

Литературная газета

№ 70 (561)

ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Пятница, 20 декабря 1935 г.

О ПУШКИНЕ И МАЯКОВСКОМ

Столетняя годовщина со дня смерти Пушкина — дата исключительного значения. Гений Пушкина, подобно гению Шекспира и Микель-Анджело, Гете и Бетховена, останется нетленным во многих столетиях человеческой культуры. Все новые и новые поколения будут черпать эстетическое наслаждение, творческую радость и вдохновение из этого замечательного источника. Замечательный мастер поэтической речи, пленяющий и волнующий нас сложной простотой своих стихов и чеканной силой своей прозы, Пушкин сумел отобразить в своих произведениях свою эпоху с такой полнотой и яркостью красок, что познавательное и воспитательное значение его творчества всегда будет огромно. Он был одним из самых больших людей XIX века, жизнелюбивым, богато одаренным, полным творческой мощи. И этот человек принужден был жить и творить в царской России, над огромными пространствами которой тягло клубился мрак самодержавия и раздавался кандалный звон.

Создатель литературного русского языка, родоначальник новой русской литературы, он был поэтом огромной страсти — слишком ярким и жаждущим свободы, слишком индивидуальным. Освобожденные от бесконечных фальсификаций литературных историков, творческая биография и короткий жизненный путь Пушкина предстают перед нами как длинная полоса моральных пыток и издевательств со стороны правительства и знати, закончившаяся смертельным выстрелом пристраченного выродка. Реакционное дворянство, с которым боролся Пушкин во имя новой литературы, затравило и погубило его. Пушкин остался тогда неведом широким массам русского народа. И даже тогда, когда буржуазия впоследствии канонизировала Пушкина и объявила его национальным гением, буржуазное литературоведение руками всевозможных Айхенвальдов стремилось поставить поэзию Пушкина на службу политической реакции и мракобесия. Можно с полным основанием утверждать, что на протяжении восьмидесяти лет, прошедших от смерти поэта до великой пролетарской революции, буржуазия не сделала ничего для того, чтобы Пушкин стал достоянием народных масс. В буржуазной школе преподавался причисленный и лакированный хрестоматийный Пушкин; рабочие и крестьяне, задавленные и бесправные, в массе своей знали Пушкина лишь по наслышке. Только авангард рабочего движения, его передовые люди уже тогда знали и любили Пушкина во всем его творческом многообразии — достаточно вспомнить об отношении к Пушкину Владимира Ильича Ленина.

Лишь в наше время, в эпоху великой пролетарской революции, Пушкин становится по-настоящему всенародным поэтом, поэтом русского народа и всех народов, населяющих Советский Союз. Постановление правительства об учреждении Всесоюзного пушкинского комитета, которому поручено «выработать ряд мероприятий, имеющих целью увековечить память А. С. Пушкина среди народов Союза ССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся», является фактом огромного политического и культурного значения. Государственная пропаганда творчества величайшего русского поэта — не замечательное ли это доказательство огромного размаха культурной революции и роста социалистической культуры в нашей стране? Увековечение памяти Пушкина как создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы — огромный факт в ряду мероприятий партии и правительства, характеризующий ленинско-сталинское отношение пролетариата к культурному наследию прошлых эпох.

В составе Всесоюзного пушкинского комитета под председательством А. М. Горького, наряду с крупнейшими руководителями партии и правительства, академиками, пушкиноведами, представителями выдающихся писателей всех братских республик Советского Союза. Этим особо подчеркнута задача сделать творчество Пушкина достоянием всех народов нашей многонациональной страны. Национальная по форме, социалистическая по содержанию культура республик Советского Союза получила в 1936 и 1937 гг. новый могучий стимул к овладению классическим на-

следством, к новому росту. Стоит ли напоминать в эти дни о том, что великий поэт германского народа Гете превращен фашистскими заправщиками в объект гнусного погрома, стоит ли напоминать, что в атмосфере культурного одиночества буржуазного общества произведения великих поэтов и писателей буржуазии покоятся на пыльных полках библиотек, будучи неведомы трудящимся массам, прозябающим в нищете и несмысленных страданиях.

Одновременно с решением об учреждении Пушкинского комитета опубликовано постановление правительства о переименовании Триумфальной площади города Москвы в площадь имени Владимира Маяковского. Одна из площадей столицы пролетарского мира названа именем того поэта, который «был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» (Сталин). Это совпадение в правительственных решениях одного дня имен двух замечательных поэтов разных эпох, отделенных друг от друга целым столетием, полно глубокого смысла. Революционный пролетариат, осваивая с позиций марксистско-ленинского мировоззрения культурное наследие прошлого, творит новую культуру, талантливым и страстным мастером которой был Владимир Маяковский. На развитие революционной поэзии в нашей стране и во всем мире творчество Маяковского оказало и оказывает сейчас большое и разностороннее влияние. Маяковский поднялся до вершин подлинного искусства эпохи пролетарской революции. Пролетариат и широкие народные массы Советского Союза глубоко чтят своего замечательного поэта, считая преступлением безразличие к его памяти и его произведениям. Многомиллионные массы знают и любят Маяковского, и в 1936 г. советские издательства бросят на наш необъятный книжный рынок новые, миллионы его книг. Нужно ли напоминать в эти дни, что произведения Гейне сжигаются на берлинских площадях, что в атмосфере культурного одиночества буржуазного мира лучшие поэты буржуазии не могут рассчитывать даже на полутысячный тираж своих произведений?

Пушкин и Маяковский. Когда читаешь эти имена на страницах советской газеты, в их свете становится особенно видны недостатки работы наших ныне здравствующих поэтов и всей нашей поэзии. Мало, совсем мало в ней произведений, которые бы так полно, всесторонне, глубоко и разнообразно отображали нашу эпоху, как это удавалось Пушкин в отношении своего времени, как это делал Маяковский в годы гражданской войны и мирного строительства. Замечательна наша эпоха, эпоха становления нового мира, замечательны люди, чьим трудом и подвигом рождается этот мир, — где же поэтические произведения такой неуязвимой силы, которые в столетиях сохранили бы живой и волнующий нашу действительность? Сколько у нас в поэтической среде сытого благодушия и непрекращаемой уверенности, «что поэзия является одним из самых ярких выражений нашей советской культуры» (на беседе советских поэтов, находящихся в Париже). Так ли уже «ярко» выглядит наша поэзия рядом с огромным ростом культуры труда, нашей поэзии свое блестящее выражение в сталинском движении?

Советская поэзия должна и будет расти не на основе подражаний мастеров поэтов. У Пушкина могут и должны учиться наши поэты тому упорству труда, которое заставляло его десятки раз переделывать каждую строчку, той жадной страсти к познанию, которая делала его одним из образованнейших людей своего времени. У Маяковского могут и должны учиться наши поэты той активной, кровной заинтересованности делом пролетарской революции, жадной страсти к личному участию в ней, которая делала его капитатором, горланом, главарем и лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи.

Лишь в борьбе с риторической трескотней, часто прикрывающей равнодушие к делам и дням нашей жизни, с политическим и общекультурным невежеством, с замыканием в тесный и душный литературный мирок может и будет расти наша поэзия. Лишь на путях учебы, труда и борьбы будут завоеваны вершины подлинного искусства советской поэзии.

ВЫСТУПЛЕНИЕ тов. А. А. АНДРЕЕВА НА ВСЕСОЮЗНОМ КИНОСОВЕЩАНИИ

17 декабря, на Всесоюзном киносовещании с яркой речью выступил авторитетнейший киноман, догма не смолкавший апологист секретарь ЦК РКП(б) тов. А. А. Андреев.

В своей речи тов. Андреев подчеркнул, что несомненные успехи, которые добилась наша кинематография за последние годы, далеко еще недостаточны. Тов. Андреев поставил перед творческими работниками советского кино боевую задачу: уже в 1936 г. резко увеличить выпуск художественных фильмов, ярко отражающих наше героическое прошлое и прекрасное настоящее, наряду с серьезными дать больше и веселых картин, дать больше научных и детских картин, одновременно добиваясь повышения их качества.

Тов. Андреев подчеркнул необходимость скорейшего и более глубокого проникновения кино в деревню. Замечательную часть своей речи тов. Андреев посвятил необходимости того, чтобы наряду с победой советского кино в художественном отношении добивались первоклассности в области техники кинематографии, беря у иностранной кинематографии все лучшее, все передовое в этом отношении, не экономя и шире развертывать саморитку среди киноманов. Это обеспечит дальнейшее успешное развитие советского кино.

Режиссер-орденоносец т. Эрмлер от имени всех киноманов обратил к тов. Андрееву с просьбой передать товарищу Сталину, что творческие работники советского кино дают слово выполнять поставленные перед ними задачи.

СОВЕТСКИЕ ПОЭТЫ В ПАРИЖЕ

ПО ТЕЛЕФОНУ ИЗ ПАРИЖА

Статье месяца наши поэты: А. Безыменский, С. Кирсанов, В. Луговской и И. Сельвинский находятся в аэрационной командировке. Вчера сотрудник «Литературной газеты» вызвал по телефону Париж и беседовал с А. Безыменским, который поделился своими впечатлениями о пребывании в Париже.

— Каждый день приносит нам много интересных встреч и ярких впечатлений. Мы знакомимся с Парижем.

Литературные кружки столицы Франции встречают нас дружелюбно, тепло. Нам часто приходится уживаться с хорошо знающим и Париже советскую поэзию. Здесь очень часто повторяют имя Маяковского.

Мы присутствовали на днях на митинге, посвященном французскому роману. На митинге председательствовал Андре Жид. В президиум сидели наши друзья — Мальро, Арагон, профессор Жан Кассо. Собрание было оживлено в связи с присуждением Гонкуровской премии Жозефу Фейре за его роман «Кровь и свет». Последнее решение Гонкуровской академии вызвало

недовольства и ожесточенные споры. Гонкуровская академия постоянно ошибалась в своих решениях, — говорил на этом собрании. Она прохорит мимо действительно интересных книг. Все выступления называли имя революционного писателя Луи Гийо, автора книги «Черная кровь», как достойного претендента на премию.

На этом собрании мы убедились, как крепко единый фронт лучших представителей французской литературы — друзей новой культуры, друзей Советского Союза.

16 декабря был наш вечер. Мы читали свои стихи Андре Жиду, Муссину, Жан-Ришар Вьокю и другим виднейшим писателям Франции. Французы не знакомы с манерой нашего чтения стихотворений. Она, да и сама техника советского поэтического языка, произвела на них большое впечатление. Андре Жид, прощаясь с нами, сказал, что уходит с вечера творчески омолоданным.

