ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

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

№ 56 (907) Вторник, 12 ноября 1940 г. Цена 30 коп.

Сегодня в номере:

1 стр. ПЕРЕДОВАЯ. Национальная драматургия. ИНФОРМАЦИЯ. Деятели авиации в гостях у писателей. Вечера, посвященные А. Блоку. Юбилей Августа Алле. ЦК КП(б)У о работе Гослитиздата УССР.

2 стр. НА ОБСУЖДЕНИИ КНИГ о В. В. МАЯКОВСКОМ. Выступления А. Фадеева, Л. Тимофеева, В. Шкловского, А. Гурштейна.

3 стр. Александр ДРОЗДОВ. «Ботагоз». А. КУКАРКИН. Образ и его прототип. С. БОНДИ. Биография Пушкина для детей.

4 стр. Н. ЧЕТУНОВА. Против «пересмотра» Горького. Ал. СУРКОВ. Преодоление мечтательности. СТИХИ. Н. РЫЛЕНКОВ. Из цикла «Лето». Николай НЕЗЛОБИН. Колхозный выезд. ИНФОРМАЦИЯ.

5 стр. М. ГРИНБЕРГ. Фильм о таланте. А. РОСКИН. «Мадам Бовари». Е. ГАЛЬПЕРИНА. Флобер и Камерный театр.

6 стр. А. Н. ФУРМАНОВА. Встреча с полководцем. ИНФОРМАЦИЯ. Толстой и Пушкин. Американская литература. Молодые писатели Алтая ждут помощи. Новые словари. Ценная литературная находка. По Советской стране. ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ.

На трибуне мавзолея в день празднования XXIII годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Слева направо: товарищи А. С. Щербаков, Г. М. Маленков, Н. М. Шверник, И. В. Сталин, М. И. Калинин, К. Е. Ворошилов, В. М. Молотов, Л. З. Мехлис, Л. М. Каганович, С. К. Тимошенко, Л. П. Берия, А. А. Андреев и А. И. Микоян

Фото Ф. Кислова (ТАСС)

Национальная драматургия

В прошедшем зимнем сезоне зрители Тбилиси увидели на сцене театра имени Руставели пьесу украинского драматурга А. Корнейчука «Богдан Хмельницкий»... Драматический театр в Иванове включил в репертуар произведение киргизского драматурга Касымбека Ишамбетова «Сарыжкы»... В плане постановок Тарнопольского театра значится комедия белорусского драматурга К. Крапивы «Кто смеется последним»...

Отрадные факты. Отрадные потому, что знаменуют собою начало взаимного обогащения театральной культуры братских республик, свидетельствуют о новых явлениях в жизни многонационального советского искусства. Инициатива отдельных, так называемых «периферийных», театров, в поисках репертуара обратившихся к драматургии братских народов, ценна во многих отношениях, в частности тем хотя бы, что обгоняет благие намерения Комитета по делам искусств и подталкивает его к более решительным действиям. Сколько широковещательных деклараций и обширных планов разрабатывалось в Комитете после каждой театральной декады! Сколько обнадеживающих посулов адресовалось национальным драматургам! Но... проходили торжественные дни смотров, и все оставалось по-старому.

В одном отношении дело, кажется, сдвинулось с мертвой точки, и то лишь в последнее время. Комитет как-будто серьезно занялся переводами драматургов братских республик. Должны появиться на русском языке драматические произведения Г. Эристави, А. Церетели, Ш. Дадиани, Акопа Пароняна, Сундукяна, Д. Демирчяна, Мир Мухамед-Заде, Л. Первомайского, С. Голованивского, Сабит Рахмана, Талжи Гиззата и др. Некоторые переводы уже закончены. Появилась в свет, например, комедия классика армянской драматургии Пароняна «Братец Багдасар». Ожидаются переводы современных драматургов. Несмотря на весьма скромные пока плоды переводческой работы, начало ее предвещает много интересного. Правда, не обошлось без печальных фактов. К их числу надо отнести перевод сложного по языку, по стилю произведения Самед Вургуна «Вагиф». Имеющиеся переводы (Зельдман и Гурвича) весьма отдаленно напоминают оригинал, очень слабо передают художественные качества, колорит и национальные особенности драмы Самед Вургуна.

Неудача переводчиков «Вагифа» заставляет насторожиться. Трудности перевода драматических произведений, в особенности стихотворных (а таких в национальной драматургии немало), общеизвестны. Работающего над переводом всегда подстерегает опасность нивелировки, искажения не только формы, но и содержания. Важнейшим признаком национальной формы в литературе является язык, строй речи, ее образность. В драматургии, где господствует сжатый, образный диалог, больше, чем где бы то ни было, обязательно бережное сохранение формы, иначе от пьесы остается лишь сюжетный скелет — богатство содержания и красок улетучится вместе с потерей своеобразия формы. Плохой перевод — это кривое зеркало, дающее превратное представление об отражаемом предмете. Понятна отсюда вся важность для изучения национальной драматургии добросовестного, квалифицированного перевода.

Прошедшие в Москве декады искусств намного обогатили наши знания национальной драматургии. Но, как было отмечено, вслед за декадами обычно наступало охлаждение, театральные коллективы возвращались домой, и практические меры откладывались на неопределенные сроки. Потребности же развития национальной драматургии обязывают к большему, а главное — к повседневной поддержке, к постоянной товарищеской помощи.

Во многих республиках драматургия находится еще в стадии учебы и накопления сил. Лишь недавно проходила декада бурят-монгольского искусства. Она показала, как много талантливого, свежего в неокрепшей еще литературе Бурят-Монголии. С другой стороны, сколько теплой заботы надо проявить, чтобы помочь ей окончательно окрепнуть и стать твердо на ноги. Не является ли это одной из благодарных задач всей советской драматургии и критики? Но дело не только в литературах, переживающих пору ранней юности. Советская драматургия при всем национальном многообразии форм — единый процесс, берущий начало из одного источника — идей социализма. Именно поэтому для нас далеко не безразличны пути развития отдельных ее национальных разветвлений, успехи и неудачи отдельных драматургов и их произведений. И то, что до последнего времени и союз писателей, и критика очень мало интересовались драматургией братских республик, никак нельзя считать фактором, содействующим дальнейшему росту советской драматургии в целом. Тот же факт, что театры, выходя за пределы своих республик, ставят пьесы инонациональных драматургов, доказывает, что появились произведения, достойные широкого признания и во всяком случае — ознакомления с ними.

Характерной тенденцией в развитии национальной драматургии последних лет является тяготение к исторической теме, к разработке народного эпоса. Названная в самом начале пьеса Ишамбетова «Сарынжи» создана на материале киргизского эпоса «Сарынжи и Бокой». Пьеса армянского драматурга Д. Демирчяна «Страна родная» рисует события армянской истории XI века. К числу произведений, написанных на основе исторических материалов или эпоса, относятся пьесы Басангова — «Страна Бумба», Шаншиашвили — «Георгий Саакадзе», Л. Первомайского — «Олекса Довбуш». Иными словами, наиболее значительные произведения последнего времени посвящены героическому прошлому советских народов. Пьесы на современную тематику, к сожалению, насчитываются пока единицами. В этом сказывается общая слабость нашей драматургии — ее отставание от действительности, неподготовленность драматургов к образному воплощению характеров передовых людей нашего века, их дел и стремлений.

Показательно, что у ряда драматургов братских республик появился вкус к комедийному жанру. «Той» азербайджанского драматурга Сабит Рахмана, «Свадьба» армянского драматурга Наззата, «В степях Украины» А. Корнейчука, «Кто смеется последним» К. Крапивы — неравноценные произведения, но они свидетельствуют об упорных поисках, о серьезных попытках создать комедийный репертуар, в котором так нуждается советский театр, попытках, в отдельных случаях — укажем на пьесу К. Крапивы — довольно удачных. Нет нужды доказывать, насколько важна эта проба сил в одной из труднейших областей литературы.

Рост национальной драматургии не обходится без срывов и горьких неудач. На сцену попадают иногда произведения сырые, а то и просто лишенные всякого содержания. Лишь недавно Бакинский драматический театр показал своим зрителям пьесу молодого автора М. Тахмасиба «Бахор». Нелегко разобраться, кто больше повинен в этом событии: театр, репертком или автор. Несомненно лишь одно: все, кроме зрителя, оказались чрезвычайно непритязательными. Тот же, для кого предназначалась пьеса — зритель, — отказался ее принять. Между тем, автор — не без способностей, и будь ему оказан дружеский совет — навряд ли он рискнул бы отдать свою неудавшуюся пьесу в театр. Приведенный факт лишний раз заставляет призадуматься над проблемой творческого воспитания молодых кадров национальной драматургии.

Отдельные срывы отнюдь не заслоняют, однако, непреложного факта: национальная драматургия подвинулась значительно вперед. При всех недостатках и погрешностях в творчестве отдельных драматургов ее развитие идет по восходящей линии. Было время, когда к произведениям татарских, узбекских и других национальных писателей «маститые» критики подходили со «скидкой», как к ученическим упражнениям. С этой меценатской «традицией» пора проститься. Творчество национальных драматургов не нуждается в снисхождении. Им более полезна строгая, взыскательная критика и настоящая поддержка, которая будет содействовать их дальнейшему росту.

Все, что есть ценного в национальной драматургии, своими корнями уходит в народную жизнь. В ней — живительная сила, питающая таланты мастеров слова. И чем ближе они будут к творческой жизни народных масс, тем полнокровнее будут их произведения. В этой близости искусства к народу — залог будущего и, надо думать, недалекого расцвета всех национальных отрядов советской драматургии, единой по своему идейному содержанию и великим целям, какие перед ней стоят.

Юбилей Августа Алле

Пятидесятилетний юбилей поэта Августа Алле широко отмечен газетами и журналами Советской Эстонии. «Лооминг» посвятил творчеству Алле несколько статей. И. Барбарус откликнулся на юбилей своего собрата стихотворением «Август».

Биография Алле — история жизни трудового интеллигента Эстонии. Юридический факультет Тартуского университета Алле окончил в 1937 г. сорока семи лет, будучи уже известным писателем, автором нескольких книг. Еще раньше, до первой империалистической войны, он окончил медицинский факультет Саратовского университета. Суровая школа жизни, начавшаяся в «должности» пастуха, работа «мальчиком» — прядильщиком в Кренгольмской мануфактуре, годы скитаний по городам Российской империи были также своего рода «университетом», которому Алле обязан многим.

Первый сборник стихов Алле «На островах одиночества», вышедший в 1918 г., носит еще отпечаток эстетского стилизаторства и символической туманности, столь характерной для литературной группы «Молодая Эстония», под влиянием которой находился Алле, как и остальные поэты его поколения. Но уже в этой книге проявляется своеобразие Алле, особенно в стихотворении «Эстонская пастораль», где жизнь показана во всем ее неприкрашенно-суровом виде. Здесь же напечатаны и первые эпиграммы Алле, ставшие потом любимейшим родом его поэтического оружия.

В следующем сборнике «Carmina barbata», вышедшем в 1921 г., Алле уже открыто выступает против эстонской буржуазии, об'являя войну карьеризму и продажности правящих кругов Эстонии.

В эти годы, под сильным влиянием барбюсовского «Кларте», в Эстонии сложилась литературная группа «Тарапита», энергично призывавшая искусство к служению общественным задачам. Одним из активных «тарапитовцев» был А. Алле, редактировавший журнал «Перелом». За резкую критику существующего порядка журнал этот был закрыт после первого же номера.

Пародии и сатирические фельетоны Алле собраны в книге «Лиловый слон».

В 1930 г. Алле издает сборник стихотворений «Мертвая зыбь», в 1934 г. — «Суровые ритмы», где выступает против готовящейся новой империалистической войны.

Мастер злой, острой сатиры, Алле не имел возможности публиковать при режиме пятсов все им написанное. В настоящее время готовится к печати сборник его эпиграмм, не увидевших света до июньской революции.

Л. ТООМ

Вечера, посвященные А. Блоку

Вечер поэзии Александра Блока в связи с приближением его 60-летия (28 ноября) состоялся на-днях в Концертном зале им. Чайковского. Вступительное слово о Блоке, в котором было освещено значение его поэзии для наших дней, сделал Сергей Городецкий.

— Девятнадцатилетний поэт, — сказал он, — начал свою песню словами:

Сама судьба мне завещала
С благоговением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим.

Внутренним, глубоким чутьем художника он всегда видел из «мрака преисподней» светлое будущее. Все творчество Блока проникнуто чувством долга. Вместе с передовыми людьми он приветствовал Великую Октябрьскую социалистическую революцию, первые годы которой ознаменовались для него наивысшим творческим под'емом — в 1918 г. Блок написал лучшее из своих произведений, поэму «Двенадцать».

Еще в 1905 г. А. Блок, живший на рабочей окраине Петербурга, нес красное знамя впереди рабочих дружин своего района. До конца жизни поэт оставался верным и любящим сыном своей родины.

Стихи и поэмы Блока исполняли на вечере народный артист РСФСР Р. Симонов и заслуженные артистки РСФСР Н. Мансурова и В. Попова. С исключительным успехом прочел народный артист СССР В. И. Качалов цикл лирических стихов поэта. Романсы и песни на слова Блока композиторов Брейтнера, Мясковского и Юровского исполнили заслуженная артистка РСФСР Б. Златогорова и Н. Суховицына.

Вечер, собравший огромную аудиторию, будет полностью повторен в Концертном зале им. Чайковского 29 ноября.

* * *

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). На заседании Блоковской комиссии Института литературы Академии наук СССР был заслушан ряд сообщений ленинградских литературоведов о новых материалах, связанных с жизнью и творчеством Александра Блока.

О неизданных письмах Блока к одному из его близких друзей — А. В. Гиппиусу рассказала Е. Малкина. Письма эти содержат богатый материал для изучения творческой биографии Блока. Огромный интерес представляло сообщение Е. Малкиной о письме К. С. Станиславскому, обнаруженном в архиве Блока.

В 1908 г. Блок вел переговоры со Станиславским о постановке в Художественном театре его пьесы «Песня Судьбы». В ответ на оценку «Песни Судьбы», данную Станиславским, поэт 9 декабря 1908 г. написал письмо, содержащее чрезвычайно интересные высказывания об искусстве и творчестве и затрагивающее вопрос, наиболее волновавший Блока в ту пору жесточайшей реакции, вопрос о России и народе.

Блок писал Станиславскому:

«...В таком виде стоит передо мной моя тема, тема о России (вопрос об интеллигенции и народе в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном своем устремлении, как стрела, прямой, как стрела — действенный... Не даром, может быть, только внешне неловко, внешне бессвязно, произношу я имя Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель...»

Далее Блок дает высокую оценку творчества Станиславского:

«...Вы лично и дело Ваше всегда были и есть для меня — пример строжайшего художника. В вас я чувствую и силу, и терпение, и жертвенность, и право строжайшего суда...»

Литературным и личным взаимоотношениям Александра Блока и Андрея Белого в 1910—1912 гг. было посвящено сообщение Вл. Орлова, основанное на переписке, выходящей сейчас под его редакцией в изданиях Государственного литературного музея.

На том же заседании Блоковской комиссии Д. Максимов сообщил о письмах Блока к А. Н. Чеботаревской (жене Ф. Сологуба).

Наконец, краткое сообщение о материалах, связанных с деятельностью Блока в области строительства советского театра, сделал П. Громов.

Открытые заседания Блоковской комиссии Института литературы попрежнему собирают многолюдную аудиторию.

* * *

28 ноября исполняется 60 лет со дня рождения Александра Блока. Блоковская комиссия отмечает эту дату торжественным заседанием. К 60-летию со дня рождения поэта будет приурочена выставка новых материалов о Блоке.

Деятели авиации в гостях у писателей

Непривычно и интересно было видеть в комнатах писательского клуба модели новейших самолетов, детали моторов, сложнейшую аппаратуру, маленькие аэропланы из полированного дерева. Огромным куполом простерся в большом зале белый шелковый парашют.

Но как ни интересны вещи, — люди, вложившие в них свою мысль, умение и волю, еще интереснее. Доктор технических наук проф. В. И. Поликовский, Герой социалистического труда проф. А. А. Микулин и летчик-испытатель подполковник Д. А. Кошиц были в этот день гостями московских писателей. Они об'ясняли значение деталей самолетов, увлекательно рассказывали о последних достижениях авиационной техники, о своей работе.

Подробно рассказал профессор В. И. Поликовский о главной задаче, стоящей перед научной мыслью в области советской авиации, — всемерно увеличить мощность и скоростность самолета. Он говорил о роли современного летчика, на службу которому должна быть поставлена самая усовершенствованная авиационная техника.

Необычайно интересно рассказывал товарищ А. Микулин о своей работе, о том, как он стал конструктором. Это было в Киеве. Приехал Уточкин. Полет его на аэроплане состоялся. Но при посадке он неожиданно повредил машину. Сердясь и страшно заикаясь, Уточкин выкрикивал проклятия по адресу магнетто, которое подвело. С этого часа Микулин стал ломать голову над тем, как сделать, чтобы магнетто не подводило. Вдруг он увидел человека с забинтованным глазом, спокойно переходившего улицу. И в этот самый момент понял: так просто — нужно два магнетто, одно портится, второе продолжает работать.

Молодой конструктор изобрел множество случайных и удачных вещей. Но настоящего творческого удовлетворения не было. Без школы, без планомерного труда, дисциплинированной работы мысли не избежать размениванья идей по мелочам. Только путем систематической, упорной, кропотливой работы можно достигнуть каких-либо значительных результатов. Автор лучшего советского авиомотора сообщил, что он спустил в производство только пятьдесят седьмой вариант!

Выступления завершил летчик-испытатель Д. А. Кошиц, говоривший об ответственности пилота, которому вверяется плод долгой работы научной и конструкторской мысли, о роли летчика-бойца, который должен одинаково хорошо управлять самолетом и владеть военной техникой, должен обладать находчивостью и способностью предельно быстро ориентироваться в сложнейших ситуациях.

Писатели горячими аплодисментами благодарили своих гостей, рассказавших им о том, что такое советская авиация с точки зрения ученого, с точки зрения конструктора и с точки зрения летчика-испытателя.

На новых началах

Секция новеллистов, одна из первых секций, возникших при Клубе писателей два года тому назад, вначале была очень деятельной, работала с увлечением. На ее декадниках, обычно собиравших большую аудиторию, выступали лучшие новеллисты Москвы и других городов.

Однако с течением времени жизнь секции стала разлаживаться. Едва ли не главной причиной этого был несколько странный «принцип» организации декадников — отсутствие заранее намеченной программы, импровизированные выступления, т. е., попросту говоря, самотек. Читали все — кто хотел и что хотели, без отбора. Часто вниманию собравшихся предлагались сырые, беспомощные вещи, стоящие ниже всякой критики. Уровень прений, в которых участвовали люди, порой не имеющие прямого отношения ни к секции, ни к литературе, заметно снижался. Этот ложно-демократический «стиль» декадников лишил секцию наиболее интересного актива и постепенно довел ее до полного развала.

По решению президиума ССП СССР, недавно образована новая секция — писателей, работающих в области рассказа и художественного очерка. Ее первый декадник состоится в ближайшие дни и будет посвящен обсуждению новелл А. Дермана «Разрозненные страницы».

В состав бюро секции избраны тайным голосованием: С. Гехт, В. Гроссман, А. Митрофанов, Я. Рыкачев и А. Тарасов.

В Союзе советских писателей Латвии

Оргкомитетом Союза писателей Советской Латвии приняты в члены союза писателей тт. В. Лацис, Ж. Спуре, Я. Ниедре, А. Упит, Ю. Лацис, И. Леманис, А. Балодис, Ю. Ванагс, В. Лукс, Р. Вилкс, Я. Плаудис, А. Григулис и Р. Скуинь. Кандидатами утверждены тт. М. Зиверт, М. Крупников, К. Фрибер и Р. Эгле.

Недавно состоялось первое торжественное собрание членов Союза советских писателей Латвии. На собрании выступили с речами секретарь ЦК компартии Латвии Жан Спуре, народный комиссар просвещения Ю. Лацис и заместитель председателя Верховного Совета Латвийской ССР Андрей Упит. Председатель оргкомитета Янис Ниедре огласил декларацию Союза писателей Латвийской советской социалистической республики.

Документы эпохи Низами

БАКУ. (От наш. корр.). В книгохранилищах Еревана, среди древних рукописей, обнаружены редкие литературные документы, относящиеся к эпохе Низами.

Особенную ценность представляет «Хамсе» — пять поэм Низами, записанных примерно в начале XVI века, и подражание дивану, принадлежащее перу известнейшего индусского поэта Амир Хосров Дехлеви.

Интересна также рукопись стихов (четыре тысячи строк) современника Низами Муджирэддина Байлагани, древние рукописи с отрывками из отдельных произведений Низами, вариант «Искандер-наме», собрание сочинений великих современников Низами — Хагани, Байлагани и других, рукопись «Диван» Насими, написанная в XV веке при жизни поэта.

Следует особо отметить рукопись стихов неизвестного до сих пор азербайджанского поэта XV века — Хами, написавшего на азербайджанском языке поэму «Юсуф и Зулейха», «Ханум-наме» и «Мехшер-наме».

ЦК КП(б)У о работе Гослитиздата УССР

На-днях Центральный Комитет КП(б)У вынес постановление о работе Гослитиздата Украины.

В своем постановлении ЦК КП(б)У отметил серьезные недостатки в работе Гослитиздата Украины: издательство неудовлетворяет спрос на произведения классиков и лучшие книги советских писателей, издательские планы составляются на основании заявок, а не рукописей, рецензенты и редакторы недостаточно квалифицированы.

Согласно постановления ЦК КП(б)У, Гослитиздат Украины должен издавать преимущественно украинскую классику, русскую и мировую классическую литературу в переводе на украинский язык, лучшие произведения современной литературы. Тираж основных изданий не должен быть меньше 20 тысяч экземпляров. Для произведений, не предусмотренных планом, издательство обязано создать специальный резерв бумаги.

Для улучшения издания художественной литературы на Украине ЦК КП(б)У утвердил при Украинском литературном издательстве редакционный совет в составе: А. Корнейчука, П. Тычины, А. Биленкого, М. Бажана, М. Рыльского, И. Ле, П. Панча, А. Малышко, И. Федоро, Ю. Смолича, М. Тардова, И. Стебуна, И. Лысенко, Ф. Редько, А. Нагорного, Ю. Кобелецкого, В. Кричевского, И. Минахова и И. Кологойды.

Сейчас Гослитиздат Украины совместно с библиотечным управлением Наркомпроса УССР приступает к составлению тематического плана издательства на 1941 год.

