мешают им это делать. «Королевские солдаты» предпочитают в литературе «любовную атаку», а скромные писатели, которые пишут о буднях, как, например, Письменный, предпочитают «обходный литературный прием». П. Атаров приводит много цитат, упоминает о Флорбер и о Ван-Гоге и, очевидно, цель его статьи — защитить скромных писателей от «королевских солдат» и дать скромным писателям возможность в спокойной обстановке пользоваться своим «обходным литературным приемом». В статье говорится, что есть в нашей литературе целое направление, очень хорошее, единственно правильное направление, и надо, наконец, это попятить.

Все это, конечно, совершенно неверно. Можно плохо написать о подвигах (это делается у нас довольно часто), но можно и очень хорошо написать о подвигах (например, книга С. Диковского). Можно хорошо написать о том, как молодой геолог приехал в район и как искал руду, но Письменный написал об этом плохо. И никакие «литературные платформы» поднести под это нельзя и не нужно позволять.

Вместо того, чтобы биться за право писать о серых будничных происшествиях, какого права никто ни у кого не отнимает и отнять не может, надо перестать писать серым будничным языком. Вот в чем секрет.

Надо изо дня в день корпеть над словом, трепаться над ним, сбрасывать с себя пошленику тяжелый груз эпитимы, а великими трудами создавать свое собственное, неповторимое писательское лицо, а не походить «теоретическую» базу под плохую баллестрику!

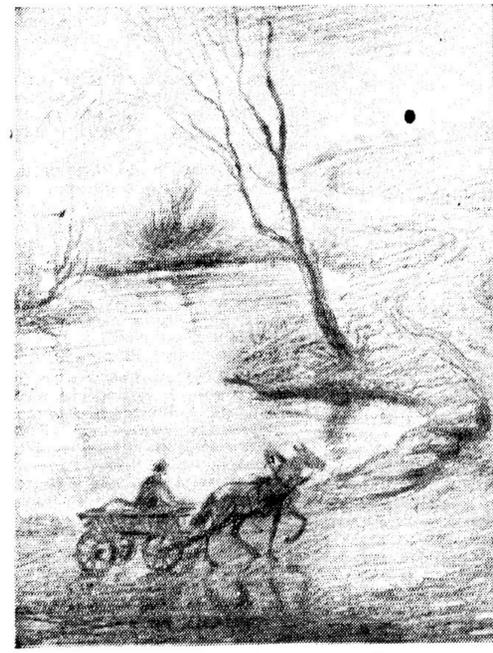
Совершенно непонятно, почему Атаров считает особой заслугой Письменного то обстоятельство, что он описывает старый завод, а не новый, и старика-директора, а не молодого директора! Можно описать и того и другого, можно вообще описать все что угодно. Никто Письменному никаких препятствий не ставил, не ставит и не будет ставить. Но при чем тут «повышенное чувство правды», какой-то там «тактический прием», «глубокое движение на фланге», «сочетание сосудов», «художественный принцип Письменного» и прочие красоты?

Если начать говорить о главном, то есть, о том, как написано — хорошо или плохо, то окажется, что и цитаты из Ван-Гога ни к чему, и ни к чему глубокие соображения насчет «хаоса житейских частностей» и прочих «процессов гибридизации жанра».

П. Атаров приводит превосходную цитату из Ван-Гога: «В обыкновенных этюдах есть нечто от самой жизни». Я очень люблю Ван-Гога, и мне очень нравится цитата. Но я уверен, что, выискивая подобное изображение, Ван-Гог искал в виду не просто обыкновенные этюды, а хорошие этюды. С этой поправкой отпадают и все теоретические рассуждения П. Атарова.

Следовательно, условно: никакого особого направления в литературе П. Атаров не открыл. Его просто не существует. А существуют молодые писатели, деятельные, работоспособные, любящие жизнь, но недостаточно серьезно относящиеся к своему писательскому труду.

От редакции. Статья печатается в порядке обсуждения.



А в мире — тысячи путей  
И тысячи дорог,  
И едет, едет по своей  
Никита Моргунов.



Ходи, ходи!  
Не скрывайся в хороде  
Выходи —  
И я с тобой...  
Гармонист ведет-выводит,  
Помогает головой.

# Книга и фильм

Фильм «Всадники» не похож на роман того же названия.

Поговорим о книге. Повеллы — слабо между собой связанные сюжетно и персонажами. Попытка представить великую освободительную войну народа в эпоху страданий и героизма, картина боев и пыток, смертей и побед, в патетической оратории, торжественных гимнах. Брат убивает брата, семья гибнет, прекрасных людей пытаются палачи до смерти, палачи села, кровь лучших льется потоком, но класс продолжает борьбу до победы, и народ бессмертен. Летит «журвавинная стая вечности», цветет «железная роза» революции, и, переполненный жаждою жить, шепчет молодой комиссар Данила прадедовский упрямый вызов смерти: «Точку, точку раст...»

Гениальный Тиль Уленшпиглер присутствовал, должно быть, при рождении этой книги.

Все в ней подобно движущейся панораме: выливают в поле зрения фигуры скачущих всадников, ленты пыльных дорог, тучные облака, извергающие дождь и молнии; сверкает на минуту неслая и яростная битва. Но, как в панораме, зритель отделен от полотна расстоянием, которое навсегда определил художник, и расстояние это как раз таково, чтобы увидеть только величественные борющиеся краски, только удар клинка, обитие, прыжок, падение. Не дано зрителю видеть полутонов, без которых природа мертва, ни игры человеческих глаз, ни тем более внутренней работы душевных сил. Есть картины, которые можно обозреть издали, а которые — вблизи, в луже дождя, — в обих случаях они равно прекрасны. О книге Юрия Яновского этого сказать нельзя, — при ближайшем рассмотрении обнаруживается бугроватый слой краски, но не поры человеческой кожи, не сетку зрачка. Впрочем, таковы свойства жанра, и с этим спорить нельзя. Но бесспорно, что книга «Всадники» — истинная поэзия. Можно не любить жанр, можно находить ошибки и опечатки автора даже в пределах его манеры. Но нельзя расстаться с добрым чувством к книге, которая была прочтана несколько лет назад, а до сих пор еще живет в памяти.

Запомнилась Перекопская степь — и безлюдная, и наполненная грохочущим движением воинских масс, запомнилась полудонских пролетариев и героев его похода, запомнилась веселый гигант Аламенко, а больше всего сохранилась в памяти глава о прадеде Даниле и вранцове Данилке — новелла о вечной жизни, о трудовой гордости и мудрости, перелетающей из рода в род, женская и мужественная новелла, составленная из слов, пахнущих травой и степью, морем и дорожной пылью, которая гаргет солнцем.

В книге есть поэтический быт и героические обычаи украинского народа, и естественно, что та священная и кровопролитная война с панями, немецкими захватчиками и бандитами, которую вел народ, представляется читателю в форме величавой песни, исполненной гнева и любви.

Обо всем этом захотелось написать в связи с появлением фильма «Всадники», который сделан по роману Яновского, но в действительности с этой книгой ничего общего не имеет. Дело не в том, что сценарист В. Павловский ввел новых героев и новые эпизоды, «развил» интригу. Гораздо важнее, что добавочное не всегда органически соответствовало основному. Как и должно быть по законам приемы, «привника» повела к тому, что произведение Яновского перестало жить, а вместо него на экраны вышло новое — гибриды. В бытовом эпизоде патетическая речь звучит чуждо и неожиданно; обрывки величавой былинки чередуются с гротескными сценами; пейзаж почти всюду буничный; батальные картины сделаны добротно, но, конечно, это не богатые битвы Яновского. И если роман «Всадники» — вещь своеобразная, кое в



Кадр из фильма «Всадники». Сценарий В. С. Павловского по одноименному произведению Ю. Яновского, режиссер И. А. Савченко. Заслуженный артист республики С. И. Шкурат в роли Якимя Недопи.