22 декабря в нашу честь состоится вечер в Пей-лабле.

Мы получили приглашение посетить Бельгию и Испанию.

А. БЕЗЫМЕНСКИЙ

НАКАНУНЕ ПЛЕНУМА В БЕЛОРУССИИ

МИНСК, 19 декабря (по телефону от нашего специального корреспондента). Известие о созыве пленума Союза советских писателей в Минск вызвало горячий энтузиазм среди трудящихся столицы советской Белоруссии. Началась энергичная подготовка к пленуму. Центральный комитет партии Белоруссии выделял специальные комитеты содействия, в который вошли крупнейшие представители партийной, профессиональной и литературной общественности. На заседании от 16 декабря выработан ряд конкретных мероприятий для встре-

чи делегаций, размещения их, обеспечения питанием и т. д. Для писателей, приезжающих на пленум, аккредитованы две крупнейшие гостиницы Минска.

Активно готовятся к пленуму комсомол, ЦК комсомола Белоруссии выдвинул идею организации факельного шествия молодежи в день открытия пленума.

Центральная библиотека организует выставку белорусской литературы.

Кружки самодеятельности готовят концерт-репортаж пленуму Союза писателей.

В БАШКИРИИ

УФА, 19 декабря (по телефону от нашего специального корреспондента). Вчера закончилась поэтическая дискуссия, организованная Союзом писателей Башкирии в порядке под-

готовки к пленуму ССП. Дискуссия продолжалась три дня. Горячие споры вызвали вопросы техники и классиче-



Пушкин, Эскиз В. Тропинина (масло на дереве, 1827).

ОБ УЧРЕЖДЕНИИ ВСЕСОЮЗНОГО ПУШКИНСКОГО КОМИТЕТА В СВЯЗИ СО СТОЛЕТИЕМ СО ДНЯ СМЕРТИ А. С. ПУШКИНА

Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР

В связи с предстоящим празднованием столетия со дня смерти великого русского поэта, создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы — Александра Сергеевича Пушкина, богатейшего человеческого бессмертного произведениями художественного слова, — Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

1. Учредить Всесоюзный Пушкинский Комитет в следующем составе:
Председатель — А. М. Горький.
Заместители председателя — А. С. Бубнов и А. С. Шербаков.

Члены комитета:

- | | | |
|---------------------------|-----------------------------|----------------------|
| 1. Ворошилов В. Я. | 17. Вересаев В. В. | 33. Накоряков Н. Н. |
| 2. Чубарь В. Я. | 18. Серафимович А. С. | 34. Безыменский А. |
| 3. Жданов А. А. | 19. Демьян Вильям. | 35. Павел Тютин. |
| 4. Можлаук В. И. | 20. Толстой А. Н. | 36. Корейчук. |
| 5. Степкин А. И. | 21. Фадеев А. Н. | 37. Липа Кушала. |
| 6. Акулов И. А. | 22. Тихонов Н. А. | 38. Лажут. |
| 7. Киселев А. С. | 23. Тынников Ю. Н. | 39. Апп. |
| 8. Зотовский В. П. | 24. Чуковский К. И. | 40. Табаша Г. |
| 9. Буланов И. А. | 25. Глазков Ф. | 41. Джавахишвили М. |
| 10. Кодацкий И. Ф. | 26. Станиславский К. С. | 42. Чарен. |
| 11. Акад. Каринский А. П. | 27. Немрович-Данченко В. И. | 43. А. Татиров. |
| 12. Акад. Горбунов Н. П. | 28. Мейерхольд В. Э. | 44. Ибрагимов Г. |
| 13. Акад. Орлов А. С. | 29. Проф. Павловский М. А. | 45. Таш-Назаров. |
| 14. Акад. Рованов М. Н. | 30. Проф. Оксман Ю. Г. | 46. Сахен-Сейфуллин. |
| 15. Акад. Бухарин Н. И. | 31. Проф. Благой Д. Д. | 47. Маджиди Рахмат. |
| 16. Акад. Дерябин Н. С. | 32. Лунин И. К. | |

2. Поручить Пушкинскому комитету выработать ряд мероприятий, имеющих целью увековечить память А. С. Пушкина среди народов Союза ССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся.

3. Выработанные Комитетом меры внести на утверждение ЦК Союза ССР и осуществлять соответствующим паркоматам с тем, чтобы все подготовительные работы были закончены за три месяца до дня годовщины смерти поэта — 10 февраля 1937 г.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
М. КАЛИНИН.
Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
И. АКУЛОВ

Москва, Кремль, 16 декабря 1935 г.

ГРЯДУЩАЯ ВСТРЕЧА

Из речи Мариэтты Шагинян, произнесенной на торжественном собрании армянских, украинских, русских, грузинских, азербайджанских, белорусских и других поэтов и писателей, устроенном союзом армянских писателей в Эривани 2 декабря 1935 г.

Дорогие товарищи!

Десять лет назад такие встречи, как наша, были еще невозможны, десять лет назад мы, работники искусства, трудились над тем, чтобы научиться общению между собой в пределах одной республики и одного языка. Теперь все чаще и чаще мы находим форму для общения между поэтами и писателями разных языков и разных республик нашего Союза, да и не только нашего Союза. В этом году стали почти обычным фактом встречи между нами и товарищами, пишущими на иностранных языках.

Спрашивается, остановились ли мы на этой форме творческого общения? Или это только ступень, за которой пылается на нас новая полоса общественного развития? И какова эта полоса, куда нас шагнуть?

Лично я думаю, что завтра мы встретимся с такими художественными силами, которых в нашем творчестве «порядке дня» даже и не предусматривали. Что же это за грядущая встреча?

Многие из вас, может быть, заметят, что в программах концертов и вечеров во время больших праздников все чаще и чаще встречаются два слова «самостоятельное искусство». Не так давно было принято, чтобы лучшим людям страны, после сцены, юбилея и совещания, давать возможность послушать лучших людей искусства; крупнейшие певцы, музыканты, поэты — дипломированные, прославленные, маститые — выходили и показывали перед этой почетной аудиторией свое мастерство. Но вот

подобно мне, тот сладкий холодок в позвоночнике, какой охватывает нас, художников, от явления бесспорной красоты. Стихи были певца Мамбета.

Кто такой Мамбет, откуда он? Почему он сумел с такой пронзительной ясностью, с такой музыкальной простотой сказать о нашем новом мире?

На эти законные вопросы мы сами отлично знаем ответы: Мамбет, певец, рожденный пастушеским кошами Кавказа, — не один. Мамбеты встанут сотнями, завтра их будут тысячи. Почему он сумел так запеть? Потому что, по старинной мудрой пословице, «от избытка сердца глаголет уста», и его песня родилась от избытка сердца, без которого подлинного искусства не существует в мире.

Товарищи, рост этого нового могучего творчества мы не смеем не замечать. Не смеем не заметить армянские поэты, что в колхозах Армении родились новые певцы, и записи народного фольклора, в том числе совершенно нового, дают невиданное богатство; у собирателя Гехам Тарвердяна, например, их накопилось на несколько томов. Если нужно и нам, нашей среде, как-то по-сталински восторжествовать, — а это, конечно, нужно, — то такая встреча должна быть как раз в сторону установления прочного, правильного взаимодействия с подлинно народной поэзией и искусством.

Мы должны суметь взять у нее. Мы должны суметь дать ей. И давайте пожелаем, чтоб следующая форма наших встреч была ярким творческим общением поэтов-профессионалов с певцами-Мамбетами всех социалистических республик нашего великого Союза!



Маяковский (1930).

Пролетариата
литое тело
Двуглавым орлам
не сжимать, котти.
То,
чего
декабрь не доделал,
То
завершил
великий Октябрь.

В. МАЯКОВСКИЙ.

Телот летучки в представлении феерии Маяковского — «Москва-то», в Первом госцирке. Публикуется впервые.

О ПЕРЕИМЕНОВАНИИ ТРИУМФАЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ

Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет: Переименовать Триумфальную площадь в г. Москве в площадь имени В. Маяковского.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета
Союза ССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета
Союза ССР
И. АКУЛОВ.

Москва, Кремль, 16 декабря 1935 г.

ОТ СТАЧКИ И ДЕМОНСТРАЦИЙ К ЕДИНИЧНЫМ БАРРИКАДАМ. ОТ ЕДИНИЧНЫХ БАРРИКАД К МАССОВОЙ ПОСТРОЙКЕ БАРРИКАД И К УЛИЧНОЙ БОРЬБЕ С ВОЙСКОМ. ЧЕРЕЗ ГОЛОВУ ОРГАНИЗАЦИЙ МАССОВАЯ ПРОЛЕТАРСКАЯ БОРЬБА ПЕРЕШЛА ОТ СТАЧКИ К ВОССТАНИЮ. В ЭТОМ ВЕЛИЧАЙШЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, ДОСТИГНУТОЕ ДЕКАБРЕМ 1905 ГОДА. — ПРИОБРЕТЕНИЕ, КУПЛЕННОЕ, КАК И ВСЕ ПРЕДЫДУЩИЕ, ЦЕНОЙ ВЕЛИЧАЙШИХ ЖЕРТВ.

(В. ЛЕНИН)

ПОЭЗИЯ МОСКОВСКИХ БАРРИКАД

При разборе архива подпольной большевистской газеты «Казарма» было обнаружено письмо из Москвы с просьбой напечатать два стихотворения, написанные солдатом, осужденным за участие в московских «беспорядках».

Стихи безымянного автора не дошли до наших дней, но десятки его товарищей оставили нам в память стихи и песни, воспевавшие бойцов московских баррикад.

Среди этих бойцов на улицах декабрьской Москвы можно было видеть одного из зачинателей пролетарской поэзии в России — Федора Шкулева. Именно после вооруженного восстания 1905 года им была соведена песня «Кузнец», дышащая высокой верой в непобедимость рабочего класса. Одновременно с Федором Шкулевым писали стихи о декабрьских боях А. Богданов, Г. Ваткин, Е. Тарасов и множество других безымянных поэтов.

Написанные в большинстве своем уже после поражения московского пролетариата, стихи эти звучали как гимны во славу храбрых товарищей, погибших на улицах Москвы:

Спите, братья, с чистым павшим,
Близок судный час,
Спите, радости не зная,
Ночь в руках у нас.
... Ночью снова баррикадами
Город обведем,
Утром свежими отрядами
Новый бой начнем.
Спите, братья и товарищи,
Близок судный час,
На несмысленном пожарище
Мы помним вас!