А. КАЦНЕЛЬСОН

КИЕВ. (Наш корр.)

К 10-й годовщине со дня смерти В. В. Маяковского появилось свыше десяти книг, посвященных лучшему и талантливейшему поэту нашей советской эпохи. Это свидетельствует о глубоком интересе советских поэтов, беллетристов и критиков к личной и поэтической биографии Маяковского.

«Маяковский начинается» Н. Асеева, «Наш современник» В. Перцова, «О Маяковском» В. Шкловского, «Маяковский и его спутники» С. Спасского, «Рассказы о Маяковском» В. Катаняна, «Маяковский — сам» Л. Кассиля, «Владимир Маяковский» С. Трегуба, «Большие шаги» Н. Кальмы и другие — все эти книги, очень различные по жанру, отличаются одна от другой и трактовкой отдельных этапов творческого и жизненного пути поэта.

В писательской среде они вызвали дискуссию, которой были посвящены два заседания президиума ССП СССР (29 октября и 10 ноября).

На первом заседании после вступительного слова тов. А. Фадеева большой доклад сделал проф. Л. Тимофеев. В прениях приняли участие В. Шкловский, А. Гурштейн, В. Перцов, И. Нусинов и М. Пустынин.

Второй день дискуссии открылся речью А. Фадеева. На этом заседании выступили также Н. Асеев и С. Трегуб.

Продолжение дискуссии состоится в один из ближайших дней.

Мы печатаем сегодня сокращенные стенограммы некоторых речей, произнесенных на первом вечере. Стенограммы других выступлений будут даны в следующих номерах «Литературной газеты».

Вступительное слово А. Фадеева

Товарищи, сегодняшнее заседание президиума мы посвящаем обсуждению книг о творчестве и жизни Маяковского, вышедших в 1940 г.

Сегодня мы открываем обсуждение ряда новых явлений в области литературы, которые ждут этого, к сожалению, уже довольно длительное время. Происходит это потому, что Союзу советских писателей приходилось уделять очень много внимания вопросам, зачастую не связанным непосредственно с самой литературой, — вопросам бытовым, организационно-административным и материальным.

Кроме того, в нашей работе еще до сих пор дает себя чувствовать отсутствие сил, которые могли бы на основе конкретных явлений в литературе наметить пути развития всей советской литературы, могли бы не в общей форме, а на основе этих конкретных явлений указать пути движения вперед, подчеркнуть то опасности, которые перед нами стоят, и указать пути преодоления их.

Нам нехватает еще настоящего идейного разговора о конкретных литературных явлениях. Было бы просто нелепо говорить, что среди наших литераторов, критиков и писателей нет людей, которые размышляют о путях развития советской литературы и которые не используют при этом свой богатый литературный опыт. Но вся беда в том, что среди нас не так много людей, которые умели бы применять к конкретным явлениям литературы общие политические формулы и указания партии и правительства. Было бы смешно говорить, что среди наших литераторов, критиков и писателей нет людей, думающих о том, что наша литература должна служить своему обществу, современности. Таких людей много. В общей форме это понятно каждому. Но эту общеизвестную истину надо довести до сознания писателя так, чтобы она отвечала его творческим замыслам, претворялась в его повседневной работе. Надо сделать так, чтобы на конкретных произведениях, создаваемых нашей многообразной национальной литературой на каждом этапе литературного развития, мы находили бы факты, о которых могли сказать: **вот та, к чему зовем, на что можем опереться, а вот то, чего мы должны избегать.**

У нас получилось так, что десятилетие со дня смерти Маяковского, отмеченное правительством и всей советской общественностью, не нашло почти никакого отражения в нашей литературной жизни. А жизнь за это время поставила новые вопросы о содержании и форме, о течениях в области формы. Все это вопросы, выдвинутые самой жизнью. И хотя годовщина смерти Маяковского прошла, эти вопросы живут и заставляют нас снова поставить их на обсуждение литературной общественности.

К сожалению, у нас есть такие писатели и критики, которые не понимают всего значения творчества Маяковского для нашего литературного развития. Между тем я должен прямо сказать, что, не создав полной ясности у писателей и критиков по вопросам, выдвинутым Маяковским при жизни, вопросам, которые живут и сегодня, снова стучатся в нашу дверь, — без разрешения этих вопросов движение вперед нашей поэзии будет затруднено. Правда, как всякое движение, оно будет все равно непрестанно развиваться, но ошибки и срывы здесь неизбежны.

О поэзии и жизни Маяковского существует очень много разных представлений. Сегодняшнее совещание, я уверен, кладет начало серьезному обсуждению этого вопроса.

Доклад т. Тимофеева — это только первая попытка об'яснения коренных вопросов поэзии, литературы, требующих от всех нас исключительно вдумчивого, серьезного и очень принципиального отношения к этим проблемам. Только в процессе коллективного обсуждения можно будет установить некоторые основные линии, определяющие творчество Маяковского и их значение для советской поэзии.

Мне кажется, что обсуждение книг, посвященных Маяковскому, нельзя отделять от творчества самого Маяковского. Это могло бы выродиться в пустое словопрение. Только на его деятельности можно проверить те работы, которые написаны о нем.

Мне бы хотелось, чтобы наше обсуждение вылилось в очень принципиальный разговор о творчестве самого Маяковского и работах, которые были посвящены ему спустя 10 лет после смерти поэта, срок, который дал возможность подумать о его жизни.

Доклад проф. Л. Тимофеева

Мы все помним слова товарища Сталина о том, что Маяковский является талантливейшим поэтом советской эпохи.

Основные задачи тех, кто пишет о Маяковском, в том и состоят, что они должны помочь читателю осознать Маяковского в связи с нашей современностью, со всем кругом вопросов, связанных с нашими теперешними литературными проблемами. Я попытаюсь дать здесь не столько характеристики отдельных книг о Маяковском, вышедших в 1940 г., сколько поставить некоторые общие вопросы, которые встают при знакомстве с ними. Наибольшее внимание привлекают к себе работы мемуарного и художественного порядка.

Современный читатель на основании всего, что дал ему Маяковский как писатель, уже сам создал для себя образ Маяковского — лучшего поэта революции. Он ищет в мемуарной и художественной литературе нового материала, который помог бы ему дорисовать этот образ. Авторы книг о Маяковском были непосредственно связаны с поэтом, отсюда тот живой интерес, который они к себе вызывают, тот авторитет, который они имеют у широкого читателя, и та ответственность, которая на них лежит. То, что мемуарист видел в личной жизни Маяковского, он обязан осмыслить в связи с основными вопросами общественной жизни, в которой Маяковский сыграл такую огромную роль.

Всякий большой писатель так или иначе вбирает в себя основные общественные настроения своего времени, и поэтому его биография не может быть от них оторвана.

Мне кажется, основной недостаток книг о Маяковском, написанных в 1940 г., это — отсутствие в них исторического масштаба. Конечно, они заслуживают в той или иной мере нашу благодарность, они дают новый биографический материал, освещают ряд моментов жизни Маяковского, но в то же время в этих работах нарушаются те общие перспективы, без соблюдения которых нельзя понять самого Маяковского и сделать нужные выводы для современной литературной практики.

Больше того, в этих работах в ряде случаев в связи с отсутствием масштаба, о котором уже говорилось, неверно освещается то, что было связано с Маяковским. Ряд литературных явлений получает оценку, дезориентирующую современного читателя.

Первый вопрос, который здесь возникает, — это вопрос о взаимоотношениях Маяковского и футуризма. Я не буду расшифровывать содержание этой проблемы. Понятно, что это не только историко-литературный вопрос. Проблема новаторства, проблема создания новой художественной формы чрезвычайно существенна и для современной литературы. Характеристика футуризма, в связи с этим, весьма ответственна.

Читатель, который ознакомится с вышедшими за последнее время книгами о Маяковском, придет к представлению о том, что Маяковский и футуризм представляют собой нечто совершенно единое, причем Маяковский и футуризм как целое противопоставлены всей тогдашней общественно-литературной жизни.

Очень отчетливо это сформулировано в книжке Кассиля «Маяковский — сам». Он пишет: «На тихом фоне благодушной, сытой, салонной литературы уже раздаются задорные голоса русских футуристов». В книжке Шкловского «О Маяковском» говорится о том, что Хлебников, Маяковский и Вас. Каменский выдвинули новую поэтику, которая легла в основу пресловутой теории остранения, причем никакого различия между поэтикой Хлебникова и Маяковского не сделано. Когда мы читаем книжку Каменского «Жизнь с Маяковским» и поэму Асеева «Маяковский начинается», у нас возникает очень отчетливое ощущение, что футуризм противопоставлен всей литературе и что Маяковский ничем не отличается от футуристов.

Вспомним, однако, слова Горького о том, что никакого футуризма нет, а есть только Вл. Маяковский-поэт. Вспомним, что сам Маяковский подчеркивал известную случайность футуризма: «Футурист — марка, как «Треугольник»... «Футуризм, — говорит он, — для нас, молодых поэтов, — красный плащ тореадора». Никак нельзя согласиться с отождествлением Маяковского и футуризма. Футуризм характеризовался чрезвычайно настойчивым стремлением оторвать форму от содержания, он обессмысливал искусство. Бурлюк еще в 1930 г. писал стихотворения такого рода:

«Борода... А добр?
Нет зол... тень доз... и порок
Порок... жирный король в сметане» и т. д.
(«Этелехизм», Нью-Йорк. 1930 г.)

Крученых в 1922 г. в книге, называвшейся «Голодняк», писал:

«Миз-ка--а-був-о-куз са-ссакуи!!!
Зарья!!! Качрюк!»

В ряде статей Маяковского того времени мы бесспорно найдем целый ряд формулировок, подтверждающих его близость к футуризму. Характерно, что в ранних статьях Маяковский в высшей степени отчетливо сформулировал формалистическое отношение к искусству, сказав, что оно «свободная игра познавательных способностей». (Это повторение одной из формулировок Канта). Но, наряду с такими формулировками, которые шли от Бурлюка, Маяковский вводит нас в круг такого рода мыслей, которые с футуризмом никак не связаны.

Уже в 1913 г. он говорит: «История искусства, если только она способна стать наукой, будет наука общественная.

Беря какой-нибудь факт из области красоты, история искусств интересуется не техническим способом его выполнения, а общественными течениями, вызвавшими необходимость его появления, и тем переворотом, который вызывается данным фактом в психологии масс».

Очевидно, что эти мысли вытекают из той общественно-политической школы, которую Маяковский к тому времени прошел. Он пишет в те же годы, что художник должен идти «от жизни, а не от картин», о том, что художник «должен дать обществу ответ, при каких условиях его труд из индивидуально необходимого становится общественно полезным», он призывает живописцев «вернуться к изучению народного творчества». Я опускаю многочисленные примеры такого рода. Очевидно, что даже в своих теоретических взглядах Маяковский уже в 1913—14 гг. несравненно сложнее и шире футуризма. Он все время пробивается к широкому и полному представлению об искусстве с точки зрения его связи с жизнью, его общественной значимости.

Развивая именно этот круг своих мыслей, Маяковский заявил в 1918 г., что политик, красноармеец, поэт делают одно дело.

Отождествление Маяковского с футуризмом, превращение литературы Горького, Блока и других в «сытую, равнодушную литературу» — яркий пример того, что мемуаристы, увлеченные мелочами, нарушают правильную историческую перспективу. Поэтому-то в книге т. Шкловского добротный бытовой текст уживается с совершенно неверными общими формулировками, вроде заявления о том, что в поэзии XX века «шла гражданская война формы». Вызывает существенные возражения и та концепция ошибок формализма, которая дана в книге Шкловского. У него получается, что формализм прежде всего осуществлял теоретическое осмысление непосредственной поэтики Маяковского, представлял собой, так сказать, теоретическое представительство этой новой системы поэтики. Поэтому формализм получает характеристику, которая в какой-то мере оставляет ему возможность жить. И сейчас т. Шкловский пишет: «Я виноват в том, что создал теорию, ограниченную моим тогдашним пониманием, и этим затруднил понимание того, что было в ней правильно». И так как эта теория преподносится читателю как осмысление поэтики Маяковского, то она получает современное звучание, которого она вовсе не заслуживает. Необходимо отметить и ту неправильную трактовку, которую получил в книгах, говорящих о Маяковском, облик Хлебникова. И Шкловский, и Асеев, и Каменский, и Спасский в равной мере стремятся поднять и опоэтизировать Хлебникова и как человека и как поэта. Поэма т. Асеева дорога нам потому, что в ней с большой силой нарисован образ Маяковского. Но далеко не все в ней можно принять. В частности — явно преувеличена роль Хлебникова в поэтическом развитии Маяковского: т. Асеев пишет о Хлебникове как о лучшем учителе Маяковского, как о его старшем брате. Это — общий тон у мемуаристов. Этот пафос Хлебникова заходит настолько далеко, что его теоретические поиски в мемуарах даны в чрезвычайно позитивной окраске. Так, т. Спасский говорит, что Хлебников прежде всего стремился уловить ритм истории, и в этих поисках он был вполне позитивен. Но мы ведь знаем, что в «Досках судьбы» концепция Хлебникова состояла в том, что в жизни каждое событие имеет противособытие, которое происходит через промежуток времени, равный 2 или 3 в различных степенях.

Он старался представить ход истории как простую числовую симметрию. Не приходится говорить о том, что эти положения не несут в себе ничего реального. А говорится о них необычайно почтительно (см., например, вступительную статью Н. Степанова к «Избранным стихотворениям» Хлебникова). То же происходит с лингвистическими теориями Хлебникова, в которых не больше истины, чем в «Досках судьбы», и о которых, благодаря мемуарам, читатель получает ложное представление.

Следует иметь в виду, что ведь и самое творческое влияние футуризма на раннего Маяковского еще не рассмотрено сколько-нибудь отчетливо. У Маяковского нет никакой зауми. Если мы возьмем характерную для Хлебникова любовь ко всякого рода словообразованиям, то у Маяковского удельный вес их весьма невелик. Если мы возьмем проблемы, которые интересовали Хлебникова, то мы увидим, что их нет у Маяковского (который проходит мимо характернейшего для Хлебникова пафоса первобытности, и т. п.).

Отчетливо и последовательно выраженного влияния футуристической концепции в целом в творчестве Маяковского мы не найдем, и вот почему. Футуризм привлекал Маяковского теми элементами протеста, которые в нем были, но футуризм не мог создать полновесный человеческий образ, футуризм не мыслил большими категориями, поэтому он обращался к внешнему словесному новаторству. Маяковский же после первых поэтических опытов выступает как носитель большой поэтической темы, вбирающей в себя основные вопросы современности. Поэтому-то Маяковский не совпадает с футуризмом.

Мемуаристы должны были осмыслить Маяковского в общем литературном процессе или уже не претендовать на об'яснение Маяковского. Дав характеристику отношений Маяковского и Хлебникова, основанную на бытовом материале, к которому они не сумели подойти сколько-нибудь глубоко, они возрождают вредные литературные традиции, поэтизируя Хлебникова. Сам Маяковский говорил о Хлебникове с большой сдержанностью. И, прежде всего, не как о своем старшем брате, а как об одном лишь из своих учителей. Он писал, что Хлебников — поэт не для потребителя, что его нельзя читать, что законченность его вещей — фикция. Мы знаем, какое значение Маяковский придавал доступности поэзии. И его заявление, что Хлебников—поэт не для потребителя, — весьма ответственно.

Нельзя не пред'явить очень существенного упрека мемуаристам в том, что они дали оценку творчества Хлебникова, не позаботившись, если так можно сказать, о том, чтобы связать ее с современным пониманием задач поэзии. Творческий процесс Хлебникова был в известной мере патологичен, и об этом надо было прямо сказать современному читателю. Хлебников был новатором, но новатором не глубоким, внешним, тогда как Маяковский был новатором по существу.

Одной из решающих проблем, которая сейчас перед нами встает, это проблема осмысления раннего Маяковского как художника, который, прежде всего, обосновал основной творческий принцип подлинного искусства, то-есть принцип современности. С этой точки зрения и надо было подойти к воспоминаниям о том периоде, когда Маяковский складывался как художник. И это было бы крайне важно для понимания современных задач нашей литературы. Точно так же и в поэме Асеева Маяковский дан вне литературного процесса: пропущено такое, например, литературное и культурное явление, как Горький. Его нет в поэме. Но зато в ней есть главы, отведенные Хлебникову и Крученых. Как же это так, что Горький исчезает, а Крученых становится заметной фигурой? Это вызывает недоумение при всем том сочувствии, которое поэма Асеева к себе вызывает.

В мемуарной литературе в меньшей мере затрагивается послеоктябрьская деятельность Маяковского. Но один вопрос здесь следует выделить. Это — особенное подчеркивание одиночества Маяковского и после Октября. В статье Человекова («Литературное обозрение», № 7 1940) выдвинута очень странная концепция. Ф. Человеков говорит, что в сущности причина гибели Маяковского заключается в самой специфике его работы, «в трагической трудности работы, в подвиге поэта», и в этом автор видит причину ранней смерти Маяковского. Он считает, очевидно, что поэт, полно и напряженно себя выявлявший, этим обрекает сам себя на гибель. Вот такого странного рода размышления о Маяковском, с которыми мы сталкиваемся, сказались и в книгах о Маяковском.

В книге Н. Кальмы «Большие шаги», в последней главе, так подчеркнуто предельное одиночество Маяковского, что из него уже не видно выхода.

В том разнообразном материале, который имеется в книгах о Маяковском, есть много и плохого и хорошего. Но главное состоит в том, что всякая работа, которая связана с Маяковским, должна заставлять нас думать о самых насущных вопросах современности и творчества. И если такая работа не поднята на уровень этих вопросов, если частное, бытовое в жизни Маяковского не осмыслено принципиально с точки зрения проблем нашей литературы, то это приводит к срывам, к ошибкам, к искажению подлинного облика Маяковского, несмотря на точность и верность изображения деталей его жизни.

Дискуссия о Маяковском и должна устранить то ошибочное и ненужное, что дает себя знать в книгах, посвященных его памяти, вышедших в 1940 г.

Место искусства в жизни

ВЫСТУПЛЕНИЕ В. ШКЛОВСКОГО

Начнем с Хлебникова. Хлебников как литератор — явление чрезвычайно сложное. С его цифровыми вычислениями спорили все. В 1911—1912 гг. товарищи Хлебникова уже говорили ему, что та закономерность возвращений исторических событий, которую он пытался установить, неверна и невозможна.

Спорили с Хлебниковым даже его ближайшие товарищи, как, например, Матюшин. Колебался и сам Хлебников: в 1914 г. он писал Матюшину «о числах».

«...Избранный мною путь ошибочен, я никому не советуется итти по нему. Вот рассказ про мое поражение. Я лично радуюсь этому поражению, что оно сняло с меня какой-то груз. Я свободен после того, как понял ошибочный путь».

Товарищи Хлебникова устраивали ему совещания с математиками, и те тоже указывали ему на ложность его системы предсказывания событий.

Тем не менее Хлебников свои вычисления и после этого продолжал. Это об'ясняется тем, что у него была необыкновенная историческая интуиция, и иногда предсказания удавались с необычайной точностью. Так была записана дата разрушения Российской империи, за пять лет указанная на 1917 г., так в Баку при муссаватистах Хлебников точно указал время их разгрома, сообщил об этом одной коммунистической подпольной ячейке, и в первом номере советского журнала напечатал удостоверение с подписями и печатью людей, которые его слыхали. Экземпляр журнала находится у Всеволода Иванова в его библиотеке.

Вычисления — неверный путь Хлебникова, но если хочешь его понять, то надо начинать не с них.

Хлебников — не единственный учитель Маяковского.

В моей книге я и начинаю с рассказа о всей литературной жизни времени Маяковского. Но Хлебников один из учителей Маяковского.

«Во имя сохранения правильной литературной перспективы, считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе» (В. В. Маяковский, Полн. собр. сочин., т. II).

К поэтической работе Хлебникова Маяковский относился с величайшим уважением. В то же время он писал: «Я намеренно не останавливаюсь на огромнейших фантастико-исторических работах Хлебникова...»

Умер Хлебников 28 июня 1922 г. В 1923 г. Маяковский писал о футуризме следующее: «Работу футуристов, как и всякую другую поэтическую работу, нужно рассматривать сравнительно. И если именно так подойти к футуризму, то станет ясно, что в современной литературе нет других течений, которые имели бы такое же значение, как футуризм... И что касается тех, кто не понимает того, какие именно задачи ставит себе футуризм и как он решает эти задачи, то для этого рода товарищей может быть лишь один совет: об'единиться в профсоюз непонимающих».

Стенограмма, по которой я сейчас цитирую Маяковского, не авторизованная, но голос Маяковского узнать в ней можно.

Что же сближало Маяковского и что его раз'единяло с людьми, которые исторически прошли под именем футуристов?

Если вы возьмете книги Хлебникова, возьмете, например, его статью «Учитель и ученик», то вы увидите, что у Хлебникова есть уважение к народной песне. Хлебников писал, что русские писатели Сологуб, Арцыбашев, Андреев проповедуют смерть, а народное слово проповедует жизнь; что «русская книга и русская песня оказались в разных станах».

Хлебников говорил, что русская литература не должна быть только великорусской литературой. Он говорил о значении литературы Востока, говорил о Низами, о калмыцком эпосе, и это было много десятилетий тому назад.

Нужен был футуризм Маяковскому и как лаборатория стиха. Нужны ему были поэты этого направления.

Маяковский чувствовал себя не только поэтом, но и поэтом-учителем. Он пересоздавал литературную судьбу своих друзей.

Личную историю Маяковского не надо пропускать в книгах, ее тоже надо понять. Это борьба за иное качество любви; поэт добивается любви, которая не была бы служанкой, любви освобожденной женщины к освобожденному мужчине, а ему предлагают «свободную любовь». Я это попытался рассказать в своей книге точно так же, как я попытался что-то сказать о стихах Маяковского, но профессор-стиховед, разбирая мою книгу, об этом даже не упомянул.

Очень большой вопрос — отношение Маяковского к Горькому. Мировоззрение обоих обусловлено одним мировоззрением, поэтому, если трудно без улыбки слушать сегодняшние разговоры о родстве Маяковского с Короленко, то о родстве Маяковского с Горьким надо говорить много.

Кое-что я об этом написал, и написал так, как видел. Может быть, я видел неправильно.

Горький любил у Маяковского «Облако в штанах», «Флейту позвоночника».

Отношение Горького к Маяковскому нельзя представлять только как отношение учителя к ученику. В доказательство процитирую книжку Катаняна «Рассказы о Маяковском», в ней есть глава — «Отношение к лошадям».