чем не совершенная, но бесспорно поэтическая, то о фильме «Всадники» этого не скажешь.

Слишком часто встречаешь в фильме воспроизводство знакомых уже приемов. Германские интервенты врываются в украинское село. Они грабят. Они были изобретены в грабеже и убийствах в 1918 году — эти цивилизованные вандалы. На окраине показывают, как солдаты кайзера забивают у крестьянки корову. Но что делать зрителю, если за вымышленный год уже третья корова на экране? Палачи в касках ведут молодого деревенского парня на казнь. Они выбирают дерево, делают петлю из веревки... Но как быть, если в другом фильме одного такого же хлопца точно так же подвешивают уже к дереву? По рассказам бежит поэт, набитый безмятежными заповедниками. Откуда он вышел и куда он идет, этот поэт, — не существует, и в фильме не показано. Но зритель уже знает, он натренирован на предыдущих картинах: сейчас вагоны рухнут под откос. Так и есть!

В чем же дело? Почему новая картина так часто заставляет вспомнить о других фильмах? Объясняется это не общностью темы. «Отечественная война» украинского народа не раз еще влохотит художника на творческий труд, исполненный самолюбия, свежести и новизны. Как часто бывает в кино, авторы фильма «Всадники» делали свою работу добросовестно, однако ремесленно, не затрудняясь поисками и изобретательством, составляющими суть творчества. Получился средний — не плохой, но и не яркий фильм.

Не в первый раз уже исчезают точность идеи, философский подтекст и поэтическое изящество книги при инсценировании. Люди, мыслящие примитивно, готовы возвести это явление в закон: кино, мол, искусство массовое, извольте платить за доходность отказом от сложности и глубины. Конечно, это не так. Кинематограф собственными средствами способен создать вещи концептуально лучшим произведением художественной литературы. Решает талант, способность к труду не ремесленному, но вдохновенному, что, впрочем, одинаково относится ко всем видам искусства.

В фильме «Всадники» хорошо играют артисты Л. Свердлов, С. Шкурат и М. Троцкий. Именно их мастерство, вероятно, определяет интерес зрителя к фильму. В созданных им образах живет правда о великой войне за социализм.

# В защиту ФЛОБЕРА

К гастролям Курского театра им. Пушкина

Спектакль Курского театра им. Пушкина облебен в изгнанию «супер-обложку». На белом шелке занавеса художник воспроизвел иллюстрированный переплет французского издания романа «Эмма Бовари». Провизионные права. Кажется, вот сейчас раскроется книга, и с ее страниц впервые сойдут на подмостки советской сцены знакомые флоберовские образы.

«Эмма Бовари» — не инсценировка отдельных эпизодов романа. Это пьеса драматурга Н. А. Крашенинникова, по роману Флобера. Эта формула дает драматургу свободу по отношению к тексту романа, но тем более обязывает к верному истолкованию его духа. Крашенинников не сумел воспользоваться этой свободой. В пьесе есть все типические пороки плохой инсценировки — бездельность, промозглость, дробность эпизодов, вызываемая не столько внутренней необходимостью, сколько отсутствием четкого драматургического замысла. Хуже того, драматург запутал эту свободу, превратив замечательный роман Флобера в пошлую мелодраму о претенциозной жене врача, со скуки меняющей любовников и погнавшейся от мужской пошлости.

Много раз поднимается за вечер белый шелковый занавес, но ничто не помогает установить хотя бы отдаленное родство между флоберовскими героями и героями спектакля, незаконно присвоившими их имена. Драматург и театр начисто вычеркнули из спектакля социальный фон романа. Эмма не героиня, а жертва. Если не показать влияния среды на формирование характера Эммы, ее судьба перестает быть значительной, а становится только пошлой. Флобер — бытописатель, аналитик, сатирик в пьесе нет и в помине. Зритель представляется всерьез воспринимать Эмму Бовари, как героиню, вступающую в конфликт с современным ей обществом. Драматург Крашенинников не понял, что «подлинная» таким путем образ Эммы Бовари, он бесконечно его снижает.

Внутренний мир флоберовских героев не только пошлый, но и повергает грубому искажению. Эмма Бовари — один из самых сложных, изменчивых и противоречивых характеров в мировой литературе. Сложными в своей обыденности являются и Шарль Бовари, Родольф, Леон. Этим сложности в пьесе нет и следа.

Нельзя, конечно, требовать от драматурга, чтобы он перенес в пьесу всю полноту флоберовских характеристик. Но мы вправе все же рассчитывать на известный минимум соответствия персонажей пьесы своим литературным оригиналам, вне которого такая пьеса теряет всякий смысл. У Флобера герои чаще всего обманывают самих себя. У Крашенинникова они обманывают только друг друга.

Неузнаваем в пьесе и Флобер-стилист. Флобер учил выбор точных слов, предельной экономии выразительных средств. Он говорил, что писателю нужно одно слово для обозначения вещи, одно прилагательное для ее определения, один глагол для выражения действия. Крашенинниковую пьесу пять раз показывал Шарль Бовари за одну, десять раз — Эмму за книжку или фортепиано, без конца подчеркивая один и те же черты в их отношениях. Пьеса многословна, в ней много плохой отсебятни. Но когда драматург обращается к полному тексту Флобера, он проявляет еще меньше такта. Затянутые мысли действующих лиц перекраиваются в реплики, подтекст становится текстом, и этот текст звучит со сцены нестерпимой ложью.

Вину драматурга в полной мере разделяет и режиссура театра. Ниже всякой критики исполнение центральных ролей пьесы. Здесь нужно не анализировать, а протестовать. Авторы спектакля «Эмма Бовари» оказались не только плохими истолкователями романа, но и плохими его читателями.

# Мигель Сервантес

ОТРЫВОК ИЗ ПЬЕСЫ

Доктор богословия, инквизитор де Паз предает когда-то своих соотечественников-испанцев алимским рабам. Таина предательства известна Мигелю Сервантесу, одному из преданных де Пазом. Боюсь, как бы Сервантес не разоблачил его, де Паз пытается подкупить Сервантеса, и когда это не удается, заставляет Гаспара де Техаду — начальника Сервантеса и мещаната — сочинить ложное обвинение против своего любимца в растрате казенных денег. Заключенный в тюрьме Сервантес принимает за солдате первого тома «Дон-Кихота». Благодаря хлопотам друзей, его освобождают. Он выпускает в свет свою книгу — успех ее огромен. Продолжая преследования Сервантеса, де Паз покидает план второй части «Дон-Кихота» и, изжасав замысел Сервантеса, выпускает «ложного» «Дон-Кихота», тем самым прерывая путь книги Сервантеса. В отчаянии Сервантес готов бросить перо, узнав о его горе, эскимский народ, среди которого живет Сервантес, устраивает шествие к дому писателя. Переодетые Дон-Кихотом и Санчо Пансо друзья Сервантеса преклоняют перед ним колена, умоляя не покидать их. Престарелый Сервантес обращается к своему Дон-Кихоту о призывом «жаждой справедливости и добра наполнить весь мир». В любви народа Сервантес обретает силы для дальнейшей борьбы.