Пролетарская поэзия ответила едким сатирическим пафосом на адресованную ей волю самодержавных душегубов народа, ведавшего на красную Москву. «Арестованных не иметь и действовать беспощадно» — так звучало в приказе по лейб-гвардии Семеновскому полку перед его отправкой в Москву. Поворнувшись к Семеновскому полку перед его отправкой в Москву, командир полка Семеновцев, знаменитый парский палец, генерал-майор Мин, 13 августа 1906 г. Мин был убит в Петербурге, большевистская «Казарма» опубликовала «Назгробное слово Мину». Этот острый политический памфлет был затем выпущен отдельной листовкой и издан в широко-большевистской организации тиражом в 6 тысяч экземпляров и распространялся нелегально среди рабочих и солдат.

Е. Тарасов, об. «Стихотворения», Птр. 1919; написаны в 1906 г.



«Русская корона». Рисунок Хасма (с Риска, Нью-Йорк, 1905).

„МОСКВА ГОРИТ“ МАЯКОВСКОГО

Принимаясь за работу над текстом и сценарием пирожкового представления о революции 1905 года (в связи с двадцатипятилетием), Маяковский внимательно изучал материалы, относящиеся к событиям первой русской революции. Он широко использовал эти материалы, отнюдь не ограничиваясь данными фактического порядка. Так он включил в текст сатирические стихи и песни той эпохи (например, «Пар назидательный», «Буф», «Пар назидательный» и др.) и построил несколько эпизодов на сюжетах журнальных карикатур 1905 года.

В «Москва горит» текст и сценарий (постановочный план) представляет неразрывное единство: Маяковский выступил здесь как драматург-режиссер. Он использовал в своей пьесе различные жанры пирожкового искусства, традиционные цирковые трюки и аттракционы.

Самое же появление вещи Маяковского на арене цирка никоим образом не было случайным: достаточно указать на настойчиво пропагандируемую им в театре зрелищность, на прелесть цирка и феерии в «Мистерии Буфа», на характер «Клопа» и «Ваня» с ползаводками — «феерическая комедия» и «драма о цирке и фееризме».

Маяковский читал «Москва горит» дважды на заседаниях художественно-политического совета Центрального управления государственных цирков. На первом заседании, 20 февраля 1930 г., было постановлено: «Считать вполне приемлемой постановку «Москва горит» в первом московском Гос-

В том же году в Риге подпольный солдатский поэт «Восход» опубликовал стихотворение «К убийству генерала Мина»:

... Ты роль тирана-аластельна
Хотел, как видно, разыграть
Перед тобой дрожала рать
Твоих рабов, и мия Мина
С Москвы у всех над головой
Висела, тучей грозной.
Ты не дождался, враг народный,
Царем облаканный злодей,
Что троны грозных палачей
В пыль разобьет народ свободный.

Но не тоску, кровавый Мин,
Ты скоро будешь не один.
Пусть знают царские клеветы —
К борьбе готовится страна...

Огромное возмущение народа вызвало предательское поведение Семеновцев, подставивших ущемленным царских сапорогов и пошедших с оружием в руках против преследованных рабочих. В сатирических журналах и в подпольных солдатских листовках стали появляться стихотворения и записки, высмеивающие богатырские «подвиги» солдата Семеновского полка:

Женщины, старцы и детей
Настраивали кучи,
То-то полк богатырей,
То-то полк могучий!

В. И. Ленин расценивал московское вооруженное восстание как великий урок гражданской войны. «При участии рабочей массы в городском восстании», — писал Ленин, — при массовом падении на врага, при решительной умелой борьбе за войско, которое еще более колеблется после Дум, после Севастополя и Кропоткина, при обеспечении участия деревни в общей борьбе — победа будет за нами в следующем всеобщем вооруженном восстании».

Рук с рукой пойдут солдаты,
Пойдут с рабочим, мужиком,
И прогнет их веший пролом,
Как всенародный гонимый.

— вторили словам вождя поэты московских баррикад.

История подтвердила великое ленинское предсказание.

И. ЗВЕНТОВ

«Голос солдата» (Рига) № 16, 1906 г.

Впервые опубликовано в сатирическом журнале «Жулик», СПб. 1906 г.

В. И. Ленин «Уроки московского восстания», т. X, стр. 53.

«Голос солдата» (Рига), 1906 г.

„УДЕЛ СИЛЬНЫХ“

С. МСТИСЛАВСКИЙ

Картина 22-я.

Рабочая квартира, очень бедная. Некрасивый стол, несколько табуреток. Сидит в углу, на нем поставлен котел. Котел с кипятком. Гусиный котел.

Комната пуста. Тихо, только с улицы, издалека, доходит антихристовское постенное журчание перестрелки. Из соседней комнаты слышны приторные двери вырываются внезапно протравленный острый женский крик. И опять тишина.

ГОЛОС ТАНИ. (за входной дверью, слева). Сюда, что ли? (дверь распахивается. Таня в полушубке, голова подвязана черным платком, через плечо маузер. За ней Михайла и дружинник тащат два небольших, но тяжелых ящика).

МИХАИЛА. От пети все же подальше патроны, ребята. Вона я мешком от муки не вооружен. (Составляют ящики около двух мучных мешков. Михайла оглядел, любозная. Вот нам — на который случай — запас. Смотри, без моего приказа не трогать. Я так и мамаше скажу: чтоб отсюда не допускала. (Дружинник перевернул, усекаясь, покаркал головой. Внутренняя дверь открылась: на пороге Пелагея).

ДРУЖИННИК. Вот и она самая.

ТАНЯ. (клянется). Здравствуй, бабунка.

ПЕЛАГЕЯ. (поджала губы, неодобрительно осматривала Таню и толпящихся у печи, грешных руки дружинников). Кому бабунка, а кому Пелагея Никандровна.

ТАНЯ. (клянется вторично). Здравствуй, Пелагея Никандровна.

МИХАИЛА. (показывает на Таню). Вот, мамаша, нынче у нас почевать будет... Приезжал... (Таня). Складывая амуницию, Татьяна Евровна... Сейчас мы чайком побалуем... И ребят погреем... Чашечку розливаю есть... Ну! Где ты там?.. Ставь самовар... Ну!

ПЕЛАГЕЯ. (еще круче и ехидней поджала губы). Так так, покрив, покрив!

МИХАИЛА. (очень весело; подмигнул Тане). Отчего не покривать?.. Голо у меня приятный. Ну-ка! (В соседней комнате — тихий и протравленный стон. Все валерулы. Сидя Михайла мгновенно обесшала умика).

МИХАИЛА. Что такое... приключилось?.. Ну! (Рванулся к двери. Пелагея застыла в дверях).

ПЕЛАГЕЯ. (Рванулся к двери. Пелагея застыла в дверях).

МИХАИЛА. (отшел, качает головой сокрушенно). Вот... Подожди, скажи на милость... Давно?

ПЕЛАГЕЯ. (завылливо). Ты б еще больше по улицам метался, отстрел... Сутки пельные... (Резкий крик в соседней комнате). Так маюста, так маюста... Держит что-то, не пойму.

МИХАИЛА. Что же ты доктор?.. два шага от нас!.. Егор Егорович. (Таня, отошедшая в угол, к рукоятке и засучившая уже рукава для мытья, резко обернулась. Михайла глянул на ее изменившиеся лицо). Ты, что... знаешь его, Голышева, доктор?

ТАНЯ. (с заливкой). Знаю... Я ж москвичка... Здесь родился... Неужто он так... в том же проулке... дом с мезонином?

МИХАИЛА. (закрывая). Во-во... Только за угол завернуть... Как же это вы, мамаша...

ПЕЛАГЕЯ. Было когда ходит! На кого я Нурку брошу? Да и не пойду я... Разве кто крещенный сейчас на улицу выйдет. На углу, омамед-нась двоих убило...

ДРУЖИННИК. Егор Егорович?.. Пойдет... Он — сердешный... Мы ж к нему все ходили... кто с чем... И денег не берет... Сердешный, я говорю, человек... Мы его в момент поставили... (Дружинникам). Вали, ребята, скопом... Для полного почтения... (Выходит, пересмеиваясь и перекидываясь. Таня, спустившая было засученные рукава, опять обнажила до локтя руки и пошла к внутренней двери. Пелагея хотела остановить, но раздумала, посторонилась, пропустила).

ТАНЯ. (за дверью). Знаю... Я ж москвичка... Здесь родился... Неужто он так... в том же проулке... дом с мезонином?

МИХАИЛА. (закрывая). Во-во... Только за угол завернуть... Как же это вы, мамаша...

ПЕЛАГЕЯ. Было когда ходит! На кого я Нурку брошу? Да и не пойду я... Разве кто крещенный сейчас на улицу выйдет. На углу, омамед-нась двоих убило...

ДРУЖИННИК. Егор Егорович?.. Пойдет... Он — сердешный... Мы ж к нему все ходили... кто с чем... И денег не берет... Сердешный, я говорю, человек... Мы его в момент поставили... (Дружинникам). Вали, ребята, скопом... Для полного почтения... (Выходит, пересмеиваясь и перекидываясь. Таня, спустившая было засученные рукава, опять обнажила до локтя руки и пошла к внутренней двери. Пелагея хотела остановить, но раздумала, посторонилась, пропустила).

ТАНЯ. (за дверью). Знаю... Я ж москвичка... Здесь родился... Неужто он так... в том же проулке... дом с мезонином?

МИХАИЛА. (закрывая). Во-во... Только за угол завернуть... Как же это вы, мамаша...

ПЕЛАГЕЯ. Было когда ходит! На кого я Нурку брошу? Да и не пойду я... Разве кто крещенный сейчас на улицу выйдет. На углу, омамед-нась двоих убило...

ДРУЖИННИК. Егор Егорович?.. Пойдет... Он — сердешный... Мы ж к нему все ходили... кто с чем... И денег не берет... Сердешный, я говорю, человек... Мы его в момент поставили... (Дружинникам). Вали, ребята, скопом... Для полного почтения... (Выходит, пересмеиваясь и перекидываясь. Таня, спустившая было засученные рукава, опять обнажила до локтя руки и пошла к внутренней двери. Пелагея хотела остановить, но раздумала, посторонилась, пропустила).

ТАНЯ. (за дверью). Знаю... Я ж москвичка... Здесь родился... Неужто он так... в том же проулке... дом с мезонином?

МИХАИЛА. (закрывая). Во-во... Только за угол завернуть... Как же это вы, мамаша...

ПЕЛАГЕЯ. Было когда ходит! На кого я Нурку брошу? Да и не пойду я... Разве кто крещенный сейчас на улицу выйдет. На углу, омамед-нась двоих убило...

