

К НОВЫМ ТВОРЧЕСКИМ ПОБЕДАМ!

литературной критике (Субботкин, Ф. Левин, Дайреджаев, Яковлев (Хольман), Данин), являлись врагами социалистической культуры, упорно проводившими свою антинародную деятельность.

Безродные космополиты и эстетствующие снобы активно поддерживали друг друга в своей враждебной советскому искусству деятельности, пытались создать друг другу авторитет, проникли в писательские и другие художественные организации, издательства, газеты, журналы, занимали места, обеспечивавшие им известное влияние. Им удавалось протаскивать в печать свои статьи, в том числе на страницах «Литературной газеты».

В письме, напечатанном в «Правде» (№ 56 от 25 февраля 1949 года), читатель тов. П. Лосев правильно критикует «Литературную газету» за то, что она недостаточно самокритично отнеслась к своим ошибкам и не подвергла разоблачению зловерные выступления критиков-антипатриотов на ее страницах.

А между тем, критик-космополит Холодов, некоторое время заведывавший отделом искусств «Литературной газеты», в статье «О героях критикующих и критикуемых» под видом «теоретического» рассуждения фактически шелфовал переводов советских драматургов, выступив против их патристического стремления создать образы большевиков-руководителей.

Эстетствующий космополит Данин в статье «Мы хотим видеть его лицо» пытался изничтожить поэмы «Флаг над Советом» А. Недогонова и «Колхоз в Большевик» П. Грибачева. Данин клеветал на нашу поэзию, заявляя, что ей якобы свойственна «безликость героя или даже безгероичность»!

Печатавшие статей безродных космополитов в «Литературной газете» нанесли прямой ущерб советской литературе и искусству.

Выходки из эстетско-космополитского бодата покусались в своих подметных статьях на великое и прекрасное искусство нашей Родины. Идейный разгром этой антинародной группы критиков-космополитов имеет глубокое принципиальное значение для всей советской культуры. Разоблачение до конца всех этих холодов, данинцев и же с ними остается боевой задачей «Литературной газеты», как и всего фронта партийной критики.

Благотворное влияние статей партийной печати, нанесших решительный удар по буржуазному космополитизму, действительно сказывается в жизни и работе всех отделов советского искусства. Цейная сплоченность, партийный боевой дух характеризуют собрания в Союзе писателей, в Министерстве кинематографии, в Союзе композиторов и в других художественных организациях, где обсуждаются эти статьи. Писатели, художники, артисты, композиторы охвачены стремлением до конца разоблачить и разгромить группу антипатристических критиков во всех областях искусства, полностью раскрыть идеологические корни и коварные методы этой группы и нанесенный ей вред. Для того чтобы идти — вперед и выше! — к новым идейно-художественным высотам. Выступления, статьи и речи видных художников страны свидетельствуют об углублении и обогащении патристического сознания, радуют советских людей зрелостью политических выводов, партийностью мысли.

Сила нашего искусства, его гордый пафос — в чувстве советского патристизма. Именно благодаря этому наше искусство и является искусством, любимым миллионы людей во всем мире, искусством, противостоящим растленному антинародному искусству современного буржуазного Запада.

В своем выступлении перед многолюдной аудиторией друзей мира и прогресса в Париже А. Фадеев ярко и убедительно показал великое значение неогорюхой советской литературы, как провозвестницы новой, высокой морали и идеалов всего передового, прогрессивного человечества. Велико счастье и честь жить и творить в советской стране на благо родного народа.

Советские писатели и мастера искусств, ведомые партией Ленина—Сталина по пути творческих побед и свершений, отдают все силы для создания новых, высоко патристических произведений, достойно отражающих великие подвиги героического советского народа, победоносно идущего вперед — к коммунизму!

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ О РГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР ГАЗЕТА

№ 18 (2505)

Среда, 2 марта 1949 г.

Цена 40 коп.

А. ФАДЕЕВ О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

На днях в Париже, на многолюдном собрании, организованном по инициативе общества «Франция — СССР», в зале Палея выступил с речью о советской литературе генеральный секретарь Союза советских писателей СССР А. Фадеев. Появление А. Фадеева на трибуне было встречено овацией всего зала в честь Советского Союза. Речь, выслушанная с большим вниманием, неоднократно прерывалась бурными аплодисментами.

Сильное впечатление на присутствующих произвел показанный после собрания фильм «Молодая гвардия». Мы публикуем речь А. Фадеева.

Я принадлежу к тому поколению демократической интеллигенции, которое было еще в пору ранней юности, когда произошла Великая Октябрьская революция в России.

Обремененные не столь тяжким грузом среднего образования в старой школе, мы вступили в эпоху великих битв нового мира со старым.

Новый мир — это были подвиги в стремлении к справедливой жизни и впервые одержавшие победу огромные массы рабочих и крестьян России.

Старый мир — это был старый мир, поддерживаемый всеми силами, подобными ему. На Дальнем Востоке России этой силой были, главным образом, Япония. Это время сохранилось в памяти народной, как время гражданской войны. Время это называют также «походом четырнадцати держав против Советской России».

Нам нужно было выбирать, на чью сторону стать. Выбирать нужно было потому, что этого требовала совесть. Выбирать нужно было и потому, что люди, не ставшие на ту или другую сторону, были и с той и с другой стороны.

Нам не трудно было выбрать. Мы учились на медные деньги своих родителей. Мой отец и мать, фельдшер и фельдшерша в глухой деревне, еще сами обрабатывали землю. Товарищи были и мои немногочисленные родители по школе. Жизнь рабочих и крестьян была нам близка.

Так, полные юношеских надежд, с товарищами Максима Горького и Некрасова в школьном ранце, мы вступили в революцию. Мы полны были пафосом освободительного, потому что над Сибирью и русским Дальним Востоком утвердилась к тому времени власть адмирала Колчака, более жестокая, чем старая власть. Мы полны были пафоса патристического, потому что родную землю топтали полководецы багмаки японских интересов.

Как писатель, своим рождением я обязан этому времени.

Я познал лучшие стороны народа, из которого вышел. В течение трех лет вместе с ним я прошел тысячи километров дорог, спал под одной шинелью и ел из одного солдатского котелка.

И впервые познал, что за люди идут во главе народа. И я познал, что это такие же люди, как и все, но это лучшие сыновья и дочери народа. Если бы народ не нашел их в своей среде, он навсегда остался бы впролом в нищете и бесправии.

Любимый руководитель дальневосточных партизан Сергей Лазо был схвачен японцами и заживо сожжен в топке паровоза. Вместе с ним был схвачен и сожжен мой старший двоюродный брат Всеволод Сибирцев. Это была моя «путевка в жизнь», как говорят название одного из ранних советских кинофильмов.

Я познал значение партии для судьбы народа и горжусь, что был принят в ее среду.

Как начала создаваться советская литература? Она создавалась людьми, такими, как мы. Когда по окончании гражданской войны мы стали сходиться из разных концов нашей необъятной Родины — партийные, а еще больше беспартийные молодые люди, — мы поразились тому, сколько были библиографы при разности индивидуальных судеб. Таков был путь Фурманова, автора книги «Чайка», по которой впоследствии был сделан кинофильм, прославившийся еще больше, чем книга. Таков был путь более молодого и, может быть, более талантливого среди нас Шолохова. И великим подвигом был путь Николая Островского, Липинский зрелый и разбитый парализованным вследствие полученных на фронте ранений, он создал бессмертную книгу о нашем поколении — «Как закалялась сталь». Люди более старших поколений, к которым мы принадлежим, в большинстве своем вышли из той же социальной среды: они только начали свой путь раньше нас. Первым среди них был Маяковский. Громящий, с громовым голосом, он бунтовал и гремел с астрал рабочих клубов и в аудиториях высших учебных заведений, вызывая наше почтительное и несколько даже боязливое внимание. Вместе с нашими молодыми книжниками старик Серафимович, за плечами которого было уже целое собрание сочинений, написанных в старое время, выпустил свой «Железный поток» — эпопею гражданской войны.

Мы входили в литературу волна за волной, нас было много. Мы приносили свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. Мы соединяли ощущение нового мира,

как своего, и любовь к нему. А всех, кто приходил после нас, все меньший отрезок лет соединял с прошлым. Наконец, стали приходят люди, неким выросшие при новом строе. Старший среди них — Константин Симонов. Теперь можно было бы назвать много имен, выдвинувшихся во время второй мировой войны и после, но вы их не читали. В этой войне, которую наш народ справедливо зовет Отечественной, из каждых трех писателей воевал один и 150 из них пало на поле брани.

Приходил в советскую литературу не только мы — русские писатели. С каждым годом все больше приходило писателей других народов нашей страны — украинцев, грузин и их высокой поэтической культуры, а потом и киргизов, народа, только после революции создавшего свое письменное слово. Все они приносили с собой неповторимый аромат своих традиций и своей национальной формы.

Например, в литературе казахского народа, который насчитывал в царское время только 1,5 процента грамотных, появляются сейчас замечательные романы. Один из них — роман Мухтара Ауэзова «Абай», роман о лучшем классике-поэте этого народа, жившем в прошлом веке. Абай ненавидел русский язык, но высоко ценил русскую культуру. Он перевел на казахский язык отрывки из поэмы Пушкина «Евгений Онегин». И весь народ запел песню Татьяны к Онегину, превратив его в казахскую народную песню. Другой роман — «Миллионер» Мустаффа. Сюжет сделать некоего помещика: в этом романе речь идет, разумеется, не о миллионерах в капиталистическом смысле. Например, г-н Андра Пьер в газете «Монд» даже меня удивил произнести в миллионеры. Но дадите пятилетний мальчик с красным галстуком знает, что миллионеры у нас нет. Речь идет в этом романе о колхозе, полном продуктами труда. Таких колхозов у нас много, и их называют «миллионерами».

Следует отметить и другой процесс — переход на сторону нового мира писателей иной среды, иного воспитания. Среди них наиболее крупным был Алексей Толстой. Как известно, после Октябрьской революции он ушел в эмиграцию. Но он вернулся и отдал свое величайшее дарование советскому народу. Как известно, он — граф. По-зачит, велика сила правды советского народа, если даже некоторые графы переходят на его сторону!

Главной советской литературы был и остался великий Горький. Выходя из глубочайших социальных низов России, друг Ленина и Сталина, он был первым и лучшим нашим художественным воспитателем.

Среди писателей моего поколения нет ни одного, кто, входя в литературу, не был бы им благодарен.

Отсюда вы можете видеть, сколь невежественно, если говорить мягко, и сколь недобросовестно, если говорить правду, утверждение некоторых западноевропейских журналистов о том, что советская литература будто бы не свободна, что создается она чуть ли не по приказу.

Советская литература создана новой, советской жизнью. Новое общество есть тот воздух, который наполняет наши легкие. Мы сами — создатели советской литературы.

С каким художественным багажом вошли мы в литературу и что нового хотим мы сказать миру?

Мы просим прощения, конечно, за то, что в наших походных сумках не было Болдера и Верлена, тем более — Малларме. В наших сумках не было даже Блока, крупнейшего из русских символистов, если бы Блок не написал поэмы «Двенадцать», в которой он по-своему воссоздал приход нового общества.

Нашей душе всегда были ближе великие классики-реалисты прошлого века. Естественно, что в первую очередь классики России: Пушкин, Некрасов, Толстой, Тургенев, Чехов. Нашей душе были ближе великие классики-реалисты Франции, Англии.

Мы, советские писатели, рассматриваем литературу не как измененную обитель,

а как «башни из слоеной кости», а как учителя жизни и воспитателя народа. Иные говорят, будто такой взгляд на литературу принимает ее художественность. Но ведь такого взгляда на литературу придерживались Бальзак и Стендаль, Дюма и Толстой и Диккенс, Золя и Чехов, Горький и Роман Роллан. Я думаю, что этим, главным образом, и объясняется огромная художественная сила их дарования. Они правдиво изображали жизнь, и от этого — необыкновенная свобода и простота их формы.

Всекие великие явления литературы обязаны национальной, народной почве. И всякий большой писатель не может не чувствовать своей ответственности перед нацией и перед народом. Этим гуманистическим содержанием своего творчества нам и близки классики-реалисты.

В послесловии к литературе Западной Европы и Америки немало выходит книг, которые в один голос стремятся доказать, что человек — существо антиобщественное, живущее по воле стихий и инстинктов, а не по воле закона и долга, а если силе, то воле сильной зверя-хищника. Среди современных западноевропейских и американских авторов немало пишется так, что главное внимание обращает на племинную, племенную сексуальность, даже на самые грубые физиологические проявления человека. В подобных произведениях есть пристрастие ко всякого рода прегрешениям и извращениям. Авторы, подобных книг, точно сговорились в том, чтобы убедить миллионы людей, будто они лишены великих и благородных стремлений и надежд, лишены человеческого разума и воли, не могут пасть на справедливое устройство жизни.

Этого рода литературе противостоит в Западной Европе и в Америке современная прогрессивная гуманистическая литература, которую мы у себя, в советской стране, хорошо знаем и высоко ценим. Вот этой передовой, прогрессивной литературе Франции и других стран мира наша советская литература протягивает свою братскую руку.

Советская литература велит за великим Горьким утверждать: «Человек — это звучит гордо». Советская литература стремится восстановить в своем значении все истинные человеческие ценности. Она утверждает, что любовь к своему отечеству и дружба между народами — это великие человеческие чувства, что любовь мужчины и женщины благородна и прекрасна, что истинная дружба бескорыстна, что имя матери священо, что жизнь дана человеку для труда и творчества.

Старый гуманизм, как бы он ни был велик, имел два крупных недостатка. Старый гуманизм не понимал, что для торжества добра зло должно быть уничтожено. И, кроме того, старый гуманизм утверждал человека на земле независимо от его деяния — за его, так сказать, божественную сущность.

