

Артю́р Рембо́ и его критики

Сначала несколько сухих цифр.

Артю́р Рембо́, один из замечательнейших поэтов Запада, умер почти пятьдесят лет назад (в 1891 году), в возрасте 37 лет, но уже в девятнадцать лет прекратилась его поэтическая деятельность. Он писал меньше пяти лет и оставил, по чьему-то подсчету, всего около 2 000 строк стихов и около 4 000 строк прозы.

Об этой короткой жизни, о таком скромном по объему, в одну небольшую книжку укладываемом поэтическом наследстве, — написано по меньшей мере полторы сотни солидных исследований и монографий, сотни статей, пролиты реки чернил. Книжки о Рембо появляются пачками, иной раз с промежутками всего в несколько недель. О нем пишут не только во Франции, но и в Англии, и в Германии, пишут страстно, полемически, истолковывают на все лады каждую строчку его — достаточно темных иной раз — стихов, на все лады объясняют мельчайшие подробности его не менее запутанной биографии и, особенно, ранний и внезапный разрыв поэта с поэзией.

Творчество Рембо распадается на три поэтических цикла. В его «Первых стихотворениях» (1870—1872) еще видны влияния различных поэтических школ. Вначале — это влияние группы парнасцев, оно сменяется влиянием запрещенной в то время политической лирики Гюго. Лучшее в этом цикле — да и во всем творчестве Рембо — реалистически обличительные и революционные произведения, связанные в основном с Парижской коммуной.

«Первые стихотворения» завершаются поэмой «Пьяный челн» и сонетом «Гласные», знаменующим переход Рембо к символизму. Но в целом почти все стихи этого цикла — стихи, с читательской точки зрения, — «понятные». Западная критика гораздо больше внимания уделяет более поздним, «непонятым» стихам Рембо, состоящим из двух циклов — «Озарение» (1872—1873) и «Сезон в аду» (1873). Это в значительной части проза; символический, разорванный язык ее и неясные образы порождают множество противоречивых толкований.

Поражает у многих авторов крайне эмоциональное, личное отношение к «проблеме Рембо». Жак Ривьер, автор книги «Рембо», заявляет: «Я не могу оставить без исцеления

Инид Старки, выпустившая о нем в 1938 году солидную монографию: интерес к Рембо — не только литературный, говорит Старки, его сочинения — настольная книга многих людей, не имеющих отношения к литературе, которые «сегодня находят в Рембо много такого, что согласуется с их собственными взглядами; он обладал их ненавистью к тому, чем стала цивилизация, их отвращением к лицемерию и самодовольству... мало писателей выразили так захватывающе вопль горечи (the bitterness of the cry), который вырывается у нас... всю ностальгическую жажду человеческой природы, ее стремление и страстное желание бежать от изношенных ценностей и отплыть к новым надеждам».

Но так как творчество Рембо полно темных символов и неясностей, в нем легко находят «свое» люди совершенно противоположных характеров и устремлений. По остроумному определению той же Старки, «в Рембо, как в Библии, можно найти подтверждение почти любого верования, и с его произведениями обращаются, как с Библией: берут маленькие извлечения из его писаний и делают предметом таких литературных проповедей и комментариев, что нужно обладать весьма живым воображением, чтобы им следовать».

И вот, каждый критик и исследователь обрабатывает поэта на свой образец. Одни представляют его язычником, другие — в том числе П. Берришон — ревностным католиком и почти святым; Поль Клодель заявляет, что именно Рембо он обязан своим возвращением к религии. С другой стороны, Карре определяет Рембо как аморалиста и атеиста, а некий доктор Лакамбр — просто, как прирожденного психопата. Иные яростно защищаются от Рембо, как от опасной личности, которая угрожает их жизни и благополучию. Так защищается от Рембо Б. Фондан, книга которого озаглавлена «Рембо — бродяга» (Rimbaud — le voyou. Paris, 1933). Фондан приводит из словаря Ларусса определение слова voyou: «Личность распушенных нравов, живущая обычно на улице» — и на протяжении двухсот страниц с жаром доказывает, что Рембо был именно таким во всех отношениях — подозрительным и развратным проходивцем, в буквальном смысле слова живущим на улице.