ЧИКИЗНАКЕ Как он противно кричит! У меня сохнет горло от его крика. ХИНСЕС Это новичок шумит, сеньор Чикизнаке. С него отсылают, а он шумит. Ринконете передаст Монипольдо одежду и обувь Бобилья. МОНИПОЛЬДО. Человече! ХИНСЕС Эй, тюремщик! Скорей! Сеньор Монипольдо зовет! Тюремщик! Вбегае тюремщик. ТЮРЕМЩИК Чего милости вашей угодно? МОНИПОЛЬДО. Да палачу скажи, чтоб об условиях помнил. Втридорога берет. ТЮРЕМЩИК Все будет, милость ваша, исполнено. (Уходит.) БОБИЛЬЯ. Святые угодники! Где я? Что это? Святые угодники! (Кричит.) Эй, стража! Кто еще не подкуплен в этой тюрьме! Стража-а! (Обирается). Все подкуплены. Все. МОНИПОЛЬДО. Пыч. БОБИЛЬЯ. Разбойники! Вандиты! Всех на галеры! На плаху! В ад! ХИНСЕС. Сеньор Монипольдо! Можно ему стражей? Сеньор Монипольдо! МОНИПОЛЬДО. Довольно. Вычья нога, Ринконете и Кортадильо хватают Бобилью и кладут его животом на пол. Хинес бросается в камеру Монипольдо и тащит оттуда кнут. Бобилья отчаянно визжит. ЧИКИЗНАКЕ. Как он противно кричит, Монипольдо! Пусть он не кричит так противно! Собираются заключенные. Наблюдая приготовления к казни, Бобилья застывает Сервантеса выскочить в коридор. МОНИПОЛЬДО. А, сеньор сочинитель! (Снимает шляпу). Как поживает ваш сумасшедший рыцарь, сеньор? СЕРВАНТЕС. Моему рыцарю поудились крики... МОНИПОЛЬДО. Воздаем по заслугам... (Кивнул на Бобилью). СЕРВАНТЕС. Я требую, чтоб вы его отпустили! МОНИПОЛЬДО. Ваша милость... (Зевает). Оста ва! СЕРВАНТЕС. Сейчас же отпустите его! Слова его вызывают всеобщий смех. Он пытается освободить Бобилью, дерется, размахивает здоровой рукой. Вычья нога валит его на пол. МОНИПОЛЬДО (смах дунит его). Ой, не могу... Вычья нога... Пусти... Вычья нога отпугивает Сервантеса. Тот поднимается ошумевшим. МОНИПОЛЬДО. Ой, ваша милость! Намешки, ей богу! Вы же совсем, как тот ваш рыцарь... Совсем Дон-Кихот! Заключенные смеются. Хинес хихикает. МОНИПОЛЬДО. Сеньор сочинитель! Что вы не подумали, что мы какие-нибудь дурочки! РИНКОНЕТЕ. Кто сказал? ВЫЧЬЯ НОГА. Сакрестану под хвост! ХИНСЕС. Сеньор Монипольдо! А стражи? Сеньор Монипольдо! Я буду его! Я! МОНИПОЛЬДО (топнул ногой). Абраман! Рабозинки нехота освобождают Бобилью, который тотчас забывается в дальний угол, с/сбивается и остается там до конца сцены. СЕРВАНТЕС. Вашу руку, Монипольдо. МОНИПОЛЬДО. Да обе, сеньор сочинитель. СЕРВАНТЕС. Но у меня только одна. МОНИПОЛЬДО. А я ее своими двумя. (Пожимает обеими руками руку Сервантеса). Разбойники насмешливо наблюдают эту сцену. КОРТАДИЛЬО. А что, сеньор сочинитель, вы знакомы с Лопе де Вега? СЕРВАНТЕС (вздрыгнул). Вы слышали о Лопе де Вега? Вы, Кортадильо? КОРТАДИЛЬО. Да кто ж о нем не слышал! Вот это так сочинитель! СЕРВАНТЕС. Но он на пятнадцать лет моложе меня. (Пауза). Скажите, Кортадильо... Не приходилось ли вам также слышать о другом сочинителе... Знаете... Который написал «Нумансию», «Галатею»... Нет? КОРТАДИЛЬО. А что, это хорошие вещи, о которых вы говорите? СЕРВАНТЕС (медленно). Я думаю... это хорошие вещи. КОРТАДИЛЬО. Ну, коли так, значит их написал Лопе де Вега! СЕРВАНТЕС. Нет! Нет! Их написал совсем другой человек!.. Боже мой... Кортадильо... Скажите... Вы обо мне... никогда не слышали? КОРТАДИЛЬО. Нет, ваша милость. Члены нашего братства в театр ходят только на Лопе де Вега. (Восторге). Ну и сочинитель же он! Как его пьеса — так гуляя, чепи, брей, уди, сети забрасывал! Зрители ноги обирали — не то что жарены! А вы что б думали, ваша милость? Я б этого Лопе де Вега в долю взял! Король!

Тюрьма в Севилье. Мрачный коридор. Двери камер открыты. В общей камере тесно стоят койки. Арестанты играют в карты, сплывают из угла в угол, жуют, спят, сорятся. В одиночной камере за крошечным столиком с пером в руке работает Сервантес. За стеной, в такой же камере, забавится нога на спинку кровати, воздежит Монипольдо, главарь севильских мошенников. В коридоре на полу, вокруг бочки изпод вина, играют в карты пожилой и тучный разбойник Вычья нога, юркий и юный Хинес, заслуженные воры Ринконете и Кортадильо и щеголь Гарсия де Бобилья. БОБИЛЬЯ (швырнул карты, всколых). Жулкин! Жулкин! Жулкин! РИНКОНЕТЕ. Кто сказал — жулки? БОБИЛЬЯ. Вандиты! Грабители! КОРТАДИЛЬО (поднимался). Монипольдо! ВЫЧЬЯ НОГА. Монипольдо! РИНКОНЕТЕ. Монипольдо! ХИНСЕС. Сеньор Монипольдо! Сеньор Монипольдо! Сеньор Монипольдо! Из своей камеры важно выходит Монипольдо, великая с темным ошумившим лицом, с крошечными запястными глазами, эл расстегнут на голой полой груди. Широкая черная шляпа с высокой тульей на маленькой голове. Широкие, по шиколокту, шаровары. Громданные башмаки. МОНИПОЛЬДО. Я — Монипольдо. Молча наливается на Бобилью. БОБИЛЬЯ (в страхе отступая). Что вам нужно? Кто вы такой? ХИНСЕС. Оп, не знает, кто такой сеньор Монипольдо! КОРТАДИЛЬО. Се — Монипольдо. Отец всех, кто служит богу и добрым людям. Без ихнего благословения никто в Севилье не имеет полного права быть убитым, похолодком, переломанным, разожженным, раненым, обгоранным, раздетым, разутым, обманутым, одуроченным. Се — судья в святом нашем братстве. Суд их милости справедлив, как суд его величества короля!

МОНИПОЛЬДО. Аминь, дитя мое, Кортадильо. БОБИЛЬЯ. Не смеете меня трогать! Я буду жаловаться! МОНИПОЛЬДО. Детки! Отчислить с него в пенку братства. Ринконете и Кортадильо набрасываются на Бобилью, стаскивают с него штаны и башмаки. БОБИЛЬЯ. Караул! Стража! На помощь! КОРТАДИЛЬО. Кусаются! Шлюхи вырывают. Из общей камеры выходит бледный меланхолический Чикизнаке.