Об этом стихотворении, когда оно еще было в стадии замысла, есть упоминание в письме Маяковского к Л. Ю. Брик от апреля или мая 1918 года.

«Стихов не пишу, — говорит Маяковский, — хотя и хочется очень написать что-нибудь прочувственное про лошадь».

Стихотворение писалось долго. Оно было напечатано в московском издании газеты «Новая жизнь» 9 июня 1918 года. Рядом было напечатано два небольших очерка Горького под общим названием «В большом городе».

Лошадь упала на кучу торцов.

«Бегают дети, таская откуда-то пучки травы, вырванной из земли с корнями, в траве желтеют наивные звезды одуванчиков. Приседая на корточки перед вытянутой мордой лошади, они суют траву и цветы в тряпичные губы, боязливо отдергивая маленькие ручонки от широких серых зубов.

Это так же трогательно, как если бы человеку, умирающему в тяжких муках, читали нежные лирические стихи».

Катанян правильно говорит, что здесь отношение разное, что Маяковский именно говорит, что надо читать умирающим лошадям нежные лирические стихи. Тогда они встанут.

Лошадь здесь — образ усталого человека.

Маяковский такой образ брал не раз; например, он говорил однажды мне: «Лошади не умеют говорить и не выясняют никогда отношений, поэтому среди них так мало распространены самоубийства».

Горький написал о гуманности, о том что надо облегчить страдания умирающей лошади, и не надо украшать ее смерть, что там, где смерть, не нужны ни цветы, ни стихи.

У Горького лошадь лежит на торцах неровных и грубых.

«Подошел высокий глянцевитый негр в смешном клетчатом пальто, в огромных желтых ботинках, с трубкою в зубах; он взглянул через головы зрителей белками маслянистых глаз, спрятал трубку в карман и легко раздвинул людей чугунными руками, говоря:

— Пардон... пардон...

Присел на корточки, ловкими движениями атлета выравнял торцы под боком лошади, выпрямился и, скорчив гримасу, вращая черными зрачками, сказал, ударив себя ладонью по боку:

— Бол! Нэт караш!

Потом указал на лошадь черным толстым пальцем, добавляя:

— Маленки панче бол!

Прикоснулся пальцем к измятой шляпе на курчавой голове и, широко улыбаясь губами цвета темной вишни, пошел прочь, сунув трубку в свои белые, плотные зубы».

Это тоже хорошее отношение к лошадям. Она умирает, пускай ей будет немножко меньше боли.

Я был на квартире Горького. В большой темной столовой Горький сидел рядом с Марией Федоровной Андреевой. Он развернул газеты и прочитал две вещи рядом.

Этот высокий моложавый, очень сильный человек читал спокойно, потом встал, закрыл лицо руками и, согнувшись, вышел из комнаты.

Он не заплакал, он пролился слезами.

Не превратим наш разговор о Маяковском в разговор друг о друге. Интересно даже не отношение Маяковского к футуризму или к Горькому, хотя и это интересно. Всего интереснее отношение Маяковского и Горького к жизни, их способ вмешиваться в жизнь, те требования, которые они пред'являли к искусству.

Здесь дело идет о нашей литературной судьбе, о типе человека, о месте искусства в жизни.

Маяковский, может быть, дорожил многими своими товарищами потому, что одни из них много умели, другие мало умели, но у них было вдохновение, у них не было спокойного отношения к жизни.

Где начинается Маяковский

ВЫСТУПЛЕНИЕ А. ГУРШТЕЙНА

Когда мы услышали слова товарища Сталина, что Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи, перед советскими критиками и теоретиками литературы особенно остро встал вопрос: в чем же заключается величие Маяковского и где оно начинается? И вот здесь ряд товарищей, бывших соратников Маяковского по школе футуристов, вносят страшную путаницу, решают этот вопрос совершенно неправильно.

Возьмем, например, статью Н. Асеева «Маяковский начинается», напечатанную в четвертой книге «Красной нови». В чем т. Асеев ищет и находит величие Маяковского? Он говорит так: «Он (Маяковский) любил и уважал свою профессию именно за это право и обязанность ее быть новизной в повседневьи». На первый план выдвигается категория «новизны», или, как дальше говорится в статье Н. Асеева, «каждый раз создание нового средства воздействия».

Вот это считается основным достоинством поэта. То-есть из архива вытаскивается старинный футуристический тезис о самодовлеющей «новизне». Асеев словно забывает, что искусство создается для народа, а не для пресытившихся снобов, которые действительно нуждаются каждый раз в новых средствах воздействия. Это для них создаются теории, вроде «остранения», которую когда-то культивировал Шкловский. Подлинное внутреннее новаторство Маяковского пытаются подменить мнимым, внешним новаторством. Здесь сказывается стремление бывших товарищей по школе футуризма — оправдать задним числом и реабилитировать футуризм через Маяковского.

Эта тенденция красной нитью проходит и в книге Шкловского о Маяковском. В этой книге есть очень хорошие вещи, но неправильное желание оправдать свои ошибочные пути в прошлом губит книгу.

Ложный тезис о прогрессивно-исторической роли футуризма популяризуется, внедряется в школу, в среду юношества. Я имею в виду книгу т. Кальмы «Большие шаги». Футуристы здесь представлены единственными людьми, которые поддержали одинокого Маяковского и помогли ему стать на правильный путь. Автор предупредительно раз'ясняет молодым читателям, что название «футуристы» происходит от латинского слова «футурум»: это были, дескать, поэты будущего. Но ведь это неправда, мы ведь сейчас хорошо знаем, что футуристы никакого отношения к искусству будущего не имели, что их теории часто препятствовали созданию этого искусства будущего.

Я ни в какой мере не зачеркиваю историко-литературной проблемы о взаимосвязи раннего Маяковского с футуризмом. Наша задача — об'яснить Маяковского в футуризме. Но плохую услугу оказывают те товарищи, которые пытаются задним числом оправдать и легализовать свою прошлую футуристическую деятельность через Маяковского.

Товарищи эти идут не только против Маяковского, но и против самих себя. Они умаляют самих себя, потому что они сами далеко ушли от своего прошлого. Ведь между нынешним Асеевым и Асеевым прошлых лет легло огромное расстояние. Такое же большое расстояние между сегодняшним и прежним Шкловским.

Почему же эти люди пытаются исказить Маяковского и самих себя? Ведь это не об'яснение, а затуманивание их пути. Никто не отрицает того, что Маяковский в начале своего пути был с футуристами, но не об этом идет речь, а о том, что футуризм дал Маяковскому. Я утверждаю, что те стороны, которые Шкловский приписывает футуризму и его теоретикам-формалистам в качестве положительных, были в действительности помехой на пути развития Маяковского. Когда эти теоретики пытались оторвать искусство от политики, они не помогали создавать искусство будущего, а тормозили, задерживали создание этого искусства.

У т. Шкловского много хорошей лирики, когда он говорит о Маяковском, но для правильного понимания Маяковского не мешает применить и логическое мышление, без этого никак невозможно обойтись. Мемуары Шкловского о Маяковском проникнуты большой теплотой, есть очень умные страницы, действительно содержащие меткие замечания, но в книге нет чувства истории, нет понимания действительности.

Н. Асеев прав: Маяковский сейчас действительно «начинается». Наша критика начинает по-настоящему подходить к творчеству Маяковского. Но прежде всего должны быть устранены с пути те препятствия, о которых я говорил, — ложные теории о том, откуда пошел Маяковский.

А. КУКАРКИН

Образ и его прототип

Исторические художественные произведения заняли в советской литературе особое и чрезвычайно значительное место. Каждый год приносит нам ряд исторических романов и повестей.

Главными героями многих этих книг выступают реальные политические деятели. Эта отличительная особенность наших исторических произведений об'ясняется прежде всего их тематикой. Советский исторический роман является, главным образом, родословной революций, массовых народных движений. Советские романисты стремятся отобразить в своих произведениях не столько «гордое величие истории», по выражению Гюго, звучащему весьма абстрактно и растяжимо, сколько пафос революционной и национально-освободительной борьбы.

Лица, стоявшие во главе этой борьбы, как бы воплотили в себе все лучшие, наиболее типические черты русского народа, являлись представителями передовой части общества и выражали прогрессивные идеи своей эпохи. Вполне понятно, что основное внимание наших писателей привлекают к себе именно эти исторические деятели. Люди, сыгравшие отрицательную, регрессивную роль в истории, почти не встречаются в литературе в качестве главных героев произведений.

В этом отношении несколько выпадает из общего плана «Гетман Мазепа» Н. Задонского, опубликованный во второй книжке альманаха «Литературный Воронеж». Мазепа является здесь не только основным действующим лицом, но ему, в сущности, посвящено все произведение, названное автором «исторической хроникой». Не собираясь спорить с Н. Задонским о верности жанрового определения им «Мазепы», мы отметим, что с таким же успехом оно может быть названо и биографической повестью. Возможно, что это определение будет даже более точным, ибо все события в произведении, все выведенные в нем лица самым тесным образом связаны с жизнью Мазепы. Прослеживая жизненный путь его, автор показывает нам другие исторические персонажи лишь постольку, поскольку это необходимо для осуществления основной стоявшей перед ним задачи — раскрытия образа украинского гетмана.

Обычно говорят: герой такой-то книги обрисован настолько убедительно и ярко, что писатель заставил своих читателей поверить в его существование, заставил **полюбить** его. И эта оценка является в какой-то мере критерием художественности всего произведения.

Но совершенно обратная задача стояла перед Н. Задонским, в повести которого выводится не положительный, а отрицательный герой, являющийся к тому же историческим персонажем. Всем хорошо известно, что Мазепа был предателем своей родины и одной из самых сложных фигур в истории России конца XVII и начала XVIII века. Без глубокого анализа сложившейся к тому времени исторической обстановки, в особенности на Украине, невозможно разобраться в проводимой им политике, нельзя понять, почему этот тонкий и хитрый дипломат отказался, в конце концов, от поддержки мероприятий, проводимых Петром I, и стал союзником шведского короля.

Ничего подобного у Н. Задонского мы не найдем. Для него все очень просто и ясно: политическая неустойчивость и колебания Мазепы, вся его деятельность об'ясняются исключительно его честолюбием и влиянием отцов-иезуитов, чьи наставления сохранились в его памяти и служили руководством в жизни с юношеских лет и до самой смерти. Бесспорно, это влияние иезуитов сказалось на определенных чертах характера гетмана, которые этот, исключительной силы воли человек, сумел в себе выработать и развить. Но вместе с тем совершенно очевидно также, что Мазепа в течение своего двадцатидвухлетнего гетманства руководствовался не только сравнительно бедной и односторонней иезуитской «философией». Политика и все действия гетмана определялись не одними его честолюбивыми желаниями и волей, а прежде всего интересами верхушки казацких старшин, на которую он опирался.

Политической деятельности Мазепы автор вообще мало уделяет внимания. Более подробно он останавливается только на начале карьеры Мазепы, борьбе его с доносами, которые сыпались на него в Петербург в бесчисленном количестве, и любовной интриге его с дочерью Кочубея Мотрей. Но эти эпизоды не могут, естественно, исчерпывающе раскрыть его политическое лицо. Не спасают Задонского и довольно частые авторские отступления, в которых он пытается дать об'яснения ряду поступков гетмана и некоторым сторонам его политики.

В изображении Задонского отличительные черты Мазепы сводятся исключительно к непомерному честолюбию, к двуличию и подлинно иезуитской хитрости. На этом, по существу, и строится весь его образ. Но такое постоянное подчеркивание, настойчивое «обыгрывание» одних и тех же немногих сторон характера Мазепы лишает образ необходимой живости и художественной убедительности. Однако автор не сумел придать даже и этим качествам гетмана чисто личный, индивидуальный и характерный отпечаток. Мазепа у него мало чем отличается от гетмана Дорошенко или гетмана Самойловича.

Отношение самого Задонского к Мазепе бывает зачастую крайне неопределенным. Иногда он чуть ли не симпатизирует ему (например, описание приключений молодого Мазепы в Польше), иногда у него проскальзывают даже жалостливые нотки (в частности, в совершенно излишних сценах болезни и смерти гетмана), а в некоторых случаях он готов несколько смягчить впечатление от какого-нибудь неблаговидного поступка своего героя. Так, Мазепа не пощадил чести любимой им девушки ради того, чтобы отвести от себя подозрения в измене. Пытаясь найти какое-нибудь моральное оправдание поступку гетмана, автор патетически восклицает: «И так премудро было устроено сердце его, что совмещало оно одновременно и любовь и подлость».

Художественно образ героя обрисован чрезвычайно бедно и тускло. Задонский дает скорее жизнеописание Мазепы, а не создает его портрет. Психологический облик гетмана, его внутренний мир не раскрыты в достаточной мере полно.

Н. Задонский не использовал до конца своего права на домысел, когда дело касается изображения характера героя. Правда, он пытается иногда дать мотивировку действий Мазепы, об'яснить некоторые типические черты его, но читатель не может быть удовлетворен этими об'яснениями, ибо они даются самим автором, а не вытекают непосредственно и логически из характера самих поступков Мазепы. Н. Задонский узко ограничен здесь скудными документальными сведениями и в то же время боится прибегнуть к помощи творческой фантазии для создания какой-нибудь характерной ситуации, боится поставить героя в такое положение, в котором можно было бы наиболее исчерпывающе раскрыть его чисто человеческие качества. Он не использует отдельные детали, которые могли бы сообщить жизненность и убедительность образу Мазепы. Но даже давая ему характеристику, так сказать, от себя, Задонский остается в кругу общеизвестных представлений о Мазепе.

О других действующих лицах «Гетмана Мазепы» говорить трудно. За редким исключением все эти лица чрезвычайно расплывчаты и не представляют особого интереса. Сравнительно полнее других выведены лишь Мотря Кочубей, племянник Мазепы Войнаровский и предводитель казаков Правобережной Украины полковник Семен Палий.

Досадно также, что Задонский не показывает по существу ни одного представителя казачества и украинского крестьянства. Некоторым из них он дает имена, но этим и ограничивается. О быте и нравах казачества читатель может почерпнуть из повести крайне скудные сведения.

Описания вообще играют здесь незначительную роль. При этом автор, даже в массовых и батальных сценах, остается чуждым какой-либо приподнятости и волнению. Дает ли он изображение Полтавского боя или рассказывает о подвигах казаков, — всегда его перо остается холодным и спокойным.

Документы для него — не основание для определенных художественных обобщений, а звенья бесстрастно описываемого им хода исторических событий. Богатейшие и любопытнейшие факты, предоставленные в его распоряжение исторической наукой, он не оживляет своей творческой фантазией, а скорее сушит их.

Возможно, что Н. Задонский захочет отвести все «обвинения» в художественных недостатках его повести, сославшись на то, что он, дескать, писал историческую хронику, а ему приписывают какие-то поползновения к созданию полноценного художественного произведения. Но говоря о «Гетмане Мазепе» как о повести, а не как о хронике, мы тем самым выполнили лишь просьбу самого автора, который, противореча сам себе, пишет в послесловии: «... прошу читателей не считать мою работу произведением историка, а относиться к ней, как к обычному историческому произведению писателя, старавшегося, на основе определенных исторических материалов, создать литературный портрет человека, имя которого недаром стало в народе символом предательства и подлости». Вполне законно возникает тогда вопрос, с какой же целью Н. Задонский дал своему произведению такое жанровое определение, как «историческая хроника»?

Биография Пушкина для детей

С. БОНДИ

Писать биографию Пушкина для детей — дело ответственное и трудное: дети (даже старшего возраста) читают подобные книги совсем не так, как взрослые. Они не могут и не хотят относиться критически к тому, что сообщает им автор, они всецело доверяют ему всякое написанное в книге слово — это непререкаемая истина.

Прочитанное в детстве остается крепкой основой на всю жизнь. Вот почему так важно, чтобы образ великого поэта, нарисованный в книге для детей, был верен действительности, чтобы жизнь его была показана без искажения и упрощения. А это очень трудно.

Страстный, горячий, мятущийся, полный самых резких противоречий и во всех противоречиях глубоко привлекательный, благородный характер Пушкина, его бурная трагическая жизнь с множеством ошибок, непоследовательностей, которыми пользовались его враги, — как всю эту далеко «не детскую» картину развернуть в детской книге?

Все это заставляет с особой внимательностью отнестись к только что вышедшей книге Бориса Шатилова «Пушкин». Книга эта написана добросовестно. Автор знает, о чем он пишет. Больше того, у него есть своя концепция истории жизни Пушкина, и эту концепцию он излагает с большой живостью и темпераментом. Но основные предпосылки, с которыми подходит автор к своей работе, представляются нам неверными.

Основными событиями биографии поэта являются в первую очередь его произведения, его работа над ними, их судьба, эволюция его творчества, подобно тому, как главными событиями биографии ученого являются его работы, открытия, их происхождение и общественные отклики на них. Книга Б. Шатилова построена иначе. Главное ее содержание — **история взаимоотношений Пушкина с царским правительством.**

Тема эта крайне важная. Ей можно посвятить целую большую и интересную книгу. Но глубоко неправильно заменять ею всестороннюю биографию поэта. Особенно в книге **для детей**, которые не сумеют сами дополнить недосказанное автором. Между тем в книге они не найдут, например, таких важных моментов творческой биографии Пушкина, как создание поэмы «Цыганы» и «Братья Разбойники», маленьких трагедий, «Русалки», «Пиковой дамы», сказок (кроме «Золотого петушка») и т. д. Упомянуты только их заглавия. Грубой ошибкой было бы отрицать или умалять роль политики в жизни Пушкина, в его мировоззрении и творчестве. Политические и социальные вопросы всю жизнь волновали Пушкина, были предметом его пристальных изучений и размышлений, питали его творчество. Эту-то связь **творчества** поэта с политическими событиями и политической темой и нужно было показать автору. Роман о пугачевщине («Капитанская дочка»), драма о крестьянском восстании («Сцены из рыцарских времен») — вот важнейшие факты — одновременно и поэтические и политические — последних лет жизни и деятельности Пушкина. Между тем, о них ничего нет в книге Б. Шатилова (кроме заглавия «Капитанская дочка»). Зато детально рассказана вся история полицейских преследований и служебных взысканий Пушкина, из всех писаний его почти полностью приведена и подробно комментирована переписка его с Бенкендорфом...

В тех случаях, когда Б. Шатилов предлагает читателям разбор политических идей, вложенных в произведения Пушкина, он, к сожалению, следует в своем изложении за теми исследователями, которые чуть не в каждом стихотворении или поэме Пушкина ищут «тайного смысла», видят политическую аллегорию — обычно довольно примитивную.

«Тайный смысл» «Медного всадника», одного из самых глубоких и сложных в идейном отношении произведений Пушкина, оказывается в том, что «кумир на бронзовом коне» — это «символ русского самодержавия и тирании». «Кипящая Нева — символ народных восстаний». «Бедный Евгений — это символ рядовых русских людей... доведенных самодержавием почти до полного ничтожества». Если это так, то как же понять содержание поэмы? «Народное восстание» (Нева) губит счастье и доводит до сумасшествия «рядовых русских людей» (Евгения)? Тогда при чем тут самодержавие («медный всадник»)? Почему Евгений восстает против него и угрожает ему?

Столь же неудачно толкование «тайного смысла» поэмы «Анджело»; пересказ шекспировской пьесы «Мера за меру» оказывается сатирическим изображением Николая I. «Лицемер, обманщик, жестокий правитель с твердой волей» Анджело — это Николай; «добрый старый Дук», устраивающий благополучно судьбу любовников и готовый покарать Анджело, — это Александр I, по народному преданию ставший странником. Правда, крайне благожелательная характеристика, которой наделен Дук в поэме Пушкина, слишком уж противоречит хорошо известному резко-отрицательному отношению Пушкина к «властителю слабому и лукавому» Александру, но Б. Шатилов утешается словами Пушкина: «Воображение живое Дук имел: романы он любил» и т. д. Он видит здесь иронию: «Пушкин и тут не удержался, чтоб не «подсвистнуть» любителю чтения романов (?) Александру I, которому всегда «подсвистывал». В жене Анджело Марианне, прогнанной мужем из-за укоров и насмешек молвы, Б. Шатилов видит «все черты» императрицы Александры Федоровны, приводя в подтверждение слова маркиза де-Кюстина о ее **кротких** глазах, выдававших **сильные страданья, о ее нежном** взгляде. А у Пушкина тоже говорится о нежной душе, «печальной и смиренной». Какое необыкновенное сходство! «Прикрываясь Шекспиром, — замечает Б. Шатилов, — Пушкин хитро срывал маску с «примерного семьянина» (где же сходство с Анджело? — **С. Б.**), лицемера и деспота». Нужно ли доказывать, что все это сплошные натяжки?

Невысокое же надо иметь мнение о сатирическом даре Пушкина, чтобы приписывать ему подобные беззубые выступления. «У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры» — писал Пушкин Бестужеву в 1825 г. И он нисколько не хвастал. Мы помним его сокрушительные рукописные эпиграммы против Александра и его приближенных. Мы помним **напечатанные** Пушкиным убийственные прозаические памфлеты против правительственного шпиона — Булгарина. Уже будучи камер-юнкером и отцом семейства, Пушкин в 1836 г. не побоялся напечатать, обманув цензуру, стихи, представляющие собой удивительный по смелости и резкости сатирический выпад против министра народного просвещения и идеолога николаевского режима — Уварова («На выздоровление Лукулла»). Вот каковы были сатиры Пушкина! «Тайный смысл» их сразу же был ясен и читателям, и тем, против кого они были направлены. Для этого они и писались. Как же можно приписывать Пушкину сочинение и публикацию таких глубоко запрятанных иносказаний, таких далеких и завуалированных намеков на царя, что их современные читатели не замечали, и царь не чувствовал этих «сатирических» уколов, и нужно было, чтобы прошло сто лет с лишком, чтобы эти стрелы настигли наконец свою жертву!

Излагая факты биографии Пушкина, автор допустил ряд мелких ошибок и недосмотров. Укажу на некоторые.

В «Арзамасе», вопреки указанию Б. Шатилова, не было споров «насчет небесного царя, а иногда насчет земного»; «Руслан и Людмила» вовсе не воспринималась современниками на фоне «высокопарной и надутой» «Россиады» Хераскова и тому подобных поэм, — этой поэме предшествовала блестящая деятельность реформаторов языка и стиха Карамзина, Жуковского и Батюшкова; неправильно к числу «невежественных, темных дельцов», как Булгарин и Греч, присоединен (в 1826 г.) Полевой, издатель лучшего и самого передового политически и литературно журнала «Московский телеграф»; неверно рассказаны обстоятельства, сопровождавшие поступление Пушкина на службу в 1831 г.; неправильно, что Николай «терпел и прощал Пушкину многое только ради его жены», — Николай учитывал громадную популярность, европейскую известность имени Пушкина и должен был считаться с этим; невероятно, чтобы Лермонтов узнал, «что не Дантес, а сам царь убийца Пушкина», — в этом случае не только бессмысленным, но и политически непристойным был бы его эпиграф к «Смерти поэта»: «Отмщенье, государь, отмщенье! — Паду к твоим ногам» и т. д. В нескольких местах искажены цитаты из произведений Пушкина и др.