Социалистический гуманизм только потому и может торжествовать в нашей стране, что он одержал победу над социальным злом. И человек с точки зрения социалистического гуманизма — даже не человек, если он не трудится, не работает, не творит. Одной из особенностей современной советской художественной литературы является то, что она показывает обыкновенного, простого советского человека, как человека-борца, деятеля, труженика, повстанца, преобразователя природы и общества. Именно эта черта отличает героев многих советских книг и пьес, посвященных войне и титанической мирной строительной работе советского человека после войны.

Герои этих книг и пьес, будучи вполне реальными, живыми людьми, — по всем своим устремлениям уже в завтрашнем дне. В этой повседневной, такой обыкновенной и в то же время творческой деятельности они не ищут по течению, они преисполняют и приближают завтрашний день.

Что такое социалистический реализм? Социалистический реализм — это умение

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

1 стр. А. Фадеев. О советской литературе.
2 стр. В. Катаев. Сила нашего государства. А. Прокофьев. Сталинская забавка. О. Вишня. Какая хорошая весна! К. Симонов. Задачи советской драматургии и театральная критика.
3 стр. Б. Ромашов. О корнях космополитизма и эстетства. И. Пырьев. За родное советское искусство. Н. Погодин. Их мечты...
4 стр. Л. Масленикова. Великий чешский композитор. Н. Соколов. Таннер продвигается к власти. С. Маршак. За мир! (стихи). А. Елистратова. Предатели народов.

показать жизнь в ее развитии, умение у сегодняшнего дня жизни увидеть в показавшем правду зерно будущего.

В этом смысле социалистический реализм снимает противоречие, которое было в старой литературе между реализмом и романтизмом.

Фадеев был реалист, но он не верил в возможность развития и совершенствования человеческого рода. Реализм его, без больших идеалов, был лишен полета и эликсира призраков.

Виктор Гюго, пренебреженный высших моральных стремлений, слитком отрывался от земли. Романтизм его был лишен исторической правды жизни.

Социалистический реализм, опираясь на правду жизни в ее развитии, включает в себя революционную романтику.

В одной из рецензий на мой роман «Молодая гвардия» во французской газете провозгласило недовольство тем, что в изображении советской молодежи я не показывал никаких пороков и подостей.

В рецензии свозило явное разочарование в том, что советская молодежь живет по человеческим законам, а не по законам экзистенциализма. Но я не виноват в этом и ничем не могу помочь г-ну рецензенту.

Иногда говорят: возможно ли, чтобы партия и государственная власть в СССР выражали свое отношение к явлениям литературы и, так сказать, вмешивались в процесс литературного развития? Не нарушает ли это свободу творчества? Но ведь художественная литература в советской стране есть выражение нашего современного национального, народного духа, как и партия и государственная власть. Партия в советской стране есть лучшее и наивысшее, что мог выдвинуть народ за последние полвека жизни России, за 30 с лишним лет строительства социализма. У партии и у художественной литературы в нашей стране — одна цель. Ни партия, ни государственная власть в советской стране не вмешиваются в индивидуальный творчество художника, никогда не вмешивались в него и не пытаются ему диктовать темы и образы, а тем более государственные формы.

Социалистический реализм — не логика, он предполагает богатую индивидуальность и большое разнообразие художественных форм.

Советская литература творит, исходя из своей высокой ответственности перед народом, перед нацией, перед государством, перед всем человечеством. Партия воспитывает в писателе это чувство ответственности. Только при такой ответственности может истинный писатель выразить лучшие стороны своей индивидуальности, иначе он — не индивидуальный, а раб своих капризов, а в мире еще ничего не было создано великого, всепарного, всечеловеческого из каприза.

Партия «вмешивается» в частности, в литературные дела, когда видит, что в литературе возникают чуждые духу советского народа явления, которые приносят общественную роль и эстетическое значение советской художественной литературе, как литературы новой и революционной. Тогда партия правильно и прямо указывает на эти явления и напоминает писателям об их великом долге перед народом и раскрывает им во имя народа величественные перспективы художественного творчества.

Только маленький человек, привыкший барщиться в одиночку и в тесном мире своих индивидуалистических переживаний, может видеть в таких указаниях партии вмешательство в свободу творчества. Наоборот, как все великое, правдивое и честное, порожденное интересами народа, интересами нации, такое указание партии пробирает в душе писателя-творца его самые лучшие силы. Среди людей, критиков «свободы творчества» на страницах буржуазной печати, так много людей, завязавших от богатых пенсий, от правительственных учреждений, от частных издательств, от хозяев газет и журналов, от миллионов литературной мочи. Какая же это свобода? Пет большой силы на свете, чем сила правды. Только правда свободна. И прежде чем речать, кто больше свободен на свете, надо решить, на чьей стороне правда.

Мы, советские писатели, спокойно продолжаем думать и думать наших добродетельцев. Мы знаем свое место и знаем, что во всем мире у нас больше друзей, чем недоброжелателей.

Это мое слово я обращаю к друзьям. Да, я счастлив, что нахожусь среди вас. Крепко жму ваши мужественные руки!

Женщины-ученые

Тысячи советских женщин ведут научно-исследовательскую работу в академиях, высших учебных заведениях, институтах и лабораториях нашей страны.

В числе женщин-ученых есть представительницы самых различных специальностей. Только среди научных сотрудников учреждений Академии наук СССР — 37 процентов женщин. Половина из них имеет ученые степени докторов и кандидатов наук.

126 женщин за выдающиеся работы в области науки и изобретательства удостоены высокого звания лауреата Сталинской премии. Многие женщины-ученые награждены премиями Академии наук СССР — имени С. М. Кирова, имени И. П. Павлова, имени Д. И. Менделеева и другими.

Расскажем о последних работах некоторых женщин-ученых.

Член-корреспондент Академии наук СССР А. Панкратова пишет большую монографию, посвященную истории рабочего класса СССР. Первые два тома, освещающие период с начала XVII века до 1861 года, уже подготовлены к печати.

Важные исследования в области гидродинамики принадлежит старшему научному сотруднику Института механики члену-корреспонденту Академии наук СССР П. Кочной. Ныне она занята разработкой теории движения грунтовых вод; эти ис-

следования П. Кочной имеют большое народно-хозяйственное значение, в частности, для орошения и водоснабжения.

Профессор М. Некина — крупный специалист по истории России XVIII — XIX вв. — занимается сейчас большой монографией о движении декабристов.

Доктор сельскохозяйственных наук Е. Иванова руководит исследованиями почв в тех районах, где пройдут государственные лесные защитные полосы. Е. Иванова будет участвовать в большой комплексной экспедиции по полесскому лесоразведению, организуемой Академией наук СССР.

В одной из лабораторий Института геологических наук успешно разрабатывают методы анализа новых видов минерального сырья кандала геолого-минералогических наук В. Салтыкова; в Институте общей и неорганической химии им. Н. С. Курнакова кандидат химических наук Н. Лужная исследует природу и свойства твердых растворов солей.

Среди женщин, посвятивших свою жизнь науке, — много молодых, не так давно окончивших высшие учебные заведения. В институтах и лабораториях Академии наук СССР под руководством видных ученых занимаются 684 аспирантки и докторантки. Из них число — представительницы сорока национальностей.

ПРОТИВ КОСМОПОЛИТИЗМА В ФИЛОСОФИИ

В течение двух дней Ученый совет Института философии обсуждал антимарксистские космополитические работы проф. Б. Кедрова.

С докладом «Об ошибочных взглядах тов. Кедрова в вопросах философии и естествознания» выступил директор Института философии академик Г. Александров. Он сказал, что в работах Кедрова содержатся крупные ошибки, идущие по линии буржуазного космополитизма.

Докладчик говорит, что Кедров неправильно толкует Ленина, неудачно его цитирует, увлекается абстрактной логикой и схематизированием.

В бытность свою главным редактором журнала «Вопросы философии» Б. Кедров оказывал поддержку марксистско-ленинским, печатая их статьи, выступая в защиту идеологических, еще применяющихся до сих пор среди наших ученых.

После доклада состоялся прения. Академик М. Митин в своем выступлении пока-

зал, что ошибочные взгляды Кедрова не случайны и представляют собой целую систему, концепцию враждебных марксизму космополитических взглядов.

Отрицая значение приоритета в науке, Кедров объявляет понятие национальной самобытности буржуазным принципом. В своих скороспелых «научных» трудах он проповедовал антинаучное отношение к национальной культуре, допускал грубые политические ошибки. Он схематизировал диалектику, искаженно толкуя ленинское философское наследие и бедняя теориями ленинские мысли.

М. Митин обратил особое внимание на отсутствие критики и самокритики в Институте философии, на забвение отдельных научных философиями ленинского принципа партийности.

Основной порок Б. Кедрова в том, — говорит М. Леонов, — что он не владеет марксизмом, не способен вести ясную, четкую последовательную марксистско-ленинскую линию в теории.

Кедров допускает чудовищные извращения, он искажает ленинские мысли.

Книги Кедрова ведут нас назад! — заявляет А. Максимов. — Кедров — рупор реакционных идей, идеолог и выразитель отсталых слоев в нашей советской интеллигенции, той группы интеллигенции, которая заражена еще буржуазными корнями, проникнута мелкобуржуазным перед буржуазной культурой.

Выступавшие гг. Н. Степанян, М. Баскин, Т. Ойзерман, Г. Васецкий, Д. Чесноков, Ф. Константинов, В. Мальцев, Ф. Георгиев подробно охарактеризовали и политически квалифицировали грубые антимарксистские ошибки Б. Кедрова. Некоторые из выступивших подчеркнули либеральное отношение к этим вредным концепциям дирекции Института философии.

Б. Кедров, признав свои грубые политические ошибки, все же пытался за длинными теоретическими рассуждениями скрыть свою вину и увести совещание в

дебн схоластических разглагольствований.

В принятой резолюции Ученый совет Института философии отмечает, что в книгах и статьях Кедрова космополитизм в области философии нашел свое «теоретическое» обоснование и изложение.

Ошибки Кедрова превратились в порочную систему взглядов, враждебных марксизму-ленинизму и являющихся проявлением катедры-социализма.

Ученый совет Института отметил, что ошибочные работы и статьи Кедрова, получившие широкое распространение, нанесли серьезный ущерб делу правильного воспитания нашей молодежи в духе марксизма-ленинизма.

Ученый совет Института философии признал также несомнительной позицию Кедрова с участием его в руководстве институтом и обратился к президиуму Академии наук СССР с просьбой о выводе Кедрова из состава Ученого совета.

СИЛА НАШЕГО ГОСУДАРСТВА

Недавно в одной французской газете была напечатана диаграмма, которую можно назвать «биографией» франка. Художник графически представил в ней падение покупательной способности французской валюты. В начале диаграммы, относящиеся к очень давним временам, против изображения монеты достоинством в один франк были изображены солидный кусок бифштекса. В конце ее, датированном 1948 годом, — кусочек мяса размером с ноготь. Остроумный автор пририсовал к нему лупу: только с ее помощью и можно рассмотреть эту крупную пищу...

Не надо было напрягать воображение, чтобы проглядеть эту диаграмму далее, за пределы прошлого и даже нынешнего года. Легко представить, как будет падать, сжиматься, терять последнюю покупательную силу французский франк, пошедший в хищные лапы доллара. В то время, о каком рассказывали газетный рисунок, во Франции одному человеку нужно было пятьсот франков в день, чтобы как-нибудь просуществовать. Я не знаю, сколько их нужно сейчас, и сколько нужно будет через полгода или год. Будет это шестьсот, всевозможные тысячи франков? Но я знаю, что миллионы французов не получают даже этих пятисот франков.

Я подумал о миллионах изможденных от голода людей, о жилищах, в которых холодно и сыро, в которых для поддержания жизни живут впроголодь, в которых люди не слышат детского смеха, — дети здесь давно разучились смеяться.

И тогда зверский лик капитализма вылезает из-за газетного рисунка, и круглая монета достоинством в один франк представляла мне символ голода, нищеты и страданий миллионов людей.

Это был франк. А доллар? Что с того, что покупательная способность доллара падает медленнее, чем франка. Но она падает, снижая и без того отчаянно низкий жизненный уровень трудящихся. И где взять этот доллар тому, кто лишился работы и не имеет надежды получить ее вновь: ведь в США с каждым днем увеличивается многомиллионная армия безработных. Нет, доллар не менее, чем франк, символизирует болезнь, голод и отчаяние народа.

И вот я читаю перечень товаров, включенный в Постановление Совета Министров СССР и ЦК ВКП(б) о новом снижении цен с 1 марта 1949 года государственных розничных цен. Этот обширный список говорит о том, что все мы с первого марта стали жить лучше, чем накануне.

Наша непрерывно развивающаяся советская драматургия является важнейшей и неотъемлемой частью самой передовой в мире советской литературы. Наша драматургия продолжает и развивает лучшие традиции самой идейной, самой демократической драматургии XIX века — русской классической драматургии, и опирается на классическое наследие первого пролетарского драматурга — А. М. Горького.

За тридцать лет советские драматурги создали выдающиеся произведения, ставшие не только этапами в развитии самой драматургии и всей советской литературы, но и важнейшими вехами в развитии советского театрального искусства, которое прежде всего воспитывалось, развивалось и укреплялось именно на создании лучших советских спектаклей.

Мы, советские драматурги, имеем такое же право, как поэты и прозаики, о гордо отнестись к себе ту положительную оценку всей советской литературы, которую дал в своем докладе товарищ Молотов 6 ноября 1948 года.

По в последнее время особенно ясно обнаружилось, что существует еще и другая, глубоко враждебная нам точка зрения на советскую драматургию. Это точка зрения подвизавшейся до последнего времени в нашей театральной критике антипатриотической группы буржуазных космополитов с их сознательными подлождками и бессознательно подпевавшими им, шедшими за ними либералами и дурочками.