Таким образом, принципы внутреннего художественного оформления Дворца Советов еще не определились, и сама идея этого оформления пока еще туманна. Однако уже сейчас необходимо предостеречь против неправильной тенденции превратить Дворец Советов в музей исторической советской живописи. Нужно также отказаться от всякой напыщенности, миниатюры, обилия золота, всего того, что создает бесконечную атмосферу дворцовых залов. Дворец для народа, дворец социалистической демократии, должен отличаться простотой, величавым спокойствием и человечностью. На помощь архитектуре в этом отношении должна прийти монументальная живопись, располагающая громадным разнообразием средств, прошедших многовековую историческую проверку: — мозаика, фреска, темпера, энкаустика и т. д.

Скульптура занимает большое место во внешней архитектуре Дворца Советов и в интерьере Большого зала; в других залах она должна найти себе применение, главным образом, в виде барельефов. Наряду со стеной и потолками не менее важным элементом интерьера Дворца Советов является, конечно, пол. В отделе полов должны применяться, в зависимости от характера отдельных зал, и мрамор, и дерево, и резина.

В художественном оформлении Дворца Советов, кроме архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, большую роль сыграет и художественная промышленность (мебель, арматура, декоративное убранство, ткань и т. д.). Само собой подразумевается широкое участие народного искусства в художественном оформлении Дворца Советов. Не приходится, однако, скрывать, что на этом пути имеются и серьезные затруднения. Наши мастера народного искусства в своем большинстве еще только начинают переходить от вышивки, сканной, фольклорной эмблематики к реалистическому стилю и к конкретным темам социалистической действительности. Между тем все

художественное оформление Дворца Советов должно быть глубоко реалистичным и посвящено в значительной степени темам нашей жизни. Сложность и возмущу художественного оформления Дворца Советов особенно легко проиллюстрировать на примере Большого зала дворца. Габариты его колоссальны: зал имеет в диаметре 140 метров, высота его около 100 метров, он вмещает одновременно 21 тысячу человек. Естественно, что нет и не может быть никакой аналогии между этим залом и дворцовыми залами, базиликами и даже термами Рима. Правильно поэтому, что Большой зал сооружается как грандиозный амфитеатр под открытым небом. Авторы повторяют в колоннаде этого зала ритм наружных колонн. Зритель, входя в зал, чувствует себя как бы вновь перенесенным под открытое небо. Но и при художественном оформлении Большого зала нужно помнить, что архитектура только должна служить фоном для человека. Человек должен определять масштабы этого зала, и архитектурные его элементы должны подчеркивать, что здесь все — для человека.

Невольно вспоминается то, что писал Гете в 1786 г. в одном из своих писем из Италии, в котором он описывал свои впечатления от амфитеатра Вероны: «Когда я вступал в него, но особенно, когда обшел кругом по верхнему краю, меня поразило, что передо мной нечто грандиозное и в то же время в сущности — ничто. Его следует смотреть не пустым, а переполненным людями...»

Теперь, когда видишь его пустым, не находишь масштаба, не знаешь, велик он или мал? Веглыми эти заметки мы отнюдь не думаем исчерпать такую громадную и сложную тему, как оформление интерьера Дворца Советов, являющегося величайшей художественной проблемой нашего времени. Мне хочется высказать пожелание, чтобы в разрешении этой проблемы приняли участие и наши писатели.

ТЮРЕМЩИК. А вчера одного приволок в их милости палачу. Дожал его на скамью. Сеньор палач только кнут поднял, а тот — «Ха-ха-ха». Вспомнил, как рыцарь ваш мельнички принял за великанов. Сашшал, как вы читали. Ну, сеньору палачу теперь самим интересно. Хотят притти. МОНИПОЛЬДО. Тюремщик! Так передай палачу. Коли после его плетей Чикизнаке сможет слушать про рыцаря, тогда сеньор сочинитель стану читать. А коли палач так отделил Чикизнаке, что тому не до чтения, тогда не стану сеньор сочинитель читать. СЕРВАНТЕС. Да. Да. Пожалуйста, так передайте Вы хорошо придумали, Монипольдо. (Идет в свою камеру, перечитывает написанное). ТЮРЕМЩИК. Весьма извиняюсь, сеньор Чикизнаке. Сеньор палач ждут вашу милость. ЧИКИЗНАКЕ. Скажи сначала: пресветлый, пресветлый сеньор Чикизнаке. ТЮРЕМЩИК. Пресветлый, пресветлый сеньор Чикизнаке. ЧИКИЗНАКЕ. За мной! (Уходит, за ним — тюремщик). МОНИПОЛЬДО (заглядывая в камеру Сервантеса). Вот попробуйте описать. Десять лет галер, да еще, лова отравит, каждый четверг сорок плетей. (Махнув рукой, отходит). Появляются Гутьерес с корзинкой в руках и Каталина. За сценой — вопль Чикизнаке. КАТАЛИНА. Ох, что это? ГУТЬЕРЕС. Ни слова. Сейчас мы его уведем. При виде Монипольдо Каталина отшатывается. Гутьерес указывает ей камеру Сервантеса. Каталина, плача, кидается к мужу. Гутьерес и Монипольдо поодаль осматривают друг друга. Немая сцена. КАТАЛИНА. Мигаль! Пресвятая богородица! СЕРВАНТЕС (бросился ей навстречу). Каталина! (Целует ее). Моя Каталина! КАТАЛИНА. Мигаль! Сердце мое! (Плачет). Новый истонный вопль Чикизнаке. КАТАЛИНА. (Прижимаясь к мужу). Кто это так кричит, Мигаль? СЕРВАНТЕС. Человек, которого бичуют плетями. Закон так же жесток, Каталина, как преступление, которые он карает. КАТАЛИНА. Пресвятая богородица! Как ты страдаешь, Мигаль! СЕРВАНТЕС. Я страдаю только от мысли, что всем, всем своим близким я всегда принижую одно горе. Всем, кто меня любил. И тебе, моя Каталина. КАТАЛИНА. Как ты можешь так говорить? Я была алая жена... Если б ты не уехал из Эскинаса, ты не попал бы в тюрьму. Я виновата, Мигаль. СЕРВАНТЕС. Кто знает! Не попал я в тюрьму, стал бы я писать то, что я стал писать, Каталина! Все к лучшему, моя Каталина. КАТАЛИНА. Ты что-то пишешь, а я не знаю об этом? Гутьерес уверяет, будто ты сочиняешь рыцарский роман. Но может ли это быть, Мигаль? СЕРВАНТЕС (загадочно). Совсем особенный, моя Каталина. КАТАЛИНА. И я узнаю об этом после Гутьереса? Конечно, я все заслужила... Я виновата в твоих страданиях... СЕРВАНТЕС. Мои страдания! Да я еще никогда не испытывал такой свободы, как в этой тюрьме! Будь благословенна тюрьма, дарующая свободу! Наконец, я принадлежу себе, Каталина! Поиши. КАТАЛИНА. Мне страшно тебя слушать, Мигаль. ГУТЬЕРЕС (входя в камеру). Дон Мигаль! Еще немного — и вы уйдете отсюда. СЕРВАНТЕС (испулался). Уйти? Но здесь так хорошо работается, Гутьерес! ГУТЬЕРЕС. Вы будете свободны, дон Мигаль... через неделю! СЕРВАНТЕС. Вы воображаете, что я стану возвращать, семь тысяч реалов, которые я и не думал присылать? Да откуда бы я их взял! СЕРВАНТЕС. Он обезумел! Продай гостиницу! ГУТЬЕРЕС (улыбался). «Греческая вдова» — не первая из вдов, готовых продать себя. СЕРВАНТЕС. Стать нищим из-за меня? Нет... Я остаюсь в тюрьме хоть до конца своих дней! Вы не утеште меня отсюда! КАТАЛИНА. Останешься здесь? Вот как ты любишь свою дочь? Тебе все равно, что станется с нами! СЕРВАНТЕС. Я только об одном вас прошу... Каталина, Гутьерес. Позвольте мне остаться в тюрьме. ГУТЬЕРЕС. Дон Мигаль. Жестокость не была в вашем характере. КАТАЛИНА. Ты просто больше любишь себя, чем нас, Мигаль! ГУТЬЕРЕС. Вы хотите сделать, несчастным своих близких? Дон Мигаль! КАТАЛИНА. Теперь я вижу, ты прав: несчастны все, кто любит тебя. (Плачет). СЕРВАНТЕС. Как много я должен вам всем! (Низко кланяется Гутьересу). Каталина обнимает его. Гутьерес, смахив слезы, разругает корону с провизией. Тюремщик вводит Чикизнаке, которого перехватывают Ринконете и Кортадильо и уводят в общую камеру. МОНИПОЛЬДО. Как себя вел палач? ТЮРЕМЩИК. Десять плетей — и то не попал. Сеньор Чикизнаке кричал — так это сеньор палач велели им для вида кричать (Орет) Тюрьма закрывается! Посторонние, удалитесь! ГУТЬЕРЕС. Сейчас закроет ворота тюрьмы. Сервантес и Каталина бросаются друг другу на шею. Потом Сервантес молча обнимает Гутьереса. Гутьерес и Каталина уходят. СЕРВАНТЕС (смотря вслед жене). Кто опенит поляны женщины — жены такого мужа, как я!