ДРУЖИННИК. Егор Егорович?.. Пойдет... Он — сердешный... Мы ж к нему все ходили... кто с чем... И денег не берет... Сердешный, я говорю, человек... Мы его в момент поставили... (Дружинникам). Вали, ребята, скопом... Для полного почтения... (Выходит, пересмеиваясь и перекидываясь. Таня, спустившая было засученные рукава, опять обнажила до локтя руки и пошла к внутренней двери. Пелагея хотела остановить, но раздумала, посторонилась, пропустила).

ТАНЯ. (за дверью). Знаю... Я ж москвичка... Здесь родился... Неужто он так... в том же проулке... дом с мезонином?

ла в дверь; только пожевала губами).

МИХАИЛА. (очень расстроена)... Эх, до чего же ко времени... (Опять дошел на соседней комнате стон. Михайла все смался). Да что ж это она... Неужто средств каких нет...

ПЕЛАГЕЯ. (посмотрела на котел, вцепилась руками). Мать пречистая богородица. Дура я, дура пета. То она, роденная, мучится... Свечи... Из лоповы вои! (Торжественно достает из котла две толстые восковые, с позолотой и белыми померанцевыми джетами, свечи. Торжественно). Возжигай перед престолом, богоматерью, Михайла... Вончалыи свотч родилку муку снимаю...

МИХАИЛА. (смущенно, оглядываясь). Михайла. Вончалыи свотч родилку муку снимаю...

ПЕЛАГЕЯ. (выпрямляется, меланхолично и грозно). Что-то? Это ты о ком? Вот... брошу все и уйду.

МИХАИЛА. (испуганно). Что вы, мамаша!.. Как же Нурка без вас... Никак невозможна...

ПЕЛАГЕЯ. (завылливо). Противя я иде, а без матери разродиться не умеет... Зажигай!

МИХАИЛА. (сквозь зубы). Ах ты... (чиркает спичку).

ПЕЛАГЕЯ. (тунит). Не так... С молитвой надо... Читай богородицу... (крик в соседней комнате).

МИХАИЛА. Мать... честна. Ну, что я с ней сделаю... (чиркает свечой). Богородица, лево (зажигается).

ПЕЛАГЕЯ. (поджывает). Радуйся... МИХАИЛА. Действительно, есть чему поплакать... Радуюсь.

ПЕЛАГЕЯ. Крестное знамение сотвори.

МИХАИЛА. Знаменье? Извольте. (Крестится). Вончалыи свотч родилку муку снимаю... Вончалыи свотч родилку муку снимаю... Вончалыи свотч родилку муку снимаю...

ТАНЯ. (выслушав из двери). Баба! Поля, вода, корей, жидко! (Пелагея ажика, подхватила котел, тащит к двери).

ЗАЙКА. Т-таня, родная! (Трастет ей руку). Здравствуй, и еще раз здравствуй, и в-насегда здравствуй! (Таня). (закрывает). Зайка, кляну! Ну, ку, покажись... Чем не покровитель!

ЗАЙКА. В-во-во, Таня. МИХАИЛА. Еще как воет... Позавчера, посмотрели бы вы, как он сумел от Горбатого моста уйти...

ТАНЯ. Мне что делается! ЗАЙКА. Замучил не выпустит? (Таня). (засмеялась). Мне и так от любви (задохнула глубоко) воздуха не хватает. Вой вас сколько... хороших... (Результативный залп на улице, очень близко. Таня и Михайла бросились к окну. У всех руки на оружии. Ждут. Тихо. Внутренняя дверь открылась: Пелагея).

ПЕЛАГЕЯ. Отпустило, видно: задремала. (Оглянувшись на котел, увидела потухшие свечи, насутилась).

МИХАИЛА. (отходит от окна). Напиши что-то... балуются. (Надлежал манку, выпел. Таня лютственно равнодушновала сильно, но ослепивается).

ВАСИЛИЙ. (Таня). Ну, как постреляла? На Пречистенке была? (Таня кивнула). Наступают наши?

ТАНЯ. Да... Общее положение как, на твой взгляд, товарищ Василий?

ВАСИЛИЙ. (повел плечами). Патроны совсем на исходе, а то бы... на первые дни... малость дали маху... крепче надо было наступать... Недооценили собственные силы москвичи... (Зайка хочет сказать, Василий останавливает его жестом). Я ж не в осуждении... это не вина, а беда...

ЗАЙКА. Маленький же все время за фалды держали... Назвал тапун... ТАНЯ. Сейчас, сейчас-то как?

ВАСИЛИЙ. До Садового кольца ботро за нами, крепко... Чужесно ботрося ребята... Но с руковождением... (завел руками). Связь нет... Кажется дружина — сама по себе... И радио... жидкий сам по себе... Замок... скворечне, хотя бы... Сейчас вот как нужно бы, чтоб они от Москвы-реки поднажали, а о них третий день и вестей нет... Вот, кстати, тебе и срочное задание: попросишь к ним, Таня и организуя. Чтобы в ночь сегодня...

ТАНЯ. Да. (Пауза. Таня взглянула на голову, застенчиво пошутила). Ну, объясни скорее, что там... в Замошечьях: торопиться надо. Ночь над городом.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ было разделено на следующие эпизоды: 1. Штаны его величества. 2. Собаки на балу. 3. Карточная конституция. 4. Фаршированная бомба. 5. 300.000 бросили работу. 6. Полиция на трапезных. 7. Налеты на диване. 8. На баррикадах. 9. Парем науськан Семеновский полк. 10. Штурм фабрики. 11. Смолкли залпы аполозали. 12. Пирамиды классов. 13. Напа на, напугали, братцы. 14. Нет за оружие бороться нужно. 15. Хохот, товарищ цирк. 16. Дресированный Александр Федорович. 17. Зам-Наполеон. 18. Везглавный орел. 19. Не терпите, кума, сил. 20. Сыны, вола. 21. Небывальщиный волавола.

Большое значение произведений Маяковского, пришедшего в пирожковое искусство политическую остроту и поэтическое искусство, отмечалось пресой.

В следующем сезоне, к годовщине декабрьских боев на Пресне, «Москва горит» была (6 декабря 1930 г.) возобновлена А. И. Петровским.

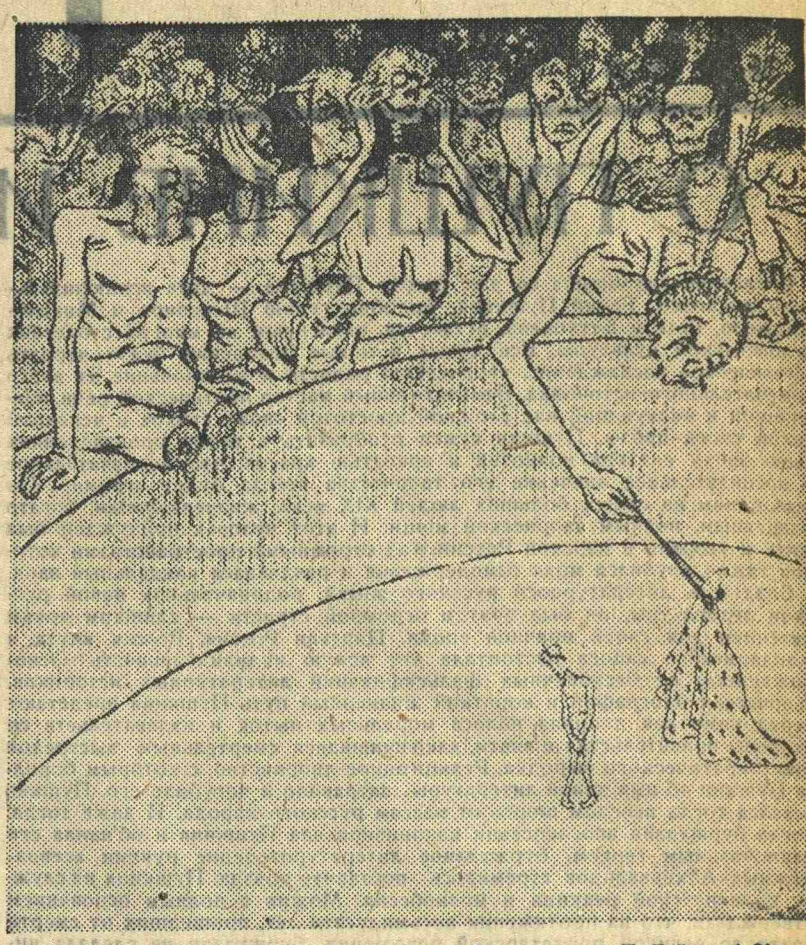
Еще при жизни Маяковского велись переговоры о постановке «Москва горит» в Центральном парке культуры и отдыха. Постановка осталась несуществующей до сих пор.

15 марта 1931 г. «Москва горит» была в первый раз показана в Ленинградском государственном театре.

Та же постановка была показана и в Киве при участии артистов местного цирка.

Тридцатилетие революции 1905 года напоминало о необходимости слова постановки «Москва горит».

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ



«Цер перед трибуналом своих жертв. Картина Т. Гейна («Sim-plicissimus», 1904).

ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ 1905 Г.

К тридцатилетию первой русской революции 1905 года приходится констатировать: в художественной литературе это событие всемирно-исторического значения почти не отражено.

Тема — по значению своему и по широте своей — огромна: эпоха боевого становления ленинской большевистской партии и первых массовых революционных выступлений русского пролетариата под непосредственным руководством большевиков; первые опыты подчинить стихийность страсти — стратегическая и тактическая «генеральная репетиция» Октября; четкое размежевание классовых сил, утвердившее в сознании обоих лагерей неопровержимую истину: в классовой борьбе не только мир, но и перемирие быть не может; конец революционного кулачества и выход на арену истории профессионально-революционной ленинской школы; новые соотношения подполья и надполья, новые соотношения зарубежных центров и российских очагов движения; изменение положения революционной России на международном фронте, кладущее начало изменению соотношения сил в Интернационале.

Художественная литература за тридцать лет не только не дала полноты, охватывающей всю совокупность явлений, составивших сущность «Пятого года», но, говоря строго, ни одна почти из вышеперечисленных «подтем» единой темой не нашла почти никакого освещения.