Они клеветали на революционную драматургию Горького, они на всех перекрестках пытались обогатить историю советского театра и советской драматургии, изображая ее, как драматургию «второго сорта» по сравнению с современной декадентской, разлагающейся западной драматургией, и безуспешно пытались протолкнуть враждебную мысль о том, что расцвет советского театра якобы не зависел от развития советской драматургии.

Безродные космополиты под прикрытием лживых завес из общих слов и страховочных абзацев нагло пытались выступить против постановления ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров, заявляя, что требования партии, поставленные перед нашей драматургией и театрами, якобы губительны и не дают возможности создавать высокохудожественные произведения.

Наиболее активными «теоретиками» антипатриотической группы были Гурвич, Юзовский, Малюгин, Борщаговский, Бояжнев, Варшавский, Альтман, Холодов и некоторые другие. Преступная работа этих людей, находящихся вне пределов советского искусства, разоблачена партией и партийной печатью.

Наша задача — до конца разгромить всю враждебную нам систему взглядов, методов и приемов антипатриотической группы. Нужно разобраться в том, как они нам мешали в прошлом, и не позволить им мешать нам в будущем, обезопасить наше искусство от возможности каких бы то ни было рецидивов антипатриотической критики.

В 1928 году в издательстве писателей в Ленинграде вышла книга В. Шкловского под названием «Гамбургский счет».

В предисловии к этой абсолютной буржуазной, враждебной всему советскому искусству книге ее автор пытался подчеркнуть все советское искусство, поставив под сомнение его художественные ценности.

Это была воинствующая буржуазная реакционная программа, по которой совершенно отвергалась всякая советская высокохудожественная литература, а «чемпионом» объявлялся Хлобков, самый опозоренный представитель буржуазного декаданса, дошедшего в его лице до полного распада личности.

Свою теорию «гамбургского счета» критики-антипатриоты противопоставляли настоящему, единственному существующему в нашей стране партийному, народному счету, который представляют в литературе и искусстве партия, народ, социалистическое государство.

Быть может, сейчас Шкловский, с презрением к самому себе — тогдашнему Шкловскому, вспоминает эти написанные им слова. Быть может, он найдет в себе мужество и сам до конца разоблачит свои прежние взгляды и взгляды всей возглавлявшейся им буржуазно-формалистической школы «Опыта», выдвигая, глубоко враждебные советскому искусству.

Но главный вопрос тут, конечно, не в Шкловском, а в том, что с его легкой руки реакционная теория «гамбургского счета» стала на долгие годы знаменем всех антипатриотических космополитов, всех «критиков», борющихся на разных этапах разными методами с советским искусством. Не случайно через двенадцать лет после появления этой книги на Всесоюзной режиссерской конференции космополит М. Янковский, имя которого сейчас фигурирует в числе людей, активно выступавших в Ленинграде против лучших пьес советского репертуара, заявлял:

«Шкловский в своей книге говорит, что среди борцов существует такой обычай: раз в год они собираются за закрытыми дверями и устраивают настоящее соревнование. За закрытыми дверями, без публики, определяют позитивный класс борца — дерутся по-настоящему. Это называется «гамбургским счетом». Нам нехватает этого «гамбургского счета», нехватает соревнования, нехватает того, что помогло бы нам сделать перемену некоторых официальных ценностей».

Что такое, спрашивается, эти «некоторые официальные ценности»? Это та оценка, которую дает партия, дает народ произведениями советской драматургии и советского театрального искусства. Своим буржуазный второй счет пражского искусства представляли в советской драматургии и театру, пользуясь, всякими дурными приемами. Но если бы мы дали волю, они охотно сбросили бы маски и открыто объявили бы своим знаменем в драматургии гнилые пьесы Сартра, а сво-

Задачи советской драматургии и театральная критика

им знаменем в режиссуре — антинародные, антипатриотические постановки Мейерхольда.

Стоит только вспомнить, как в 1945 году эти критики-космополиты, ведя за собой на поводу некоторых весьма уважаемых, но, видимо, недостаточно идейно зрелых деятелей нашего театра, рьяно проагандировали пьесы Ницше и паника, английского разведчика Коммерса Могана, такие, например, как «Брунг».

Говоря о космополитизме, нельзя ограничиваться разбором его вредоносной деятельности только в сфере искусства или науки. Нужно прежде всего рассмотреть, что такое космополитизм политически.

Пропаганда буржуазного космополитизма выгода сейчас прежде всего американским монополием. Космополитизм в политике — это стремление ослабить суверенитет возможно большего количества стран, ослабить патриотическое чувство независимости в этих странах, обеспокоить, связать народы этих стран и выдать с головой американским монополием.

Не удивительна зверская ненависть буржуазных проповедников космополитизма к великой стране социализма, борющейся за суверенитет всех больших и малых стран и, как скала, противостоящая всем погугам империализма.

Космополитизм в искусстве — это стремление помешать прогрессивному, идейному воспитанию народа, стремление покрывать национальные корни, национальную гордость, потому что людям с прогрессивными корнями легче сплывут с места, легче провалиться в работе американскому империализму. Космополитизм в искусстве — это стремление поощрять на место Горького — Сартра, на место Толстого — портрета Миллера, на место облагораживающего человека классического прогрессивного искусства его страны — отупляющую голливудскую стандартную картинку.

В свете всего этого ясно, как преступна деятельность тех, кто сознательно пытался проповедовать этот буржуазный космополитизм в нашей критике и каво мера неразборчивости, политической близорукости тех, кто подталкивал и подпевал этим басам, баритонам и тенорам космополитизма.

Представители антипатриотической группы театральные критики проагандировали буржуазный космополитизм сознательно и последовательно.

Вот критик Юзовский начинает рассуждать о классической русской драматургии, и сразу все выворачивает назизнанку, обобщает, изуродовывает. Сразу же русская драматургия из передовой драматургии мира становится какой-то копилкой чужих сюжетов.

Космополит не уважает ни своего народа, ни народы других стран. Ему дорога прежде всего буржуазная пена, накипь. Он любит Юма-сына, он любит Лябиша, он любит Коммерса Могана, он их рекламирует, их выдвигает на первый план, ими шеголяет.

Космополит ласкает гнет спину перед Западом, и не просто перед Западом, а прежде всего перед космополитами и трусами, беззастенчиво во время войны с фашизмом отступил, где он родился, в Америку, за океан. Он гнет козлыки перед главным противником, меккой космополитизма — Голливудом.

А так как советское искусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию, противопоставит всем этим грязным волнам космополитизма, то как же не оклеветать его при всяком случае и во всяком поводе?

Недаром в книге Бояжнева «Театральность и правда» с такой злобой тщательностью делается попытка доказать, что советские режиссеры России и развивались не на постановках советских спектаклей, а якобы на спектаклях интерпретациях западноевропейского репертуара.

Достаточно вспомнить биографии таких мастеров советского театра, как Кедров, Попов, Зубов, Охлопков, Захаров, Сулак, Петров, да и многих других, чтобы понять, сколько холодно рассчитанной клеветы в этой космополитической «копелле».

Пожалуй, наиболее ярким примером того, как на протяжении многих лет буржуазные космополиты шельмовали всю советскую драматургию, может служить деятельность «критика» Гурвича.

Гурвич в своей «критической деятельности» посвятил немало внимания театрочеству Николая Погодина.

На первый взгляд, пока вы не вошли в камеру критических пыток, которую устроил для драматургов Гурвич, вы на высшее можете прочесть слова о любви и заинтересованности. Но войдите внутрь, и вы увидите, что все — наоборот: не любит Гурвич Погодина, не интересуется им, так же, как не любит он всю советскую драматургию, как не интересуется ею она.

Симуляцией интереса к советской драматургии Гурвич злобно раздувается со всем, что написано у Погодина о России, о русском характере, о русских традициях. «У Погодина сегоянская Россия — страна с душой, но без идеала», — заявляет Гурвич. — «Она довольна собой, эта страна. Она не омрачает своего привычного существования переживаниями ценностей, словом, живет, как бог на душу положит». Что это, если не гнусная откровенная клевета на Россию!

Противоположно цитировать его клеветнические тирады, где под легким именем якобы критики недостаток Погодина совершенно ясно и отчетливо вылила злобная наемщица над русским народом.

Гурвич пытается прикрыть клевету тем, что он якобы ратует не за русский, а за советский патриотизм и якобы печалится, что у Погодина люди больше показали в их русской самобытности, чем в их новых советских качествах. Но все стихотворные фразы, в каждую из которых Гурвич старался втиснуть слово «социалистический», нужны ему только для прикрытия издевательств над русским народом, над русским человеком, над русскими национальными традициями.

В последнее время Гурвич и Юзовский

мало выступали и много и умозаключительно молчали.

По за них выступали другие — их полуголосы и полусободоваты, умело варьируя различные «приемы» охаживания советских пьес.

Была, например, такая форма охаживания, когда вначале представлялись драматургам весьма высокие требования, потом, с точки зрения этих требований, «разливались» в пух и прах несколько пьес, а в заключение имени эти пьесы объявлялись лучшими пьесами года.

Такова была, например, статья критика Гельфапа, в которой были сначала высказаны разгромные действительно обильные рьяно недостатки пьесы Погодина «Сотворение мира» в Симонова «По каштанам Праги», а в заключение было заявлено, что эти пьесы хорошие, но не талантливые — бубнил он год за годом, накладывая этим иногда почти тягостный отпечаток на биографии драматургов.

Мы знаем драматургов, которые подлались на это, таких, как, например, Александр Крон, который после хороших пьес «Лубочная звезда» и «Фигляр флота», пойдя на поводу у этих критиков, создал по их вкусу мелкую, мешающую пьесу «Второе дыхание».

Критики-антипатриоты упорно и планомерно старались мешать работе передовых советских драматургов, при каждом удобном случае противопоставляя им слабые по шпилькам западным образцам или советские пьесы, вроде пресловутой «Пологий ночи» А. Галковского, выкраденной им из английского буржуазного романа и перелинованной на якобы советский лад.

Критики-антипатриоты стремились расколоть антагонизм театров к расстоющей, передовой советской пьесе, пытались насильно в нашей драматургии принизить высоту и устоенность Сталинской премии.

Такая именно шумиха была поднята вокруг фальшивой по самой главной своей идее пьесы «Мужество» талантливого писателя Березко. Пьесе «Мужество» критик Борщаговский объявлял «самым значительным из всех произведений, посвященных простым людям Великой Отечественной войны», и «прекрасным памятником», только для того, чтобы тем самым критик Варшавский получил возможность объявить «Фронт» Корнейчука каким-то «чертежом», в котором нет художественных образов.

Третий прием состоял в том, чтобы формально как будто поддерживать, похвалить, но в действительности, на деле ничуть не отговаривая их воспитательное значение от художественного значения, таким образом, по существу, отрицая и то и другое.

Именно этот прием, сводившийся к попытке инкриминировать произведения советской драматургии, выводя их за пределы искусства, был продемонстрирован критиком Борщаговским в докладе «Спектакли и пьесы 1947 года», в котором он утверждал, что «полезность такого рода пьес, как «Мера за меру» и «Хлеб нам насущный», совершенно очевидна для каждого из вас, и только этим можно объяснить, как эти пьесы поддерживаются нашей печатью».

Критик Малюгин на прошедшей недавно творческой конференции заявил: «Возьмем лучшие пьесы прошлого года: «Великая сила», «Хлеб нам насущный», «В одном городе». Разве эти произведения при всех их достоинствах стоят на одном литературном уровне с такими же произведениями прозы, получившими Сталинскую премию, как «Счастье», «Звезда», «Кружилка»? Они ниже, и поэтому они не имеют большого резонанса».

На первый взгляд это выглядит невинным разговором о сравнительных достоинствах. На самом деле — это злобая попытка, при помощи похваливших Сталинскую премию «Счастья», «Звезды» и «Кружилки», нанести удар по тоже похвалившим Сталинскую премию пьесам «Великая сила», «Хлеб нам насущный» и «В одном городе».

В тех случаях, когда обсуждение какого-нибудь спектакля было более келейным, эстетствующим космополиты не отказывали себе в удовольствии ползаваться без всяких фигурных листов. Тот же Малюгин в 1948 году в ВТО на одном из обсуждений откровенно хихикал:

«Я недавно смотрел спектакль «За тех, кто в море»... потому что одна актриса попросила меня посмотреть ее в этом спектакле. Я давно не видел эту пьесу, но я пошел на спектакль, и хотя я вообще человек довольно вычлывный, я не смог просидеть на этом спектакле дальше первого акта. Я пришел после первого акта в этой актрисе и сказал ей — простите меня, я уйду, не могу выносить дальше, потому что все это неправда».

Трудно сказать, чего в этом, если так можно выразиться, «высказывании» больше — мелкой злобы или самолюбивой наглости. Пожалуй, и того и другого поровну.

Различные попытки, при всяком удобном случае, ползаваться на тем или иным произведении советской драматургии иногда протаскивали и в печать.

Характерна для этого типа вылазок статья в «Космополитическом правде» (1946 г.) Гординокского и Варшавского о пьесе Леонида Леонова «Ленушка» с издевательскими заголовком «Черная магия», статья, в которой они, цинично глумясь над Леоновым, сравнивая его с Зощенко, так издевались над патриотическим замыслом пьесы, над ее образами, что «Правде» еще тогда пришлось по этому поводу выступить со специальной статьей о враждебных методах критики.

Все подполухавшие по форме статьи и рецензии специально строились так, чтобы из них как можно отчетливее был виден вынужденный характер доклада. Все они были написаны рыбиным языком, с более или менее ясным подтекстом, говорящим, что наша советская современная драматургия — это якобы драматургия второго сорта, может быть, и полезная, но уж никак не интересная.

Конст. СИМОНОВ

Эта теория подтверждалась тем, что рядом с подобными рецензиями появлялись задебывающиеся от восторга статьи этих же самых критиков, посвященные какой-нибудь первой попавшей в наш репертуар буржуазной западной пьесе, вроде вредной статьи Борщаговского о младеросских «Всех моих сыновьях».