Более существенно, чем эти мелочи, то, что отношения Пушкина к правительству Николая изображены автором слишком прямолинейно и упрощенно. Революционная настроенность молодого Пушкина рассказана в общем правильно. Только удивительным образом совсем выпала в рассказе Б. Шатилова «Зеленая лампа», бывшая едва ли не основной школой политического воспитания Пушкина. Верно также рассказано о недолгом увлечении личностью Николая, которое Пушкин переживал после своего освобождения. Но дальше чувство Пушкина к царю, по Б. Шатилову, перешло в прямую ненависть, только скрываемую: «Не следует ссориться с правительством, надо действовать хитрее». На самом деле, эти отношения складывались гораздо сложнее и запутаннее... Б. Шатилов, в угоду своей прямолинейной точке зрения, при цитировании высказываний Пушкина просто пропускает те слова, которые противоречат его концепции.

Несоразмерно много места уделяет Б. Шатилов изложению преддуэльной истории. Эта темная и совсем не подходящая для детей история рассказывается в ряде глав — со всеми подробностями и с большим одушевлением. Детальность рассказа об'ясняется, вероятно, тем, что здесь автор излагает свою собственную, довольно остроумную концепцию, не вполне совпадающую ни с одним из существующих описаний последней трагедии Пушкина.

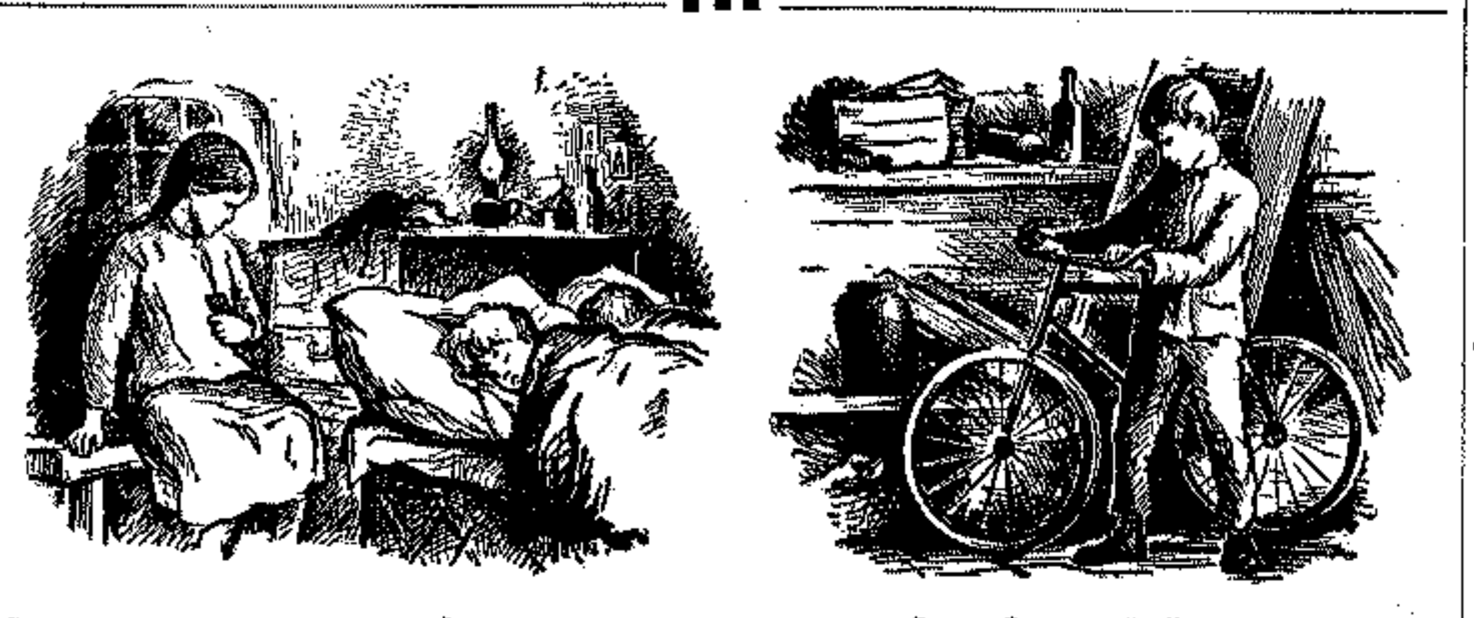
Этой концепции, требующей серьезной научной аргументации, место скорее в специальном литературоведческом или литературном журнале, но не в детской книге. Нужно ли детям читать такое подробное описание всех этих интриг, смаковать историю о «неприличных» ухаживаниях Николая за женой Пушкина, о роли Дантеса как подставного лица, о Геккерне, «услужливо подсунувшем царю в качестве ширмы своего приемного сына», и даже о том, что «сорокадвухлетний Геккерн сразу влюбился в красивого и остроумного юношу...»? Вместо всего этого достаточно было самым кратким образом указать на существование сложной интриги, в которую были замешаны и царь, и Бенкендорф, и высшее светское общество, и, наоборот, подчеркнуть не личный, а глубоко социальный политический смысл этой борьбы народного поэта, вождя национальной культуры, с представителями русской и международной реакции.

Слог, которым написана книга, живой, но иногда чрезмерно «разговорный».

Следует отметить богатый и с большим вкусом сделанный подбор иллюстраций.

Бор. Шатилов. «Пушкин». Детиздат. 1940 г.

■ ■ ■



Государственное издательство детской литературы готовит к печати книгу Ванды Василевской «Комната на чердаке». На снимке: иллюстрации к книге художницы С. М. Закржевской.

Александр ДРОЗДОВ

«БОТАГОЗ»

Этот большой, трудолюбивый, искренний роман Сабита Муканова давно оценен читателем и скудно разобран критикой — может быть, потому, что критика еще слаба в Казахстане, неопытна и нерешительна. В самом деле — легко представить себе волнение писателя, когда он вчитывается в сотни и тысячи писем, присланных со всех концов его обширной родины; письма несут ему похвалы, вырвавшиеся прямо из сердца; сомнения, вопросы и раздумья; запальчивые наказы писать больше и именно о том, что волнует адресата; советы, высказанные от души, от глубокой взволнованности; критику прямую и дружескую, не умеющую лукавить.

Какое разнообразие характеров, почерков, вкусов, оттенков мысли, и какое счастливое единство в основном: в признании романа, как события, оставившего глубокий след в жизни каждого адресата! Муканову пишут — шахтер Абикенов из Караганды, и бухгалтер Джакунов из Бустаная, и красноармеец Минжасов из далекого Киева, и студент Тишмухин из Самарканда, и депутат Верховного Совета Казахской республики Ибраев — колхозники, железнодорожники, рабочие, ученые, люди всех профессий, всех возрастов и разного культурного уровня. Вот здесь, в этой кровной связи с читателем, должно искать ключ к такому незаурядному явлению в литературе, как свободный и быстрый творческий расцвет Муканова.

Прозаические книги его неравноценны. Даже в последнем романе «Ботагоз», читательская судьба которого так исключительна, можно найти много художественных «воздушных ям». Сабит Муканов не пришел в литературу готовеньким, у него не было согретого книгой детства. Колыбель его качала нищета, ребенком он пас баранов, юношей батрачил и беспризорничал. Грамоту узнал восемнадцати лет от роду, а культуре учился у народных певцов и — впоследствии — у революции. Вполне естественно поэтому, что потребность в художественном выражении своего внутреннего знания всегда опережала у него средства выражения. В последнем романе, в основных и решающих его частях, единство формы и содержания достигнуто, что и предопределило счастливую литературную судьбу романа.

«Ботагоз» сейчас готовится к печати на русском языке в Гослитиздате (по-казахски у книги мало удачное название: «Загадочное знамя»). Роман этот носит характер народной эпопеи, задуманной и выполненной с той ясностью цели, с тем чувством нового, которое и покоряет читателя.

По материалу, по времени действия книгу можно было бы назвать исторической. В поле зрения Сабита Муканова — 1912—1918 годы. Каким был Казахстан той печальной поры? По зыбучим пескам тянулись кочевья в поисках подножного корма для скота. Природа была изменчивым другом и свирепым врагом, той слепой божественной силой, которая дарит жизнью и карает гололедицей, засухой и бурей. В звериной, темном труде изнывали руки и спины. Девушек продавали, как скот. Разбой и угон были правом сильного. Монархия Россия — колосс на глиняных ногах — засылала в край начальство с волосатыми кулаками, держиморд и хапуг, чиновников, постигших подлую науку взятки, и войска его величества. Баи приумножали богатства, сидя на шее бедняков. Муллы гнусавили о послушании аллаху.

В 1916 году, когда казахский народ был призван под ружье, чтобы заслонить своей грудью трон от военных ударов Германии, вспыхнуло историческое восстание казахов против царизма, начались при открытой помощи байства расправы с восставшими. Нависла зловещая тишина предреволюционных лет. Годы революции, воинствующая контрреволюция алаш-ордынцев, Колчак, победа Октября — вот исторический фон романа, и, однако, роман нельзя отнести к историческому жанру. Это вполне современный роман, позволяющий увидеть корни тех созидательных процессов, которые движут жизнь современного Казахстана. В этом сила романа: он показывает коммунистические пути казахского народа.

В центре поставлены две фигуры: народный учитель Аскар и девушка Ботагоз, которую учитель любит, дитя своей среды, чистое и пылкое существо, беззащитное, как всякая бедная девушка той поры. Вот-вот она сломится, вот-вот сомнут ее потные руки бая и волостного правителя Итбая.

Аскар в первых главах — правдоискатель, созерцательный страдалец за народ. Он видит страдания, но не знает, как исцелить их, видит несправедливости, но не умеет найти их истока. С головы до ног он начинен интеллигентскими иллюзиями и верой в справедливость с большой буквы, которая сойдет на исстрадавшиеся аулы с неведомых высот и неисповедимыми путями. Постепенно мрачная социальная действительность начинает давать ему жестокие предметные уроки. Ссыльный Кузнецов дает ему первые познания в политической грамотности. Но Аскар еще долго ощупью ходит вокруг правды, и пройдут годы, прежде чем он отдаст всю свою жизнь служению ей.

Итбай везет его в качестве переводчика в Петербург на празднование 300-летия дома Романовых. Православная пышность церемоний и сияние камергерских мундиров уже не могут заслонить от Аскара исторической обреченности царизма. Кузнецов доверил ему письма — эти письма связывают его с людьми большевистского подполья. Марксистская литература, встречи с подпольщиками, встреча с товарищем Сталиным определяют жизненный путь Аскара: он возвращается на родину человеком стойкого революционного мировоззрения. При некоторой сдержанности художественного рисунка, иногда переходящей в прямую скупость, Муканов в образе Аскара достигает существенного успеха: строгий облик Аскара живет в романе, и закономерно, а поэтому убедительно развитие его самосознания.

Критика упрекала Аскара в пассивной созерцательности. Созерцательность? Отнимите Муканов у своего героя это его свойство — и готова схема, и герой уйдет со страниц книги, оставив на них лишь свою неосязаемую тень!

Вопрос здесь много интересней. Вот одно из «созерцательных» состояний Аскара в первых частях романа:

«До вечера бродил он по Петербургу, полный тех созерцательных, глубоких и в то же время легких настроений, которые нисходят на душу в соседстве с произведениями искусства. Около часа он простоял у памятника Петру I, следя за полетом коня, волею скульптора остановленным в вечности. «Здесь будет город заложен!» И вот этот город встал из болот, как осуществленная мечта великого реформатора. Озноб прошел по спине Аскара. Он думал: «Шариат запрещает мусульманам изображать живые существа. Художникам аллах грозит загробной жестокой карой. Шариат держит в плену наивные, доверчивые души... Страшно подумать: по воле шариата мусульманский Восток на тысячелетие отстал от Европы в живописи и скульптуре!»

Легко понять, что тишина души, изображенная здесь, — тишина мнимая, что эти раздумья аульного мугаллима уже полны взрывчатой силы. Впоследствии, уже в советские дни, прочитывая строки своего дневника, Аскар делает характерную приписку: «Наши поэты сравнивают товарища Сталина с беркутом. С точки зрения казахского народного представления о силе, мощности и энергии такую образность в стихах я нахожу удачной».

Все эти проявления поэтического начала в натуре Аскара, вместе с его трудолюбивым самообразованием, вместе с его действиями, принимающими от страницы к странице все более четкий, все более революционный характер, создают то, что мы называем жизненным литературным образом.

Путь Аскара определился. По возвращении на родину он попадает в ссылку, Итбай уже готов прикрутить Ботагоз к своему седлу. Любовь к Аскару придает девушке несгибаемую силу. Ее спасает бедняк Амантай. Казахов вербуют в войска, казахи восстают, и Амантай становится во главе их. В создание этого персонажа Сабит Муканов вложил много сердца. Образ Амантая пластичен, совершенно отчетливо, как в жизни, его видишь и в те минуты, когда, держа беркута на руке, он выезжает на охоту, и в те минуты, когда он сидит в седле — скуластый сорокалетний человек с пронзительно зоркими глазами, вынесенный на гребень народного восстания. Одержимый гневом, он борется вслепую, потому что нет мочи терпеть дольше, потому что аркан смертельно сдавил шею. И как раньше ссыльный Кузнецов, как большевики Полетаев и Бутов открыли глаза Аскару, так теперь Аскар открывает глаза Амантаю: на законы классовой борьбы, на братское содружество в этой борьбе угнетенных всех наций. Человек выходит из потемок на свет белый, человек коснулся родника живой воды. В конце романа мы видим Амантая заместителем председателя первого совета; путь, столь типичный для нашей эпохи, завершен — из бедняков в государственные деятели.

Муканов проводит своих героев через все стадии гражданской войны в Казахстане, через карательные отряды Колчака, через зверства Алаш-орды; одно за другим сменяются величавые, героические и грозные события, люди меняются сами в себе, борьба за общее счастье развязывает в них силы, дотоле не ведомые им самим. В кругу этих событий нога в ногу с Аскаром идет девушка Ботагоз, его преданная подруга, сумевшая подняться над суевериями феодально-родового быта и нашедшая в себе силы вырваться из рабства. Девушка эта — прообраз свободных женщин социалистического Казахстана — быть может, самая большая удача романа.

Сабит Муканов размахнулся широко: действие романа свободно перекатывается из степных кочующих аулов в города, из Казахстана в Петербург, из Петербурга на фронт империалистической войны. Спертый воздух юрт, вельможная атмосфера дворцов, боевая среда большевистского подполья... Казахская беднота, казахское байство, русские урядники, губернаторы, офицеры, казахские культуртрегеры, выбившиеся в верхи монархического общества и не без выгоды служащие банковскому капиталу, народные утеснители и народные просветители...

В этом широком писательском размахе таились опасности, которых Муканов, на теперешней ступени своего литературного развития, не всегда сумел избежать. Роман, в казахской своей части, имеет совершенно исключительную познавательную ценность. Быт старого аула, богатства образной казахской народной речи, весь строй отношений между людьми, своеобразие аульного хозяйства показаны так щедро, так сочно, как может это сделать только настоящий художник. Тем разительней «познавательный» контраст в тех частях романа, где действие переносится на почву русской среды. Изученное по книгам и непосредственно наблюденное дают различные художественные результаты. И легко подметить, что Муканов прибегает к голому описательству именно там, где материал чужд ему и художнически им не переварен.

Увлечение широтой картины повело к разбросанности отдельных частей, к излишней подробности в описаниях, к некоторой хромоте композиции. Но этот недостаток легко устранить, что Сабит Муканов и сделал, приготовив для русского издания новый вариант, значительно сокращенный и доработанный.

Двадцатилетие республики казахская молодая проза встретила во всеоружии. Об этом красноречиво свидетельствует «Ботагоз», об этом свидетельствуют и такие произведения, как «Абай» Мухтара Ауэзова или «Козы Корпеш и Баян Слу» Габита Мусрепова.

Преодоление мечтательности

Ал. СУРКОВ

Статья А. Адалис, напечатанная в «Литературной газете» несколько месяцев тому назад, рекомендовала новую поэму Джека Алтаузена, как интересное и своеобразное поэтическое произведение. Естественно, что с выходом в свет № 8 журнала «Знамя» люди, небезучастно относящиеся к советской поэзии, с понятным нетерпением отыскали в оглавлении номера и прочли романтическую легенду «Пробуждение героя».

Прочли и разделились в оценке на два противоположных лагеря. Одним поэма показалась безусловно талантливым и самобытным произведением, окрыленным значительной поэтической идеей. Другие категорически отказались признать за «Пробуждением героя» право на талантливость и оригинальность, не найдя в поэме даже отдаленных признаков мысли, идеи.

И одни и другие — литераторы — поэты и прозаики, т. е. те, кого можно считать сведущими людьми, «знатоками». Все они — люди самых разнообразных литературных вкусов, последователи разных традиций, что исключает личное или групповое литераторское пристрастие.

Не говорит ли это о возможности открыть содержательный творческий спор, предметом которого будет насущный вопрос **о способах образного выражения действительности в произведениях советской поэзии?**

Из различия и сходства индивидуальных черт творчества отдельных поэтов складываются те общие линии в поэзии, которые принято называть «школами» и «направлениями».

Джек Алтаузен с первых шагов в поэзии декларировал свою принадлежность к «романтикам». И стихи его с обостренной образностью, с гиперболизмом в изобразительных средствах и ситуациях были всегда приподняты, взволнованы. Часто эта взволнованность, не управляемая глубоким жизненным опытом и зрелым мастерством, перехлестывала через край, уносила поэта на грань нелепости и алогичности, провоцировала на размашистую безвкусицу.

Но в отвалах «словесной руды», разворочанной с юношеской горячностью, обозначались, чем дальше, тем отчетливее, признаки устойчивой поэтической манеры. То, что в поэме «Безусый энтузиаст» и стихах первой книги еще тонуло в хаосе подражательных приемов и интонаций, в «Балладе о четырех братьях» впервые приобрело отчетливые контуры устойчивого индивидуального поэтического «почерка». После романтической неразберихи в поэме «Первое поколение» появились поэмы-баллады — «Жили два товарища» и «У студеного колодца», уже цельные и по замыслу и по способам обрисовки героев.

Эти две поэмы, так же как и «Баллада о четырех братьях», — произведения романтические. Реальный сюжет в них «приподнят», а иногда и взвихрен романтической манерой повествования. Образность обострена. Ситуации выбраны наиболее напряженные и драматические. Поэтическая фантазия романтика превратила реальное и обыденное в необычайное. Природа — ветер, гроза, леса, реки и степи, животные и птицы, — все приведено в движение, одухотворено, «работает» на обострение драматического сюжета. Может быть, это и не особенно правдоподобно с точки зрения протокольной точности. Но жизненная правда и убогое протокольное правдоподобие не равнозначны. Правдивость поэтического произведения раскрывается не в сопоставлении образа и натуры (почему «у воронов до глаз окровавлены клювы»? Растет ли «ива над бурным потоком»? Бывает ли у коня «холод по крупу до гривы»? и т. п.), а в более тонком и глубоком соответствии поэтической идеи и реальной человеческой судьбы.

С этой единственно правильной точки зрения последние произведения Д. Алтаузена свидетельствуют о постепенном, но настойчивом преодолении ученических крайностей в романтической манере письма. Оставаясь романтиком, поэт становится более зрелым и более чутким к правде жизни.

«Пробуждение героя» — не «второе рождение поэта», как у нас модно говорить о новой удачной книжке того или иного автора. «Пробуждение героя» — это продолжение на более высокой основе, более зрелыми и точными изобразительными средствами того, что было в прежних лучших стихах Алтаузена.

Герой этой поэмы — партизан Егор, родной брат партизан из поэм «Жили два товарища» и «У студеного колодца». Все они люди одной крови, одной судьбы, носители одной благородной и глубоко человечной идеи, поднимающей на ратный подвиг. Все они сыны трудового народа, восставшие против угнетателей во имя высокой справедливости коммунизма. Отвага простых людей, почувствовавших себя творцами истории, — вот та реальная правда жизни, которая лежит в основе этих романтических образов.

Образы героев партизан в «Жили два товарища» и «У студеного колодца» вызваны к жизни романтической **мечтой о подвиге**. Судьба героев начертана резко и прямолинейно. Они пришли в поэмы сложившимися, готовыми к подвигу. Внешние коллизии сюжета являются как бы экраном, отражающим неизменные черты действующих лиц. Внутренняя психологическая коллизия отсутствует.

Совсем другое происходит с Егором из «Пробуждения героя». Здесь острая «обстановка действия» — не самоцель, а средство выражения внутренней психологической коллизии. Столкновение зыбкой, призрачной юношеской мечты о прекрасном с грубой, обнаженной правдой жизни — вот основной конфликт этой «романтической легенды». Я бы назвал поэтическую идею «Пробуждения героя» — **преодолением мечтательности.**

Встреченная в степи девушка оживляет в памяти Егора юношескую мечту о красоте, символом которой была мраморная статуя в помещичьем саду. Романтический туман воспоминаний заволакивает жестокую правду жизни. Революционная совесть, олицетворенная в образе партизанской матери, будит спящее сознание, разрывает пелену романтического ослепления. Сон уходит, и вместо призрачного видения юности перед Егором предстает обнаженная «красота» чужого, враждебного мира в неприглядном облике шпионки:

Все то, что в ней память любила,
Вдруг молнией словно убило,
И девушки той
С косой золотой
Узнать невозможно в ней было.
Как зелень в лесу после пала,
С лица ее свежесть пропала,
И в каждой черте
Во всей черноте
Душа грызуна проступала.

Двадцатилетие отделяет нас от тех времен, которые ожили на страницах поэмы Алтаузена в полусказочных образах романтической легенды. И время сейчас не то и молодежь другая. Но разве не живет еще и сейчас в сердцах многих молодых людей рыхлая, бездейственная романтическая мечтательность? Сквозь ткань романтической сказки Алтаузена реальная мудрость жизни напоминает таким романтикам:

— На запад, сынок,
На юг, на восток,
На север взгляни, моя сила.
Слезами земля там покрыта,
Штыки достают до зенита.
Нам выжать в грозу
Труднее слезу,
Чем каплю воды из гранита.