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

СЕРВАНТЕС. Палачу что за дело? Заванес.

# ВСЕНАРОДНАЯ СТРОЙКА

Дворец Советов, величественный памятник Владимиру Ильичу Ленину, по решению XVIII съезда партии должен быть в основном закончен в Третьей Сталинской Пятилетке. Двадцатипятилетие Октябрьской социалистической революции народы Советского Союза отражают в залах этого замечательного дворца.

Сроки завершения строительства чрезвычайно близки. Со строительством Дворца Советов, этим величайшим сооружением, открывается новый период в истории архитектуры. Используя все великие традиции мировой архитектуры, строители Дворца Советов, однако, чужды какому-либо реставраторству или копирования образцов архитектуры прошлого.

Архитектурно-художественный образ Дворца Советов сложился в многолетней проектной работе под руководством партии и правительства. Высотная композиция Дворца, трактовка его как памятника великому вождю и организатору Октябрьской социалистической революции, — все это вошло в сознание трудящихся масс. Образ Дворца Советов стал художественным выражением могущества, культурного расцвета, счастья и братства народов СССР, великой эмблемой социалистической демократии.

Понятие «мастерской Дворца Советов» сейчас расширяется до пределов всей страны, включая в свою орбиту крупнейшие заводы и рудники, карьеры минерального сырья, научные лаборатории и экспериментальные институты. По расчету одного из скульпторов, для наиболее крупных скульптурных работ Дворца Советов потребуется 400 опытных скульпторов и 600 помощников. Между тем тот же скульптор подсчитал, что по всему СССР наберется, включая вузовцев и мастеров, выдвинувшихся в самостоятельное искусство, всего 650 скульпторов.

А место монументальной живописи в художественном оформлении Дворца Советов? Нашим художникам придется заполнить различными произведениями монументальной живописи громадную площадь стен Дворца Советов — 20 тысяч квад-

ратных метров, то есть равную по величине Арбатской площади.

Не следует думать, что архитектору не приходится работать над дальнейшим совершенствованием уже найденной формы Дворца Советов. Необходимо, на мой взгляд, добиться большей гармонии масштабов всех основных частей гигантского сооружения. Еще не достигнуто полное соответствие между стилобатной частью Дворца Советов и его высотной частью, решенной в более крупных сравнительно члениниях.

Скульптура Ленина, как она предстает перед нами, не в утвержденном эскизе, а в одометровой фигуре, исполненной скульптором Меркуровым для последнего макета Дворца Советов, вызывает справедливые опасения.

Образ Ленина в этой скульптуре пока еще безупречного выражения. Динамика скульптуры находится в противоречии с ритмом башни, служащей ей постаментом. Скульптура не выражает органически, не завершает основной объем Дворца Советов, а воспринимается поставленной на плоскость.

Нужно много работать над силуэтом скульптуры, над моделировкой одежды. Скульптура Ленина должна одинаково хорошо восприниматься не с двух только точек, а по крайней мере с четырех, чтобы не было никаких оптических искажений, вызванных тем, что она будет стоять на 300-метровой высоте.

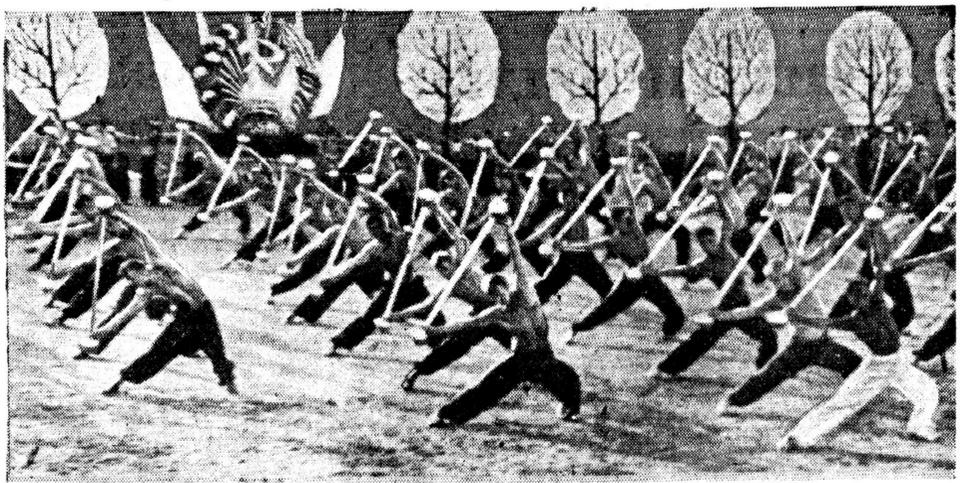
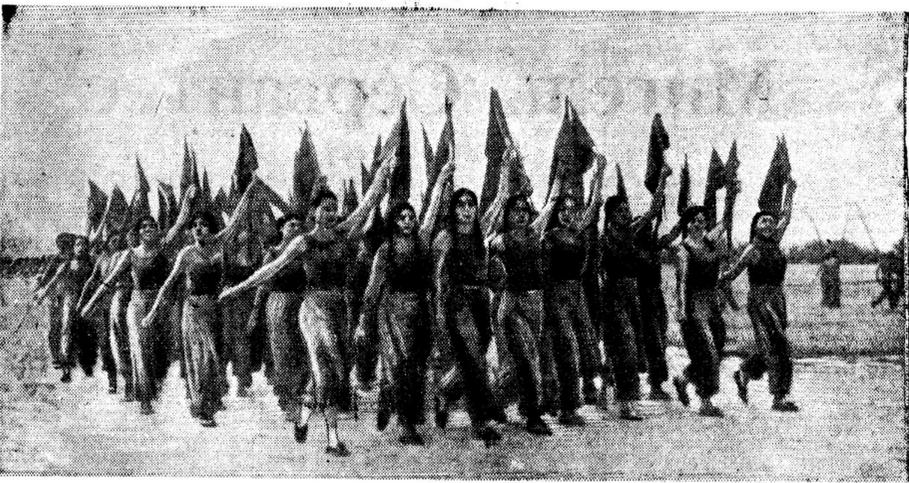
Все взаимосвязи от тех или иных поправок, архитектурно-художественный образ Дворца Советов решен правильно, и с ним сроднилось народное сознание. Другое дело — интерьеры Дворца Советов. Неловкий пленум союза советских архитекторов совместно с художниками и скульпторами признал необходимым в кратчайший срок закончить разработку проекта интерьера Дворца. Проекты носят пока предварительный характер, что крайне затрудняет участие живописцев и скульпторов в работе по строительству Дворца.