Причины этой скудости установить не трудно. В отличие от 40-х и 60-х годов, когда новые общественно-экономические отношения и их противоречия были еще в зародышевом состоянии, 900-е годы — до и после пятого года — поставили основные кадры литературы вне основного круга общественного движения: вне революции. Либеральная думская болтовня и резкий подым антиправительственных настроений в эпоху империалистической войны не могут и не должны вводить в заблуждение: подым этот был тем самым «запасным» всем о реакционной эпохе, о котором правильно писал Маркс: «он всегда бывает тем громче, чем безграничнее была либеральная трусость, лавальная в течение ряда лет безразлично парить реакцией». Трусость буржуазии российской, включившая и крайнее левое, радикальное ее крыло, проявлялась в двух направлениях: и по линии правительства и по линии революции — «кто лучше, кто хуже, никак не разбираясь, приваливал Брюсов. И «курс» буржуазии, в стабильно-бессильном и безразличии писателей этого периода, над эфиром, спускался однако все ближе и ближе к правительственным кабинам. Уже в ближайший после декабрьского восстания период даже «левые» писатели стали более или менее откровенно брать слово «товарищ» в кавычки: «это и глядя забастовку устроит, — куда лаваться мне, поэту и литератору» (Брюсов).

Под знаком пролетарской борьбы за власть закончился пятый год: именно о борьбе за власть как очередном шаге пролетарской революции говорил Ленин, подводя итоги неудач вооруженных декабрьских восстаний. И леозит этот произвел особо сильное впечатление именно потому, что выдвинул он был с особой прямотой и силой в те дни, когда революция казалась разгромленной. Наиболее типично представители буржуазии почувствовали себя обреченными, — ибо никакой реальной силы, которой можно было бы опереть «парную» стихию, когда она поднимается, сподобились они не видеть. Вопрос, глобально представлялся им только вопросом времени...

Пятый год поставил таким образом перед основными кадрами писателей вопрос об их собственной судьбе: в силу этого и тематика пятого года свелась для них к теме личности — мерам и способам обеспечения ее свободы от новой, авторитарности революционной приспешной угрозы. Пером Леонида Андреева толпавшая литература поставила знак равенства между «тиранией самодурства» и «тиранией революционеров» («Так было»). И «моральные проблемы», которые единственно разрабатывали на материалах пятого года буржуазные писатели этой эпохи — от Наркова и Андреева до Рошнина с его запущенными романами «Коль бабенья» и «О, чего не было», — разрабатывались в духе проповеди «аполитического индифферентизма» (полностью «аморализация» терминологией), восстановление столь долгого времени поправного идеализма.

В более высокой степени скрывается это на произведениях менее талантливых писателей: небезопасно можно только на пути серьезнейшей исследовательской работы, характерной для других эпох, как Ганянов, например. Но круг писателей, готовых пойти на такую работу, естественно, не может быть велик в нашу, столь остро живущую напряженным темпами борьбы и строительства эпоху: вполне понятно поэтому, что и последующий период дал по пятому году только несколько работ писателей, активно этот год переживших: несколько глав «Клима Самгина» Горького, вернувшегося в теме пятого года в третьей части этого капитального романа, работы Мстиславского (роман «На прощанье», повесть «Семенович» пьеса «На краев», О. Форш («Горючий пех») и др. Таким образом, почти весь, несколько десятками названий чересчур вымысл «Каталог художественной литературы по пятому году» включает книги, написанные на основе непосредственного жизненного опыта, непосредственного участия в революции пятого года в тех или иных формах. За этими пределами тема пятого года не привлекала ни одного поляного художника, кроме Пастернака («1905 год», «Шмидт»).

Н. НИКОЛЬСКИЙ

ПОЭТЫ СЕВЕРА

Собрание началось с вопросов чисто поэтических. И как-то незаметно перешло на проблемы творческие: бытовые; начались жалобы на отсутствие творческой среды, на разрыв между местными писателями и центрами творческой жизни. Вновь все те «прошлые» вопросы, о которых так подробно отозвался автор одной из недавно напечатанных в «Литературной газете» статей...

В Архангельске я знакомился с работой ССП Северного края. Результат этого знакомства — настоящая статья, цель которой — заострить некоторые моменты, связанные с ростом творческих сил, о которых так подробно отозвался автор одной из недавно напечатанных в «Литературной газете» статей...

Передо мной материалы двух поэтических бесед, проведенных мной в Архангельске, и комплект журнала «Звезда Севера» за 1935 г. Тираж этого журнала, показывающий, какую роль играет в творческой жизни Севера, замкнутой читательской аудиторией, имеет для нас большое значение. Ведь они печатались почти исключительно в этом журнале и обсуждались собственными критиками на его же страницах. Уже некоторые из них вырастали в «материалы». А послышав стихи в Москву, в центральную прессу, встречали или равнодушное молчание или более или менее отрицательные отзывы.

Не здесь ли корни некоторой травматичности, творческой ущемленности таких поэтов, как Владимир Жиликин, — один из наиболее выдающихся авторов Северного края?

Поэт живет замкнутой, тесной творческой жизнью. Как правило, он не выступает на массовых аудиториях, отстраняется, неумевая декламировать. Он питается литературным трудом, местной ССП, рассылает около 200 писем в месяц, начиная с детства. Здесь как будто бы возникает его стиль с действительностью.

Но это мимолетный, бумажный труд профессионала. Жиликин отказывается от возможности сделать эту работу более живой, взявшись за руководство литературным кружком (в настоящее время в Архангельске 15 кружков). У него на этот случай даже принаслежная внешне-путливая дитята о том, что гений должен творить в одиночестве, замкнувшись «в башне из слоновьей кости».

И результаты? Квалифицированный молодой поэт, он до сих пор не решается на отдельную книгу стихов, болезненно опасаясь «могущего последовать критического «разноса».

Возможно, что его опасения не лишены оснований. Ему явно не хватает ярких жизненных впечатлений.

Он увлекается пышной исторической поэтикой:

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Котати, ни на одном из предвечий в самом Архангельске и вокруг него не работают литературные кружки».

«Река времен. Стою утробно и нем: Здесь шестелет мифический Эдем. Здесь из Эдема изгнан был Адам. Шли ассирийцы по его следам. Шли ассирийцы, считая в лад змею. Гоптала край железная ступня. И годовы летели, как листья. К ногам солдата в рыжий шкур лева».

(Воспоминания о Турции)

А между тем поэт обладает и зоркостью, и собственным образным словарем, когда приходится описывать подлинную действительность. Вот отрывок из его стихотворения «Холмогоры», где: «запомнишь, если зорок, амунок запад крепкий, пламя синев дымка, даже грозы на кепках фантазеров-настухов».

«Вот по всем дворам со звоном Брызжут теплые лучи В динца ведр, по билонам... Времени дойки. Помолчи. В этот час роком над зыбкой Мать блудит малышей. Говорит сыну с улыбкой: — Пей, сынок, и хороше! ...Где-то годы за реалом Подкосили старика... Кто-то в здравии усталым Выжало просят: Молока! И везут тогда артели Жизнь в бидонах в города».

Пока, к сожалению, в творчестве Жиликина перевешивают другие произведения, выходящие за пределы условий арктического мира.

Менее известный Владимир Ишин, недавно вышедший первый свой сборник — «Песни Севера». Он лирически тепел, умеет создать настроение. В стихотворении «Алешеньки» он так представляет читателю:

«Мя — дубы кондовые, стили-дубы, плотники, Пилоставы, пильщики-адренный род. Могутные юности, первачи, Нас пестует родина — а поход ведет».

Но радость с этим возникает другая картина. Большие, в которой лежит поэт, «мечется охватывая ругань столбом... давит грудь, не устает, ни продохнуть, пахнет долом-формом» («Виздромление»). «Различная подпушка... муть... охоти... умереть... уснуть... но только б не под одеялом» («Дружба»). И третье стихотворение — болезненное рефлексирование, доходящее до лирического героя о первом муже, обманувшем его любовью:

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

«Дорогая, не будет покая... Ради нашей большой любви Назови мне его. Какой он? Я найду его. Назови... Он, быть может, со всеми вместе, Вроде с временем... А во мне Жив еще человек предместия...» («Реальность»).

Поэт, видимо, искренно старается передать читателю весь свой эмоциональный жизненный опыт, но не умеет отделить значительного от незначительного, крут прочувствованных тем ограничен, поэтому на четырех напечатанных за год стихотворениях два развешиваются на большом материале, одно — на пошловатой личной драме поэта.

Я не касаясь здесь творчества поэта Суфтина, живущего сейчас в Архангельске, но органически связанного с невенской литературой (город Нарьян-Мар). Эта литература, разрабатывавшая почти исключительно мотыль невенского быта (Суфтин, Меньшиков, Авдеев) заслуживает отдельной критической статьи.

Но вот архангельские поэты Моккин и Невазский. Первый из них неплохо владеет стихом песенного склада, старается брать свежую тематику: «Концерт на заплыве, арктическая экспедиция, стихи о холмозе. Он выразительно передает мрачную картину смерти в холмозе жужжающей старухи, описывает ее убойный скан, связанный с уходящим миром:

«А растворишь черныш шаф — Там два дырявые мешка... Висит урядника шнелль. Встряхнули — пыльная метель, И вылетел красный шнур. Все только акнула: так вот Чем старушечка живет Среди тряпья и кур».

Но Моккин не всегда умеет четко раздельно выразить свою мысль, он многословен и расплывчат, по отсутствию поэтической среды мешает ему замечать свои недостатки.

Невазский тяготеет к камерной лирике, он еще очень юн, и от этой юности проистекает надрывная мажорность некоторых его вещей: любовная неугасающая лирика героя к самобытности, но он избрал другой выход — алая «взятость» («Письмо с оплеченным ответом»). Или стихи в вдовье чиновника, которую мечтает убить и обработать поэт Раскольников. К сожалению, из стихов — дешёвые бумажные парковые времена, они обесценили, не смысла идти на преступление... Эти стихи характерны для той обстановки художественной теоретизированности, в которой приходится работать архангельской поэтической молодежи.

И, наконец, — архаичное доказательство слабости работы северного ССП — сборник рабочего поэта А. Сидорова «Искры загона», вышедший в Архангельске в 1935 г.

Поэт с 30-летним рабочим стажем, в прошлом коточар Архангельского порта, теперь машинист речных судов, имеет данные создавать действительно интересные произведения о нашем Севере. У него есть чуткое сердце, ряд свежих образов можно найти в сборнике. Тематика исключительно производственная, видимо, органически свойственная ему («Волны», «Судовой ремонт», «Весна в заплыве», «Траулер» и т. д.).

Но книжка нельзя было называть в ее настоящем виде, нужно было бы поэт самозащитой отшлифовать и углубить его метаморфозы неграмотные стихи. Слов не поработал с ним, не помог ему устранить ряд шероховатостей, поднять сборник на должную художественную высоту.

Незнание жизни у других, неграмотная техника у других — эти поэты могли бы быть обременены при условии, деловой работе с поэтическим коллективом.

И здесь возникает вопрос. Как помогает московская центральная секция?