Молодым сердцам, убаюканным романтической мечтательностью, адресованы строки романтической легенды «Пробуждение героя». Во имя мечты о реальной земной красоте подвига, утверждающего на земле коммунизм, зовет поэма Алтаузена к преодолению безжизненной мечтательности. Таков смысл судьбы партизана Егора. Такова поэтическая идея «Пробуждения героя», вытекающая из реальной логики развития центрального образа поэмы. Десятки и сотни менее романтических и более современных жизненных психологических коллизий можно вправить в каркас этой поэтической идеи. Можно другими средствами, в другом ритме, на другом сюжетном фундаменте построить все здание произведения. Это воля и право каждого поэта. Алтаузен избрал форму и метод, наиболее близкие его творческой манере. Это — его неот'емлемое право. Из этого и надо исходить в оценке творческого результата работы.

Я сам работаю по-другому. Мне ближе и понятнее стих простой, реалистический, чуждый гиперболы и обостренной образности. Мне ближе сюжет реальный, не приподнятый, не поражающий обострением драматической коллизии.

И несмотря на это, я прочел поэму Алтаузена с тем волнением, которое вызывает в читателе всякое искреннее, правдивое и талантливое произведение. Суммируя свои впечатления, я пришел к выводу, что в «Пробуждении героя» **значительная и жизненно правдивая идея нашла ясную, непринужденную форму поэтического выражения.**

Алтаузен избрал для повествования очень трудную и необычную строфику и ритм. И несмотря на эту трудность, сюжет развертывается легко, непринужденно. Почти совсем отсутствуют в поэме не действующие «полые» строки, заполняющие «для равновесия» схему строфы. Это первое и существеннейшее доказательство роста поэта.

Насколько значительно выросли возможности Алтаузена в показе действующих лиц, свидетельствуют две строфы, рисующие скупо и выразительно портреты двух столпов сибирской контрреволюции — Гайды и Колчака:

Приехал он (Гайда — **А. С.**) прямо из Праги,
На солнце блестят его краги,
И пробует он
Дурной самогон
Из темной серебряной фляги.
Колчак его встретил со славой,
Высокий, носатый, костлявый.
Не гнет головы.
На пуговках львы
И кортик на поясе ржавый.

Это портреты врагов. А вот дружеская зарисовка матроса — председателя подпольного ревкома:

В широких штанах, без бушлата,
Как тополь в четыре обхвата,
Стоит он в дверях,
Рука в якорях,
Другая драконом об'ята,
Обвита каймой голубою,
Привык председатель к прибою,
Глядит в темноту,
А трубка во рту
Вся выжжена черной резьбою...

Эта четкая, умелой рукой вырезанная гравюра оживает, приобретает лирическую теплоту и задушевность, когда матрос говорит:

— Спасибо! — приехал ты в пору,
Пальнуть бы разок в эту свору,
С линкора «Гроза»... —
Весь тут, а глаза
Грустят по морскому простору.

Это строки, взятые наугад. Они не исключение, а правило в разбираемой поэме. И виденье статуи в помещичьем саду, и старый помещичий дом, и сам помещик «горбоносый, вислоусый, рыжеволосый», крадущийся к статуе, чтобы «о белую грудь, о мрамор тушить папиросу», и картины степной бури, и калейдоскопические картины сна — написаны умело, уверенно и сильно. За исключением считанных слабых и надуманных строк, поэма «Пробуждение героя» **обоснованно** утверждает право на существование в советской поэзии жанра романтической легенды, нового типа сказки, где явь поднимается до высокой патетики легенды, и сквозь сказку проступает жизненная правда во всей ее суровой простоте.

«Пробуждение героя» — большая творческая победа Алтаузена и значительный шаг по пути развития романтического жанра советской поэзии.

Непроизвольно возникшая дискуссия вокруг этой поэмы может помочь нам конкретнее уяснить характер и содержание различных стилевых тенденций в советской поэзии, нащупать линию размежевания жанров.

Следует помнить, что очень нетерпимый к инакомыслящим, но по-настоящему большой поэт Владимир Маяковский не для красного словца писал строки:

Побольше поэтов
хороших и разных...

В порядке обсуждения

ПО МАСТЕРСКИМ ХУДОЖНИКОВ.
К. Г. Дорохов. «Веранда» (Попоново). «В дверях» (1940 г.)
Фото В. Лятина

Конкурс на киносценарий к 25-летию Октября

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР организовал закрытый конкурс на сценарии для кинокартин, посвященных 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Задача конкурса — воспроизвести в художественных образах героическую борьбу за построение социализма в СССР под руководством партии Ленина—Сталина лучших людей советской эпохи, патриотов нашей родины — партийных и непартийных большевиков, героических бойцов и командиров Красной Армии и Военно-Морского Флота; показать торжество ленинско-сталинской национальной политики — дружбу народов СССР и строительство социализма в новых советских республиках.

К участию в конкурсе привлекаются писатели, драматурги, сценаристы. На конкурс принимаются произведения в любом жанре: эпопея, трагедия, драма — историческая или бытовая, комедия — лирическая или музыкальная.

Рукописи, предназначаемые к конкурсу, должны представлять собой законченный литературный сценарий полнометражного художественного фильма.

Установлено шесть премий: первая — 75 тыс. руб. (одна премия), вторая — 50 тыс. руб. (две премии), третья — 25 тыс. руб. (три премии).

Договоры с участниками киноконкурса заключаются киностудиями.

В состав жюри конкурса входят представители партийных и общественных организаций, а также крупнейшие кинорежиссеры, писатели, драматурги, не участвующие в конкурсе.

Окончательный срок представления рукописи по конкурсу — 1 июля 1941 года. Решения жюри конкурса по представленным сценариям будут опубликованы не позднее 1 августа 1941 года.

Воспоминания об И. Франко

В связи с подготовкой к 85-летию со дня рождения Ивана Франко Академия наук УССР организовала экспедицию на его родину. В селе Нагуевичах, во Львове, Бориславе, в Станиславской, Дрогобычской и Черновицкой областях участники экспедиции собрали интересные воспоминания рабочих, крестьян, учителей о встречах с великим писателем Украины. Старший научный сотрудник Института литературы Др. Косарик записал воспоминания об Иване Франко писательницы Ольги Кобылянской.

Все собранные материалы будут опубликованы Институтом фольклора. В специальном научном сборнике о Франко, выпускаемом Институтом литературы УССР, публикуется статья «Франко и народ».

Г. НАЗАРЕНКО.

Н. РЫЛЕНКОВ

Из цикла «ЛЕТО»

Я вспомню детство и увижу поле,
Над безыменной речкой деревушку,
У изгороди, хмелем перевитой,
Колодезный высокий журавель.

Там я с восхода солнца до заката,
Уйдя из дому, лазал по деревьям,
И, возвращаясь, спрашивал у ветра:
Что будет завтра — ведро или дождь?

И ветер отвечал мне: будет ведро.
Деревья подтверждали: будет ведро.
И только цапля где-то на болоте
Кричала: будет непременно дождь!

В садах цвели и осыпались вишни,
В тугую завязь превращались гроздья,
И ягоды, обугленные солнцем,
Расталкивали пыльную листву.

Я ко всему присматривался зорко,
Перенимал нехитрую науку,
Как строить хаты, как сажать деревья,
В какую пору начинать посев.

Так наступила юность, и однажды
Мне мир окрестный показался тесным,
И я, за первой стаей журавлиной,
Отправился с друзьями в дальний путь.

В просторной тишине аудиторий
Весь мир хотел обнять я жадным взором,
Как глобус, на столе его поставить
И поворачивать перед собой.

По вечерам в библиотеках чинных
Сидел над пожелтевшими томами,
В театр за Темзу провожал Шекспира
И с Пушкиным в Михайловском бродил.

А возвратись домой и до рассвета
Над недописанной строфою мучась,
Я вспоминал деревню, детство, поле,
Чтоб стать неповторимым и простым —

Как тот художник греческий, который,
Наедине с самим собой оставшись,
Гроздь винограда написал, и птицы
Клевать ее слетались поутру.

*

В дни лета, когда поспевает малина в бору
И медленным зноем золотая хвоя нагрета,
С утра до заката брожу я один и беру
Сгущенные в ягоды капельки солнца в дни лета.

В дни лета, подобно живому тому серебру,
Что виснет на ветках, как тихой погоды примета,
Тоска по любимой. Но я ее в счет не беру.
Пусть горечью трав станет горечь разлуки в дни лета.

В дни лета, увидев тобой золотую игру,
Почувствуешь сразу всю силу влекущую света...
Я сердцем для писем влюбленных моих соберу
И звуки и запахи темного бора в дни лета.

Смоленск.

Николай НЕЗЛОБИН

Колхозный выезд

Запрягают коня,
снаряжают коня
для веселых сватов,
для колхозной родни.
Конь, косматый, как зверь,
удилами звеня,
свесил гриву и пьет
из дубовой бадьи.

Пьет и слушает конь
тараторок-сорок,
пьет и глазом косит,
пьет и ухом стрижет,
чуя запах полей
и осенних дорог,
убегающих вдаль
от широких ворот.

За ночь выпал снежок,
но раскис, не окреп.
И опять выезжать
на тележном ходу.
От разрытой земли,
духовитой, как хлеб,
подымается пар
за конюшней в саду.

Конь в телегу впряжен
и поехать готов.
А телега горит,
как жаровня углей —
от малиновых лент
и пунцовых платков
на колхозных девчатах,
стеснившихся в ней.

Натяни-ка вожжу
да причмокни, да тронь
за ворота, по улице,
к празднику, в клуб!
Гармонист развернул
вороную гармонь,
и прибаска сама
так и просится с губ.

Так и рвется — ну что ж,
начинай, затевай, —
во дорожку-дорогу,
во путь, во поход —
за счастливую жизнь,
за большой урожай,
за хорошую славу
и колхозный доход!

Н. ЧЕТУНОВА

ПРОТИВ «ПЕРЕСМОТРА» ГОРЬКОГО

Вот уже месяц как т. Ермилов в пространных статьях упорно доказывает читателям «Литературной газеты», что Горький... совсем не Горький, что тот, в ком уже несколько поколений видят величайшего художника-борца, зажигающего сердца миллионов людей ненавистью к рабству и безграничной верой в способность человека разрушить это рабство во имя свободы, что этот художник боролся... против **жертв** этого самого рабского строя, против сброшенных им на дно жизни босяков, «утверждая» противовес босяцкому анархизму не что другое, как мораль «честного труженика».

В чем же дело? Откуда это непонятное в советской критике отношение к Горькому?

Дело в том, что книга Ю. Юзовского «Драматургия Горького», которую взял «под обстрел» в своих статьях В. Ермилов, — не «пояснение» к горьковским драмам. Это, несмотря на допущенные Юзовским неясные и потому неверные формулировки о значении образа Луки, — страстная, умная, последовательная борьба за горьковское понимание этих драм театром, актером, зрителем; это тем самым борьба за утверждение горьковских идеалов жизни. Поэтому, увлеченный стремлением во что бы то ни стало «разбить» критика Юзовского, критик Ермилов волей-неволей должен был «воевать» не против чего другого, как против защищаемых Юзовским горьковских идей.

Так именно и случилось.

Справедливо видя в горьковской драматургии глубоко целостную упорную борьбу за разрушение старого и построение нового мира и человека, Юзовский подошел к анализу горьковских пьес, как к анализу отдельных стадий или, может быть, отдельных фронтов этой борьбы.

«Мещанин способен понять и принять только правду фактов. Ему непонятна правда человеческого стремления к творчеству фактов». В этой мысли Горького Юзовский с полным основанием увидел ключ к раскрытию всего богатства горьковской драматургии, и важнее всего, пожалуй, то, что он сумел раскрыть читателю горьковскую борьбу за «правду творчества» против плоской «правды фактов», как единый пафос жизнеутверждения, в котором политическая борьба неотделима, немыслима без борьбы этической, философской, без борьбы в области эстетики.

Горьковская борьба против мещанина с его «правдой фактов» была борьбой философской потому, что она утверждала в человеке стремление изменять мир против всегдашнего желания мещанина удовольствоваться об'яснением его; она была борьбой за новую этику — этику борьбы; за презрение и ненависть к бесстрастию, к бездушию, ко всякому и всяческому примиренчеству, к готовности склониться перед существующим, на том основании, что существующее — «факт», за ненависть к жалости; она была борьбой за новую эстетику — за то, чтобы видеть **красоту** в беззаветном, не оглядывающемся назад стремлении к новым формам жизни; она была, наконец, борьбой политической, ибо мещанин в горьковском смысле слова, это — тот, кто, примиряясь с «фактами», служит торжествующей бесчеловечности, тот, кто сдается «фактам», пасует перед обстоятельствами, не в силах будучи встать против них.

Пьеса «На дне», анализ которой закономерно занял в книге Юзовского центральное место, именно потому и оказывает вот уже более трех десятков лет беспримерное по глубине и силе воздействие на миллионы и миллионы зрителей, что в этой пьесе все это великое богатство содержания горьковского творчества нашло особенно сосредоточенное, **философски** раскрытое выражение.

«Всю пьесу, — правильно пишет Юзовский, — охватывает дух размышления пытливого, напряженного, добирающегося «до корня» размышления о правде. Размышляют герои, размышляет и автор, сама пьеса есть как бы размышление вслух. Вся Россия, размышляющая о своем будущем в эти бурные предреволюционные годы, отразилась в «На дне». Потребность в такой пьесе назревала необоримо, стихийно, как потребность оформления волновавших каждого чувств и мыслей. И вот она явилась».

Только в этом — философском — плане может быть понято все значение «На дне» — и его огромная революционная роль, и его сложные, в известном смысле трагические противоречия. Именно так понял пьесу Юзовский: «В ней уже звучит та правда, — пишет он, — которую нес миру пролетариат, хотя Горький всю жизнь упрекал себя в том, что он не сформулировал ее тогда с предельной ясностью».

Вполне закономерно поэтому, что, ополчившись на Юзовского, Ермилов прежде всего и главным образом ополчился на толкование Юзовским «На дне» и, по-видимому, не заметил, как в пылу увлечения подменил горьковское «На дне», кипящее возмущением против капиталистического рабства, все пронизанное мечтой о гордом, о свободном человеке, мелодрамой натуралистического толка о честном труженике, попадающем под вредное влияние тунеядцев, болтающих под пьяную руку красивые фразы о свободе и человеческом достоинстве. Не заметил Ермилов и того, как в процессе этой операции над горьковской пьесой он реставрировал чуть ли не в дословном повторении суждение о персонажах «На дне» враждебной Горькому дореволюционной критики, в лице некоего Вана (Б. Назаревского).

В номере от 17 октября «Комсомольская правда» уже познакомила читателя с этим любопытным совпадением мысли т. Ермилова с мыслью Б. Назаревского, возмущавшегося тем, что «трудолюбивый Клещ» подпадает под влияние «босяка Сатина», а не видевшего, разумеется, в Сатине ничего, кроме ненависти к работе. В надежде, что и наш читатель уже читал или прочтет эту статью в «Комсомольской правде», мы не будем здесь цитировать высказывания Вана. Заметим лишь, что позиция Вана по сравнению с позицией Ермилова была куда более выигрышной: Ван мог быть последовательным и, главное, ему не было нужды приписывать Горькому противостоящее горьковскому свое — Вана — отношение к Клещу и Сатину.

Отдадим Вану справедливость: все в его мысли последовательно, все договорено до конца. Ван за «плотную оседлость», он за то, чтобы никто не смел внушать «трудолюбивым Клещам», что **такой** труд, к которому он, Клещ, «привязан», как каторжник цепью, «любить» не за что, и потому Ван естественно ненавидит Горького, осмелившегося подвергнуть «ожесточеннейшим нападкам» это самое трудолюбие Клеща и даже — о, ужас! — «в конце концов» подчинить Клеща влиянию Сатина.

Но вот выступает В. Ермилов и, полностью солидаризируясь с Ваном в сравнительной характеристике Клеща и Сатина, он, однако, не хочет так же «смело», как это сделал Ван, **осудить** Горького за его «ожесточеннейшие нападки» на клещевское «трудолюбие». Да и задача, которую суб'ективно ставил себе Ермилов, состояла, надо думать, не в осуждении Горького. Задача состояла только в осуждении Юзовского. И вот, не успев, как говорится, оглянуться, Ермилов оказывается перед необходимостью приписать... самому Горькому то самое отношение к проблеме Клеща — Сатина, которое в 1912 году защищал Ван, а в 1940 — разделил с ним Ермилов.

И Ермилов пишет: «Так у него (у Юзовского — **Н. Ч.**) получается, что Клещ, который упорно не желает становиться босяком, пьяницей, жуликом, жадно тянется к трудовой жизни и противопоставляет себя обитателям ночлежки, — оказывается реакционным началом по сравнению... с босяками».

У Ермилова «получается», разумеется, «наоборот»: «реакционное начало» представлено в пьесе «обитателями ночлежки», босяками, Клещ же — центральная трагическая фигура пьесы, олицетворяющая **судьбу** честного труженика, совращаемого и, в конце концов, совращенного босяками.

Соответственно в корне «новое» толкование получает и вся логика пьесы. Так, сцена в IV действии, когда Клещ, вынужденный продать свои инструменты, уходит вместе с Сатиным, как бы признавая его правоту, — сцена, которую мы до сих пор считали началом — пусть пассивного, пусть уродливого, как уродливо в своем трагическом бессилии и само «принципиальное» босячество Сатина, — но все же **протеста** — трагического протеста Клеща против капиталистического общества, сбросившего его «на дно», началом **осознания** Клещом бесчеловечности законов этого общества и потому в самом своем трагизме **оптимистической** сценой, эта сцена толкуется Ермиловым как последнее **падение** (подчеркнуто Ермиловым) Клеща.

Что Ермилову до того, что в уста Сатина Горький вложил самые заветные свои мысли о человеке, о его **праве** на счастье, о том, что «Человек — выше сытости!». Что ему до того, что именно в слова Сатина Горький вкладывал смысл «сигнала к восстанию», несомненно и в те самые слова, обращенные к Клещу, которые Ермилов во второй своей статье приводит как образец анархического сектантства («Люди не стыдятся того, что тебе хуже собаки живется... Подумай, ты не станешь работать, я — не стану, еще сотня тысяча, все! — понимаешь? все бросят работать! Никто, ничего не хочет делать — что тогда будет?»).

Ермилов знает одно: Сатин — босяк, он не трудится и даже, видите ли, не желает трудиться. Какой же может быть о нем разговор? Право, читая статью Ермилова, можно подумать, что речь идет не иначе как о саботаже **социалистического** труда! Ермилов не видит решительно никаких оснований для ненависти к рабскому труду при капитализме; он даже, повидимому, искренно удивляется, как это в «обязанности трудиться» при капитализме можно видеть рабство. Как будто и не существовало никогда всего того, что написано Марксом **о принудительном** по своему существу труде капиталистического рабочего, о том, что «рабочий поэтому чувствует себя самим собою лишь вне работы, а во время работы он чувствует, что он не принадлежит себе. Дома он тогда, когда не работает, а когда работает, он не дома. Его труд поэтому носит не добровольный, а принудительный характер, — это **принудительный труд**». (Маркс и Энгельс об искусстве, стр. 54. — подчеркнуто Марксом).

Нет, вопреки этому Ермилов утверждает: «Как известно (!) в буржуазном обществе труд не является обязанностью...». Уж не думает ли Ермилов, что для Клеща труд был, а для Сатина должен был бы быть... честью или даже доблестью и геройством?

Но оставим соображения т. Ермилова о труде, посмотрим, что же все-таки оставил он читателю от горьковской пьесы. Признаемся, что из первой его статьи нам это выяснить не удалось. Зато во второй статье он сказал об этом со всей отчетливостью: «В этой пьесе, — пишет он, — Горький вернулся к «босяцкой» теме, чтобы с полной ясностью разоблачить паразитическую сущность босячества».

Итак, «На дне» разоблачает отнюдь не бесчеловечность капиталистического строя, изуродовавшего талант Актера, превратившего в проститутку страстно мечтающую о высоком, чистом человеческом чувстве Настю, сделавшего ожесточенного, почти бездушного мизантропа из честного Клеща, сделавшего шулера из благородного, умного, гордого Сатина... Не капитализм, превративший самую **человеческую** способность человека — способность трудиться в символ его **нечеловеческого** существования разоблачает «На дне». Нет! По Ермилову «На дне» разоблачает не что другое, как «паразитическую сущность босячества»! Босячество — вот где был главный враг Горького! Разоблачение босячества — вот то, что заставляло и заставляет миллионы и миллионы людей видеть в горьковской пьесе один из самых страстных и самых мощных призывов к разрушению бесчеловечного мира капитализма, какие когда-либо раздавались с подмостков театра!

Ермилову, очевидно, невдомек, что подойти к творчеству Горького «в пику», так сказать, методу Юзовского, с меркой натурализма, увидеть в горьковских произведениях только изображение определенного быта — в нашем случае, скажем, быта ночлежки, а в созданных им образах — только представителей тех или иных конкретных социальных групп, в Челкаше — контрабандиста, Гавриле — согнанного нуждой с земли бедняка-крестьянина, в Пепле — профессионального вора и в Насте — профессиональную проститутку, в Клеще — только труженика, в Сатине — только босяка, — увидеть так творчество Горького — значит примерно то же, что, смотря на картину художника, рассмотреть лишь добротность полотна, на котором написана картина, и с точностью определить, сколько слоев и каких именно красок наложил художник на это полотно.

Как и все творчество Горького — раннее в особенности, — «На дне» не может быть понято, как «изображение» быта ночлежки, где честному труженику легко «спутаться» с шулерами и жуликами, как не может быть понята «Песня о соколе», как сценка из жизни животных.

Не босячество, конечно, утверждает Горький как высшую форму человеческого поведения по сравнению с трудовой деятельностью, когда дает Сатину моральную победу, — а он несомненно, вопреки мнению т. Ермилова, дает ему эту победу, — над Клещом. Этой моральной победой Сатина Горький утверждает непримиримость человека перед обесчеловечивающими законами эксплоататорского мира, утверждает все побеждающую волю к жизни, к счастью, утверждает гордую способность человека и в самом рабстве сохранить свою человеческую **свободу**.

Именно потому и друзья и враги Горького одинаково видели в «На дне» мощный сигнал к восстанию! Именно вследствие этого, а не потому, конечно, что пьеса «разоблачала паразитическую сущность босячества», московский градоначальник Волков, заслышав о предполагавшемся приезде Горького на спектакль «На дне», в трепете перед возможными эксцессами, как о том свидетельствует В. В. Лужский, «требовал поручительства, что во время спектакля не будет демонстрации со стороны зрителей, если Горький появится в зрительном зале». Именно потому в словах Сатина, в которых т. Ермилов видит только босяцкий паразитизм, зрители дореволюционных спектаклей «На дне» слышали настолько отчетливый призыв к борьбе за **освобождение труда**, что, по свидетельству того же В. В. Лужского, хранители «общественного порядка» готовы были отвечать на эти слова чуть не вызовом отрядов полиции.