Н. КОЛЛИ

Таким образом, принципы внутреннего художественного оформления Дворца Советов еще не определились, и сама идея этого оформления пока еще туманна. Однако уже сейчас необходимо предостеречь против неправильной тенденции превратить Дворец Советов в музей исторической советской живописи. Нужно также отказаться от всякой напыщенности, миниатюры, обилия золота, всего того, что создает бесконечную атмосферу дворцовых залов. Дворец для народа, дворец социалистической демократии, должен отличаться простотой, величавым спокойствием и человечностью. На помощь архитектуре в этом отношении должна прийти монументальная живопись, располагающая громадным разнообразием средств, прошедших многовековую историческую проверку: — мозаика, фреска, темпера, энкаустика и т. д.

Скульптура занимает большое место во внешней архитектуре Дворца Советов и в интерьере Большого зала; в других залах она должна найти себе применение, главным образом, в виде барельефов. Наряду со стеной и потолками не менее важным элементом интерьера Дворца Советов является, конечно, пол. В отделе полов должны применяться, в зависимости от характера отдельных зал, и мрамор, и дерево, и резина.

В художественном оформлении Дворца Советов, кроме архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, большую роль сыграет и художественная промышленность (мебель, арматура, декоративное убранство, ткань и т. д.). Само собой подразумевается широкое участие народного искусства в художественном оформлении Дворца Советов. Не приходится, однако, скрывать, что на этом пути имеются и серьезные затруднения. Наши мастера народного искусства в своем большинстве еще только начинают переходить от вышивки, сканной, фольклорной эмблематики к реалистическому стилю и к конкретным темам



### ТВОЯ ГЕРМАНИЯ ПРОБУЖДАЕТСЯ!

13 июля в Клубе писателей состоялась товарищеская встреча с антифашистским немецким писателем Адамом Шаррером. В зале присутствуют Йоганнес Бехер, А. Курелла, Эрих Вайнерт, Г. Гупперт, переводчики Д. Уманский, М. Живов, А. Дейб.

— Это не шутка, — говорит Андор Габер, открывая вечер, — нашему Адаму Шарреру сегодня действительно исполняется 50 лет. Впрочем, для юбиляра это ничего не значит, он остается таким же молодым, каким был в течение последних десятилетий своей творческой жизни.

В кратком вступительном слове А. Курелла охарактеризовал творчество пролетарского писателя Шаррера. Он установил, в частности, некоторую общность творческой манеры юбиляра с творчеством автора «Целле завоеватель», Мартином Андерсен Нексе, 70-летие которого недавно отмечали трудящиеся всего мира. В это время в зал входят А. А. Фалеев, В. А. Луговской и... Мартин Андерсен Нексе. Под дождь немалозаметные апломсы приходят трогательная встреча обоих юбиляров. Слово получает Мартин Андерсен Нексе.

— Я люблю нашего дорогого Адама Шаррера за то, что он и в 50 лет еще фактически сохранил всю свежесть и жизненный задор молодого мальчика, за то, что он и в жизненной борьбе и в литературном своем творчестве такой оптимистичен. А я люблю в искусстве все почтенное, осознанное, а не абстрактно-эстетическое. Нашему дорогому юбиляру я приношу пятый подарок — радостный привет из его поработанной фашистами германской родины.

Недавно меня посетила делегация рабочих одного из северо-германских портов. Мои старые друзья в Германии, которые после фашистского переворота 1933 года «забыли» о моем существовании, теперь начали ко мне снова часто и пространно писать. И письма, и рассказы собеседников из Германии говорят о нарастающем кризисе фашистского режима. Страна испытывает огромный сырьевой и товарный голод. Это, впрочем, чувствуется и у нас в Дании. Мы в последнее время перешли к работе все чаще и чаще выступают на предприятиях с открытой и нескрываемой критикой мероприятий фашистского правительства и фашистских чиновников.

Слушание советских радиопередач стало очень распространенным в Германии. Многие в часы трансляций из Москвы, Ленинграда и других советских городов, включая радиоприемники, демонстративно раскрывают при этом окна на улицу.

— Твоя Германия, дорогой Шаррер, закончил Андерсен Нексе свое приветственное слово, — пробуждается!

Директор издательства «Международная книга» Т. Гиттерман преподнес Адаму Шарреру первые два экземпляра отмеченного 13 июля последнего романа юбиляра «Семья Шуман».

От имени президиума правления ССП СССР Шаррера приветствовал В. Финк.

Переводчик Огени прочитал на русском языке отрывок из последней пьесы Адама Шаррера «Пашня на Черной горе».

Отвечая всем приветствиям своего товарища, Адам Шаррер заявил: — Я себя сегодня чувствую 25-летним. Я пережил великое счастье обретения в СССР своей второй родины. Всеми своими мыслями и непространно находясь вместе с немецким народом, ведущим героическую борьбу против варварского гнета фашистских поработителей.

НОВЫЕ НОМЕРА ЖУРНАЛОВ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК

Четвертая книга журнала «Адебит на искусство» (на казахском языке) открывается новым биографическим романом Мухтар Ауэзова о казахском классике Абае Кунанбаеве, 35-летие со дня смерти которого недавно отметил Казахстан. Роман знакомит казахского читателя с детством писателя и дает интересный материал о поэтической деятельности Абая.

В отделе прозы журнала, кроме романа Ауэзова, напечатан отрывок из повести Алексея Толстого «Хлеб» в переводе на казахский язык.

В отделе поэзии помещена большая поэма Егембердиева «За народ» — о советском патриотизме и перевод поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Из критических материалов журнала нужно отметить впервые переведенные на казахский язык статьи В. Белинского о Пушкине.

6-я книга журнала «Совет Эдвизия» (Татария) печатает рассказы молодых татарских новеллистов Гарифа Галиева и Ибрая Гази и стихи поэта Шагила Мадова.

В критическом отделе номера помещены статьи: драматурга-орденоносца Тажи Гизата — о Шекспире, критика Г. Халита — о классической татарской музыкальной драме «Галия Вану» и композитора А. Клуварова — «О музыкальном творчестве татарского народа».



## СИЛА И КРАСОТА

День физкультурника — всенародный праздник. В этот день миллионы советских спортсменов продемонстрируют свою силу, красоту, готовность к труду и обороне.