Антипатриотическая группа критиков стремилась всеми мерами подорвать в глазах зрителя авторитет советской драматургии. Их подрынная деятельность имела также целью воздействовать на самих драматургов. Они подбалили ноги передовым советским драматургам, окружали их атмосферой недоброжелательства.

«Позевно, но не талантливо», «нужно, но не талантливо» — бубнил он год за годом, накладывая этим иногда почти тягостный отпечаток на биографии драматургов.

Мы знаем драматургов, которые подлались на это, таких, как, например, Александр Крон, который после хороших пьес «Лубочная звезда» и «Фигляр флота», пойдя на поводу у этих критиков, создал по их вкусу мелкую, мешающую пьесу «Второе дыхание».

Критики-антипатриоты упорно и планомерно старались мешать работе передовых советских драматургов, при каждом удобном случае противопоставляя им слабые по шпилькам западным образцам или советские пьесы, вроде пресловутой «Пологий ночи» А. Галковского, выкраденной им из английского буржуазного романа и перелинованной на якобы советский лад.

Критики-антипатриоты стремились расколоть антагонизм театров к расстоющей, передовой советской пьесе, пытались насильно в нашей драматургии принизить высоту и устоенность Сталинской премии.

Такая именно шумиха была поднята вокруг фальшивой по самой главной своей идее пьесы «Мужество» талантливого писателя Березко. Пьесе «Мужество» критик Борщаговский объявлял «самым значительным из всех произведений, посвященных простым людям Великой Отечественной войны», и «прекрасным памятником», только для того, чтобы тем самым критик Варшавский получил возможность объявить «Фронт» Корнейчука каким-то «чертежом», в котором нет художественных образов.

Третий прием состоял в том, чтобы формально как будто поддерживать, похвалить, но в действительности, на деле ничуть не отговаривая их воспитательное значение от художественного значения, таким образом, по существу, отрицая и то и другое.

Именно этот прием, сводившийся к попытке инкриминировать произведения советской драматургии, выводя их за пределы искусства, был продемонстрирован критиком Борщаговским в докладе «Спектакли и пьесы 1947 года», в котором он утверждал, что «полезность такого рода пьес, как «Мера за меру» и «Хлеб нам насущный», совершенно очевидна для каждого из вас, и только этим можно объяснить, как эти пьесы поддерживаются нашей печатью».

Критик Малюгин на прошедшей недавно творческой конференции заявил: «Возьмем лучшие пьесы прошлого года: «Великая сила», «Хлеб нам насущный», «В одном городе». Разве эти произведения при всех их достоинствах стоят на одном литературном уровне с такими же произведениями прозы, получившими Сталинскую премию, как «Счастье», «Звезда», «Кружилка»? Они ниже, и поэтому они не имеют большого резонанса».

На первый взгляд это выглядит невинным разговором о сравнительных достоинствах. На самом деле — это злобая попытка, при помощи похваливших Сталинскую премию «Счастья», «Звезды» и «Кружилки», нанести удар по тоже похвалившим Сталинскую премию пьесам «Великая сила», «Хлеб нам насущный» и «В одном городе».

В тех случаях, когда обсуждение какого-нибудь спектакля было более келейным, эстетствующим космополиты не отказывали себе в удовольствии ползаваться без всяких фигурных листов. Тот же Малюгин в 1948 году в ВТО на одном из обсуждений откровенно хихикал:

«Я недавно смотрел спектакль «За тех, кто в море»... потому что одна актриса попросила меня посмотреть ее в этом спектакле. Я давно не видел эту пьесу, но я пошел на спектакль, и хотя я вообще человек довольно вычлывный, я не смог просидеть на этом спектакле дальше первого акта. Я пришел после первого акта в этой актрисе и сказал ей — простите меня, я уйду, не могу выносить дальше, потому что все это неправда».

Трудно сказать, чего в этом, если так можно выразиться, «высказывании» больше — мелкой злобы или самолюбивой наглости. Пожалуй, и того и другого поровну.

Различные попытки, при всяком удобном случае, ползаваться на тем или иным произведением советской драматургии иногда протаскивали и в печать.

Характерна для этого типа вылазок статья в «Космополитическом правде» (1946 г.) Гординокского и Варшавского о пьесе Леонида Леонова «Ленушка» с издевательскими заголовком «Черная магия», статья, в которой они, цинично глумясь над Леоновым, сравнивая его с Зощенко, так издевались над патриотическим замыслом пьесы, над ее образами, что «Правде» еще тогда пришлось по этому поводу выступить со специальной статьей о враждебных методах критики.

Все подполухавшие по форме статьи и рецензии специально строились так, чтобы из них как можно отчетливее был виден вынужденный характер доклада. Все они были написаны рыбиным языком, с более или менее ясным подтекстом, говорящим, что наша советская современная драматургия — это якобы драматургия второго сорта, может быть, и полезная, но уж никак не интересная.

Эта теория подтверждалась тем, что рядом с подобными рецензиями появлялись задебывающиеся от восторга статьи этих же самых критиков, посвященные какой-нибудь первой попавшей в наш репертуар буржуазной западной пьесе, вроде вредной статьи Борщаговского о младеросских «Всех моих сыновьях».

Антипатриотическая группа критиков стремилась всеми мерами подорвать в глазах зрителя авторитет советской драматургии. Их подрынная деятельность имела также целью воздействовать на самих драматургов. Они подбалили ноги передовым советским драматургам, окружали их атмосферой недоброжелательства.

«Позевно, но не талантливо», «нужно, но не талантливо» — бубнил он год за годом, накладывая этим иногда почти тягостный отпечаток на биографии драматургов.

Мы знаем драматургов, которые подлались на это, таких, как, например, Александр Крон, который после хороших пьес «Лубочная звезда» и «Фигляр флота», пойдя на поводу у этих критиков, создал по их вкусу мелкую, мешающую пьесу «Второе дыхание».

Критики-антипатриоты упорно и планомерно старались мешать работе передовых советских драматургов, при каждом удобном случае противопоставляя им слабые по шпилькам западным образцам или советские пьесы, вроде пресловутой «Пологий ночи» А. Галковского, выкраденной им из английского буржуазного романа и перелинованной на якобы советский лад.

Критики-антипатриоты стремились расколоть антагонизм театров к расстоющей, передовой советской пьесе, пытались насильно в нашей драматургии принизить высоту и устоенность Сталинской премии.

Такая именно шумиха была поднята вокруг фальшивой по самой главной своей идее пьесы «Мужество» талантливого писателя Березко. Пьесе «Мужество» критик Борщаговский объявлял «самым значительным из всех произведений, посвященных простым людям Великой Отечественной войны», и «прекрасным памятником», только для того, чтобы тем самым критик Варшавский получил возможность объявить «Фронт» Корнейчука каким-то «чертежом», в котором нет художественных образов.

Третий прием состоял в том, чтобы формально как будто поддерживать, похвалить, но в действительности, на деле ничуть не отговаривая их воспитательное значение от художественного значения, таким образом, по существу, отрицая и то и другое.

Именно этот прием, сводившийся к попытке инкриминировать произведения советской драматургии, выводя их за пределы искусства, был продемонстрирован критиком Борщаговским в докладе «Спектакли и пьесы 1947 года», в котором он утверждал, что «полезность такого рода пьес, как «Мера за меру» и «Хлеб нам насущный», совершенно очевидна для каждого из вас, и только этим можно объяснить, как эти пьесы поддерживаются нашей печатью».

Критик Малюгин на прошедшей недавно творческой конференции заявил: «Возьмем лучшие пьесы прошлого года: «Великая сила», «Хлеб нам насущный», «В одном городе». Разве эти произведения при всех их достоинствах стоят на одном литературном уровне с такими же произведениями прозы, получившими Сталинскую премию, как «Счастье», «Звезда», «Кружилка»? Они ниже, и поэтому они не имеют большого резонанса».

На первый взгляд это выглядит невинным разговором о сравнительных достоинствах. На самом деле — это злобая попытка, при помощи похваливших Сталинскую премию «Счастья», «Звезды» и «Кружилки», нанести удар по тоже похвалившим Сталинскую премию пьесам «Великая сила», «Хлеб нам насущный» и «В одном городе».

В тех случаях, когда обсуждение какого-нибудь спектакля было более келейным, эстетствующим космополиты не отказывали себе в удовольствии ползаваться без всяких фигурных листов. Тот же Малюгин в 1948 году в ВТО на одном из обсуждений откровенно хихикал:

«Я недавно смотрел спектакль «За тех, кто в море»... потому что одна актриса попросила меня посмотреть ее в этом спектакле. Я давно не видел эту пьесу, но я пошел на спектакль, и хотя я вообще человек довольно вычлывный, я не смог просидеть на этом спектакле дальше первого акта. Я пришел после первого акта в этой актрисе и сказал ей — простите меня, я уйду, не могу выносить дальше, потому что все это неправда».

Трудно сказать, чего в этом, если так можно выразиться, «высказывании» больше — мелкой злобы или самолюбивой наглости. Пожалуй, и того и другого поровну.

Различные попытки, при всяком удобном случае, ползаваться на тем или иным произведением советской драматургии иногда протаскивали и в печать.

Характерна для этого типа вылазок статья в «Космополитическом правде» (1946 г.) Гординокского и Варшавского о пьесе Леонида Леонова «Ленушка» с издевательскими заголовком «Черная магия», статья, в которой они, цинично глумясь над Леоновым, сравнивая его с Зощенко, так издевались над патриотическим замыслом пьесы, над ее образами, что «Правде» еще тогда пришлось по этому поводу выступить со специальной статьей о враждебных методах критики.

Все подполухавшие по форме статьи и рецензии специально строились так, чтобы из них как можно отчетливее был виден вынужденный характер доклада. Все они были написаны рыбиным языком, с более или менее ясным подтекстом, говорящим, что наша советская современная драматургия — это якобы драматургия второго сорта, может быть, и полезная, но уж никак не интересная.

Эта теория подтверждалась тем, что рядом с подобными рецензиями появлялись задебывающиеся от восторга статьи этих же самых критиков, посвященные какой-нибудь первой попавшей в наш репертуар буржуазной западной пьесе, вроде вредной статьи Борщаговского о младеросских «Всех моих сыновьях».

Антипатриотическая группа критиков стремилась всеми мерами подорвать в глазах зрителя авторитет советской драматургии. Их подрынная деятельность имела также целью воздействовать на самих драматургов. Они подбалили ноги передовым советским драматургам, окружали их атмосферой недоброжелательства.

«Позевно, но не талантливо», «нужно, но не талантливо» — бубнил он год за годом, накладывая этим иногда почти тягостный отпечаток на биографии драматургов.

Мы знаем драматургов, которые подлались на это, таких, как, например, Александр Крон, который после хороших пьес «Лубочная звезда» и «Фигляр флота», пойдя на поводу у этих критиков, создал по их вкусу мелкую, мешающую пьесу «Второе дыхание».

Критики-антипатриоты упорно и планомерно старались мешать работе передовых советских драматургов, при каждом удобном случае противопоставляя им слабые по шпилькам западным образцам или советские пьесы, вроде пресловутой «Пологий ночи» А. Галковского, выкраденной им из английского буржуазного романа и перелинованной на якобы советский лад.

Критики-антипатриоты стремились расколоть антагонизм театров к расстоющей, передовой советской пьесе, пытались насильно в нашей драматургии принизить высоту и устоенность Сталинской премии.

Александр ПРОКОФЬЕВ

Сталинская забота

Я читаю Постановление Совета Министров СССР и ЦК ВКП(б). С 1 марта вновь снижены цены на товары массового потребления. Какое это красноречивое свидетельство все возраставшей мощи нашей Родины! Какое это яркое проявление несуслышной сталинской заботы о благе народа!

О корнях космополитизма и эстетства

И. ПЫРЬЕВ

За родное

Советское искусство

Чтобы понять всю важность разоблачения антипатриотической группы театральны критиков, этих безродных космополитов, которые в течение долгого времени наносили вред советскому театру и драматургии, нужно оглянуться назад и проследить те истоки буржуазно-эстетского направления в театральном искусстве, посетителями и продолжателями которого являются участники этой группы.

В своем выступлении по поводу журналов «Звезда» и «Ленинград» тов. А. А. Жданов привел мысль Горького о том, что десятилетие 1907—1917 г. заслуживает имени «самого безродного десятилетия в истории русской интеллигенции». «На свет вынылали оловянные, ижаминисты, декаденты всех мастей, — говорил тов. А. А. Жданов, — отрезавшие от народа, провозгласившие тезис «искусство ради искусства», проповедывавшие беспечность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное падение погоней за красивой формой без содержания».

Как памятник эти слова! Как ясно обнаруживают они те далекие истоки антипатриотической, эстетски буржуазной, формалистической линии в искусстве, которая была руководящей для этого отряда литературных гангстеров, с инструментами, взятыми напрокат у зарубежных собратьев по ремеслу. Они бродили по закоулкам нашей советской драматургии и советского искусства, нанося удары направо и влево, отравляли сознание людей театром, и особенно молодежь, своей гнусной демогогической претензией на «борьбу за подлинное искусство», против «голой публицистики», против «любовой постановки».

Выходившие, пропихивавшие уподобившись с презрением к советской драматургии, имеют свою определенную генеалогию и своего прародителя. Имя этого прародителя — Мейерхольд.

Ведь история советского театра проходила на наших глазах, и мы помним тот первый советский театр, когда услужливые космополиты всех оттенков принадлежали к так называемому «левому фронту» и молчали на его руководителя Мейерхольда, который глумился над русской классикой, расстрелявая в своих постановках Гоголя, Грибоедова, Сухово-Кобылина, Островского и, прикрываясь политическими лозунгами архивариоуподобного содержания, сам трубил и заставлял своих сподручных трубят о том, что наступила «новая эра в искусстве», которой он, Мейерхольд, является родоначальником.