И только потому, конечно, что Сатин для Горького противостоял Клещу не как паразит труженику, а как человек, поднимающий из глубины человеческого «дна» знамя восстания против сбросившего его на «дно» бесчеловечного «порядка», — человеку, видящему в самой бесчеловечности этого «порядка» единственно возможный, жизненный закон, — только потому для игравшего роль Сатина Станиславского идейная сущность этого образа выяснилась из долгого близкого общения с Горьким во время подготовки спектакля, именно как глубоко, по всему своему смыслу, **революционная** сущность.

«...Мне предстояло передать в сценической интерпретации, — писал он, — общественное настроение тогдашнего момента и политическую тенденцию автора пьесы, высказанную в проповеди и монологах Сатина».

Именно потому, сводя к единой формуле смысл горьковского «На дне», как он был воспринят театром в результате огромной совместной работы с автором пьесы, Станиславский писал: «Свобода — во что бы то ни стало! — вот ее (пьесы) духовная сущность».

В порядке обсуждения.

М. ГРИНБЕРГ

Фильм о таланте

«Музыкальную историю» обычно сопоставляют с фильмом «Сто мужчин и одна девушка», сравнивают две шоферские судьбы — любителя музыки, простого парня, которому не дано на Западе стать художником, заняться страстно любимым делом, и советского шофера Говоркова, который становится солистом Академического ордена Ленина театра имени Кирова.

Но нас интересует еще одна возможность сравнить два эти фильма. В «Ста мужчинах и одной девушке» главную роль играет Леопольд Стоковский. Он играет здесь, так сказать, самого себя — прославленного дирижера. Он выступает даже под своей фамилией. Стоковский очень хорош в этом фильме — вдохновенный артист — отшельник, преданный своему высокому, чудесному искусству, живущий в мире Баха, Чайковского, Листа, Бетховена. Дирижер Стоковский — главная роль в фильме. Но заметили ли вы, какая это все же незавидная, неприятная роль!

В самом деле, к чему сводится сюжет фильма? Сто несчастных безработных музыкантов, которым не только отрезан путь к их любимому искусству, но которым грозит голодная смерть, — охотятся за знаменитым дирижером. Лишь его имя на афише, лишь его выступление с оркестром безработных могут спасти этот оркестр, обеспечить ему ангажемент, — а значит, работу и кусок хлеба ста музыкантам. Но Стоковский недоступен и неумолим, Стоковский занят, у Стоковского турне по Европе. Какое ему дело до каких-то безработных музыкантов, до несчастного тромбониста и его дочки, до всей этой скучной житейской прозы! Тщетны все усилия уломать мировую знаменитость, и только, что называется, припертый к стенке, пойманный утром на лестнице, он милостиво соглашается дать концерт с оркестром безработных. Не нужда, не мольбы этих униженных и оскорбленных музыкантов смягчили сердце Стоковского, а... 2-я рапсодия Листа. И даже, собственно, не музыка, а некий профессиональный рефлекс дирижера, у которого руки начинают сами действовать, когда он слышит звуки оркестра.

Как внешне ни красив в фильме Стоковский, как ни высоко и прекрасно его искусство, — все же с чувством какой-то огромной обиды на Стоковского уходишь после просмотра фильма «Сто мужчин и одна девушка». Профессиональное чувство, этика советского музыканта не может не возмутиться той ролью, которую играет, добровольно играет Стоковский в этом фильме. Как мог он так отнестись к своим собратьям по искусству? Как согласился он разыгрывать из себя этакого «филантропа поневоле»? Нет, есть в этом фильме для советского музыканта что-то совершенно не совместимое с нашим представлением о великом художнике, о настоящем большом человеке искусства. Фильм «Сто мужчин и одна девушка» по самому своему сюжету, по своей идеологии был бы просто немыслим в нашем искусстве. Для нас, для советской публики, большой советский артист обязательно должен быть и большим, настоящим человеком в жизни. Такой дилеммы, такого драматического конфликта, как в фильме «Сто мужчин и одна девушка», не могло бы никогда возникнуть у нас — и не потому только, что в Советском Союзе нет безработных, а потому, что этические нормы поведения, представление о долге, о чувстве товарищества у нас совершенно иные. Речь идет, таким образом, прежде всего о моральном облике советского музыканта и современного буржуазного музыканта, образ которого в данном случае символизирует Леопольд Стоковский.

Но коренное различие здесь об'ясняется не только различием общих этических норм, дело, нам кажется, еще и в самой природе нашего искусства, в глубочайшем, органически присущем ему демократизме. Искусство Стоковского так же, как и он сам в этом фильме, — предельно аристократично — в самом дурном смысле этого слова. Это искусство замкнуто, отделено, изолировано в фешенебельном зале для немногих. И когда видишь эту чопорную, устало и пренебрежительно аплодирующую публику в концерте Стоковского, невольно, по контрасту, тут же вспоминаешь публику нашей галерки в фильме «Музыкальная история», толпу после спектакля «Кармен», возбужденно и радостно обменивающуюся своими впечатлениями. Как различны эти аудитории, как различно воспринимают, чувствуют они искусство, какие разные роли и функции играет музыка в их жизни.

Если в «Большом вальсе» удивительно конкретно и явственно показана демократическая природа вальса, то в «Музыкальной истории» превосходно передан самый дух демократизма всего нашего искусства. И в этом — превосходная и самая ценная, на наш взгляд, черта нового фильма.

Любой шофер в Советской стране, если он по-настоящему талантлив, если есть у него вокальные данные, может стать у нас оперным солистом. Так задуман был фильм. Но режиссерски, вернее музыкально, тема эта в «Музыкальной истории» выглядит несколько иначе. Когда шофер Говорков поет, сидя за рулем, можно подумать, что это поет не любитель, а скорее солист оперного театра, по прихоти судьбы попавший в шоферы такси: так хорошо, чересчур профессионально поет Лемешев—Говорков. Нет никакой разницы в пении еще-шофера Говоркова и уже-артиста Говоркова: любитель приравнен к профессионалу. Это, конечно, ошибка. Правда, можно бы вину за нее свалить на Лемешева-певца, не пожелавшего поступиться своим мастерством ради шофера Говоркова. Однако дело не только и не столько в этом. Ибо в фильме тема о дилетанте и профессионале вообще как бы забыта, обойдена. В «Музыкальной истории» не показан самый интересный и самый волнующий процесс — процесс рождения, становления музыканта, певца, артиста. В Советской стране человеку открыты все пути, все дороги. Говоркову неведомы трудности и страдания шофера из американского фильма «Сто мужчин и одна девушка». Эти трудности и страдания, эта тщетная и безнадежная любовь к искусству для Говорковых не существуют. Но трудности и порой страдания овладения техникой искусства, его мастерством — этих трудностей и страданий избежать не дано никому. К сияющим вершинам подлинного искусства ведет дорога, требующая от путника огромной силы воли, неустанного труда, веры в свои силы, преданной любви к своему искусству, готовности ради него жертвовать многим. Без этого — нет настоящего искусства, нет и настоящего художника. А Говорков—Лемешев шествует в фильме — даже не по сильно пересеченной местности, а... по паркету.

Ему сразу все дано, сразу все доступно, и никаких препятствий ему не приходится преодолевать. Никаких разочарований, никакой борьбы... Единственная неудача, которая постигает Говоркова, — это на вечере самодеятельности, когда он никак не может начать арию «Куда, куда вы удалились...». Но даже и эта неудача происходит у Пети не от малой подготовленности, не от отсутствия у него достаточной техники, не от того, что он еще не твердо заучил свою арию или растерялся перед аудиторией, — словом, не на почве искусства, а на почве любовной неувязки. Легко, слишком легко Говорков становится мастером-вокалистом. Слишком «оптимистичны» оказались здесь авторы фильма. И этот необоснованный оптимизм таит в себе некоторые пессимистические нотки. Какой вывод сделает для себя молодой зритель, любящий музыку, мечтающий втайне сделаться певцом, после просмотра «Музыкальной истории»? Вывод, нам кажется, может быть только один: «Родись Говорковым — человеком сразу, от природы обладающим мастерством вокалиста, — и ты станешь солистом Кировского театра!» А правильнее было бы, если бы фильм подсказывал другой вывод: «Сумей **стать** Говорковым, сумей добиться своего, научись трудиться, — и по праву ты станешь прекрасным певцом». Маленькая и, казалось бы, незначащая, по существу очень существенная перестановка акцента.

Характерная подробность: в фильме несколько раз, как лейтмотив, проходит фраза Македонского: «Через год ты будешь петь в Академическом ордена Ленина оперном театре имени Кирова». В устах бывшего актера, знающего, почем фунт лиха, прошедшего трудную и тяжелую школу, эти слова просто непонятны. Через год! Это значит, что за один год Говорков не только должен постигнуть всю премудрость вокальной техники, но и стать мастером, достойным выступать на подмостках одного из лучших и старейших наших оперных театров. Чудо? Исключительный, феноменальный талант? Но ведь сила картины «Музыкальная история» в том, что история Говоркова не есть нечто из ряда вон выходящее. Наоборот, если угодно, это обыкновенная история, обыкновенная судьба одаренного человека в Советском Союзе. Недавно закончилась в Москве декада бурят-монгольского искусства. Скольких Говорковых мы слушали в спектаклях и концертах этой декады! Судьба почти каждого из актеров Бурят-Монгольского театра, что называется, просится на экран! Колхозники, бухгалтеры, милиционеры, рабочие — талантливые Говорковы Бурят-Монголии, они, благодаря советской власти, благодаря ленинско-сталинской политике получили доступ на сцену, стали актерами, приехали в Москву демонстрировать свое национальное социалистическое искусство, награждены советским правительством. Это — чудо. Но, если можно так сказать, чудо, весьма типическое для нашей действительности. И музыкальная история, скажем, Нади Петровой, молодой актрисы Бурят-Монгольского театра, пожалуй, более ярка, необычайна и драматична, чем судьба шофера Пети — Лемешева. Но ведь история Нади складывается не только из ее пребывания в колхозе, из ее работы в районном клубе. Не менее, если не более, интересны, характерны и важны для этой истории годы учебы Нади, годы огромного самоотверженного и, если угодно, героического труда начинающей актрисы театра. Вот этого пафоса труда, труда начинающего певца Пети Говоркова — нет в фильме. В «Музыкальной истории» опущена очень важная и необходимая часть его незаурядной биографии. Она выпала из поля зрения авторов, оставаясь закрытой и непонятной для зрителя.

Да, скажут нам, — но ведь это комедия, ведь это легкий драматургический жанр. И, кроме того, что же вы хотите, чтобы в фильме было показано, как Петя учит вокализы, повторяет нудные экзерсисы из Панофки, популярной школы пения? Мы не знаем, как быть с Панофкой, мы не знаем, как показать процесс рождения артиста Говоркова. Но убеждены, что процесс этот в тех же комедийных приемах, что, например, и спектакль «Онегина», должен был и мог быть показан в фильме. Кстати, отметим, что воспитание оперного актера отнюдь не ограничивается, насколько известно, только вокальными упражнениями. Василий Фомич Македонский, чуткий и умный друг Пети, его первый наставник, должен был бы водить своего подшефного и в симфонические концерты филармонии и в оперу — какой прекрасный предлог был бы у авторов фильма дать побольше хорошей и разнообразной музыки в «Музыкальной истории»! А то ее, этой музыки, вообще говоря, мало. «Музыкальная история» в этом смысле, нам кажется, недостаточно музыкальная история.

Вот те несколько замечаний, которые хочется сделать по поводу нового фильма. Это в общем очень хороший фильм, в нем есть и острый комедийный гротеск, и ласковая радостная улыбка, и лирическая воодушевленность, а главное — та бескорыстная, чистая и восторженная любовь к искусству, которая становится ныне одной из характерных черт советского человека.

И. РОСКИН

«МАДАМ БОВАРИ»

Никакая инсценировка, даже самая искусная, не способна охранить роман от потерь и упрощений. Можете говорить вечно об инсценировках — «это не Бальзак!», «это не Толстой!», «это не Диккенс!» — и в некотором роде вы будете правы, почти всегда правы.

И притом так легко в этом случае заручиться поддержкой самого писателя! Заглянуть хотя бы в письма Флобера и процитировать строки, в которых он высказывается против инсценировки «Бовари» театром «Порт-Сен-Мартен»: «Такое размениванье Искусства на мелкую монету кажется мне делом непристойным».

Все это как бы само просится в рецензию.

Драматургическое несовершенство жанра инсценировок очевидно. И все же... вряд ли перестанет когда-нибудь театр тянуться к инсценировкам! Может быть, даже плох тот театр, который не мечтает о какой-нибудь инсценировке. Не иметь своей любимой книги, своих любимых романических образов, которые хотелось бы воплотить на сцене! Не слишком ли равнодушен такой театр к соседнему миру литературы?

Широта! Вот что привлекает театр в инсценировках. Хочется воссоздать на сцене жизнь со всей доступной романисту полнотой, перешагнуть тесные рамки драматургических законов и правил, отказаться от слишком демонстративных театральных диалогов и слишком быстро текущего театрального времени. И вместе с тем хочется дать второе бытие героям классических романов, увидеть их вновь ожившими, сошедшими со страниц книг, подобно статуям, которые сходят со своих пьедесталов. Они для нас — исторические личности, каждая подробность их наружности и поведения нам необыкновенно интересна. Да и может ли быть иначе? Мы встречались с этими людьми сотни раз...

Эту читательскую веру в реальность героев романа очень трудно перенести в театр. На смену простым и чистым описаниям романиста приходят мизансцены, макеты, осветители, гримеры. Но без нее, без глубокой и искренней мечтательности, даже самая изобретательная и живописная инсценировка не нужна и мертва.

Пусть будет спектакль-роман неуклюж, громоздок, плохо связан, все это мы простим, только бы жило в нем большое чувство жизни.

В работе над «Мадам Бовари» (не лучше ли роман Флобера называть все же «Госпожой Бовари»?) Камерный театр, видимо, искренно увлекся миром человеческих чувств. В спектакле мы увидели темперамент душевный, а не мышечный. В спектакле есть человечность, а не та азбука физического поведения на сцене, которую Камерный театр вместо того, чтобы раз навсегда скромно заучить наизусть, много лет выкрикивал с устрашающей и несколько смешной оглушительностью.

Но что же именно увлекло театр в романе Флобера?

В инсценировке «Госпожи Бовари» можно сыграть Эмму Бовари соответственно тому понятию, которое во французской критической литературе носит название «боваризма», — сыграть Эмму недалекой, сентиментальной, пустой, склонной ко лжи, робкой провинциальной хищницей, оказавшейся жертвой хищников более сильных и беспощадных. Сыграть так — и на этом «боваризме» остановиться.

Но сам Флобер ведь на этом «боваризме» не остановился. И его Эмма — образ гораздо более глубокий. Во многих слабостях и грехах повинна Эмма, но есть в ней и другое: жажда цельного и в своей цельности чистого душевного чувства, инстинктивная ненависть ко всему, что гасит и истребляет в человеке способность к этому чувству. В этом плане Эмма превращается в образ подлинно трагический, в женщину, противопоставленную поэтом ничтожной мещанской среде и падающей жертвой этой среды, даже если бы не было в Ионвиле ни развратителя Родольфа, ни разорителя Лере.

Похоже на то, что Камерный театр хотел сыграть именно Эмму Бовари, а не «боваризм». Хотел... но все-таки сделал ненужные уступки «боваризму».

Почему это произошло? Отчасти из-за характера самой инсценировки.

Перед инсценировщиком лежали два пути. Можно было, не считаясь со всеми подробностями композиции романа, попытаться искусственно стянуть события к одному месту, подчинить их течение законам сценического времени. И можно было, поступившись стройностью и единством, добиваться прежде всего максимального приближения к плану романиста.

Надо было выбирать между главами и актами. Автор инсценировки, Алиса Коонен, предпочла не пьесу-акты, а пьесу-главы, даже пьесу-главки, множество маленьких раздробленных главок.

Следует ли возражать против этого выбора? В самом деле, зачем инсценировке притворяться пьесой, гримироваться под законченное драматургическое произведение? Все равно самый посредственный драматург располагает большими возможностями, чем самый искусный инсценировщик. Инсценировка-акты заставляет думать о находчивости инсценировщика, который, нарезав роман на маленькие куски, склеивает их по совершенно новому рисунку. Все здесь стянуто, упаковано, перевязано. В инсценировке-главах неизбежны пустые места, провалы, недомолвки. Вам как бы приходится перелистывать страницы, к которым относятся сценические картины, но зато никто не подменяет вам нить повествования, — наоборот, от вас требуют, чтобы вы принесли в театр ее сами. И нам совсем не хочется, вспоминая вместе с театром роман, натолкнуться на новое начало, вырванную середину и измененный конец.

Что же того, если инсценировка похожа на пьесу, раз эта пьеса не похожа на роман?

Инсценировка Алисы Коонен состоит из множества отдельных эпизодов. В первых сценах есть стремление искусственно стягивать действие к центру, которого в начальных главах романа нет. Это воспринимаешь как не очень приятную, но необходимую уступку. Далее инсценировка прилежно следует за повествованием или, точнее,—за его планом.

Правда, не все в инсценировке удовлетворяет и с точки зрения прилежности. Почему в инсценировке кое-что об'ясняется одним лишь зрителям, в то время, как следовало об'яснять самим персонажам? Вспомните сцену, когда Омэ делает выговор Жюстену. Ведь Флоберу эта сцена понадобилась не только для того, чтобы читатели знали о хранящемся у аптекаря в верхнем чулане мышьяке: она нужна Флоберу и для того, чтобы об этом мышьяке узнала Эмма. И странно, что Коонен не приводит в это время Эмму в аптеку.

Но это — все же частность. Важнее другое.

Не желая подражать азартным любителям распоряжаться в чужом романе, как в своем доме, Алиса Коонен оказалась все же вынужденной переводить язык размышления на язык действий, придавать мыслям и чувствам незаконную наглядность.

Эта наглядность не только обедняет линии романа — это, повторяем, почти неизбежно во всякой инсценировке, — но в некоторых случаях и искажает их.

Вот пример.

Эволюция отношений Леона к Эмме отнюдь не мгновенна и проста.

«Поразмыслив, он нашел, что его любовница начинает вести себя странно и что, быть может, не совсем неправы те, кто хотят разлучить его с ней».

Так сказано у Флобера — и далее следует страница, в которой каждая фраза — внутреннее событие.

«Поразмыслив»... В инсценировке размышление переведено в наглядное действие. Леон, которого мы мгновенье назад видели любящим и нежным, вдруг об'являет публике, что ему хочется отвязаться от Эммы. В самом деле, какой гнусный негодяй! Но ведь у Флобера Леон не негодяй, а только мелкая натура.

То же самое происходит и с самой Эммой. Инсценировщик оставляет в ее распоряжении лишь диалоги романа. Поэтому Эмма на сцене больше действует, чем чувствует, и внимание зрителей, в конце концов, неизбежно приковывается к внешней интриге. Вот отчего мотив денег, разорения приобретает в спектакле значение большее, чем в романе. Он начинает заглушать тему любви, разочарований, душевной скорби — потому что эта последняя тема требует авторского комментария, требует того материала, который не годен для непосредственной инсценировки.

Театр это чувствовал. Не потому ли призвал он на помощь самого Флобера, из деликатности закрыв ему лицо маской и поручив эту роль актеру очень мягкому и тактичному — Асланову?

Конечно, не без интереса наблюдает зритель «самого» Флобера, сочувственно слушает флоберовские слова, но... не есть ли это признание театром известной своей слабости?

Ведь то, что поручено Флоберу в одном эпизоде, театр должен был выполнить сам во всех эпизодах: передавать флоберовские мысли, флоберовское отношение к героям, флоберовское жизнеощущение.

Грим, портретное сходство тут не поможет. Представьте себе Качалова, который в «Воскресении» выходил бы босиком и в толстовке!

Такова одна причина.

Другая — уже связана с работой Алисы Коонен как актрисы.

С нетерпением ждет зритель первого выхода Эммы Бовари. Как она выглядит «на самом деле»? И вот она появляется в гостинице тетушки Лефрансуа, среди наших давних знакомых — аптекаря Омэ, конторщика Леона, кюре Бурнизьена. Мне кажется, что Коонен отказалась от важного контраста. В то время как в начале романа Эмма предстает перед нами безмятежной, юной и как бы душевно сонной, на Коонен — Эмме уже с самого начала лежит какая-то печальная тень, она с самого начала выглядит уже надломленной. Отсюда — сужение диапазона, отказ от многих красок. Но чем более приближается Эмма к трагедии, тем внешний ее облик кажется убедительнее.

Мы уже готовы постигнуть душевный мир этой женщины, однако в сценах с Леоном начинается срыв. Что внушило Коонен мысль играть здесь «погибшее создание»? Зачем эти «карменистые» танцевальные па, эта отдающая банальностью мелодраматичность? Забота о «доходчивости» образа, о театральном эффекте? Стоило ли ради него предавать свою героиню?

Излишняя забота об эффекте холодит работу талантливой актрисы, лишает образ Эммы необходимой душевной опоры. То здесь, то там ощущаются пустоты, пустоты направляют внимание к внешней интриге, внешняя интрига вплотную овладевает ходом жизни на сцене, штампы «боваризма» начинают заслонять Эмму Бовари. Только сцена смерти Эммы—Коонен захватывает внимание зрителей, завладевает им полностью.

Театр очень тщательно отнесся к созданию ансамбля. В общем он достиг неплохих результатов. И все же—не слишком ли второстепенными кажутся все остальные персонажи пьесы?

Взять хотя бы Омэ. Ценин играет его характерно и уверенно, но дальше жанра все же не идет. Между тем, у Флобера эта фигура вырастает в символ огромной силы, и образ Омэ в романе никак не назовешь эпизодическим.

И Черневский играет Шарля тоже характерно и уверенно, но самая манера исполнения чуть мелковата. Артисту удается смешное, он с видимым увлечением рисует вульгарное в Шарле, обсасывает все пальцы во время еды, однако Шарль не только должен смешить, раздражать и отталкивать, но в конце концов и трогать и волновать: гибель Эммы читатели переживают вместе с Шарлем! Недостаточно широко открыв Черневский нам вход во внутренний мир Шарля, мы его видим преимущественно глазами раздраженной Эммы. Здесь как раз мы вправе ожидать большей справедливости и глубины — справедливости и глубины самого Флобера, написавшего финальную сцену встречи Шарля с Родольфом, читать которую без слез невозможно.