Любопытную сводку определений Рембо дает в своей книге Акэ¹. Рембо уже называли, говорит он, ясновидцем (Voquant — так и сам он называл себя), бродягой, проклятым поэтом, святым, жабой, преуспевшим шарлатаном, его сравнивали с Жюльеном Сорелем, с Вийоном, Фаустом, Пер-Гинтом, Адамом, добрым самаритянином, Иоанном Крестителем, с четырьмя евангелистами, с пророками Иезекиилем, Исайей, с Мессией, Иисусом, Дьяволом, Богом, Орестом... Он рискует, добавляет Акэ, остаться тем, чем был при жизни — непонятым ребенком».

Рембо — ребенок, к этому и сводится открытие самого Акэ. По Акэ, проблема Рембо есть проблема каждого человека именно потому, что это проблема ребенка. Все писатели, говорит Акэ, от Стендаля и Флобера до Джойса и сюрреалистов, писали о юности и о юношах, уже став взрослыми. Рембо творил, еще не став взрослым, одновременно переживая то, что описывал, — и остался ребенком до конца своей жизни. Поэтому в его творчестве особенно полно отразились переживания подростка, мучимого переходным возрастом. Трагедия Рембо — это трагедия мальчика, который и желает и боится повзрослеть.

В какой-то период каждого ребенка остро волнуют вопросы рождения, жизни и смерти. Для Рембо они оставались мучительными всю жизнь, потому что он тщетно ждал на них ответа... от своей матери.

Мать Рембо, Витали Кюиф, была суровая католичка, деспотичная и скупая, с детства между нею и сыном шла непрерывная, тяжелая борьба. Большинство исследователей рисуют ее какой-то фатальной личностью, главной виновницей трагедии поэта, и провозглашают ей анафему; некоторые набожные морализаторы стараются представить эту черствую ханжу мученицей материнского долга. Но никто, кажется, не считал ее до такой степени ответственной за все творчество Рембо, как Акэ. Оказывается, вся поэзия и проза Рембо — это вопрос, обращенный к неумолимой матери, она же олицетворение вечной женщины, она же символ Матери-Природы. Отчаявшись получить ответ на «проклятые вопросы», сломленный железным характером Витали Кюиф, Рембо перестал быть поэтом и стал торговцем только для того, оказывается, чтобы стать, наконец, послушным сыном, таким, каким его хотела сделать мать. Акэ так и кончает свою книгу: «Сыграв во французской литературе свою роль «enfant terrible» он превращается в «умного ребенка», единственное желание которого — доставить удовольствие своей матери...»

Стремление показать трагедию Рембо как «трагедию Вечного Ребенка» дает очень оригинальные результаты. Акэ отзывается довольно скептически о многочисленных попытках истолковать творчество Рембо на основании теории Фрейда, но его собственный анализ — лишь позднейшая разновидность фрейдизма, соответствующая теории Ранка о «травме рождения». Вся поэзия Рембо превращается у Акэ в какой-то шифрованный словарь медико-сексуальных терминов, символы отыскиваются там, где трезвый человек их днем с огнем не найдет. Каждый образ, каждая строчка Рембо в свете этой теории приобретают специфический смысл; к раскрытию этого «последнего и главного» смысла сводится весь даваемый Акэ подробный анализ трех произведений Рембо — «Обомлевшие», «После потопа» и знаменитый сонет «Гласные». Невозможно сколько-нибудь подробно пересказать этот разбор, в котором под появлением хлеба из печи предлагается заметить роды, под гостиницей — материнское чрево, под радугой — пуповину и т. д. и т. п. Читать этот псевдо-научный патологический бред физически трудно. Каждое свое наблюдение Акэ старается за волосы втащить в свою схему, отдельные догадки и находки его совершенно теряются в ворохе фантастических и натянутых толкований.

Профессор Инид Старки, обладающая в достаточной степени английским здравым смыслом, чтобы посмеяться немного над фрейдистской свистопляской вокруг Рембо, пишет в своей книге — и это в равной мере относится к «анализу» Акэ: «Всегда оказывается соблазнительным делать этот сверх-логический и хитроумный психоанализ произведений писателей, но это не больше, как забава, так как при таком методе и при некоторой ловкости мало поэм избежали бы обвинения в том, что они — результат какого-либо фрейдистского комплекса. Невинная детская песенка «Три слепых мыши», если к ней применить этот метод, оказывается печальным примером сексуального наваждения».

И Старки дает остроумный пародийный психоанализ этой песенки о трех слепых мышах, которым жена фермера обрубил хвосты. Мыши слепы, ибо слеп инстинкт; они бегут за женой фермера, которая символизирует женщину вообще, Вечную Женщину, близкую Природе, Матери-Земле; ну, а что такое хвост, это всем фрейдистам хорошо известно и т. д.