Этот типичнейший космополит и антипатриотический деятель, имевший в свое время довольно изрядные силы в своем лагере, был порождением именно того «самого позорного и самого безродного десятилетия в истории русской интеллигенции», о котором писал М. Горький.

Еще до Октябрьской революции А. В. Луначарский назвал Мейерхольда «слабым элементом спектакля», в котором живет «эстетический инстинкт жизнеобаяния», и эта характеристика верно отражает сущность Мейерхольда как театрального деятеля. Он больше всего ненавидел русский театр, театр жизненной правды и быта.

Он всегда ратовавал за так называемый «условный театр», за поману живниной правды выходящей, самопровозглашенной театральности. С глубочайшей пропой и пренебрежением к великому русскому реалистическому искусству, утверждая, что главное в игре актера — это движение, что «слова в театре — лишь озвученные на канве движения!» Он восставал против реализма, против живого искусства, обосновывая свою «философию» театра на размышлениях учения немецких философов-идеалистов, обращаясь за помощью к Западу и только к Западу, делая своим кумиром итальянского драматурга Гоцци, а в современной драматической литературе, плаывая в символической уподобившейся драматургии Метерлинка, Шпийшевского, Стриндберга и таких реакционных писателей, как Ф. Солуб.

Не бесполезно вспомнить эту злобующую фигуру Мейерхольда, чтобы понять те порочные взгляды на искусство, которыми он заразил не одно поколение

театральных режиссеров и критиков.

Это тот самый Мейерхольд, о котором с таким жаром и восторгом писал критик Юзовский, что он, Мейерхольд, «вернул Островскому идею, которым Островский обладал, но не решился его обнаружить» (1). Вот какие гнусности писал этот клеветник об Островском — величайшем нашем драматурге, являющемся создателем русской национальной школы в драматургии. Юзовскому до этого не было равно никакого дела. «Островский был пламенным поклонником испанского театра», пишет этот критик-космополит: «писатель московских куцун» (!) увлекался похождениями испанских драм отдал отречение конций «шпана и шпани!» Пришел Мейерхольд, и бытовая «Лес» прозвучал, как блестящий театральный памфлет, а в Спасском и Пестчатинские многие узнали Дон-Кихота и Санчо-Пансо. Так писать мог безродный космополит, полывывавший с высоты своего шпигельского «взгляда» на великую гордость нашей русской культуры!» Он обменял А. П. Островского в «дейном двурушничестве», «я реакционных симпатий»...

А вот что писал Юзовский о Гоголе в постановке Мейерхольда: «Мейерхольд, убиравший смех в «Ревизоре», был ближе к Гоголю, чем МАХАТ, который в «Мертвых душах» этот смех выносит все время наружу». Так все время «выносил наружу» Юзовский свою антипатриотическую сущность по отношению к русской классике. То же самое он делал и в отношении советской драматургии. И понятие, откуда у космополита Юзовского такие формалистические эстетско-буржуазные взгляды. Повято, почему он мог выступать в защиту такого ублюдка, как пьеса А. Гладкова «Жестокый романс».

Юзовский всегда был против разоблачительной комедии, он не хотел видеть борьбу нового с косым, прогрессивного с отсталым, сознательно игнорировал наше классическое наследие.

«Если видеть залучу смеха и комедии, — писал он, — только в том, что она разоблачает героя-пошляка, значит самому быть очень скучным человеком». Таким именно неразоблаченным пошляком, таким антипатриотическим, презрительным отношением к советской литературе, особенно к драматургии, ставившей перед собой высокие партийные задачи, к советскому прогрессивному театру, оставался Юзовский — один из воспитанников мейерхольдовской школы, один из его мещетрадей и прислаужников.

Не нужно думать, что театральная «философия» Мейерхольда, центральное место в которой занимал взгляд на театр, как на «парный балаган», о его мещам, о его гротеске, «как основном началом эстетической выразительности», вся эта эстетская, формалистская, сподобская программа искусства, арво выраженная в журнале «Любовь к трем апельсинам», изложенная Мейерхольдом в его статьях, окончательно исцеляла после Мейерхольда. И сожалению, нет. После «условной театральности», бегство от жизни, уход в мистику, в балаган, в формальные трюкачества проявились в постановках многих режиссеров, отравленных мейерхольдовской школой, и всяческим образом поддерживавшие со стороны юзовских, боршаговских и бояльжевских.

Глумление над советскими пьесами, которое было столь типично для Мейерхольда, глумление над произведениями великих русских классиков перешло по наследству в работы критиков-антипатриотов. Так, Боршаговский, выступавший в «орнажерном питейном» космополитизме при ВТО по поводу новых форм театральности, был попросту бальзамным перевесателем «жестокости романсов» Герцстрата русского театра — Мейерхольда. Мейерхольд был типичным космополитом, который подал на четвереньках перед буржуазной западной культурой и, слизывая прокисшие пенки с этой культуры, выдавал за «последние

достижения» театральной мысли всякие учения Фюкса, Аппа, Фрега и других буржуазных эстетствующих театроведов и режиссеров.

В основе мейерхольдовщины лежало презрение к советскому театру. Вырванный в сапогах императорского Петербурга, эпатированный буржуазную публику своими постановками в Александринском и Мариинском театрах, и в театре В. Ф. Комиссаржевской, которая его, в конце концов, выгнала, Мейерхольд был пасивным лакеем крупной буржуазии, глубоко презиравшим демократическое идейное русское искусство. Он целиком был связан с растленной буржуазной западной культурой и всячески протаскивал ее, пытался уничтожить традиции великого русского театра. И эти его взгляды, то-есть презрение к русскому демократическому искусству, к его великим реалистическим традициям, ставившим во главу угла правду жизни и близость театра к народу, переняли его ученики, культивировавшие эти взгляды в своих теоретических трудах. Все эти профессора — Гвоздев, Аллерс, Мокучинский, воспитывались именно в тот период, когда в Ленинграде существовал все тот же культ Мейерхольда в некоторых кругах театральной интеллигенции. Институт истории искусства в Ленинграде был центром формалистической, идеалистической реакционной театральной мысли. Достаточно ознакомиться с «Временниками» отдела истории и теории театра этого института, чтобы понять, какую «теоретическую базу» подложили все эти ученые под историю театра. Эти взгляды сохранились и до нашего времени и отражают в кафедр наших вузов советскую молодежь, как это было в Гитисе, в Литературном институте и в других учебных заведениях.

Группа критиков-космополитов всячески поддерживала эти формалистические, реакционно-эстетские взгляды на искусство, глубоко чуждые марксистско-ленинскому его пониманию, и недаром Бояльжев и Малюгин с такой ненавистью говорили о советской драматургии, с таким пренебрежением относились к работам советских драматургов, протаскивая антипатриотические буржуазно-эстетские взгляды на драматическую литературу.

Недаром Малюгин, будучи весь пропитанный эстетско-буржуазным духом, советовав молодежи учиться по американским источникам. А все эти шпигалы, яловские и дривиды, захлебываясь от восторга, мели перед каждой безудельной европейской изощренностью и со сподобством презрительно относились к советским пьесам. Все это порождение одного и того же явления, которое тянется очень издалека, и политический эквивалент его в наши дни совершенно ясен.

На протяжении нашего драматургического пути мы часто встречались с представителями этого торжествующего и вредящего развитию драматургии течения антипатриотической театральной критики. У каждого из нас остались рубцы от борьбы со всеми этими антипатриотическими явлениями. Не раз эти «критики» выбивали драматургов из игры, не раз они обливали грязью условия драматургов полонити к подлинному нововому, отвлечению интересам народа и партии тем жизни. В последние годы эти критики напешывали очень много старому руководству Комитета по делам искусств, задевали в поры театров, в щели газет и журналов и сумели создать свое обличительное, изощренное драматургов путем тонких махишек, сев между ними вражду, сбывая с пути и охаявая все подлинно новое и прогрессивное. Многие сбегались о пути и шли по легкой дороге, вместо того, чтобы карабкаться в гору. А разве драматургия может идти по легкой дороге?!

Самое главное, что и в среде драматургов они порождали недоверие друг к другу, боязь друг друга, и как живучи оказались многие эстетско-формалистические взгляды на драматургию, показавшие хотя бы тот факт, что такая уподобившаяся пьеса, как «Мушкетеры» Г. Березко, которую критика-космополиты подпихивали на щит, была в то же время одобрена руководством Союза писателей и даже выдвинута на соискание Сталинской премии.

Это, несомненно, было влияние антипатриотической группы театральны критиков, которое оно оказывало и на Комиссию по драматургии Союза писателей, руководимую А. Крюмом. Причем все это делалось с позиций якобы борьбы за подлинно художественную драматургию за «литературу» в противовес драматургии публицистически острой, ставившей партийные проблемы. В связи в этом давно назрел вопрос, — что же является признаком подлинно драматической литературы: нечто приближающееся к литературности, которую очень легко перевести на другие языки, или же жизненно здоровое идейное начало, реальные образы нашей советской действительности, подлинно живой язык?

Думается, что мало людей, которые склонялись бы в сторону стандартной литературы, ибо давно уже зритель лозусет за горячую, взволнованную, живую советскую пьесу, затрагивающую жизненные проблемы. Но иннае душлим критика-космополиты. Разве не удушили они драматическую литературу от родной советской почвы, от народного языка, разве не говорили они о том, что драматургия слишком «пряземлялась». Разве не боялся они, как черт лада, отображения нового социалистического быта в пьесах!

Эта боязь живой советской жизни («декадентский инстинкт жизнеобаяния») была очень типична для этих критиков, особенно «ратовавших» против живого реального языка.

Они всячески обивали советскую драматургию с поисков большого мастерства, о пути к овладению богатством нашего русского классического наследия! Боршаговский любил разглагольствовать о том, что «драматургия заговорилла недостаточно решительно о новых конфликтах», что они-де «сбиваются на «проперенные дорожки», что ему дороже неслышно сделанная пьеса, чем «крепко сколоченная», по он же, захлебываясь от восторга, хвалил такую либерально-буржуазную страпню, как «Все мои сыновья» А. Миллера, считая, что она «в традициях Горького», а про пьесы, где действительно ставились новые, подлинно жизненные вопросы, с барским высокомерием пели сквазь зубы, что они построены на «недоразумениях».

В том-то и дело, что великое русское классическое наследие было для них так же глубоко чуждо, как и советская действительность. Они всячески протаскивали пошлые буржуазные пьесы, которые приводили их в удивление!

Глубокие корни пустая антипатриотическая группа критиков-космополитов, зарпращенная эстетско-буржуазным награвлением в искусстве. Что же вызвало ее оживление в послевоенные годы?

Мы помним слова товарища Сталина о том, что «на два лагера раскололся мир решительно и бесспорно» и что «борьба этих двух лагерей составляет ось всей современной жизни».

Мы понимаем, что кроется за явлениями космополитизма, какие враждебные силы проникли в наш советский лагерь, чтобы внести смутные в умы, поколебать неустойчивых. Вот почему разоблачение и разгром антипатриотической группы театральны критиков имеет огромное принципиальное значение для нашей культуры.

Статьями об антипатриотической группе критиков-космополитов партийная печать помогла нам в нашей работе, расчищая дорогу для советского театра и драматургии, и мы не можем без благодарности думать об этом.

В нашей драматургии еще много недостатков, но ее силы растут, пополнение прибывает, и отдало видеть, что новые драматические произведения полны глубиной партийной мысли и подлинно народным содержанием. Они идут по тем большим традициям, по которым развивалась наша советская драматургия. И никакие враждебные силы не могут помешать ее росту.

Во имя ее расцвете мы должны укреплять нашу принципиальную дружбу с театрами и еще теснее сплотивать наши ряды, мы должны учиться у жизни и учиться мастерству, в первую очередь, у наших классиков, чтобы нам не стыдно было посмотреть в глаза нашему народу, который остро чувствует коммунизм.

Н. ПОГОДИН

Их методы...

...Меня поразила одна вещь, над которой я никогда всерьез не задумывался. Ведь я сам когда-то начинал и нес новое в театр, то, что давало мне действительность: индивидуализация, коллективизация, построение социализма.

Пьесы эти известны. Но никто, кроме автора этих пьес, не может хорошо знать и помнить, как в те времена в критике принимались и расценивались эти пьесы.

Прежде всего был подхвачен чисто внешний, условный признак: автор пришел в драматургию из газеты. На этом признаке основываясь решительно все критики на главе с Юзовским и без конца попрекали меня газетностью.

Если действующие лица говорят достоверным, слышимым нами языком, — да, похоже, но газетность. Если герои описательны достоверен, узнаваем, — да, похоже, но газетность. Если, наконец, сюжет и ситуации взяты из жизни, — да, это действительно, но опять газетность.

В свое время — в 1935 г. — меня глубоко оскорбило предисловие Юзовского к омонимичку моих пьес, вышедших в Гослитиздате.

Юзовский брал мои пьесы и обращался с ними именно, как хотел. Играя на недочетах первых опытов, он эти недочеты превращал в «примитивный документализм очерка» и доказывал самую вредоносную свою «теорию» о том, что «выдумка» сильнее жизни.

реализм», который потом подхватит и разовьет в «теории» Гурвич.

По форме в предисловии Юзовского все правильно. От нас требуют углубления, художественного обобщения, типизации. Против чего же тут возмущать? Но это было только наблюдением формы, без которого нельзя пропустить в нашу печать статью.

Меня оскорбило бездумие, наемшалевое, ядовитое бездумие, с каким Юзовский относился не только к моему труду — это еще так-сяк, но он с таким же бездумием относился к жизненному материалу, из которого вышли пьесы тех лет.

Люди, являвшая жизнь со всем ее бурным, удивительным поэтическим стремлением к социалистическому будущему, драгоценные ростки социализма в сознании людей времен первой пятилетки под эстетским пером Юзовского превращались в лучший случае, в «новый социальный материал».