Леона играет Янковский, Родольфа — Чаплыгин. Оба в плане иллюстративного искусства достигают хороших результатов — они «похожи», в меру живописны, особенно Чаплыгин. Но к общему готовому представлению об этих образах исполнители мало что прибавляют.

Лере — Нахимов немножко увлекается злодейством. Он прищуривает один глаз и разоряет Эмму с таинственными поклонами из Гофмана. Но в том-то и дело, что этот торговец у Флобера чудовищен своей мещанской, подлой «нормативностью». Несомненно, Нахимов производил бы большее впечатление, если изображал бы своего Лере «разоруженным», без всяких приемов игры, признаваемой «яркой».

В почти бессловесной роли Жюстена — аптекарского ученика — хорош Телешев! просто, искренно, чисто по самому своему искусству.

Весьма интересна работа художников Коваленко и Кривошеиной. Правда, общая конструкция, загоняя большинство сцен в тесные каютки, лишает актеров воздуха, заметно стесняет их движения. Но эта конструкция определена характером самой инсценировки. Зато в смысле верности деталей и общей цветовой тональности оформление превосходно — красиво и выразительно.

Отлична музыка Кабалевского. Впрочем, не слишком ли охотно прибегает театр к ее сильной и певучей поддержке?

«Мадам Бовари» — спектакль режиссерски очень сложный. Постановщик Таиров блеснул чрезвычайно тщательной работой. В отношении слаженности отдельных театральных элементов, в отношении художественной организации всего спектакля «Мадам Бовари» — работа, отмеченная настоящей театральной культурой и заслуживающая большой похвалы.

Инсценировка Камерным театром романа Флобера вызывает много возражений. Но хочется в заключение еще раз отметить, что в нем есть дыхание настоящих чувств, есть искренняя мечта театра, пусть и не получившая подлинно глубокого воплощения. За эти настоящие чувства многое прощаешь.

Е. ГАЛЬПЕРИНА

Флобер и Камерный театр

«Вижу разваливающееся прошлое,—писал Флобер,—и пускающее первые ростки будущее, одно — слишком старо, другое — слишком молодо. Все перепуталось». В этих почти гамлетовских словах — ключ к трагедии Флобера. Для него тоже разорвана связь времен. Он — художник и жертва безвременья, полосы, когда эпоха буржуазной революционности уже окончилась для Франции, а те «ростки нового», которые выросли в движение I Интернационала, в Парижскую Коммуну, в грандиозные философские обобщения Маркса, еще не могли оплодотворить мысль художника, подобного Флоберу.

Мир заперт — вот основное ощущение, вырастающее из книг Флобера, он замкнут со всех сторон, все просветы оказываются мнимыми. Жизнь — это гигантский образ Пошлости. Мечта, ничем не поддержанная, становится дряблой и бескрылой.

Флобер создает потрясающий образ цивилизации, в которой уничтожено все человеческое, — образ, развитый впоследствии художниками последующих десятилетий. Буржуа потерял последние черты той «поэзии ужасного», которой были озарены Вотрены и Гобсеки. Глупость, Пошлость, Проза — вот для Флобера основа реального мира. Художник чувствует себя настолько отделенным от реальности, что все кажется ему своеобразно «остраненным». В одном из писем 1846 г. молодой Флобер пишет: «Самое банальное слово вызывает во мне какое-то странное изумление. От некоторых жестов, звуков голоса я не могу оторваться, а глупости доводят меня порой до головокружения». Ему кажется, что люди говорят на каком-то иностранном языке, которого он не понимает. В буржуа, который во времена Бальзака приобретал величественный и страшный облик хищника-кондотьера, в этом буржуа для Флобера открывается целый мир Смешного. Это смешное странно, ибо оно мертвенно, пусто, в нем есть что-то одеревенелое, автоматическое. Это — плоскостной мир, лишенный мысли и чувства, запечатленный в «Лексиконе прописных истин». Аптекарь Омэ вырастает для Флобера в символ цивилизации. Это карикатура на все человеческое, на свободолюбие, страсть к науке, жажду будущего. Цивилизация мертвенна, лишена всего человеческого, машины убили индивидуальность, власть демократии убила мысль, стандарт разрушил красоту жизни, уродливая тень Буржуа закрыла собой весь мир. Чем больше болтают о прогрессе, тем больше вырождается человек. Претензии буржуа создать науку — смехотворны. Бувар и Пекюше, переходящие от одной ее отрасли к другой, чтобы убедиться в собственном ничтожестве, как и в нищете познания, — вот фарсовый образ несостоятельности человечества. Для Флобера порваны все связи между гуманизмом и традициями буржуазной революции. Только аптекарь Омэ может повторять фразы о бессмертных принципах 89-го года, только для его наглого торжества и были нужны эти принципы. Равенство и братство стали равенством в пошлости. Великие лозунги демократии обернулись господством тупой и пошлой черни.

«89-й год сокрушил королевскую власть и дворянство, 48-й — буржуазию, а 51-й — народ. Остался один лишь подлый тупой сброд».

Вот почему в социалистических утопиях Флобер видел «Калифорнию смехотворного» и говорил о «пропитанной завистью нуле пролетария». Вот откуда вырастала метафизика флоберовской мысли, ее грандиозные антиисторические обобщения.

Создавая свой беспросветный, замкнутый, сплошной образ цивилизации, Флобер охвачен к ней беспредельным презрением. Когда град, пронесшийся в Круассе, уничтожил урожай, Флобер с удовольствием смотрел на все это «искусственное устройство, созданное человеком и в пять минут уничтоженное природой». Он увидел здесь чудовищный фарс, месть природы и радовался унижению цивилизации, которая уродует все на своем пути.

Что же остается для художника эпохи безвременья, когда общество превратилось в «организованную шайку разбойников», когда всякая связь между людьми порвана, когда все во внешнем мире развращает, притупляет, обессиливает? Мечта? Но мощная, прорывающаяся к будущему мечта великих революционных романтиков, мечта Байрона и Стендаля, умерла. Мечта не может стать мощной и плодотворной, не поддержанная силами, растущими в самой жизни. Среди всех художников того времени Флобера выделяет его предельная и горькая трезвость. Никогда не покидающее его презрение к бессильной и дряблой мечте «голубого цветка», к жалкой мечте, не предвидящей будущее, но бессильно бегущей от жизни.

Флобер осознавал безвыходность своей трагедии. Он понимал, что обречен всю жизнь метаться между пошлостью жизни и бессильной мечтой. Это безысходное противоречие Флобер мучительно и глубоко пережил, как свою личную трагедию, и воплотил, как общественную трагедию своего времени, в двух наиболее сильных, потрясающих произведениях — «Письмах» и «Мадам Бовари».

В «Письмах», единственном произведении Флобера, героем которого является большой человек, эта трагедия раскрывается как судьба художника и искусства. Эстетические поиски Флобера — непрерывные отчаянные метания между «жизнью цвета плесени» и «жизнью цвета пурпура». Измученный пошлостью реальных сюжетов, Флобер пытается, «как вином», опьяниться красками, декоративностью «Саламбо», Востоком (нищие, покрытые язвами, но с золотыми браслетами на руках!). И тут же понимает, что эта декоративность — бегство, слабость, что она не может стать основой большого искусства. От «лупанаров Субурры» возвращается к современности и опять мучается тем, что он обречен без конца писать о пошлости. Порой, доведенный до отчаяния этими качаниями маятника, Флобер мечтал написать книгу ни о чем, лишенную сюжета, которая держалась бы только совершенством стиля. Однако он не написал такой книги. Этим занялись через несколько десятилетий эпигоны Флобера, подобные Полю Валери. Флобер писал книги, которые держались силой презрения к буржуа. «Искусство для искусства» не стало последним выводом его эстетики. Победа Флобера-художника была не в том, что он придумал, как сочетать красоту стиля с пошлостью сюжета. Победа его была в том, что он понял неминуемость жизненного и художественного поражения, таящегося в «разобществленном искусстве», в том, что разрыв жизни и мечты он воспринял как трагедию. Прозаический материал, закованный в прекрасную форму и ставший Искусством, — это центральная мысль флоберовской эстетики, но не ее последний вывод и не выход. Флобер постоянно ощущал, что подлинное искусство должно быть основано на большом героическом содержании; перед смертью он мечтал написать книгу на героический сюжет битвы при Фермопилах. Он преклонялся пред Шекспиром и Рабле, которые могли себе позволить несовершенства стиля, ибо искусство их полно мощного жизненного содержания.

То, что раскрыто в «Письмах», как личная трагедия Флобера и как судьба художника, в «Мадам Бовари» дано об'ективно, как судьба рядового человека. Поставив знак равенства между собой и провинциальной мещаночкой («Эмма—это я»), Флобер подчеркнул общность судьбы искусства и судьбы всего человеческого в цивилизации, где царствует Омэ. Книга о «провинциальных нравах» поднята Флобером до высоты огромного исторического обобщения. Это трагедия души, которая в эпоху безвременья обречена погибнуть в безысходных метаниях между пошлостью жизни и слабой, бессильной мечтой.

В постановке Камерного театра с изумительной остротой передано ощущение «запертого мира», клетки, в которой бьется Эмма Бовари. Птица в клетке — таков образ, создаваемый Коонен и превосходно подчеркнутый декорациями. Порой в этой клетке открываются просветы — Родольф, Леон — но каждый раз мечта оказывается иллюзией, полет — несостоявшимся, и птица опять мечется в своей деревянной клетке.

В романе потрясает та беспощадность и жестокость к себе, с которой Флобер раскрыл взаимопроникновение пошлости и мечты, показал, что эта ненастоящая мечта, все время рассыпающаяся в очередной иллюзии, — плоть от плоти буржуазной пошлости. Жестокость к себе, ибо мечты Эммы о любви в далеких странах — это те же флоберовские «лупанары Субурры». (Это удачно подчеркнуто в спектакле красками Родольфова замка — «жизнь цвета пурпура»).

Коонен очень сильно передает обреченность мечты Эммы, проявляющуюся в том, что гниение охватывает все, к чему она прикасается. Но Коонен взяла лишь наиболее эффектные проявления этого внутреннего распада. Флобер был гораздо более беспощаден. Пошлость, раз'едающая его Эмму, не только в ее «инфернальной порочности», но в черточках пошлой, обыденной буржуазности. У Флобера Эмма уговаривает мужа сделать операцию из честолюбия, мало отличающегося от честолюбия Омэ; после от'езда Леона она покупает готическую скамеечку для молитвы и в один месяц изводит 14 франков на лимоны для полировки ногтей. «Женщина, возложившая на себя такие жертвы, имеет право позволить себе кое-какие прихоти», — иронически замечает Флобер. И с «крестьянской жадностью» Эмма устраивает свои денежные дела, пытаясь выпутаться из сетей Лере. Головокружительна виртуозность и тонкость, с которой Флобер поднимает судьбу Эммы до огромной потрясающей нас **человеческой** трагедии, одновременно сохраняя трезвое презрение к **буржуазной** мещаночке. И эта виртуозность интонаций не сохранена в образе, созданном Коонен.

Советский театр вправе углублять социальное раскрытие образов там, где художник прошлого был почему-либо ограничен своим временем. В данном случае, однако, произошло обратное. Камерный театр гораздо ниже Флобера в социальном раскрытии и отдельных характеров и атмосферы «Мадам Бовари» в целом.

Было бы бессмысленно играть «Мадам Бовари», как пьесу о нравах французской провинции. Театр прав, когда он ищет обобщения. Но обобщение Флобера исторично и социально. Театр во многом стирает социальные обобщения романа и приходит к «вечно-человеческой», метафизической и по сути дела декадентской трагедии.

Антиномия реальности и мечты до конца раскрывается у Флобера в описаниях обеих сторон. До конца понять, почему же мечта Эммы обречена на бессилие и гниение, можно только, до конца раскрыв **образ цивилизации**, в которой она живет. Именно цивилизации в целом, а не только быта. И Флобер дает для этого все возможности. Но центральный образ романа, противостоящий Эмме, — аптекарь Омэ. Не случайно его успешной карьерой Флобер завершает роман. Это он, Омэ, — столп общества. Это он — пародия на человека. Будучи смешным, он страшен в своей тупости. Омэ Флобера вырастает в гигантский образ пошлости, профанации всего человеческого. Омэ спектакля — туповатый и самодовольный буржуа, но, право, он не страшен, он даже довольно мил. Далее, центральный эпизод романа — выставка. Диалог Эммы и Родольфа у Флобера дан на фоне напыщенных речей «хозяев общества». Выставка дает в романе ощущение **исторической** замкнутости мира, в котором мечется Эмма. Это — исторический фон. Такова цивилизация, таково общество, прогресс. В таком обществе законная мечта человека о счастье пропитывается пошлостью, искривляется, чахнет. Мадам Бовари умирает не потому, что не любит мужа, разочаровывается в любовниках и запутывается в долгах. Она гибнет потому, что мечта о счастье в **этой цивилизации** не может стать жизненной и плодотворной.

Не использовав сцен и характеров романа, наиболее сильно подчеркивающих историческое содержание коллизии мечты и жизни, театр естественно пошел по пути метафизической трактовки и самого образа Эммы. Все «вечное», все инфернальное, все намеки на декадентское, какие есть в романе (а их немного, ибо «Мадам Бовари»—раннее произведение Флобера), в спектакле усилены, обыграны, развиты. Последние акты настолько загромождаются мистикой (шарманщик, маскарад, нотации, которые так безвкусно читает Эмме мистический персонаж — автор), что спектакль начинает восприниматься в тонах не Флобера, а Леонида Андреева. Безвыходным метаниям Эммы, ее тоске придан «навечный» и тем самым декадентский характер. Именно так звучит трагическое «уснуть!» Коонен в последнем акте. И в этом, кажется, нам, основная причина — почему, вопреки мастерству актеров и художника, уходишь со спектакля с чувством разочарования.

Толстой и Пушкин

«Толстой и Пушкин» — на эту тему Н. Гусев сделал интересное сообщение в толстовской секции Института мировой литературы. Говоря о характере отношения Л. Н. Толстого к Пушкину, Н. Гусев аргументировал свое высказывание личными воспоминаниями, отрывочными записями в дневниках, письмами писателя и мемуарными свидетельствами.

Н. Гусев категорически отрицает утверждение Б. Эйхенбаума («Литературный современник» за 1937 г. № 4), что из всей лирики Пушкина Толстому запомнилось только одно стихотворение «Воспоминание». Правда, это самое любимое, но не единственное стихотворение Пушкина, которое было близко Толстому. Из лирических стихотворений Пушкина Толстой особенно выделял те, которые затрагивают нравственные проблемы или выражают взгляды на призвание поэта. Он часто возвращался к элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и стихотворению «Поэт» («Пока не требует поэта»). Толстой разделял взгляды Пушкина на природу и условия поэтического творчества.

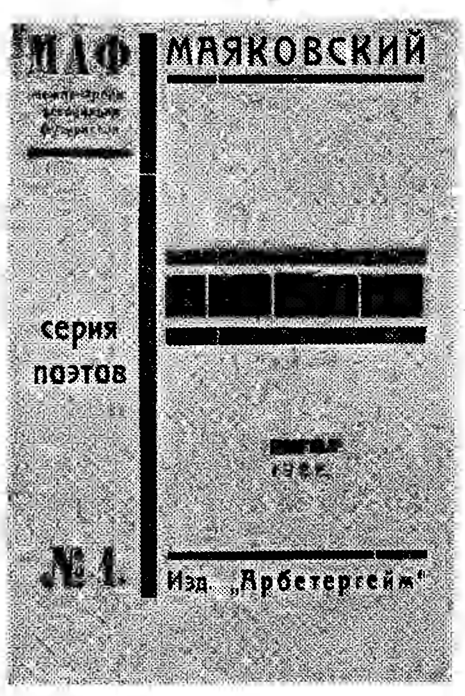
Из поэм Пушкина он особенно ценил «Цыганы», которую находил прелестной. Ему нравились, кроме того, «Братья Разбойники» и «Граф Нулин».

Л. Н. Толстой отрицательно относился к «Борису Годунову», тем более, что он не признавал белого стиха. Но при всем том он с похвалой отзывался о народных сценах этой трагедии, написанных прозой. Из «маленьких трагедий» Толстой отдавал предпочтение «Каменному гостю». В нем, по его словам, в высшей степени проявились «правда и сила» поэтического гения Пушкина. «Евгения Онегина» Толстой считал совершенством в смысле реального изображения жизни, разработки психологии действующих лиц и поэтической формы.

Основываясь на раннем высказывании Толстого в дневнике 1853 г., что «повести Пушкина голы как-то», некоторые литературоведы, в частности А. Цейтлин в книге «Мастерство Пушкина», противопоставляют пушкинской прозе прозу Толстого. На самом деле Толстой высоко ценил прозу Пушкина. «Повести Белкина» он перечитал семь раз и советовал каждому писателю «изучать и изучать это сокровище».

При обсуждении доклада Н. Н. Гусева М. Цявловский затронул тему о Толстом как о пушкинисте.

Пушкиноведение именно Толстому обязано таким важнейшим документом, как воспоминания М. И. Пущина о встрече с Пушкиным на Кавказе в 1829 г. Мы очень мало знали бы об этом периоде жизни Пушкина, если бы Толстой не побудил Пущина, рассказавшего ему об этой встрече, написать свои воспоминания.



В конце апреля 1922 г. Маяковский совершил поездку в Латвию. В этом же году в Риге рабочим издательством «Арбетергейм» издана его поэма «Люблю», которая была затем конфискована полицией.

Недавно Библиотека-музей В. Маяковского в Москве получила в подарок от латвийского писателя Я. Ниедре экземпляр этой книги, не имевшейся в СССР.

На снимке—обложка рижского издания поэмы «Люблю».

(Фото Музея В. Маяковского).

Американская литература

Секция критиков ССП слушала на-днях в Клубе писателей интересный доклад А. Старцева — «Американская литература сегодня».

Вторая империалистическая война начисто смела традиционный американский изоляционизм, стремление уйти, скрыться от «неприятных» вопросов, волнующих мир. В США, как и в других странах, в центре внимания сейчас стоят война и социальные проблемы.

Среди новых книг привлекли к себе большое внимание изданный колоссальным тиражом новый роман Эптона Синклера «Конец мира», посвященный войне и Версальскому миру, и роман Дальтона Трамбо — «Джонни получает винтовку», героем которого является человек, изувеченный войной.

В американской прессе недавно появились сообщения о только что законченном романе Хемингуэя — «Для кого звонит колокол» — о борьбе испанских республиканцев. По словам автора, он работал над книгой 17 месяцев, целиком посвятив ей все время. Из новых книг А. Старцев отметил также работу молодого автора Фаста — «Рожденные в свободе» — роман на историческую тему, популяризующую войну за независимость, книгу Колдуэла «Случай в июле» и др.

Самые крупные события в американской литературе последнего времени — это два нашумевших романа из американской жизни: известная уже у нас книга «Гроздья гнева» Джона Стейнбека, посвященная острой социальной проблеме, выдержавшая в США полумиллионный тираж и экранизированная, и новый роман негритянского писателя-коммуниста Ричарда Райта «Сын народа» (автора переведенных на русский язык «Детей дяди Тома»).

«Сын народа» написан Райтом в стиле уголовного романа и рисует трагическую судьбу негритянского мальчика Биггера Томаса. Автор знакомит читателей с жизнью негров и заставляет по-новому взглянуть на негритянский вопрос в США. В статье по поводу романа Ричард Райт сообщает, что работа над социальным романом — цель всей его жизни.

Оба эти романа встретили ожесточенный отпор со стороны реакционной печати Америки, однако это не уменьшило интереса, проявляемого к ним.

МОЛОДЫЕ ПИСАТЕЛИ АЛТАЯ ЖДУТ ПОМОЩИ

В краевом алтайском центре — Барнауле — мало интересуются литературной жизнью. Формально числившееся бюро литературного об'единения ничего не делает.

Правда, в 1939 г. редакция «Алтайской правды» проявила неплохую инициативу. Она об'явила конкурс на лучшую песню о родном крае. Конкурс привлек внимание литературной молодежи. Более 500 песен поступило на конкурс. Из них пять песен молодых поэтов В. Королева, И. Назарова, В. Чиликина, И. Иоста и М. Востокова были премированы и изданы.

Через год, в 1940 г., редакция «Алтайской правды» об'явила более широкий конкурс.

На страницах газеты часто стали появляться рассказы, очерки, стихи и песни, подписанные девизами авторов.

И авторы и читатели с нетерпением ждали результатов литературного конкурса. Согласно условиям конкурса решение жюри должно было быть опубликовано 20 апреля 1940 г. Но вот прошел уже октябрь, а об итогах конкурса — ни звука.

Такое же положение и с литературным конкурсом, об'явленным краевой комсомольской газетой «Сталинская смена». Газета писала:

«На основании решения собрания краевого комсомольского актива редакция газеты «Сталинская смена» об'являет краевой литературный конкурс юных прозаиков, поэтов и композиторов на лучший рассказ, очерк, стихотворение, песню и музыку на песню.

Участвовать в конкурсе могут все желающие.

Произведения, заслуживающие опубликования, будут помещены в газете «Сталинская смена», а также изданы отдельным сборником».

Обещания редакции не сбылись.

Перестали появляться в краевых газетах и литературные страницы.

Молодые писатели Алтайского края желают учиться. Они ждут настоящей помощи.

М. БОСТОНОВ

Кадр из кинофильма «Яков Свердлов». На снимке: Яков Свердлов — заслуженный артист РСФСР Л. С. Любашевский и М. Горький — артист П. Кадочников.

ПО СОВЕТСКОЙ СТРАНЕ

Из писем читателей и от наших корреспондентов

БАКУ. В ближайшее время выходит академическое издание поэмы Навои «Фархад и Ширин». Над переводом произведений Навои на азербайджанский язык работают поэты Мирвари Дильбази, Р. Нигяр, Беюк Ага Касум-заде и др.

И. Эфендиев

ВИННИЦА. На родине выдающегося украинского писателя-демократа М. М. Коцюбинского будет сооружен памятник знаменитому земляку. Памятник решено установить на площади у входа в парк культуры и отдыха им. Горького.

Ц. Цапенко

ГРОЗНЫЙ. Чечено-ингушский театр готовит постановки новых пьес местных драматургов: «Тамара» И. Базоркина — из жизни женщин-ингушек, и чеченского поэта Н. Мурзаева—музыкальное представление «Колхозная вечеринка» (музыка композитора А. Александрова). Драматург М. Гадаев совместно с режиссером национального театра заслуженным артистом республики Бутукаевым работает над народно-героической эпопеей «Сурхо — сын Ады». Драматург В. Шанин, пьеса которого «Кровь земли» была в прошлом сезоне показана в Городском драматическом театре, работает над пьесой о чеченском революционере Асланбеке Шерипове.