Сама Старки в своей книге¹ добросовестно и точно, с привлечением еще неизвестных и неопубликованных документов, излагает подряд историю жизни и творчества Рембо. (Заметим в скобках: «спрос» на каждую подроб-

Западе, что почти одновременно на английском и французском языках вышла книга той же Старки «Рембо в Абиссинии», тоже очень добросовестно документированная, имеющая интерес исторический, политический, географический, фактический, — какой угодно, кроме литературного, ибо Рембо в годы жизни в Абиссинии уже не был поэтом.)

Старки выгодно отличается от большинства авторов, пишущих о Рембо, отсутствием повышенного интереса к психическим и физическим ненормальностям Рембо, к его интимной жизни, к его взаимоотношениям с Верлем и тому подобным «проблемам», которые до сих пор кажутся многим критикам ключом к творчеству Рембо. Ее книга — это, в сущности, хорошая биография, довольно объективная, из которой можно почерпнуть о Рембо массу полезных сведений, но трудно представить себе, каково его место в истории литературы. Но и у Старки есть некоторый теоретический привесок, свое объяснение трагедии поэта — объяснение, которое сразу наводит на размышления весьма грустные.

Известно, что Рембо злоупотреблял наркотиками, сознательно доводил себя до галлюцинаций, считая, что именно таким образом поэт может стать «ясновидцем», достичь нового, подлинного в дения вещей. С точки зрения Старки, эти галлюцинации на короткое время дали Рембо способность общения с потусторонним миром. Он «исследовал» небо, но был снова изгнан на землю. С тех пор он мечтал о небе и не находил себе места на земле.

Эту тоску Рембо, его восприятие жизни, как ада, вечного мучения, можно объяснить стремлением грешника вернуться в лоно католической церкви. Можно, подобно Акэ, понять ее, как тоску о безвозвратно утерянном рае материнского чрева, свойственную, согласно «теории» Ранка, каждому человеку. С таким же успехом можно, как это делает Старки, призвать на помощь оккультизм. Оккультная философия понимает под адом «место испытания», «низший мир», являющийся преддверием небесных областей, то есть, попросту, нашу земную жизнь. Теперь понятно, что Рембо действительно всю жизнь провел в аду — и, заключает Инид Старки: «мы можем только надеяться, что жизнь на самом деле была всего лишь преддверием к миру, где все было ему возмещено».

После таких теоретических обобщений невольно находишь особую прелесть в небольшой книжке Карре («Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо», 1926), который в самом деле не мудрствует лукаво и не стремится к обобщениям, а просто и хорошо рассказывает то, что знает о поэте. Маловато для литературоведа — а все-таки легче.

Почти все исследователи Рембо стараются объяснить его творчество через биографию, поэтому такое значение придается каждой мелочи, не имеющей даже отдаленного отношения к литературе. Когда же оказывается, что этого недостаточно, — а этого не может быть достаточно для того, чтобы объяснить художника, — тогда пускается в ход католицизм, фрейдизм, ранкизм, оккультизм и всякие иные наукообразные несообразности. И лишь очень немногие авторы пытались понять Рембо, определив как-то его место в истории культуры, его отношение к социальным и идейным противоречиям эпохи.

Одну из таких попыток сделали сравнительно недавно Этьямбль и Гоклер, авторы книги «Рембо» (Париж, 1936). Уровень этой книги гораздо выше, чем обычный уровень книг о Рембо. В ней действительно есть концепция, более или менее целостное понимание Рембо-поэта, притом — понимание, до известного момента совладающее с нашим.

Полемизируя со своими предшественниками по «рембоведению», авторы доказывают, насколько ложны многие ходячие представления о Рембо, в том числе — иконописные лики Рембо-святого, почти бога, и Рембо-христианина вообще. Споря с этими представлениями, чаще всего говорят об антирелигиозных произведениях Рембо, о его «кошунственных» «Первых причастиях», о «Бедняках в церкви» и т. п. Но у него немало и произведений, на первый взгляд прямо противоположных по тону. Этьямбль и Гоклер подробно анализируют эти «христианские» тексты Рембо и показывают, что ортодоксальная набожность их более чем сомнительна.