«Темп», — писал Юзовский, — это название освоенное новым социальным материалом. Это двусмысленная честность документами. Это неверие в «выдумку». Это простоватая «доброевещность» — «чтобы было, как в жизни».

«Честность документами двусмысленна...» — это казуистика, наемк, усмешка, литературная чертовщина, которую Юзовский опять-таки намекаемо расшифровывает как «простоватую доброевещность».

Короче говоря, 15 лет тому назад Юзовский рекомендовал нашей драматической литературе очень осторожно, очень недоверчиво, очень критически поглядывать на нашу действительность, иначе эта литература будет «простоватой, достоверной», но никак не художественной.

Именно для того и противопоставлялась правда художественная правде жизненной,

а жизненность на сцене шельмовалась как «примитивный газетный очерк», чтобы потом в категорической и агрессивной форме утверждать, что у нас нет драмы и быть не может.

Было бы гораздо лучше и для меня и для нашего Союза писателей, если бы эти мысли пришли ко мне до пленума, где была резкая и справедливая критика тов. А. Чапаева по моему адресу. Во всяком случае, полезно, что я получил хорошую ветровку и серьезно задумался о настоящем положении вещей в драматургии.

Самой собой возникла разительная параллель: не ли самое происходит с наиболее сильными и принципиально-важными драматургическими явлениями молодежи, что происходило, например, 20 лет тому назад, когда я сам начинал в драме? А разительность состоит в том, что критические ливерсы всегда и направлялись на самые сильные явления, в которых можно было угадывать новое направление и обещающий талант.

Тут на поле боя выводится весь «эстетический» арсенал. Эстетство — это только удобное приспособление, еще вернее — литературная маска. Юзовского, Гурвича и иже с ними вполне устраивало, что их называют эстетами. Но эстетический арсенал обрушивался в особенности на новые явления в драме, чтобы от этих новых явлений не осталось живого места.

Космополитизм, как явление антипатриотическое, неминуемо, по логике вещей, должен был раз'едать и раз'единять нашу среду.

В 1943 году, при обсуждении «Новгородской ночи» А. Гладкова, Юзовский брел мысль о том, что драматургия старшего поколения постарела, а вот-де Гладков пришел из жизни, знает эту жизнь и утраивает нос старикам.

Все знают, что пьеса Гладкова пришла не из жизни, а из английского романа «Поктор» Сунднертона, но не в

этом деле. Старшее поколение противопоставило молодежи, являлась абсурдная проблема «отцов и детей».

Это только один пример вредительской работы на размежевание, натравливание, ставление внутри Союза писателей в ряды драматургов.

Другой пример из области критических ливерсий, который, на мой взгляд, вскрывает конспириву и контрреволюционную сущность антипатриотизма. После огромного успеха фильма «Мы из Кронштадта» В. Вишневский написал сценарий «Мы — русский народ». В нем были те же достоинства и те же недостатки, ярко и контрастно выраженные, какие были в первоначальном литературном варианте сценария «Мы из Кронштадта». Фильм «Мы из Кронштадта» вышел замечательным.

Что же случилось со сценарием «Мы — русский народ»? Его оплевал и осрамил Гурвич в своем критическом памфлете «Мультипликационный эпос», который считался «вершиной успеха» Гурвича.

И не буду разбирать этот пасквиль не столько на сценарий, сколько на русский народ, где вымещалась и ослеплялась героизм русского народа. Выделим это главное и вопиющее последствие. Тогда у нас пошел гулять термин «космакромичонизма», в особенности в драматургии и кинематографе. Критика-антипатриоты нас предостерегали от героических сюжетов и героических образов. Это-де «квасной патриотизм», «космакромичонизм», то-есть «наивная» выдумка, ничего общего с характером русского человека не имеющая.

Если мы говорим, что разгром антипатриотической группы театральны критиков очистил нашу атмосферу, услил обтешение наших сил, неминуемо ласт свои положительные результаты в драматургии и театре, то мы практически говорим о живом нашем обтеем деле советских драматических писателей.

В эти дни во всех областях искусства и литературы происходит очищение от антипатриотов, людей сторонних, самовлюбленных и равнодушных, презрительно относящихся ко всему народному, национальному, советскому. Партия требует от нашего искусства дальнейшего и неуклонного движения вперед, а буржуазные космополиты мешают этому движению, тормозят его.

Так же, как и в области театра, у нас в кино тоже есть называющие себя критиками космополиты, проповедующие свои враждебные взгляды на искусство. Никакие истинно народные произведения никогда не вызовут таких «критиков». Прочтя хороший сценарий или посмотрев прекрасную советскую картину, они не обрадуются успехам родного искусства, удачам автора. Их ничто не может порадовать: их тронут захватывающие места картины, они не рассмеются веселой шутке, их не вызовут радости и горести героя. Они даже не посчитают своим долгом посмотреть фильм вместе со зрителем где-нибудь в Таганке или на Красной Пресне, не поговорят с народом о картине, хотя бы при выходе из кинотеатра. Зачем! Им и так все ясно! Они напишут о произведении искусства, которое создавалось трудом большого коллектива творческих людей, бесстрастно, сухо, полувластевскую рецензию, которая ни художнику, ни зрителю ничего не скажет и никакой пользы не принесет. А дома, в кругу своих коллег-единомышленников, они будут говорить о картине противоположное тому, что только что писали, и, сравнивая ее с недавно виденной американской, — сетовать о том, как отстала наша кинематография от западной. Так делали сутырицы, отцы и иже с ними.

Юзовские, боршаговские, левитны, малюгин и прочие, работая многие годы в нашем искусстве в качестве редакторов сценарных отделов киностудий, членов редколлегий, членов Художественного совета Министерства кинематографии и даже сценаристов, ни разу не выступили со статьями о советской кинематографии вообще и с критикой каких-либо картин в частности.

В продолжение десятка лет они сознательно игнорировали и замалчивали успехи и победы нашего кино, не замечали его силы, его огромного значения, его боевой партийности и подлинной народности.

Особенно активно развинули свою деятельность кинокосмополиты в Ленинграде под руководством яркого врага советского искусства Л. Трауберга. Эти горе-теоретики считают, что родоначальником советской кинематографии является американский кинематограф с его банальско-приключенческим, комедийным и экзентрическим фильмами. Они утверждают, что именно на этих американских фильмах выросла ишлаша свой путь вся советская кинематография.

Искусство кино, по сравнению с другими видами искусств, — самое молодое. У нас еще пока нет хороших марксистских трудов по истории советской кинематографии. Ловкачи-формалисты этим пользуются и котят причислить себе или своим друзьям то, что им не принадлежит по праву. Если верить их вымыслам, то у нас, до прихода так называемых «фэков» (название, роженное пресловутой «Фабрикой экзентрического актера», созданной в Ленинграде Г. Коппельманом и Л. Траубергом), не было, собственно говоря, никакой кинематографии. В своих высказываниях и статьях они уславно старались осмеять и всячески дискредитировать советскую кинематографию первых революционных лет, когда закладывался фундамент для дальнейшего развития нашего киноискусства.

Мы не безродные космополиты, мы все это помним, знаем и никому не позволим искажать действительную историю советского кинематографа.

Мы не собираемся приписать роль С. Эйзенштейна в развитии нашей кинематографии. «Броненосец «Потемкин» — это шедевр советского искусства. Но много вреда принесла те «теоретики», которые либо зачерпывают все сделанное до этого фильма, либо утверждают, что все созданное после «Броненосца «Потемкина» значительно слабее. Подобными «высказываниями» наши формалисты полностью смыкаются с буржуазными теоретиками, которые в стремлении опорочить наше современное киноискусство и принизить его успехи также критикуют о крипсе нашей кинематографии со времен «Броненосца «Потемкина».

Как бы ни велик был фильм «Броненосец «Потемкин», но это только этап в развитии нашего кино — этап, во многом ослодотворивший его, но пролентный.

Не подлелжит никакому сомнению, что советская кинематография находится сейчас на неизмеримо более высоких идейно-художественных позициях, чем в дни «Броненосца «Потемкина». И те, кто танут нас назад и не замечают огромных успехов сегодняшнего киноискусства, те — хотя они этого или не хотят — смыкаются с нашими врагами.

Только смобы и космополиты сумели выдумать такую антипатриотическую пощеницу, что наше советское национальное киноискусство родилось и развивалось на основе влияния американского или немецкого буржуазного кинематографа.

В своем историческом развитии и советской кинематографии нет зарубежных отцов и матерей. Мы, русские советские художники, всегда шли и идем своей собственной дорогой.

В 1943 году на совещании, посвященном задачам советской кинематографии, я по этому поводу говорил:

— У нас есть украинская национальная кинематография, достойно представленная А. Довженко. Есть грузинская национальная кинематография, наиболее полно выраженная в произведениях галантливого мастера М. Чапурия. Есть армянская национальная кинематография во главе с Амо

Бек-Назаровым, картины которого всегда глубоко народны. Есть русская национальная кинематография. Такой фильм, как «Чапаев», являясь гордостью всей советской кинематографии, вместе с тем глубоко национальное русское произведение.

А через год на творческом совещании в июне 1944 года возникла дискуссия о том, как понимать национальное начало русского кинематографа социалистической эпохи. Один из выступавших развивал мысль о том, что понятие национальной формы якобы связано только с архаическими явлениями. У него получалось, что понятие национальной формы утрачивает свое значение, когда речь заходит о явлениях современной культуры, науки, искусства. На это заявляе другие товарищи справедливо отвечали, что национальные черты надо искать прежде всего во всем новом, что несет наша сегодняшняя жизнь и наша советская действительность. Заявлялся спор, в каких картинах советской кинематографии последних лет можно видеть наиболее яркое и последовательное выражение русского национального характера, особенности русской природы, быта и т. п. На вопрос, являются ли такие фильмы, как «Делуга Балтики», «Ленин в Октябре», картинками, наиболее ярко выражающими русский национальный характер, был дан вполне определенный и справедливый ответ: «Да, эти картины составляют гордость и советской и русской кинематографии».

Однако, рассматривая путь развития советского киноискусства, нельзя сказать, что все одинаково хорошо понимали и последовательно выражали в своих работах национальные особенности русского человека. При этом мы не должны забывать, что целый ряд наших мастеров в свое время находился (а некоторые из них находятся еще и поныне) в плену у американской кинематографии. Вот поэтому-то некоторым из наших режиссеров до сих пор трудно сделать картину, в которой были бы глубоко и правдиво показаны наши простые русские люди и их великие трудовые дела. Возможно, что эти мастера не очень хорошо понимают характер и психологию современного русского человека и у них, как у художников, нет внутренней потребности говорить о наших людях.

Возможно, что есть и какие-то другие причины. Одну из этих причин откровенно высказал видономителль ленинградской группы кинокосмополитов Л. Трауберг:

— Сейчас у нас в искусстве, — говорил он в одной из своих лекций, — возмания тенденции националистические — патриотические, в том числе преклонение перед прошлым, и естественно, что эти тенденции нужно выправлять.

Следует также вспомнить один из неудачных фильмов выдающегося мастера С. Эйзенштейна «Генеральная линия». В этом фильме режиссер поставил перед собой благородную задачу — показать первые годы коллективизации сельского хозяйства и великое значение коллективизации для страны и народа. Но к решению этой новой для себя задачи он подошел со старыми формалистическими методами «монتاжа аттракционов», чем искажала и действительность и характер русских людей.

Ошибки автора великого «Броненосца» в фильме «Генеральная линия» шти, конечно, не от злого намерения искажить характер русского человека, а от непонимания современной действительности, современной жизни своего народа. Поэтому он и потерял поражение.

Для того чтобы создавать глубоко правдивые, волнующие произведения искусства, надо чувствовать кровную и неразрывную связь с народом, к которому принадлежишь. Чем ближе искусство к жизни, чем оно реалистичнее, тем сильнее в арте его национальное своеобразие.

Наша русская литература тем и велика, что она русская, самобытная, национальная. А космополитизм всегда был и будет гибельным для искусства. Геннальные произведения русского искусства утверждали свое всемирное и общечеловеческое значение именно потому, что в национальной своеобразной форме они выражали свои самые передовые, демократические идеи. Советское искусство — национальное по форме и социалистическое по содержанию — продолжает лучшие традиции русского искусства.

Общечеловеческое значение «Чапаева» — этого выдающегося национального произведения — заключается в том, что оно всему миру раскрыло великую самоотверженную борьбу русского народа за свое светлое будущее. Сам же Чапаев — глубоко национальный образ. В нем все, начиная от внешнего облика до внутреннего мира его чувств и мыслей, — наше русское, родное.

Перед современным искусством стоит задача — показать красоту и величие нашей действительности. А так как в основе этой действительности — труд и человек труда, то именно здесь надо искать то новое и прекрасное, что может сделать наши фильмы народными и общечеловеческими. Мы должны воплотить в своих произведениях национальные черты характера человека новой социалистической эпохи.

Товарищ Сталин, поднимая тоег за великий русский народ, сказал: «Я понимаю тост за здоровье русского народа не только потому, что он — руководящий народ, но и потому, что у него имеется истинно у, стойкий характер и терпение».

Святая обязанность каждого советского художника, живущего и работающего в нашей стране, — до конца разогреть безродный космополитизм и стремиться к созданию таких произведений, где бы прекрасные черты характера русского человека, о которых говорил товарищ Сталин, его главные дела были воплощены в яркой национальной форме. И произведя эти по силе своей выразительности, но глубине и правдивости душевности чувств должны быть равны лучшим произведениям великих русских художников.

Великий чешский композитор

В дни больших всенародных праздников Чехословакия в зале Национального театра в Праге звучат торжественные мелодии оперы «Либуша» — творения великого композитора Бедржиха Сметаны. Это — традиция. И установилась она не случайно.