В этот день на Красной площади в Москве лучшие представители спортивных обществ Союза, посланные одиннадцати братских республик покажут свое спортивное мастерство, свою физическую закалку. Много выдумки вложили в оформление яркого народного праздника художники, режиссеры, поэты и музыканты. Физкультурный парад 1939 г. целиком посвящен исторической теме — историческим решениям XVIII съезда ВКП(б).

Что мы увидим 18 июля на Красной площади? — Сталин — знамя наших побед. Под этим знаменем пойдут колонны советских спортсменов. Зеленые арки закроют фасад здания бывшего Гума. Огромное знамя раскинется в середине фасада на фоне живых цветов.

На лобном месте возникнет огромный, 23-метровый каскадный фонтан. Красная площадь будет застлана колоссальным зеленым ковром. Начнется марш. Он не будет механическим соединением отдельных колонн. Марш парада сюжетно. Массовое народно-героическое шествие молодежи покажет, что народ и коммунизм слились в единую могучую силу. Одна за другой возникнут и развернутся в колоннах темы третьей пятилетки, советского государства, морально-политического единства советского народа, темы благосостояния и изобилия.

На площади появится сказка. Выступление спор-

тивного общества «Пищевик» посвящено тому, как страна социализма претворяет в жизнь вековую мечту народа о скатерти-самобранке. Чудесная скатерть, орнаментированная мастерами, раскинется на площади и на ней волшебники из нашей пищевой индустрии расставят обильные яства.

Примерно в середине парада, непрерывно нарастая и усиливаясь к концу, зазвучат военно-оборонные мотивы и темы. Пойдут военизированные колонны спортивных обществ «Родина», «Зенит», «Снайпер», «Медик», «Каучук», «Пламя».

Колонна девушек общества «Пламя» в момент приближения к трибуне разделится, образуя как бы триумфальный коридор, в который затем вступят призвыники. Пойдут снайперы, моряки, летчики. Девушки, окружающие их и стоящие вокруг в высоких пирамидах, непрерывным потоком будут передавать призвыникам букеты цветов.

На площади вступит колонна спортивного общества «Зенит». В голове колонны появится самолет. Он построится из загорелых, ловких человеческих тел. И внезапно из-под его плоскостей вырвутся группы девушек, стремительными взмахами рук образующие как бы языки пламени. Создается образ самолета в бою, непрерывно бомбящего врага.

Колонны братских республик пойдут в красочном оформлении своих художников и режиссеров, с песнями своих поэтов, с музыкой своих композиторов. В этих колоннах будет использовано творчество народов республик.

На площади — физкультурники Таджикистана. По

изобразят развеваящиеся, голубовато-зеленые шарфы девушек.

Высохшая, бывшая некогда безводной равнина чудесно расцветет! Ее поля украсятся кустами хлопка. Среди белого хлопкового моря появятся бронзово-смуглые юноши, собирающие урожай.

Девушки споют песню о хлопке. Сбор хлопка окончится праздником, на котором будут продемонстрированы таджикские пляски.

— «С нами Сталин!» — это тема выступления казахстанских физкультурников, которые на фоне цветущих яблонь и белоснежных гор войдут на Красную площадь.

Казахстанцы покажут бои на рапирах, борьбу на поясах, массовые национальные танцы. Смуглые, ловкие узбекистанцы покажут упражнения с булавами. Они выступят на фоне ярких зеленых деревьев, в середине которых будет красоваться громадный герб Советской республики, окаймленный знаменами.

В четком маршевом строе пройдут мимо трибун девушки-туркменки, высоко развывая в руках красные флаги.

Сейчас юноши и девушки Советской страны с необычайным воодушевлением готовятся к выступлению на Красной площади, готовятся еще раз продемонстрировать единство культуры и силы, воли и духа.

На снимках (слева направо): сверху — туркменские и узбекские, внизу — таджикские и казахские физкультурники готовятся к параду.

### «РУССКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВ»

Так называется труд, которому посвятила свою жизнь скончавшийся в 1935 году одесский литературовед А. М. Фемиди. День за днем в течение свыше тридцати лет он накапливал материал для своей энциклопедии и успел составить 27 томов в 600 печатных листов библиографии о писателях, художниках и музыкантах. Библиография эта охватывает свыше 50 тысяч имен.

Брунейший раздел энциклопедии посвящен писателям — русским и иностранным, произведения которых были напечатаны в России. В энциклопедия дается биография писателя, библиография его книг и отдельных печатных произведений и отзывы о нем критики. Некоторые писательские биографии разработаны настолько подробно, что в них цитируются отрывки из произведений.

В художественном отделе собраны биографии русских художников, списки их картин, данные о появлении их на выставках.

Так же подробно разработан и музыкальный отдел, в котором собраны не только биографии музыкантов, но и сведения о том, где они исполнялись.

Специальные тома этой единственной в своем роде библиографии посвящены русским газетам и журналам, сборникам и альманахам и анонимным сочинениям.

Независимым, к сожалению, остался терминологический том энциклопедии, в котором автор разрабатывал литературную библиографию применительно к отдельным терминам — Рим, Французская революция и т. д.

### ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ Н. ЛЕНАУ

Государственное издательство «Художественная литература» печатает «Избранные стихотворения и поэмы» Н. Ленау (1802 — 1850).

В книге наряду с лучшими стихотворениями замечательного немецкого поэта-романтика помещены отрывки из его поэм «Альбигойцы», «Жизня» и др. Переводы выполнены В. Левиним. Книге предпослана статья Н. П. Вильям-Вильмонга.

## Д. Д. МИНАЕВ

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

В июле исполняется 50 лет со дня смерти Дмитрия Дмитриевича Минаева, поэта-сатирика, пользовавшегося в 60—80-е годы огромной популярностью.

Д. Д. Минаев (родился он в 1835 г.) почти с первых же литературных шагов выдвинулся из ряда начинающих поэтов и стал постоянным сотрудником виднейших демократических журналов того времени — «Современника» и «Русского слова».

В 1859 г. В. С. Курочкин пригласил Минаева к участию во вновь организованном сатирическом журнале «Искра». Журнал этот в самое короткое время получил широчайшее распространение и шумный успех. «Искра», — пишет А. М. Скабичевский, — была самыми общедоступными выражениями 60-х годов. Не было ни одного крупного или мелкого безобразия общественной или литературной жизни, которые не нашли бы места на страницах «Искры» в игривых, полных необузданного остроумия куплетах, пародиях или прозе, исполненной убийственным сарказмом. Минаев, сотрудничавший в «Искре» в продолжение четырнадцати лет, поместил в ней бесчисленное количество своих произведений под различными псевдонимами: Обличительный поэт, Отставной малор Михаил Бурбонов, Общай друг, Литературное домино, Темный человек и др. Не вышло ни одного номера «Искры», в котором не было бы напечатано чего-либо «минаевского».

В 1862 г. Минаев редактировал сатирический журнал «Гудок». В программном объявлении этого журнала Минаев высказал свой взгляд на сатирическую литературу и ее значение в общественной жизни: «Ирирование во имя честной идеи, сатира и юмор во всех их проявлениях, преследование грубого и узкого обскурантизма, провозглашение и неприятие в нашей русской жизни — вот те начала, которыми будет руководствоваться редакция «Гудка». Твердое убеждение, оправданное не раз опытом, привело нас к смелой уверенности, что полное отрицание и осмеяние всего пошлого и темного в нашей общественной жизни приносит обществу несомненную пользу. Мы верим в смех и в сатиру не во имя искусства для искусства, но во имя жизни и нашего общего развития; одним словом, мы верим в смех, как в гражданскую силу».