Интересен с этой точки зрения анализ отрывка, печатаемого, обычно, как вступление к последнему циклу стихотворений в прозе Рембо — «Сезон в аду». Этот отрывок обычно рассматривается, как обращение Рембо к евангельским сюжетам и в самом деле многими чертами напоминает рассказ Иоанна об одном из чудес Христа. Но авторы анализа остроумно и достаточно убедительно доказывают, что, при внешнем сходстве сюжета и обстановки, рассказ Рембо резко отличается от евангельского, лишен многих существенных его элементов, пронизан отнюдь не христианским скептицизмом. Ангел евангельского рассказа у Рембо — только игра лучей на воде, зыбкий световой эффект; чудесные исцеления, о которых уверенно говорит евангелист, для поэта — только слух («говори ли»), что первый, кто входил в освященную прикосновением ангела воду, выходил исцеленным от своих недостатков, но нет: калеки, грешники, физические и духовные уроды пытаются броситься в воду — но их грехи отбрасывают их назад и никто не достигает исцеления. И Иисус у Рембо ничем не про-

являет себя как чудотворец, исцелитель; он просто бессильный и пассивный созерцатель, «демон» заставляет грешников издеваться над ним, показывать ему язык. «Чудо», когда паралитик подымается и уходит, унося с собой «одр свой», происходит, вопреки евангелисту, без видимого участия Христа: он не приказал паралитику встать, не помог ему. Вовсе не ясно, было ли это исцеление — чудо, или паралитику дало силы подняться и уйти безграничное отвращение к происходящему, к символическому разгулу грешников, разгулу неизлечимой мерзости человеческой, и к глуповатой роли Христа — созерцателя этой мерзости, терпеливо переносящего насмешки «детей Греха»... Такая трактовка, данная Этьямблем и Гоклер, формально не бесспорна, но, во всяком случае, она больше соответствует настроению Рембо, его отношению к религиозной теме вообще.

Подробно говорят авторы этой книги еще об одном облике Рембо: о Рембо-коммунаре. Легенда о том, что шестнадцатилетний Рембо пешком пришел из своего родного города в Париж, чтобы принять участие в героической борьбе Коммуны, давно уже опровергнута чисто практическими соображениями: сопоставление дат говорит, что Рембо имел в своем распоряжении всего восемь дней, чтобы пройти пешком 250 километров от Шарлевиля до Парижа. Даже если бы он смог сделать это, он физически не успел бы присоединиться к коммунарам. Авторы справедливо говорят, что вопрос о личном участии Рембо в боях за Коммуну, в конце концов, не основной вопрос. Значительно существеннее отношение Рембо к Парижской коммуне — и авторы указывают (как это, впрочем, было сделано некоторыми исследователями и до них, в том числе Фонданом), что на какой-то момент Рембо чувствовал себя нераздельным с коммунарами. Бесспорно, что юный Рембо был настроен революционно, что он горячо сочувствовал Коммуне и охотно принял бы участие в ее борьбе (он все-таки пошел в Париж 16 марта 1871 года, но не успел пойти).

Гоклер и Этьямбль противопоставляют постоянной мечте Рембо «изменить жизнь» формулу Маркса «переделать мир». «Переделка жизни и судеб, в том числе и судьбы поэта. «Изменение жизни» в лучшем случае совпадает с изменением всего мира — но если изменить мир революционным или каким-либо иным способом не удастся, тогда поэт, подобный Рембо, ограничивается тем, что изменяет свою собственную жизнь, строит свой особый мир. Рембо верил в революционный способ изменения мира, но, увидев, что пока этот способ не приносит быстрой победы, он попытался «изменить жизнь» в одиночку, своими средствами. Он превращал себя в «ясновидца» при помощи обдуманного и мучительного разруше-

ния собственной нервной системы — ибо, только галлюцинируя, поэт может увидеть мир поэтически и открыть такие истины, которые изменят судьбу человечества. Рембо действительно изменил таким образом свою личную жизнь, но и только. Мир остался прежним, и Рембо, поняв, что его поэзия бессильна, отказался от нее. Таковы выводы авторов.

Этьямбль и Гоклер, повидимому, хотели написать книгу не только «левую», но марксистскую. Им удалось сказать много верного и ценного. Но как раз в оценке философского смысла поэтической теории и практики Рембо авторы эти резче всего расходятся с марксизмом. Следуя мысли самого Рембо, они уверяют, что его способ видеть мир поэтически есть в то же время и единственно правильный способ философского познания мира, постижение «неведомого» — чистой материи вне всяких привычных нам логических категорий. Создание такого искусства, «воссоединение поэмы с метафизикой» — большая «победа Рембо», одна из «великих человеческих побед».

Эта теория, насквозь идеалистическая, в деталях подробно разработана автором и заслуживает подробного анализа, который не уместится в рамках библиографической заметки и может быть дан только в тесной связи с конкретным анализом поэзии Рембо.