Леополда МАСЛЕННИКОВА,
лауреат международного конкурса на фестивале демократической молодежи в Праге

Глубоко народная, пронизанная подлинным патриотизмом музыка «Либуши» олицетворяет многовековую борьбу, которую чехословацкому народу пришлось вести против своих угнетателей. Светлая вера народа в прекрасное будущее звучит в этом бессмертном произведении Сметаны.

Опера создана композитором в период подвига национального движения 1868—1874 годов, знаменитых деклараций и манифестов о правах чешского народа. Именно в эти годы в Праге совершилась закладка Национального театра, как символа новой чешской самостоятельности. «Либуша» возникла не как опера в обычном смысле, не как музыкальная драма. Сметана называл свое произведение «торжественной картиной», и этим действительно лучше всего определил ее характер.

Сюжетом для «Либуши» послужило народное предание о мифической княжне, основавшей Прагу и своим браком с Пржемыслом положившей начало первому чешскому княжескому роду. Либуша постоянно обращает свои взоры в будущее и в нем пророчески видит славу чешского народа. Этот мотив хорошо использовал Сметана, благодаря чему «Либуша» звучит как торжественный гимн народу. Это — одно из наиболее ярких творений гениального чешского композитора, сто двадцать пять лет со дня рождения которого исполняется сегодня.

Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 года в древнем чешском городе Литомыше. Отец его был пивоваром у помещика. С четырех лет Бедржих начал играть на скрипке, а первое произведение написал в восьмилетнем возрасте. С годами его музыкальные дарования росли и крепло. В пятнадцать лет он уже пользовался славой фортепианного виртуоза. Надо сказать, что специальные учителя музыки юный Сметана почти не имел; он учился на произведениях лучших композиторов.

В ранние годы проявился и характер Сметаны. Он обладал душой, необыкновенно пылкой, страстной, пламенной.

Огромное влияние на формирование взглядов и идеалов Бедржиха Сметаны оказала эпоха, в которой он рос. Это было время, когда в народных глубинах Европы зреет революционное брожение. Мечты о новом, лучшем мире увлекали передовые умы человечества. И молодой Сметана весь находился во власти этих стремлений к лучшему, более справедливому миру.

Он восторженно приветствовал революцию 1848 года. Он видел, как в народе пробуждаются новые силы, и стремился быть в числе передовых людей своего вре-

мя в войне с Пьемонтом и Наполеоном III и в здании рескрипта, обещающего Чехословакии кое-какие льготы, Сметана возвращается в Прагу. И здесь он создает выдающиеся произведения.

Уже первая его опера «Бранденбург» в Чехии» отличается большой силой и смелостью музыкальных мыслей и драматических сцен. Особенно замечательны картины народа, вставшего против павов.

Вслед за этим первым опытом Сметаны в области драматической композиции он пишет два сочинения — «Проданная невеста» и «Данубей». Он пишет их как произведения программные, как два типа чешской национальной оперы — музыкальной комедии и музыкальной трагедии. В этих двух блестяще дополняющих друг друга произведениях Сметана создал основные типы чешской национальной оперы.

После уже упомянутой нами «Либуши» возник величайший цикл симфонических поэм — «Моя родина». Это — симфонические картины, изображающие красоту и славу Чехии. Отдельные части «Моей родины» были созданы композитором тогда, когда его постигло величайшее несчастье — полная глухота.

Во всех названных произведениях Сметаны, как и в многочисленных славянских танцах и других творениях, с большой силой проявилась вера композитора в творческие силы своего народа. Глубокий оптимизм сочетается в них с высоким мастерством подлинного художника, поставившего свой талант на службу родному народу.

Не только в Чехословакии музыка Сметаны пользуется горячей любовью и уважением. Когда в пражском Национальном театре в день тридцатилетия Чехословацкой республики звучали мелодии «Либуши», в московском Большом театре шла опера Сметаны «Проданная невеста», которую с энтузиазмом встретил советский зритель.

Мне, молодой солистке Большого театра, выпала большая честь — исполнение одной из ведущих партий в «Проданной невесте», роли жизнерадостной, сильной духом, простой чешской девушки Маженки. Полная света, веселая, оптимистическая музыка Сметаны, утверждающая высокие гуманистические идеи, вдохновляла меня в работе над этой ролью. В этой истинно народной, близкой нам, советским людям, музыке я ощущала глубокую жизненную силу, светлую веру в прекрасное будущее, столь родственную духу русской классической музыкальной культуры.

Советский народ знает и любит музыку Бедржиха Сметаны. Творения великого чешского композитора близки и дороги трудящимся нашей страны.

И сегодня советский народ вместе с народом Чехословакии чтит память гениального Бедржиха Сметаны.

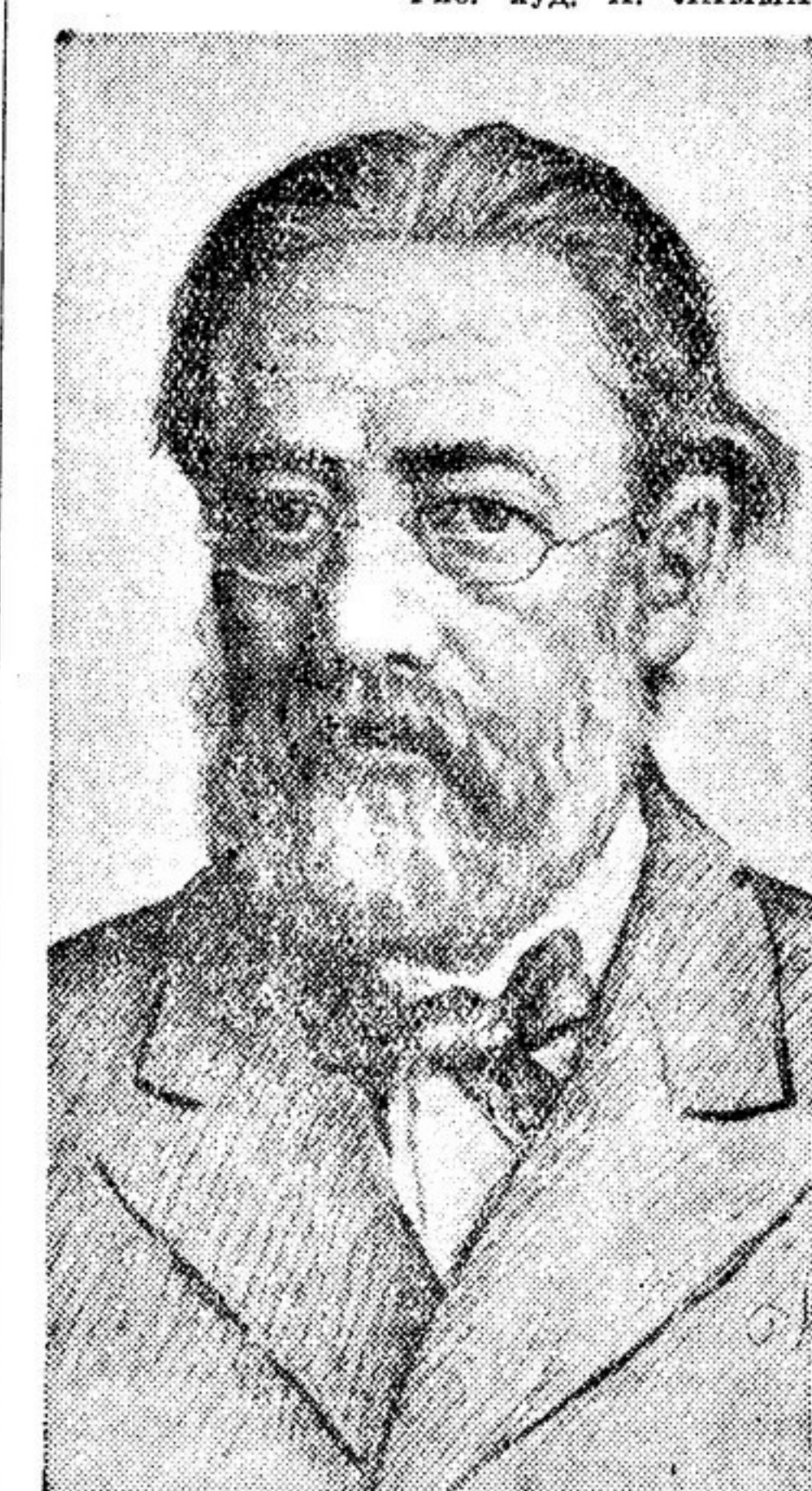


Рис. худ. А. Ламма

Бедржих СМЕТАНА

на покинул родину. В эмиграции он написал три симфонические поэм: «Ричард III», «Лагерь Валленштейна» и «Агон Яра». Но все это только как шаг к настоящей цели. А приблизиться к ней, находясь на чужой стороне, он не мог — слишком глубоко сидел он корнями в родной земле, и осуществиться в полной мере свои художественные идеалы он мог только на родине, только в Чехии.

В 1861 году после австрийского пораже-

Конференция албанских деятелей культуры в защиту мира

В Тирине состоялась конференция албанских деятелей культуры в защиту мира. На конференции присутствовало свыше 400 представителей науки, искусства и литературы страны. Настроение, господствовавшее на конференции, хорошо передали Албанские Ходжа. — сказала она в своем выступлении, — присоединяет свой голос к протесту всех прогрессивных интеллигентов мира против тех, кто снова пытается совершить покушение на цивилизацию и мир, против империалистов Соединенных Штатов и их lackеев.

В единодушном принятой конференции резолюции говорится: «Интеллигенция Ал-

СЮИТА «ТРУДОВАЯ СИЛЕЗИЯ»

Передовые деятели польского искусства стремятся создать произведения, отражающие жизнь народа. Выражением этого стремления служат, в частности, последние произведения известного польского композитора Яна Малякевича. Недавно им закончена сюита «Трудовая Силезия» для хора, солиста и

оркестра. Композитор написал также несколько массовых песен на стихи о коллективном труде в сельском хозяйстве и цикл «Польские танцы», в который вошли танцы лоджички, силезские, курпеские и кашубские.

Сейчас композитор работает над балетом на современную тему.

Н. СОКОЛОВ

Таннер продвигается к власти

Таннер не имел никаких оснований жаловаться на «тюремный» режим, установленный персоналом для него заботливыми хельсинкскими правителями. Ему было разрешено принимать всех, кого только захочется (в тюрьме!). Фирма «Эланта», снабжающая лучшие рестораны страны, внимательно следила за тем, чтобы ее бывший патрон Таннер ни в чем не ощущал недостатка; к нему из различных источников — от той же фирмы «Эланта», из канцелярии сейма, из его собственного имени в Соркки — поступали обильные средства; короче говоря, это было не столько тюремное заключение, сколько хорошо оплачиваемый отпуск.

Этот отъявленный фашист, воевавший Финляндию в две преступные войны против СССР, виновный гибель сотен тысяч людей, использовавший свой «отпуск» так, как и подобало лгу, находящемуся в столь комфортабельных условиях. Он не только написал несколько книг, в том числе обильные мемуары, немедленно изданные «домом Тамми» в Финляндии. А затем, когда книги были написаны и он уже не знал, на что ему дальше употребить пребывание на тюремной даче, — ему предоставили свободу.

Основное назначение мемуаров Таннера, их устремленность ясны. Враг рабочего класса и прогрессивных элементов, агент немецкого империализма, Таннер хочет подчеркнуть, что, устанавливая связи с фашистской Германией во время второй мировой войны, он делал лишь то же, что некоторые из современных правителей Финляндии делали до него и делают теперь. Боясь оказаться «непонятым», он поставил все точки над «и».

Таннер хочет занять место у кормила власти.

Следует ли удивляться тому, что Таннер считает своевременной именно такую постановку вопроса? Ничуть. Ибо возвращение Таннера к политической жизни явилось логическим завершением всей политики современных правителей в Хельсинки, ознаменованной в качестве важной вехи освобождением этого военного преступника из тюрьмы.

Финские правые социал-демократы любят говорить о «психологической обстановке»...

В момент, когда хельсинкские правые осмеливаются применять насилие против официальных представителей СССР, когда некоторые стрелковые общества снова начинают пропагандировать лозунг фашистского шюнкера о том, что «Финляндия является авангардом Запада против Востока», в момент, когда создание складов оружия стало чем-то вроде «бытового явления», на процветание которого власти намеренно обращают внимания, — в такой момент можно действительно утверждать, что создана достойная «психологическая обстановка» для Таннера и его возвращения к власти.

Комментария выступления Фагерхольма в Брумаве, в котором он советам финской прессе быть более «осторожной» в своих антисоветских высказываниях, шведская газета «Дагенс нюхетер» в конце декабря откровенно заявила, что хельсинкские правители на деле являются сторонниками агрессивного Северо-атлантического блока.

Корреспондент «Нью-Йорк геральд трибюн» в Хельсинки, поддерживающий, конечно, тесные отношения с американским дипломатическим представительством, еще несколько месяцев назад сообщил о намерении Фагерхольма участвовать в «союзном фронте против деятельности коммунистов», так как премьер-министр якобы считает, что «Финляндия принадлежит к антисоветскому блоку, не заявляя об этом открыто». Повидимому, «Дагенс нюхетер» и «Нью-Йорк геральд трибюн» знали, о чем они говорили. И совершенно очевидно, что Таннер является наиболее «подходящим лицом», чтобы заставить Финляндию войти в подобный агрессивный блок.

Кому же все-таки Таннер обязан своим освобождением, являющимся, несомненно,

предельной к его возвращению на арену активной политической деятельности?