М. Грин

Ст. ЗНАМЕНКА. Библиотека станционного клуба провела цикл интересных литературных лекций для железнодорожников. Были прочитаны доклады о Горьком, о Маяковском, о проблемах атеизма в художественной литературе. На лекциях присутствовало около 1200 человек.

И. Бобыкин

НУКУС. В северные районы республики — в Чимбай, Кунград, Муйнак и другие — направлена фольклорно-лингвистическая экспедиция, организованная Научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории. Есть сведения, что в одном из аулов Кунградского района существует новый вариант замечательного каракалпакского народного эпоса «Едиге». В Кара-Узякском районе сохранилась книга рукописей поэта-классика Аджинияза.

М. Быкадоров

РОСТОВ-НА-ДОНУ. Отдел агитации и пропаганды горкома ВКП(б) и обком союза работников политико-просветительных учреждений устроили вечер встречи писателей Ростова с политпросветработниками. Доклад о творчестве ростовских писателей сделал доцент тов. В. Закруткин. Поэты и прозаики читали свои произведения.

П. Кофанов

САРАНСК. Мордовское государственное издательство выпустило ряд новых книг мордовских писателей. На эрзянском языке вышли сборники стихов: С. Вечканова «Моя звезда», А. Мартынова «Любовь», сборники молодого поэта К. Абрамова, рассказы о гражданской войне В. Аношкина, пьеса В. Коломасова «Прокопыч».

В переводе поэтов Н. Эркая, К. Абрамова, А. Мартынова, П. Любаева и др. вышел «Кобзарь» Шевченко и в переводе А. Мартынова — избранные произведения Маяковского.

Н. Филиппов

САРАТОВ. В музее им. Радищева открыта выставка произведений художника А. П. Боголюбова, внука революционера-демократа, основавшего музей его имени. На выставке собраны лучшие работы Боголюбова, хранящиеся в музее Радищева, Третьяковской галлерее, Горьковском художественном музее, представлена также переписка Боголюбова с Тургеневым, Крамским, Стасовым и другими деятелями искусства, характеризующая большую общественную деятельность художника.

А. Бор

УЛАН-УДЭ. Государственный научно-исследовательский институт языка, литературы, истории издал сказки популярного сказителя Бурят-Монгольской АССР Е. И. Сороковикова.

Д. Хилтухин

УФА. На совещании писателей и критиков в Башгосиздате обсуждался план издания художественной литературы на 1941 год. Большое место отведено переводам произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, М. Горького, А. Чехова, В. Маяковского. Намечен выпуск ряда книг башкирских поэтов и писателей.

Л. Кузнецов

ЯКУТСК. Правление Союза советских писателей Якутии приняло в члены Союза писателей народного олонхосута — певца Н. А. Абрамова. Ему сейчас 77 лет. Он колхозник. С его слов записаны две большие героические былины (олонхо), «Песня о великом вожде», «Песня о тракторе» и «Родина». Из кандидатов в члены Союза писателей переведен поэт Н. Е. Слепцов-Арбита. На-днях выйдут из печати в его переводах «Стихотворения А. С. Пушкина» и одна глава из калмыцкого эпоса «Джангар».

С. Купачиков-Элляй

Новые словари

Коряки, живущие на крайнем северо-востоке нашей страны, до Октябрьской революции не имели своей письменности. Недавно вышел из печати нымыланско (коряцко)-русский словарь, содержащий пять тысяч бытовых и отвлеченных терминов, вошедших в обиход разговорной и литературной речи коряцкого народа. Нымыланский язык относится к группе языков, на которых говорят некоторые индейские племена Северной и Центральной Америки. Словарь, составленный Г. Корсаковым под редакцией С. Стебницкого, содержит очерк с краткой историей языка, характеристикой его грамматики и руководством по пользованию словарем при работе над литературным текстом.

Нымыланский словарь — только часть обширного плана Государственного словарного издательства по выпуску [illegible] языков народов Советского Союза. Уйгуро-русский словарь, составленный Н. Баскаковым и Н. Насиловым, рассчитан не только на удовлетворение нужд уйгурского народа, живущего в Казахстане, Киргизии, отдельных районах Узбекистана и Синьцзяне, но и писателей, работающих над переводами с уйгурского языка. К словарю приложены характеристика основ уйгурской грамматики и ключ к словарю в арабском алфавите. Советские уйгуры пользуются в настоящее время латинизированным алфавитом.

Большое научное значение имеет также составленный Г. Василевич под редакцией члена-корреспондента Академии наук Н. Поппе эвенкийско (тунгусско)-русский словарь на 10 тысяч слов и киргизско-русский словарь на 25 тысяч слов, составленный К. Юдахиным. Для иллюстрации различных вариантов обозначений киргизских слов автор словаря привел более тысячи киргизских поговорок, пословиц, загадок, цитат из народного эпоса «Манас».

Подготовлены к печати словари: русско-эвенкийский, калмыцко-русский, русско-казахский, русско-киргизский (на 70 тысяч слов), по своему характеру близкий к толковому словарю; два мордовских словаря: русский-мокша и русский-эрзя. Продолжается работа над составлением латышско-русского, литовско-русского, эстонско-русского, финско-русского, русско-молдавского, русско-башкирского, русско-адыгейского и русско-ненецкого словарей.

ЦЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ НАХОДКА

ЛЕНИНГРАД. **(От наш корр.).** Молодым научным работником В. И. Малышевым в рукописном отделе библиотеки Академии наук СССР найден ценнейший материал о знаменитом древнерусском произведении — стихотворной «Повести о Горе-Злочастии», которая, по словам Чернышевского, «имеет особенную важность для истории нашей литературы».

Вновь обнаруженная рукопись относится к XVII веку и содержит сборник нерифмованных стихов, озаглавленных «Стихи покоянны, слезны и умильны». Все стихи этого сборника написаны в 30-х годах XVII века неким «недостойным Григорием». Впрочем, содержание сборника шире, чем назвал его автор. Рядом с нравоучительными стихами находятся и стихи, прославляющие Русское государство, стихи о Москве XVII века, о пользе книжного почитания и другие. Свыше десяти стихов этого сборника говорят о несомненном их влиянии на «Повесть о Горе-Злочастии». Поучительная часть повести почти целиком заимствована из стихов сборника. Любопытно, что в повести взяты из сборника не только темы для наставления героя — «доброго молодца», но и сюжет для его похождений, а также поэтическая лексика, причем заимствованы целые предложения из отдельных стихов сборника. Исключительный интерес для выяснения литературной истории «Повести о Горе-Злочастии» имеет стихотворение сборника, представляющее конспективное изложение первой части повести (до прихода героя «на почестен пир»).

Найденная рукопись, как полагают в Ленинграде, свидетельствует, что история «Повести о Горе-Злочастии» ведет к поэту-книжнику первой половины XVII века.

В настоящее время В. И. Малышев подготавливает к печати часть стихов сборника «Стихи покоянны, слезны и умильны», устанавливающую их влияние на «Повесть о Горе-Злочастии», а также не известные до сих пор стихи о Москве XVII века. Они будут опубликованы в «Трудах древнерусской литературы Академии наук СССР».

Умер К. Ф. Некрасов

22 октября умер 67-ми лет Константин Федорович Некрасов — племянник поэта Н. А. Некрасова. Покойный известен как один из культурнейших книгоиздателей дореволюционной России. Им был осуществлен целый ряд ценных и значительных изданий. Достаточно указать на серию мемуаров, переводы классических [illegible] и [illegible] литературы, стихи «забытых поэтов» и т. п. В изданном им в 1916 г. «Архиве с. Карабихи» были впервые [illegible] письма и документы, имеющие большое значение для изучения жизни и творчества Н. А. Некрасова.

Виднейшее место в изданиях К. Ф. Некрасова занимают [illegible] труды [illegible] изучению которых покойный посвятил последние годы своей жизни. [illegible] книга «О фресковой живописи старых русских мастеров» принята к изданию Академией архитектуры. История [illegible] книги с благодарностью отметит культурную деятельность К. Ф. Некрасова.

И. А. Новиков, Б. А. [illegible], М. А. Цявловский, Н. С. Ашукин, И. М. Брюсова, В. Г. Лидин и др.

Письма в редакцию

На-днях я увидал открытку, отпечатанную фотографическим способом, с кусочком текста песни кочегара из фильма «Аринка».

Песня эта по замыслу моему (и режиссера) является песенкой-самоделкой, сочиненной кочегаром Костей — персонажем характерным, комическим, но отнюдь не положительным.

В фильме эта песенка, при помощи которой кочегар Костя издевается над своим серьезным и более глубоким товарищем — машинистом Васей, помогает вскрыть легкомысленный и бесшабашный характер самого кочегара, и только с этой точки зрения она уместна и оправдана.

Пропагандировать эту песню как массовую, печатая ее десятитысячным тиражом на открытке, разрисованной в безвкусном рекламном стиле, — это вредное недомыслие.

Считаю необходимым заявить производственному комбинату Управления кинофикации, что, издавая такие «коммерческие» открытки, он оказывает очень плохую услугу и читателям и автору, выдавая нарочито-самодельные куплеты легкомысленного кочегара за массовую «песню поэта-орденоносца».

Надеюсь, что такие рекламно-издательские операции, совершаемые без ведома и разрешения автора, в дальнейшем не будут иметь места.

Вас. ЛЕБЕДЕВ-КУМАЧ

P. S. Приношу благодарность т. Б. Ивантеру, доставившему в редакцию «Литературной газеты» вышеупомянутую открытку.

*

В газете «Советское искусство» от 20 октября была помещена статья начальника Главреперткома И. Бурмистенко «Об эстрадном репертуаре».

В этой статье какая-то эстрадная сценка под названием «Радиошутка» приписывалась мне.

При чем было сказано, что в этой «политически вредной, пошлой сценке» я протаскиваю «антисоветскую болтовню о колхозах».

Хотя такой сценки я не писал и эстрадным исполнителям никогда ничего не давал, — я тем не менее затребовал в Главреперткоме текст этой сценки, допуская, что кто-либо из эстрадных исполнителей переделал на свой лад какой-нибудь мой рассказ.

Оказалось, что никакого отношения, даже косвенного, к этой сценке я не имел.

Больше того, эту сценку нельзя даже назвать литературным произведением. Это — галиматья, которая ничего общего с литературой не имеет.

Я не знаю, как произошла ошибка, благодаря которой начальник Главреперткома нашел уместным сказать обо мне так, как он это сказал. Дело это в дальнейшем разберется. Пока же возникают два вопроса.

1. Как мог начальник Главреперткома, через руки которого проходят сотни произведений, как он мог такую антихудожественную, вульгарную чушь приписать мне — писателю, проработавшему в литературе 20 лет?

2. В своей статье начальник Главреперткома весьма резко обругал (кроме меня) еще целый ряд эстрадных произведений московских и ленинградских авторов.

Эти произведения были названы: пошлыми, фальшивыми и клеветническими. Вся статья пестрит словами: пошлость, зубоскальство, сусальность, клевета, низкий идейный уровень.

Однако возникает вопрос — что же смотрел начальник Главреперткома? Ведь некоторые из указанных эстрадных произведений шли на эстраде 5 и 6 лет.

Ведь начальник Главреперткома в [illegible] наковой мере, а, может, даже и в большей степени, чем авторы, несет ответственность за появление на эстраде пошлых вещей.

Надо быть справедливым. И не следует все промахи перекладывать только на чужие головы.

МИХ. ЗОЩЕНКО

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

НА ЭКРАНЫ КИНОТЕАТРОВ

ВЫПУСКАЕТСЯ НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

ПЯТЫЙ ОКЕАН

Производства КИЕВСКОЙ КИНОСТУДИИ

Сценарий — **А. СПЕШНЕВА и А. ФИЛИМОНОВА**
Режиссер — **И. АННЕНСКИЙ**
Оператор — **В. ОКУЛИЧ**
Композитор — **С. ПОТОЦКИЙ**
Текст песен — **Я. РОДИОНОВА**

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
Арт. орденоносец — **А. АБРИКОСОВ**
Арт. — **Е. ГАРКУША**
Арт. орденоносец — **И. НОВОСЕЛЬЦЕВ**
Артист — **П. АЛЕЙНИКОВ**
Нар. арт. РСФСР орденоносец — **А. ЗУЕВА.**

Выпуск **«ГЛАВКИНОПРОКАТ».**

СМОТРИТЕ ФИЛЬМ «ПЯТЫЙ ОКЕАН».

ВСТРЕЧИ С ПОЛКОВОДЦЕМ

1919 год. Лето. Части Красной Армии под водительством Михаила Васильевича Фрунзе готовятся к наступлению на Уфу. Гениальный полководец приезжает в расположение Чапаевской дивизии. Надо сказать, что единственным командармом, с приказами и указаниями которого Василий Иванович Чапаев считался, был Фрунзе. Прочие приказы по армии Чапаев обычно испещрял своими критическими замечаниями, перечеркивал, переписывал и отправлял обратно в штаб армии, для себя же он составлял особый приказ, которым и руководствовался во время боевых операций. Но приказы Михаила Васильевича Фрунзе Чапаевым всегда точно и добросовестно выполнялись.

Разрабатывались подробности операций наступления на Уфу. У Красного Яра М. В. Фрунзе созвал специальное совещание командиров и комиссаров. После выработки плана операций Фрунзе поклялся от имени ивановцев, отряды которых были влиты в красноармейские части на этом участке фронта, что Уфа будет взята 9 июня. После Фрунзе слово взял Василий Иванович Чапаев и заявил:

— Раз к наступлению на Уфу и к победному завершению операции нас призывает Михаил Васильевич Фрунзе, мы обязаны его выполнить; мы все клянемся, что 9 июня части Красной Армии будут в Уфе.

Когда кончилось совещание, М. В. Фрунзе, В. И. Чапаев, Дм. Фурманов и я направились на нашу квартиру. По дороге Фрунзе обратился к Чапаеву с вопросом:

— Ну, Василий Иванович, скажи честно, доволен ты своим комиссаром? — в упор спросил Фрунзе.

Чапаев лукаво посмотрел на Фурманова.

— Скажу по совести, доволен, прямо доволен. Избавил он меня от соглядатаев. Бывало, приедут, да начнут — что да почему. Понимаю,—это все надо, но в конец извели. Теперь другое — чуть что, пожалуйте к военкому. Он парень с головой, знает, что к чему, ну и крой к нему.

— А в боях?

— Мы все время вместе во всех боях.

— Так значит, сработались?

— Как сказать, Михаил Васильевич? Часто спорим, разругались бы, если бы характер у него был мой, а так — ничего, сговариваемся. Комиссар мой показал себя в боях. Я бы, пожалуй, не задумываясь, дал ему командовать полком. Только что это вы, — спохватился Чапаев, — все меня спрашиваете, вы и его пощупайте.

— Правильно, Василий Иванович, его спросим.

— Отвечу, товарищ командующий, по-солдатски, — сказал Фурманов, — претензий к начдиву 25 товарищу Чапаеву не имею.

Чапаев остановился.

— Как, только претензий? Я-то его перед комфронтом хвалил, а он только претензий не имеет. Обкрутил и тут-то меня.

— Не горячись, Василий Иванович. У нас приказ взять Уфу, вот когда возьмем ее, тогда и будем хвалить друг друга, а пока — чего заранее говорить?

Чапаев рассмеялся первый. Фрунзе видел, что Фурманов и Чапаев сработались и полюбили друг друга, и радовался этому.

*

М. В. Фрунзе заявил Чапаеву, что на левом берегу реки Белой он лично будет участвовать в выполнении операции. В. И. Чапаев резко запротестовал:

— Здесь командую я, начдив 25, и вы в операции вмешиваться не имеете права.

М. В. Фрунзе, лукаво улыбаясь, ответил:

— Я знаю, что нахожусь в расположении вашей дивизии и что здесь командуете вы. Я только довожу до вашего сведения, что я буду участвовать в боях.

Чапаев, конечно, ничего поделать не мог, но он отдал строгое приказание всем своим подчиненным по штабу дивизии и командирам отдельных частей, чтобы во время боев не спускать глаз с Михаила Васильевича и не пускать его в опасные места. Но «не пускать» М. В. Фрунзе было совершенно невозможно. Когда во время атаки Канелевского полка (знаменитой «психической атаки») ивановцы дрогнули и в их рядах произошло замешательство, Михаил Васильевич не пожелал считаться ни с какими советами. С винтовкой в руках он бросился к передовой части ивановского отряда и крикнул:

— Ивановцы, в наступление, вперед, за мной!

В бою в районе деревни Турбаслы М. В. Фрунзе был контужен. Но никому не удалось уговорить его уехать с поля битвы. Я его встретила на следующий день после эпизода с контузией (бой под Уфой длился два дня) и стала категорически уговаривать его уехать в тыл. Он также категорически отказался, заявив:

— Все в порядке, раз голова цела, никуда не уеду.

И действительно, верный своей клятве, данной на штабном совещании в Красном Яру, М. В. Фрунзе во главе частей Красной Армии днем 9 июня вступил в Уфу, на улицах которой его встречали ликующие толпы освобожденного народа.

*

Во время мятежа в Верном в 1920 г., когда Дм. Фурманов и его друзья были заключены главарями мятежников в крепостную тюрьму, я работала на телеграфе у морзе. Каждый раз, когда я вызывала Ташкент, к прямому проводу неизменно подходил Михаил Васильевич Фрунзе. Во время передачи одного из моих последних сообщений о том, что мы с минуту на минуту ждем расстрела пленников, в моем телеграфном разговоре наступила вдруг резкая, длившаяся целую минуту, пауза. М. В. Фрунзе, очевидно, сразу не мог совладать с собой. Затем лента снова «заговорила». Михаил Васильевич передавал:

— Если случится так, что Фурманов и товарищи будут расстреляны, то вам всем, остающимся в штабе, надо немедленно уйти в горы для организации сопротивления. Помощь из Ташкента уже выступила.

Когда я ему вскоре сообщала о том, что мятеж ликвидирован, в ответе М. В. Фрунзе снова наступила мгновенная пауза, а затем, как бы овладев нахлынувшими радостными чувствами, он спокойно продолжал передачу по морзе:

— Все время следил за ходом событий и с необычайным чувством глубокого удовлетворения отмечал стойкость коммунистов.

*

Фурманов никогда не порывал связи со своим другом и учителем М. В. Фрунзе. Каждую выпущенную книгу он неизменно посылал ему с трогательной надписью и нетерпеливо ждал его отзыва. Каждый раз, когда Фрунзе приезжал в Москву, он обязательно встречался с Фурмановым, собирал своих ивановцев, и до глубокой ночи вспоминали друзья прошлые годы, делясь впечатлениями сегодняшней работы.

Стал собирать Фурманов материалы о Фрунзе, думал писать о нем книгу. Во время поездок в Иваново расспрашивал товарищей, компановал материал. Из собранного материала написал два рассказа— «Талка» и «Как убили отца». Но большой книги о Фрунзе не удалось ему осуществить.

А. Н. ФУРМАНОВА

*

В «Дневниках» Д. А. Фурманова сохранилось немало записей о личных встречах с М. В. Фрунзе. Ниже я привожу одну из этих записей.

ДЕСЯТЬ МИНУТ

Иной летучий, крошечный фантик так врезается в память, что не забыть его во всю жизнь. Это значит, что фактик этот по существу своему был не мелочью, что действие его было глубокое, что смысл его был серьезен, и только внешняя форма — летучесть, краткость, внезапность — отпечатлели его как мелочь.

Как-то в 1919 году, в апреле—мае, полки N-й бригады расколотили колчаковскую часть. Уж не помню, насколько значительна и важна была эта победа, не помню, были ли какие трофеи, выигрывалось ли особо серьезное положение. Но после удручающих весенних неудач и этот выигранный бой был на виду. Штаб бригады стоял в какой-то татарской деревушке. Маленькая закуренная комнатка, телефоны, аппараты на столе, склоненные чирикающие телеграфисты. То и дело взвизгивает дверь в избу — командиры ли, вестовые входят, иной раз в латаной шапке, в ватном балахоне прорвется житель-татарин с жалобой за теленка, за утащенные неведомо кем и когда лопату, бадью, оглоблю...

В штабе шум и гул, в штабе чирикающий беспрерывный говор аппарата... И вдруг тихо:

— Фрунзе приехал...

— Как Фрунзе, где?

— Сюда не смог — машина стала в грязи... Подходит пешком. С ним какой-то усатый... Ну уж, конечно, усатый этот — верный его боевой соратник, Федор Федорович Новицкий.

И в штабе вмиг все подтянулось, встало и село на свои места — словно и комната стала просторней, и аппарат заработал отчетливей, и взгляды у всех посвежели, забодрились, засветились.

Короткой и крепкой походкой, как всегда, чеканно отстукивая каблуками, Фрунзе вошел в штаб. Ему, было, хотели рассказать про удачу, а он уже все знал: ему хотели рассказать про общее положение, настроение татар-сельчан, про трудности с перевозкой артиллерии по этакой глинистой, вязкой дороге, про медленный подвоз патронов, про нехватку, а он сам, прежде чем скажут, подсказывает то же самое: видно, сводки и отчеты не соскальзывали у него с памяти, а зацеплялись там какими-то крючечками и цепко держались до нужной минуты. Он пробыл недолго. Тут же, за этим штабным столом, наметал благодарственный приказ и передал его:

— Распространить... Прочесть... Молодцы, ребята!..

Он пробыл всего, может быть, десяток минут — заглянул только по пути, торопился в другое место.

И после этого короткого визита — отчего же стало всем так легко, словно набрали полной грудью свежего воздуху и дышат — не могут надышаться?

Простые нужные слова, этот освежающий, бодрящий приказ, эта весть по полкам, что Фрунзе тут, около, и сказал спасибо ребятам за удачу,—все это освежающей волной прокатилось по полкам, и полки помолодели, повеселели. Кажется, и крошечный фактик, а, видимо, важен, нужен, нужен был он в те дни и часы. Только весть о приезде и только дружеское слово любимого командира, а сколько от этого жизни, сколько заново уверенности в себе, какой под'ем!

РЕДАКЦИЯ: Москва, Последний пер., д. 26, телефоны отделов: современной литературы и критики, писем, искусств и публицистики, иностранного — К 4-46-19; информации — К 4-34-60; иллюстраций и секретариата — К 2-20-95.

Б 13946

Типография издательства «Черная металлургия», Москва, Цветной бульвар, 30.