Однако наиболее значительные и острые вопросы русской общественной жизни не получили своего отражения в сатире Минаева. Уродливые явления повседневной, преимущественно городской жизни, были мишенью его сатирических стрел. Салтыков-Щедрин в рецензии на книгу Минаева «В сумерках» (1868 г.) писал, что «единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном

### ПО СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ

АБХАЗИЯ

Литфонд ССП Грузии организовал в Сагурамо, в усадьбе, принадлежавшей классику грузинской литературы И. Чавчавадзе, Дом творчества его имени. («Советская Абхазия»).

АРМЕНИЯ

Украинские поэты работают над переводом народного эпоса Армении «Давид Сасунский». Книга, художественно оформленная, должна выйти в начале сентября. Актер-труппа В. Мессеян в Харькове готовит программу литературно-художественных вечеров, посвященных Абаку («Коммунист»).

БЕЛОРУССИЯ

Управление по делам искусств при СНК Наркомпрес и ЦК ЛКСМ Белоруссии вместе с правлением ССП, союзом композиторов и редакцией «Пионер Белоруссии» объявили открытый конкурс на лучшую пьесу и песню. Для премирования установлено 15 премий на сумму свыше 20 тысяч рублей. Срок конкурса — 1 ноября 1939 г. («Советская Белоруссия»).

ГРУЗИЯ

Писатель Д. Шенгелая написал сценарий «Великое прошлое» на основе трудов Берия. К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье. Грузинская хроника приступит к съемкам документального киночерка, отдельные сюжеты которого будут засняты в Тбилиси, Батуми, Кутаиси, Чхатургах и Гори («Заря Востока»).

КАРАЧАЙ

Карачаевское отделение ССП выпускает литературно-художественный альманах. В него войдут произведения старейшего народного певца Касбета Кочарова, народного поэта М. Семенова, стихи М. Урусова, поэма Д. Байкулова. В сборник войдут также переводы на карачаевский язык песен В. Лебедева-Кумача и М. Толодико («Молодой ленинец»).

### «МУДРОСТЬ ЛЖИ»

Издательство «Заря Востока» выпустило оригинальное этическое произведение замечательного грузинского писателя Сулхана Саба Орбелиани (1658—1725) «Мудрость лжи».

Книга является собранием забавных анекдотов, аполотов, притч, сказок, разных шуточных рассказов, триад и диалектических сентенций, объединенных в одно целое диалогом между пятью ее персонажами: царем Финеасом, его сыном, наследником Джумбером, царским vezиром Сердраком, преданнейшим слугою царя Рухой и мудрым воспитателем Джумбера — Леоном.

Книга вышла в переводе Ал. Пагарели, под редакцией С. Предисловием и комментариями С. Иорданшвили. Литературная редакция принадлежит Ю. Тынянову.

### НОВЫЕ КНИГИ

Государственное издательство «Художественная литература» в ближайшее дни выпускает ряд новых книг:

— Мартин Андерсен Нексе — «В чужих людях». Автобиографическая повесть. Авторизованный перевод с датского А. В. Ганзен и К. М. Жихаревой.

— Шарль Перро — «Сказки». Иллюстрированная художником А. Силина (серия «Дешевая библиотека»). В книгу помещено 9 сказок в прозе, переведенных А. Феллоповым: «Спящая красавица», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Господин Кот, или Кот в сапогах», «Волшебница», «Золушка, или туфелька, отороченная мехом», «Рыба с хохолком», «Матрочка с пальчик», «Остниная шкура» и две сказки в стихах, переведенные Л. Успенским — «Смешные желания» и «Остниная шкура».

— Хаджи Мурат Мугуев — «Степной ветер». В книгу включены: повести «Степной ветер» и «Пустыня»; рассказы «Экзотричная любовь» и зарисовки «Китай в огне» (эпизоды боев 6-й Народно-революционной армии в Шаньне).

Государственное издательство «Искусство» выпускает две монографии о художниках:

— Валентин Бродский — «Францеско Хосе Голя-и-Лусентес. 1744—1828».

Творческая биография великого испанского художника. Книга иллюстрирована 56 репродукциями с произведений Голя.

— Агнеса Эмбер — «Лун Давид — живописец и член Компартии». Перевод с французского Э. В. Шпосберг. Под редакцией В. Я. Бродского.

Издательство «Советский писатель» и близлежащий дни выпускает книгу: «М. Салтыков-Щедрин. К пятидесятилетнему со дня смерти». Статьи и материалы.

Содержание сборника: Преполовие. Автобиография Салтыкова-Щедрина. Жизнь и деятельность Салтыкова-Щедрина (хронологическая таблица, составленная В. Е. Путьковым-Масловым). Творческий путь Салтыкова-Щедрина (статья В. В. Гиппиус). Маркс — читатель Салтыкова-Щедрина. Салтыков-Щедрин в произведениях Ленина и Сталина (составил Л. И. Добровольский). «Закричите Америки». Щедринский образ в докладе тов. Сталина (статья В. В. Гиппиус). Писатели о Салтыкове-Щедрине (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Т. Г. Шевченко, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький). Составил Л. И. Мордовченко. Работы о Салтыкове-Щедрине. Салтыков-Щедрин о литературе (составил Л. И. Бухштаб). Библиография (составил Л. И. Добровольский).

— Т. Г. Шевченко — «Стихотворения». В переводах русских поэтов под редакцией Н. Брауна и А. Прокофьева. Прелистовые Мих. Зощенко. Вступительная статья, редакция текста и примечания И. А. Азенштока.

### А. Г. ФОМИН

Умер литературовед-библиограф Александр Григорьевич Фомин (род. в 1887 г.). Имя А. Г. Фомина хорошо известно литературным работникам по его капитальной библиографии Пушкина («Пушкиниана» 1900—1910 гг. и 1911—1917 гг.). Но деятельность А. Г. Фомина была гораздо шире и разнообразнее. Кроме ряда библиографических работ (напр. «Библиография новейшей русской литературы» в «Русской литературе XX в. и др.), А. Г. Фомин дал большое количество литературных и исследовательских статей в журналах, энциклопедиях, редактировал издания сочинений русских классиков и т. д. Молодые кадры работников-книгочелов хорошо знают А. Г. Фомина и по его интенсивной педагогической работе. Литературная и общественная деятельность А. Г. Фомина продолжалась около 35 лет, и незалого до смерти им был закончен большой труд по персональной библиографии писателей.

Н. МАЦУЕВ.

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

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

### ОБЪЯВЛЯЕТ

### ПРИЕМ СТУДЕНТОВ НА 1-Й КУРС ОСНОВНОГО И ЗАОЧНОГО ОТДЕЛЕНИЙ

В ИНСТИТУТ ПРИНИМАЮТСЯ: молодые писатели, имеющие законченное среднее образование и творческие работы (стихи, рассказы, критические статьи и т. д.).

ЗАЯВЛЕНИЯ ПРИНИМАЮТСЯ с 1-го июля по 10-е августа в канцелярии Института (Тверской бульвар, д. 25).

ПРИЕМНЫЕ ИСПЫТАНИЯ (по русскому языку и литературе, истории СССР, Конституции СССР и проверка творческих работ) производится с 15 августа по 25-е августа 1939 г.

Дирекция института.