Советская писательская общественность отразилась в Москве патристическим творчеством деятельности арктического поэта И. Харика. Юбилей одного из крупнейших поэтов Белорусии послужил поводом для живой иллюстрации великого сотрудничества народов СССР. Писатели РСФСР, Украины, Армении, Тибетской республики представили, чтобы приветствовать своего собрата.

После удивительного слова И. Нусинова с речью о творческом пути И. Харика выступили еврейские критики гг. Добружин и Хашини.

Поэт приветствовал гг. Веревский, И. Милитенко, М. Голоцкий. С благодарностью речью обратился к Харик поэт Перел Маркин. Он выразил сожаление по поводу того, что большинство советских читателей знает Харика лишь по переводам и лирике возможности в полной мере оценить достоинства его стихов.

— Дядя Харика, — говорит Маркин, — нет ограниченной тематики. От еврейского местечка до Беломорско-Валтийского канала, от Арктики до Биробиджана — вот поэтический диапазон поэта.

И Харик пришел к своему юбилею с новыми произведениями. Он написал историческую поэму о второй половине девятнадцатого столетия. Аудитория восторженно встретила отрывки из этой поэмы, прочитанные автором.

С чтением стихов И. Харика выступил на сцене белорусский поэт, оставшийся в Доме советского писателя, русский переводчик поэта: О. Колчез и А. Бродский.

Мотивом социального возрождения местечковой еврейской бедноты в колхозном труде, в социалистическом строке находят свое замечательное завершение в стихотворениях Харика последних лет, посвященных Биробиджану.

В стихе «Ночи Биробиджана», вслушиваясь, как «шумит мухловосток» пошлостью медвежий движется Восток, он конкретно различает зов чужих отряпавшихся в Сибирь поколений русских революционеров:

«Ветры с ног сшибали вас, оде-ваки в дед, Арестанты серые, каторжный народ. Пусть на хлеб и воду в отдаленный край — Мы с тобой соотечем, император Эх, товарищ дальний, брат мой Михаил, Зов чужих твоих в тиши и уюти».

Среди тысяч сопков виден мне твой след. На Востоке дальнем трупный свет.

Борьбу тех революционеров завершают теперь трудящиеся из Ротачева, которые превращают Биробиджан в фортис социализма.

«Воспелский дом сутулится во мне Давным давно магната нет на свете».

«Воспелский дом сутулится во мне Давным давно магната нет на свете».

«Воспелский дом сутулится во мне Давным давно магната нет на свете».

«Воспелский дом сутулится во мне Давным давно магната нет на свете».

«Воспелский дом сутулится во мне Давным давно магната нет на свете».



Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рисунок Б. Кустодиева («Адская почта», № 3, 1906).

Душители Революции 1905 года. Победоносцев. Рису

СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ

И. РОЗАНОВ

В истории поэзии бывают моменты, когда переводы особенно нужны. Таких моментов переживаем мы сейчас. Самые характерные явления за последние два или три года и вместе с тем самыми радостными и волнующими надо признать то, что большие поэты — Пастернак и Тихонов — переводят с грузинского, что «Ветхий Завет» переводится на чувашский, что русским читателям открылись золотые россыпи фольклора братских республик. Обмен поэтическим опытом, а следовательно, и обогащение стихотворного языка начались в таких размерах, которые были абсолютно немислени в условиях царской России. Необычайно повысился общий уровень требований к стихотворным переводам, а в ближайшем будущем повысится еще более. Если сегодня, в силу необходимости, мы еще миримся с переводами, сделанными по подстрочнику, завтра язык оригинала будет считаться обязательным. Но остались еще некоторые вредные пережитки и нежелательные традиции, с которыми необходимо самым решительным образом бороться.

Нало пересмотреть три вопроса: во-первых, что переводить, во-вторых, как переводить, и, в-третьих, как издавать стихотворные переводы.

Что переводить или, вернее, что переводить в первую очередь? Конечно, лучшие произведения каждого народа. Мне кажется, что три категории поэтов своими лучшими произведениями должны быть включены в эту первую очередь: 1) современные революционные поэты Западной и Восточной Европы, 2) поэты народов СССР, 3) поэты-классики мировой литературы.

С точки зрения возможного обогащения русского стихотворного языка новыми приемами особое значение имеет ознакомление с поэтическим творчеством народов СССР, впервые осваиваемым. Наступает время, когда ничто не знает из поэзии наших национальных республик становится недоступным. А между тем даже украинскую поэзию русские читатели

знают плохо: из XVIII в. разве только одною Котляревского, из XIX — одною Шевченко. Что же сказать о поэтах, писавших на языках менее доступных, чем украинский?

Благополучно ли у нас обстоят дело с переводами из этих поэтов? Нет, не благополучно. Здесь царят случайность и самость. Нет достаточного и правильного отбора. Часть переводят наименее талантливые или наименее актуальные. Необходимо ввести плановость в работу.

Но чем руководиться при отборе? Прежде всего — удельным весом поэта и данного произведения в его родной литературе. Каждый народ имеет сокровища фольклора, имеет и лучшие поэтические произведения, которыми гордится. Прежде всего надо ознакомиться с произведениями тех поэтов, которых их соотечественники считают классиками национальной литературы. Таковы, например, осетинский поэт Хетагуров, лезгинский Сулейман Стальский, аварский Махмуд из Бетль-Кахав-Россо и т. д. Кроме Сулеймана Стальского, русского читателя никто из этих лезгинских поэтов не знает. Наиболее популярное произведение лезгинской литературы, поэма «Нарпис» Контантинна Иванова, до сих пор остается без перевода. И таких примеров множество. А в то же время перекладывается произведение, с переводом которого можно было бы и повременить.

Вопрос, как переводить, еще острее. Есть разные типы переводчиков. Одни пользуются чужим творчеством для выявления собственной поэтической индивидуальности. Классические примеры — Жуковский, Лермонтов.

Другие переводчики, скромно ступаясь перед автором, стараются передать прежде всего авторское своеобразие, держась как можно ближе к полилиннику.

И те и другие стараются дать поэтический эквивалент оригинала, так как перевод никогда не может быть полной копией, а только подобием. Разногласие только в способах нахождения этого эквивалента.

Возражать против законности существования переводов первого типа не приходится: никто не лишится ни целого ряда шедевров русской поэзии, в том числе таких, как «Горные вершины» Лермонтова. Но, конечно, это не переводы в собственном смысле, а переделки, несколько не отменяющие и не исключющие необходимость настоящих переводов, которые должны передать не только тематику и настроение автора, но и предметно и его художественный стиль, образность, размер, характер ритмики, строфику и т. д., а если можно, то и инструментальную. И при этом надо остерегаться, как бы не заставить переводчика формальными требованиями. Таковы трудности.

К сожалению, существует довольно многочисленная категория переводчиков, которые, действуя по линии наименьшего сопротивления, стараются не побеждать эти трудности, а обходить их. Они не переводят для собственного своеобразие, потому что его у них и нет, ни авторского, потому что не могут или не считают нужным. У тех, кто не может, не стоит и говорить, но те, кто руководился ложным принципом, не считают это нужным, должны осознать всю ответственность переводчика. Ведь плохой перевод — это клевета на талантливого автора, он способен скорее отбросить от него, отбросить интерес. Задерживая, тормозя обмен народов своим культурным опытом, плохой перевод решительно вреден.

Одно из основных свойств плохих переводов — обезличка, привилегированная, стрижка всех авторов даже разных народов под одну гребенку, сглаживание индивидуальных, классовых и национальных черт. Иногда читаешь и не знаешь, перевод ли это с белорусского или с чувашского, принадлежит ли автор из народов Дальнего Севера или из кавказских гор. Хорошо, если можно угадать, за какие-нибудь бытовые мелочи или этнографические обозначения, но в лирике часто и этого не бывает.

А между тем культура, в частности и поэзия народов СССР, социалистическая по содержанию, национальная по форме. Эта национальная форма поэзии может быть самой различной. Для многих народов характерна начальная аллитерация, а ритм может и не быть, для других типичны жесткие ритмы и повторения, у третьих богатая строфика и т. д. У одних синтаксис ясен и прост, у других таинственен и сложен. Игнорировать эти особенности языка и поэтики совершенно непозволительно. Некоторые переводчики, из числа ставшихся не побеждать, а избегать трудности, пытаются прикрыть свои лень или неумение теоретическими обоснованиями. Они говорят, что для лучшего освоения поэта другой национальности надо ввести его в русло русских стихотворных традиционных форм. По их словам, своеобразие национальной формы «непереводимо» или так непрерывно для русского уха, что наверняка «не дойдет». Поэтому этим своеобразием можно в переводе и пожертвовать. Репетит прост: любого поэта переводят обычными русскими размерами, чередуя, как чаще всего бывает, женские ритмы с мужскими, заменяя строгие ритмы оригинала ассонансами, что значительно облегчает дело, и забыть, что у каждого народа своя поэтика и свое звучание.

Конечно, дать почувствовать своеобразие этой поэтики и этого звучания крайне трудно, но в какой-то мере достижимо, а раз достижимо, то и необходимо.

Цель перевода — дать почувствовать именно своеобразие другой поэтической культуры вообще, данного поэта и данного произведения, в частности, а этого никогда не добьешься, если будешь угадывать незнакомую форму и привычное русло традиционных приемов русской поэзии. Наоборот, необходимо дать впечатление именно непривычного.

Только тогда это будет плодотворно. Сначала непривычно, а потом войдет в обиход. Так и идет обогащение поэзии. И тушинские стихи, и некрологи, и стихи символистов, и стихи футуристов казались на первых порах непривычными.

Вопрос, как переводить поэтов, тесно связан с другим: как называть стихотворные переводы. Лучше всего, конечно, давать их рядом с полилинником, как это мы видим в книжках Хафиза и Омар-Хайяма, изданных в этом году издательством «Академия». Пусть большинство читателей не знает арабского шрифта, пусть они воспринимает иранский оригинал главным образом как декоративную часть книги, но кое-то, например, система ритмики, может быть проверена каждым и знакомым с арабским алфавитом.

Но большинство народов СССР пользуется латинским или русским алфавитом. Здесь и не знающий языка может сопоставить и сравнить звучание оригинала и перевода. А это уже не мало.

Это — идеал. На практике можно ограничиться небольшим отрывком оригинала, данным в транскрипции. Но совершенно необходимым условием должно быть наличие краткого предисловия, где указывалось бы, дается ли свободное переключение, как это часто бывает под видом перевода, или действительно перевод; если перевод, то какими целями задался переводчик, какие затруднения старался победить, какой стороной пришлось ему пожертвовать и во имя каких других достижений, казавшихся ему более важными. Без таких предисловий у читателя никогда не будет уверенности, что его не обманывают.