В первую очередь, разумеется, премьер-министру нынешнего финского правительства — Фагерхольму, который в свое время был коллегой Таннера, поскольку с 1937 по 1944 год являлся министром по социальным делам. Но не только ему одному. Нельзя не учесть, например, и того, что министры Аалтонен (связанный в прошлом с гитлеровской разведкой) и Петтонен — близкие друзья Таннера, они энергично защищали его в 1945 году. Наконец, нельзя не вспомнить и того, что такие люди, как министр обороны Скуг, министр финансов Халтунен и министр социальных дел Йаллестрем были самыми преданными помощниками Таннера в деле преследования прогрессивных деятелей профсоюзов.

Правительство, выпустившее этого военного преступника в обращение, есть правительство друзей и сотрудников Таннера. И все эти люди, принадлежащие к одной правойей сейчас социал-демократической партии, заявляли в декабре 1945 года: «Наша партия может гордиться тем, что воспитала в своих рядах такого идеального государственного деятеля, как Таннер».

Несомненно, что рука Таннера и его группировки чувствуется в той скандальной парламентской игре, которая развернулась несколько дней назад при вынесении в сейме вотума «доверия» правительству Фагерхольма. Политика «третьего пути» финских правых социал-демократов привела к ухудшению внутреннего положения в стране и к усилению реакционных настроений в правых кругах Финляндии. В итоге даже аграрная партия, бывшая до недавнего времени парламентской опорой нынешнего правительства, взбунтовалась под напором широких крестьянских масс и сместила своего лидера Койвиста, считающегося «отцом кабинета Фагерхольма». Первым шагом нового председателя фракции аграриев в сейме Вилхельма было внесение в сейм запроса с выражением недоверия Фагерхольму.

Но на помощь Фагерхольму пришла таннеровская группировка, воспользовавшаяся своими давнишними связями с «двадцатью семействами» Финляндии. Она мобилировала самые реакционные силы страны, чтобы спасти правительство. За Фагерхольма голосовали наиболее реакционные депутаты — в том числе все члены коалиционной партии, национал-прогрессисты и правые депутаты из шведской народной партии. Это все те политические организации, которые воблали в свои ряды «лапуасцев», участников распутичных по мирному договору финских организаций, укрывателей оружия и военных преступников.

Однако и эта поддержка самой оголтелой реакции не продала бы ни на один день жизни правительству, если бы парламентских дел мастера не прибегли к грубому трюку и таким малозаметным путем не заскрестили 98 голосов против 96.

Реакционная партия коалиционеров, снислав своих голосами правительству Фагерхольма, уже представляет собой социал-демократам. Их орган «Усуи Суоми» требует формирования правительства на более широкой основе с привлечением в него и коалиционеров. «Это было бы в современных условиях наилучшим решением правительственного вопроса», — намекает газета. Финская реакция исподволь складывает «правительственную коалицию» из тех же лиц, которые дажты привели страну на грань национальной катастрофы.

Как показывают события, реакция стремится всецело активизироваться в Финляндии, выжидаая удобного момента, чтобы сделать решительный ход в затеянную ею авантюристической игре.

Будем надеяться, что финский народ сумеет преградить путь реакции и не позволит ее ставленникам, в том числе и Таннеру, осуществить их преступные планы.

С. МАРШАК ЗА МИР!

Рабочие Ланкашира и Чешия прислали трудящимся Ленинграда делегацию с призывом в борьбе за мир. В ответном обращении, принятом на состоявшемся накануне митинге, ленинградцы призвали английских рабочих крепить дружбу между народами Англии и Советского Союза, чтобы совместными усилиями бороться против поджигателей войны.

Немного лет тому назад — Об этом помнят дети — Дралсь Москва и Сталинград За мир на всей планете.

И не удастся богачам, Банкирам-тунеядцам Вуштыш манчестерским ткачам Вражду к собратьям-москвичам, К собратьям-сталинградцам.

Рабочий Чёшир, Ланкашир! Ваш голос тверд и гневен. Да процветает в мире мир, И черных воронов на пир Пусть не скликает Бевин!

Неизвестные автографы

В. Г. Белинского.

ЛЕНИНГРАД. (Наш корр.). Среди рукописей, хранящихся в Институте литературы (Пушкинском доме) Академии наук СССР, найдено неизвестное письмо великого русского критика В. Г. Белинского. В письме, датированном 6 апреля 1842 года, выражено критическое отношение В. Г. Белинского к немецкой философии. «Брось этих немцев — чорт с ними! — пишет великий критик своему корреспонденту. — Я с некоторого времени их совсем не жалую. Они большие философы, абсолют ни ничем, но все в чинах и филистеры».

Письмо это обнаружил старший научный сотрудник Пушкинского дома кандидат филологических наук К. Григорян.

В Пушкинском доме среди малоизвестных рукописей найден также альбом Любоми Бакуниной; в этом альбоме В. Г. Белинский собственноручно переписал 78 стихотворений А. С. Пушкина. Здесь же хранится тетрадь поэта А. В. Кольцова с автографами его стихов, на которых имеются пометки и исправления, сделанные В. Г. Белинским.

Сельский учитель

пишет учебник

ЯРОСЛАВЛЬ. (Наш корр.). Учитель Михаил Алексеевич Житников — директор самой отдаленной в Первомайском районе Урицкого неполной школы — уже несколько лет работает над историческим руководством для решения геометрических задач с применением тригонометрии. Цель руководства — приблизить отвлеченные геометрические выкладки к живой действительности.

Недавно М. Житников закончил составление руководства по разделу стереометрии. Оно содержит 120 задач, их решения и анализы. Сейчас сельский учитель работает над следующим разделом — «Планиметрия».

УНИВЕРСИТЕТ ПОМОГАЕТ КОЛХОЗАМ

ДНЕПРОПЕТРОВСК. (Наш корр.). Летом нынешнего года на поля Днепропетровщины выедут четыре научные экспедиции. Их снаряжает геологический факультет Днепропетровского государственного университета.

Профессора, преподаватели и студенты факультета активно помогают колхозникам в осуществлении плана реорганизации природы. Так, на кафедре физической географии под руководством доцента Н. Николаева разработана тема «О влиянии полевых культур на распределение снежного покрова». Эта работа в качестве инструкции розслана районным сельскохозяйственным отделам области.

Группа студентов во главе со старшим преподавателем В. Стадником разрабатывает вопросы улучшения почвенных структур в связи с применением травопольных севооборотов и созданием полевых культур.

СОВЕТСКИЕ КНИГИ В ВЕНГРИИ

За последнее время венгерские издательства «Рева», «Уй маллер киадос» и другие издали много советских книг. Огромный интерес читателей вызвали произведения И. Костантина Фелина «Первые радости», В. Некрасова «В окопах Сталинграда».

Особенным спросом пользуется появившийся в венгерском переводе роман М. Горького «Жизнь Клыма Самгина». Книга вышла тиражом в 25 тысяч экземпляров, который, как указывает венгерский критик Иштван Кири, является невиданно большим для художественной литературы в условиях такой небольшой страны, как Венгрия. Говоря о причинах этого интереса венгерских читателей к роману «Жизнь Клыма Самгина», Иштван Кири пишет:

«Великолепная книга Максима Горького — оружие в наших руках, оружие, с помощью которого мы сможем вскрыть в маскированных красавцах фразы самгинских наших дней классовую сущность разлагающегося буржуа».

А. ЕЛИСТРАТОВА

ПРЕДАТЕЛИ НАРОДОВ

Космополитизм — это своего рода бактериологическое оружие в той «холодной» войне, которую силы международной империалистической реакции ведут против всего передового человечества.

Ядовитые бактерии космополитизма призваны разрушить в душах чувствознательного достоинства и, таким образом, облегчить империализму уничтожение суверенитета чужих стран, поражение народов. Провозвезд космополитизма, обращаемая в первую очередь в адрес Европы, призвана расчищать дорогу для распространения стиропентного буржуазного «американизма» во всех областях культуры. Американские индустрии охотно готовят проекты «культурного» объединения Западной Европы под руководством США представляя собой составную часть империалистического плана «маршаллизации» европейских стран.

Прикрываясь космополитическими словесками, тнет французоз в американское ядро старый предатель и блудней Андре Жид. Дралыхий Бертран Рессел шамкает англичанам, что только-де из-за океана могут они ожидать спасения от всех бед и впаостей.

И на разных языках, в разных странах восток им «ожидая подачек от растлевающегося «ядра Сема», всевозможные декадентские отщепенцы, все эти

«беспачпортные бродяги в человечестве», бездумно пролающие за четвертыню похлебку и право первоуродия, в свою утраченную честь, и национальное достоинство.

В этом разрозном хоре литературных агентов англо-американского империализма выделяется особой откровенностью декадентский поэт и критик Т. С. Элиот.

Американец по происхождению, принявший английский подданство, Элиот давно уже объявил себя «классицистом в поэзии, роялистом в политике и англо-католиком в религии».

Махрово-реакционный характер всей его деятельности никогда не подлежал сомнению. Уже в годы второй мировой войны Т. С. Элиот повел ополчение пропаганды востуживающего космополитизма.

Под видом восхваления классической древности он ведет прямое наступление на самый принцип национальной культурной независимости и самостоятельности народов Европы.

Упрям и злобно твердит Элиот, что писательство отнюдь не может связывать свое творчество с борьбой за кровные интересы народа. Лишь рабское следование формальным традициям, заместившим от космополитических прешественников, — вот что, по «теории» Элиота, делает писателя «классиком».

Брошюра Элиота «Классика и литература», написанная в 1942 году, свидетельствует о том, что в дни, когда судьбы народов Европы и всего мира еще реша-

лись на полях сражений между советской армией-освободительницей и фашистскими полчищами, для англо-американского «роялиста в политике» главной опасностью представлялась опасность народно-освободительных движений.

Тщетно саясь парализовать освободительные устремления народов, Элиот провозглашает, что «кради привнесения к порядку существующего хаоса необходимо нечто большее, чем административная или экономическая унификация (объединение), — необходима культурная унификация разнородности Европы». Это космополитическое «новое единство», по словам Элиота, «может вырасти лишь из старых корней: христианской веры и классической языков, которые составляют общее наследие европейцев».

Роль хранителя и продолжателя этих мнимых «общеевропейских традиций» Элиот отводит при этом Ватикану, папству, которое является послушным орудием международной империалистической реакции.

Угодливое отрицание национального суверенитета европейских народов в области культуры, как и в области политики, составляет подоплеку этого культа «вненациональных», «общеевропейских» традиций, своящихся к католическому ирабесплю. Провозглашая Европу единым целостным космополитическим «организмом» с Ватиканом во главе, Элиот в сущности поставляет идеологические «дзюды» для оправдания «доктрины Трумэна».

Уже в 1944 году в статье «Литератор и будущее Европы» он нагло провозглашает ошибочным и старомодным представление о том, будто бы грядущий мир, которого жаждут народы Европы, должен быть «связан с идеей независимости и

свободы». Нет, по Элиоту этот грядущий «мир», в котором нетрудно узнать атомно-долларовый «американский мир» современного образца, будет основываться отнюдь не на этих «старомодных идеях». Благотворное «планирование» европейского послевоенного культурного развития, согласно пророчествам Элиота, будет заключаться «в пренебрежении к разнородности европейской культуры». Космополитическая «республика литературы» — вот то антинародное «братство» ренегатов, куда Элиот призывает писателей Европы. Безродные космополиты, предатели народа входят в принуд и поддержку в США — центре мировой империалистической реакции. Всех этих пролающих мальро, кестлеров, спенсеров, сартров и иже с ними американская печать принимает, как знатных гостей. Мерной их предательства реакционной критика США измеряет собственных американских писателей.

На страницах американских журналов заезжие космополиты делятся с американскими литераторами овам «сопытом» отступничества и предательства. На «страницы» мировой литературы вытаскивается при этом все, что по видимости может оправдать в санкционировать политическое ренегатство.

И феодальная реакция XVII века, и реакционный романтизм, и буржуазный эстетизм XIX века, не говоря уже об всей практике современного декаданса, пускаются в ход для того, чтобы скомпрометировать, оплевать, облить грязью принцип служения искусства народу, принятии ответственности писателя перед народом. Английский декадент Стивен Спенсер в статье «Дилемма современного поэта в современном мире», напечатанной в «Нью-Йорк тайме бук ревью», обращается к английским романтикам, чтобы на примере Вордсворта, Байрона и Саути, перешедших от сочувствия идеям французской

буржуазной революции к восставанию феодально-аристократической реакции, дать предметный урок политического ренегатства современным буржуазным литераторам США.

Французская буржуазная писательница Симона де Бовуар, со своей стороны, с непередаваемым пиетозом советует французской «молодежи, вернувшейся с войной измаки, из тюрем и концлагерей», вылезать себя «полезные уроки» из американского детектива, и приветствует, как начало американского ренессанса во Франции, «открытие» французскими буржуазными литераторами американских декадентских романов.

Такой космополитический «обмен опытом» реакционного антинародного декаданса по обе стороны Атлантики широкого организуется и финансируется хозяевами американских капиталистических монополий.

Реакционная роль космополитизма в современной идеологической борьбе наглядно обнаружилась в США на процессе Эзра Паунда. Американский поэт-декадент Эзра Паунд еще до войны переселился в Италию, стал платным агентом Муссолини, а во время военных действий обратился к американцам по радио с подрынными фашистскими речами. Преданный суду по обвинению в государственной измене, Паунд нашел себе рьяных защитников среди американских литературных космополитов. Несколько буржуазных литературоведов и критиков публично выступили в печати с заявлением, что не усматривают вообще ничего преступного в действиях Паунда.

«Безграничная роина каждого художника — это его сон», — нагло заявил один из защитников изменника Паунда, Главный редактор В. ЕРМИЛОВ.

Редакционная коллегия: Н. АТАРОВ, А. БАУЛИН, Б. ГОРБАТОВ, А. КОРНЕЙЧУК, О. КУРГАНОВ, Л. ЛЕОНОВ, А. МАКАРОВ, М. МИТИН, Н. ПОГОДИН, А. ТВАРДОВСКИЙ, Л. ШАУМЯН.