Кроме того, знакомы впервые с поэтикой тех народов, поэзия которых или мало или совсем была неизвестна, необходимо давать хотя бы минимальные био-библиографические сведения об авторах.

К сожалению, нередко издательства заставляют читателя рядом с неизвестным ему именем, давая и в одной плоскости по принципу обезлички и привилегирования.

Указанные недостатки — самость и случайность, шаблон и обезличка — должны быть окончательно искоренены. Нужна плановость, нужно бережное отношение к национальным формам поэзии народов СССР, нужна большая внимательность к читательским законным требованиям.

Для повышения качества переводов необходимо социалистическое соревнование и правильная и хорошо поставленная организация открытых революционных конкурсов, причем судьями должны быть не только нечуждые переводчики — это повело бы к кастовой ограниченности — а непременно и широкий круг читателей.

видящий «шаркунов» не изобретный в интригах и падающий поэтому жертвой коварного времени, жертвой макиавелизма и хитросплетений карьериста. Это, конечно, не Радлов, а Яго. Отделю, если угодно, такая же жертва эпохи, как Ромео. Все это очень отчетливо заметно в обиход спектаклях. Но в спектакле Малого театра постановочный идеал выглядит еще ярче, ибо именно в Малом театре в значительной мере больше той игры страстей, особенно в образе Отделю, который так хочется Юзовскому. Не заметить этого можно, только подойдя исключительно тенденциозно к оценке работы Радлова.

То, что эта тенденциозность в оценке имеет место, является из того, что, пользуясь спектаклем «Отделю», т. Юзовский вообще подвешивает, задним числом, рецензию всю работу Радлова над Шекспиром. Похвала и безалаберно уничтожается «Ромео и Джульетта», тут же т. Юзовский роняет в читательскую душу сомнение: а Радлов ли объявил «Король Лир» своим успехом? Неизвестно, мод, может быть, была и борьба: кое-что Радлов дал Голету, но кое-что получил и у Михоэса. Ну, конечно, Радлов «кое-что» получил у Михоэса, как он сейчас кое-что получил и от Малого театра. Он получил от Михоэса тем более, что с этим театром Радлов связан не первый год. Все лучшие постановки Голета после эмиграции Графского («Четыре дня», «Глухой», «Нит галагет», «Король Лир») осуществлены Радловым. Так как мы в курсе творческой жизни Голета, то мы можем сообщить т. Юзовскому, что в «Король Лир» полностью проведены постановочные принципы и режиссерская идея «Лира» Радлова, в том числе и в трактовке самого короля Лира. Это, разумеется, не только не могло помешать такому гениальному актеру, как Михоэс, окрасить образ Лира в рядом дополнительных мощных и глубоких обертонов. Но главная заслуга Радлова в «Лире» заключается не только в правильной общей идее спектакля, а в том, что в «Лире» Радлов впервые сумел по-настоящему преодолеть местечковую специфику, старореволюционную романтику, сгорбленные спины и мелкий светушный жест и гити, свойственные актерам и спектаклям Голета. Актеры Еврейского те-

РОЖДЕНИЕ

ОТРЫВОК ИЗ ПОЭМЫ

...Туу... Туу... Туу...
Уууу...
Уууу...
Уууу...
Своем рождается это слово...
В судорогах, с болью неминуемой,
С плачем рождается это слово.

...Туу... Туу... Туу...
Уууу...
Уууу...
Уууу...
С глумом рождается это слово...
Высвобождаясь в корчах потуг,
Вздыхая, рождается это слово.

Из крови сердца,
Из пор из всех —
Рождается это слово...
Сквозь слезы смеха,
Сквозь плача смех
Рождается это слово.

Люди рождаются, ручьи льются,
Деревья процарапывают земной плач.
Так рождается — революция,
Песня рождается — так.

Мать моя страдала не очень —
Просто чихнула, родила меня...
Я родился, так, между прочим,
В пену, в начале какого-то дня.

Не человек, а гнилая свекла,
Был я из деревни земли взрост...
Никого близкого не было около,
Был я рожден и тотчас же забыт.

Туу — по-татарски рождение.

«Бунтарь в плену» —
Я поднял зорьку...
Но слез моих скорое
Высох родник.

Отец мой философ был и... сапожником,
Видевшим все, как есть, наяву...
Он всю свою жизнь прошел осторожностью
Шилом по мелкому шву.

Так проживая, стал он богат.
Владел полновластно
Несметной казной:
10 колодок,
9 ребит,
8 болезней,
В том числе — геморрой.

Так я родился...
Врут о том,
Что наше рождение проходит с трудом.

Если родиться так безопасно,
Зачем же чиниться,
Мучить напрасно.

Если б родился я
Так легко —
Стоило б песню спеть широко.

В ловое — наме —
Войдя бытне,
Встречаю второе рождение свое.

Перевел с татарского
М. СВЕТЛОВ

За рубежом

ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В Чехословакии (Ольмом) прошла премьера «Оптимистической трагедии» Ве. Виланского. Почти вся чешская пресса отметила эту постановку.

«Народный освободитель» — орган чехословацких демократов — пишет:

«Эта пьеса заняла исключительное место в современной чехословацкой драматургии, так как она посвящена началу революции и отображает дух этого героического военного времени Советов. Драматическое действие этой пьесы протекает в атмосфере, напоминающей нам «Зори» Верхарна и пьесу Роллана «Прилетевшие». Речь идет о судьбе дезориентированной массы, которая в критический момент организуется для сознательных действий. Кристаллизация единства происходит в нескольких титанических и живых образах. Режиссер О. Штирбер увеличивает сцену, используя место для оркестра и построив сзади дополнительную сцену. Таким образом, сцена у него состоит из трех площадок. Это уже было хорошим началом, благодаря которому можно было вести спектакль в живой форме. Он сумел овладеть этой пьесой и дать ей динамику.

«Ало-попону», независимая газета, близкая компартии, отмечая большой успех спектакля, пишет:

«Наш театр выискивал до сих пор пьесы, содержание в себе возмущало, содержавшие опасность «зареза», пока театр в Ольмюне не осознал, что надо проникнуть в глубину этого революционного искусства. «Оптимистическая трагедия» не только пьеса из советской жизни, она является также драмой идеи, трагедией борьбы за эту идею. Что такое большевизм, что та-

кое русская революция, что такое советское строительство — эта грандиозная стройка кооперативизации, объединенной общей идеей и благодеянием этой идеей совершенной, дисциплинированной совместной жизни человека с человеком».

«Прелюд» замечает:

«Автор совершенно сознательно выводит здесь представителя власти в лице женщины-комиссара, чтобы показать этим, что побеждает идея, а не фашистские силы. Для советской публики этот спектакль является отрывком из истории советской власти, для нашей же публики здесь следует искать те моральные принципы, которые важны и для нас: чувство ответственности, дисциплинированность, самоотверженность в борьбе за государство; у нас это в настоящее время, пожалуй, особенно подчеркнуто».

Специальные статьи постановке «Оптимистической трагедии» посвящают газеты: «Обзор», «Прелюд», «Руля и прав», «Лидер новин», «Сельские вести», «Чешское слово» и др.

ТЕАТР В АНГИИИ

В декабрьском номере английского журнала «Лейт ревью» помещена статья Барбара Никсон «Театр сегодня», дающая представление о театральном театре в Англии. Никсон считает, что английский театр находится в плачевном состоянии.

Большинство английских театров, пишет Б. Никсон, — преследует исключительно коммерческие цели, потакает меланхолическому вкусу широкой публики и боится всяких новшеств. Прогрессивное движение в области английского театра конца XIX и начала XX в.

развивалось так называемыми «малыми театрами». Эти театры составляли против рутинных старинных театров с лучшими пьесами иностранных драматургов. Это они произвели революцию в области формы, но на этом их прогрессивная роль закончилась. Теперь они боится пьес с революционным содержанием, боясь «пропаганды», причем пропаганда понимается ими однообразно: пьесы, прославляющие патристическую доблесть англичан в Индии, не считаются пропагандистскими. Американский писатель Эльмер Райс, чьи драмы так ставились ими в последние годы, теперь совершенно исключен из репертуара, потому что в своих последних вещах Райс коснулся проблемы безработицы.

В статье Никсон рассказывается о существовавшем в Лондоне «Левом театре».

Цель этой организации, — пишет Б. Никсон, — постановка пьес, имеющих социальное значение, ознакомление с ними рабочей аудитории. Левый театр не имеет своего помещения, представления даются, главным образом, в ратушах. Театр стремится к тому, чтобы завоевать оплеченное положение и создать свою аудиторию, состоящую из рабочих и представителей переловой интеллигенции. Театр пользуется поддержкой местных традиционных и действующих организаций.

«Недавно «Левый театр» был организован конкурс на лучшую пьесу. Премия получил Монтегю Слейтер (Montagu Slater) за пьесу «Пасха 1916», посвященную пасхальному восстанию 1916 г. в Ирландии. Эту пьесу разрабатывали только в камерном порядке, т. е. для очень ограниченной аудитории, состоящей, главным образом из членов «Леваго театра».

Однако совершенно оригинальные открытия представляют собой суждения Юзовского о вполне второстепенном образе — Бланке. Юзовский в обиду за то, что Радлов превратил Бланку в старую, грязную, вульгарную потаску. В потаску — это верно, но не старую и не грязную. Меркулова в этой роли выглядит и молодой и красивой, и ослета она очень чисто и эффектно. Но Юзовский возмущается против того, что Бланка изображена потаскухой. Что же делать, т. Юзовский, такова она и есть, Бланка, и по старшинству, и по старым, и по новым переводам и постановкам, иначе никак ее играть, без насилия над Шекспиром, над самим текстом пьесы и образа, нельзя. Бланка не просто «потаскуха», а именно «девочка легкого поведения». Именно это обстоятельство, кстати, и дает возможность Юго развить львовскую сцену с Кассио для подслушивания Отелло. Откуда вдруг у Юзовского появилась концепция о юной, нежной, лиричной Бланке?

К сожалению, соображения места не дают нам возможности развернуть подробную критику высказываний Юзовского. Мы это сделаем в журнале. Пока что я вынужден ограничиться этой краткой репликой.

От редакции. Проблема Шекспира, его переводов, его толкования, его постановок должна быть подвергнута широкому обсуждению. Спектакль «Отделю» в Малом театре стал основанием для подобного обсуждения. Это дискуссия о постановке нашей Юзовского в прошлом номере нашей газеты мы даем сегодня в порядке обсуждения высказывания т. Юзовского. В следующем номере будет печатана статья, выражающая точку зрения редакции.

ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ В МАЛОМ ТЕАТРЕ

О. ЛИТОВСКИЙ

Итак, т. Юзовский признает, что реалистический перевод «Отделю» Радловой имеет все преимущества перед «декламационным» переводом Вейнберга. Но тут же следует несколько «по», которые сводят на-нет все это признание критика. Не слишком ли, мол, Радлова шекспиризирует Шекспира? Очень, конечно, хорошо дать земного, реалистического Шекспира, но вот как быть с шекспировскими трудностями? Неужели и их переводить? Тут Юзовский приводит несколько слов из IV и V актов, вроде «сплюха», «кросет», которые несколько «шуршат» в ушах современного артиста (у Шекспира, кстати, эти слова звучат еще грубее, непристойнее). Что же, эти слова можно и заменить близкими синонимами. Но разве в них дело? Нет, земная грубость перевода вовсе не в этих словах, а во всем его характере и тоне, в его точности. Таков полновесный Шекспир, а не представление о нем, составленное на основе старых переводов. Большинство старых переводчиков, в угоду своему классу, ценой чудовищных извращений Шекспира превратили его в благопристойную старую пуританскую деву и сентиментально-наивного, позового кудильника. Радлова, Кузьмина, Лоаниский возвращают нашей эпохе живого, «грубого» Шекспира. Ведь это вовсе не «сокращение», когда А. Радлова вместо великосветского оборота Вейнберга: «Проклятие брака, / Он отдал нам этих женщин нам», он отдал нам этих женщин нам, но их страсти не подчиняет маме переводит «субро», как у Шекспира: «Проклятие брака в том, что владеем немим существом, не похотью его». Нет, это другой Шекспир. Принципиально различны и следующие известные строки у Радловой и у Вейнберга (это признает т. Юзовский):

У Радловой: «Она за брачный труд мой полюбила».

У Вейнберга: «Она меня за муки полюбила».

Тов. Юзовский «ни за какие коврижки» не хочет отбросить вейнберговской «поэтической жемчужины», а по моему — пошлости. Что же, это дело

личного вкуса. Но мы, алая английский язык несколько не лучше Юзовского, обязаны ему сказать, что никакая «мука» у Шекспира не означает и что перевод Радловой в точности соответствует шекспировскому тексту.

В «муках» философский смысл Отелло. Что же, так именно и ставили и трактовали Отелло во всех старых провинциях. «Она меня за муки полюбила, а я ее — за сострадание к ней». Кому не прожужжал уши этот стих еще в гимназические годы... И стоило нам шекспировский «городской» и конференция соиздать, сжечь это есть «философия» Отелло? Нет, конечно. Но «муки», и частично, ничего не имеют общего с тем «любимским», демократическим образом воина Отелло, который встает из подлинного реалистического Шекспира. «Муки», если угодно, это символ старых фальсифицированных и пиллерирированных переводов Шекспира.

Между «муками», «смилыми женщинами» и «браним трудом» пролегал почти десятилетия театральная и литературная трактовка Шекспира. Да и за какие муки полюбила Дездемона Отелло? За его мучения по поволу расы, цвета? Но для этого в пьесе очень мало данных. Но зато из пьесы видно, что Отелло очень много рассказывал Дездемоне о своих подвигах, боях и приключениях. Именно за это браним труд полюбила Дездемона Отелло (об этом говорит и сам Отелло). Всякое иное понимание образа «браним труд» обозначает только слабое знание русского языка. Это просто чудовищно, когда про эту прекрасную, мужественную фразу, с чрезвычайным лапидарным передумывая образ героя, мужественного солдата Отелло, а не христианского мученика, Юзовский позволяет себе писать, что это «жербитина».

Впрочем по Юзовскому «браним труд» — это не брань, не подвиг, а просто военная профессия. Если догадка Юзовского верна, то, следовательно, Дездемона полюбила Отелло за то, что он военный. Значит Дезде-

мона — «подковная дама». Нет. Отелло — воин, герой, отважный боец, а не гвардеец вроде Кассио. Вот именно за это «браним труд» и любим Отелло.

Не трудно видеть, что поправка на «культурное наследство» вейнберговского перевода опрокидывает всю новую мужественную концепцию Отелло. Заменяя «браним труд» «муками», пришлось бы поправлять и дальше, а вернее всего, отменить весь радловский перевод. Это последовательнее, чем словесно хвалить Радлова, а фактически звать назад к Вейнбергу.

На шекспировской конференции старые шекспировские переводы «не только ругали. Некоторые переводы — Дружинина, Полевого, даже А. Григорьева — получили хорошую оценку. Единственный переводчик, которого все специалисты-шекспироведы, критики, театральные деятели, выступавшие и не выступавшие на конференции, ругали вполне единодушно за полное извращение Шекспира, за его пошлость, это был Вейнберг. Юзовскому принадлежит сомнительная честь его реабилитации.

Что же касается радловской постановки в Малом театре, то в ней т. Юзовский прежде всего не видит ядра, режиссерской мысли. Что же, это бывает, — и спектакль без мысли, и спектакль с мыслью, которую никак не может уловить критик. О том, что здесь имеет место последнее, видно хотя бы из того простого факта, что т. Юзовскому очень понравился спектакль «Отделю», поставленный Радловым в «Молодом театре». В этом понравившемся ему, «Отделю» т. Юзовский усматривает и мысль и идею. Что ж, постановка Радлова в Малом театре есть не более как расширение в масштабах вариант его постановки в собственном театре. С той же мыслью, с той же режиссерской трактовкой, только с иными мизансценами. Постановочная идея совершенно одинакова в обоих спектаклях: Отелло — любезный генерал, простодушный, открытый, отважный воин пена-

видящий «шаркунов» не изобретный в интригах и падающий поэтому жертвой коварного времени, жертвой макиавелизма и хитросплетений карьериста. Это, конечно, не Радлов, а Яго. Отделю, если угодно, такая же жертва эпохи, как Ромео. Все это очень отчетливо заметно в обиход спектаклях. Но в спектакле Малого театра постановочный идеал выглядит еще ярче, ибо именно в Малом театре в значительной мере больше той игры страстей, особенно в образе Отделю, который так хочется Юзовскому. Не заметить этого можно, только подойдя исключительно тенденциозно к оценке работы Радлова.

То, что эта тенденциозность в оценке имеет место, является из того, что, пользуясь спектаклем «Отделю», т. Юзовский вообще подвешивает, задним числом, рецензию всю работу Радлова над Шекспиром. Похвала и безалаберно уничтожается «Ромео и Джульетта», тут же т. Юзовский роняет в читательскую душу сомнение: а Радлов ли объявил «Король Лир» своим успехом? Неизвестно, мод, может быть, была и борьба: кое-что Радлов дал Голету, но кое-что получил и у Михоэса. Ну, конечно, Радлов «кое-что» получил у Михоэса, как он сейчас кое-что получил и от Малого театра. Он получил от Михоэса тем более, что с этим театром Радлов связан не первый год. Все лучшие постановки Голета после эмиграции Графского («Четыре дня», «Глухой», «Нит галагет», «Король Лир») осуществлены Радловым. Так как мы в курсе творческой жизни Голета, то мы можем сообщить т. Юзовскому, что в «Король Лир» полностью проведены постановочные принципы и режиссерская идея «Лира» Радлова, в том числе и в трактовке самого короля Лира. Это, разумеется, не только не могло помешать такому гениальному актеру, как Михоэс, окрасить образ Лира в рядом дополнительных мощных и глубоких обертонов. Но главная заслуга Радлова в «Лире» заключается не только в правильной общей идее спектакля, а в том, что в «Лире» Радлов впервые сумел по-настоящему преодолеть местечковую специфику, старореволюционную романтику, сгорбленные спины и мелкий светушный жест и гити, свойственные актерам и спектаклям Голета. Актеры Еврейского те-

атра принесли в «Лир» свой темперамент, свое ощущение ритма, свою музыкальность, но избылились они от своих старых указаний выше спешных «навыков». В «Король Лир» актер Еврейского театра трудно было узнать, до того он вышел из кожи своей национальной ограниченности. Такова истина.

«Свое реалистическо-бытовое, подлинное Шекспира и романтические традиции Малого театра Радлов не сумел соединить в органический сплав». Все неверно в этой фразе. Во-первых, у Радлова не реалистическо-бытовое понимание Шекспира, а как вышло из всех его спектаклей простым невооруженным глазом, реалистическо-жизненное понимание Шекспира, что не одно и то же. Исторические Шекспир ставился в Художественном театре (Юлия Цеварь) и в Малом театре (тоже Юлия Цеварь). Это первое. Второе — роман-



Засл. арт. А. Остужев в роли Отелло

матическим. Впервые за долгие годы у Остужева в «Отделю» появилась та простота, реалистичность тона, которых никогда у него не было. Впрочем об этом может много и подробно рассказать сам Остужев, которого руководство театра и Радлов поистине вернули к творческой жизни.

Наконец несколько слов еще о двух особенностях, могущих иметь принципиальное значение. Одно — это о расовой проблеме, которую якобы должен играть Отелло. «Да, черен» — вот откуда, по мнению Юзовского, рождается трагедия Отелло и его любовь к белым Кассио и Дездемоне. Так игра Отелло, судя по преданиям, Осприлли. Но для этого нет оснований. «Да, черен» — это только поправка. Все отношение к Отелло со стороны Вейнберга свидетельствует о том, что никакой расовой проблемы для сенаторов не существовало.

Однако совершенно оригинальные открытия представляют собой суждения Юзовского о вполне второстепенном образе — Бланке. Юзовский в обиду за то, что Радлов превратил Бланку в старую, грязную, вульгарную потаску. В потаску — это верно, но не старую и не грязную. Меркулова в этой роли выглядит и молодой и красивой, и ослета она очень чисто и эффектно. Но Юзовский возмущается против того, что Бланка изображена потаскухой. Что же делать, т. Юзовский, такова она и есть, Бланка, и по старшинству, и по старым, и по новым переводам и постановкам, иначе никак ее играть, без насилия над Шекспиром, над самим текстом пьесы и образа, нельзя. Бланка не просто «потаскуха», а именно «девочка легкого поведения». Именно это обстоятельство, кстати, и дает возможность Юго развить львовскую сцену с Кассио для подслушивания Отелло. Откуда вдруг у Юзовского появилась концепция о юной, нежной, лиричной Бланке?

К сожалению, соображения места не дают нам возможности развернуть подробную критику высказываний Юзовского. Мы это сделаем в журнале. Пока что я вынужден ограничиться этой краткой репликой.