Отказ художника от искусства, трагедию поэта, отчаявшегося сказать такие слова, чтобы проклятый, ненавистный мир как-то изменился, Этьямбль и Гоклер считают лишь закономерной платой за упомянутую «победу» Рембо. Дорогая плата — но, говоря словами самого Рембо, «что за важность!»

Этьямбль и Гоклер говорят, что, поняв идеалистичность поэзии (то есть ее практическое бессилие), Рембо понял преимущества материализма, увидел в нем другую, реальную силу, действительно способную изменить мир. Он называет ее по-разному: наукой, человеческой работой, грядущей цивилизацией и, быть может, отождествляет ее с революцией.

Во всем этом тоже много спорного. Этьямбль и Гоклер уверяют, что Рембо отказался от идеализма (поэзии) в пользу материализма (прогресс человечества). Но, во-первых, не так уж ясно, совпала ли для Рембо «наука, идущая вперед», с революцией, несущей благо народам, или с неприемлемой для него буржуазной цивилизацией. Во-вторых, вовсе не бесспорна постановка дилеммы «декадентское, идеалистическое искусство — или полный отказ от искусства». Другое дело, что лично Рембо не мог найти другого искусства. Он только с невероятной быстротой исчерпал все возможности старого искусства, довел его до логической крайности и отказался от не-

го задолго до того, как декаданс перестал приводить буржуа в ярость и стал просто способом шекотать нервы, острой приправой к жирной пошлости буржуазного существования. Рембо уничтожил в себе художника, отказался от ущербного, неполноценного, бесильного искусства — но можно ли самоубийство считать скорей триумфом, чем трагедией?

Что было бы с Рембо-художником, если бы Коммуна победила? Гоклер и Этьямбль предполагают, что это не удовлетворило бы его. Вполне правдоподобно: возможно, что человек типа Рембо мог разочароваться в революционном способе изменения мира, не получив на следующий день после победы Коммуны исчерпывающего ответа на все свои запросы, не увидев людей, мысли, чувства и отношения сразу и вполне преображенными. Но Этьямбль и Гоклер подводят под эту возможность особую «теоретическую базу»: никакая цивилизация, никакой строй не может удовлетворить поэта, говорят они, гений имеет свои прерогативы.

Надо ли спорить с этим «обобщением»? Особое положение художника в буржуазном обществе авторы делают законом всякого общества, обрекают поэта на одиночество и неудовлетворенность во всех условиях, изображают его трагедию неразрешимой в силу каких-то странных прерогатив гения, прав его на самоубийство.

Чем же был Рембо-художник и почему он перестал быть художником?

Начало поэтической деятельности Рембо, почти мальчика, совпадает с революционным подъемом перед Коммуной. Позорное поведение будущих версальцев в франко-прусской войне заставляет Рембо, по контрасту, вспомнить о мертвецах Вальми («Сонет»), о Франции 1789 года. Отсюда произведения такого революционного пафоса, как «Кузнец», стихи о «Руках Жанны-Мари», управляющих митральезами восставшего Парижа, отсюда горячее сочувствие Коммуне. Сразу после разгрома Коммуны он пишет стихотворение «Париж заселяется вновь», полное такой ненависти к победителям, что от нее перехватывает дыхание. Но он еще не считает, что все потеряно — по крайней мере, через несколько месяцев после падения Коммуны он показывал одному из друзей свой «проект конституции», в котором говорилось о социализации земельной собственности и средств производства, о равноправии граждан, объединенных в независимые федеральные коммуны под управлением выборных вождей и т. п. — программа, составленная, видимо, под естественным влиянием Руссо и Бабефа.

«Случай» Рембо особенно наглядно показывает, что в творчестве декадентов нередко была заключена не находящая иного применения энергия антибуржуазного протеста. Не имея политического выхода в годы непосредственно после падения Коммуны, когда возможность открытой классовой борьбы свелась к минимуму, эта энергия направляется в другую сторону.

Рембо не удовлетворяла бездушная поэзия парнасцев, спокойно отвернувшихся от всего мира, погруженных в холодную красоту поэтической формы. Рембо не мог просто отвернуться от действительности, она вызывала у него вопль протестующего отчаяния, тот крик горечи, о котором говорит Инид Старки. И, быстро отойдя от парнасизма, которым отмечены его ранние, почти детские стихи, Рембо стал одним из зачинателей декаданса.

Но искусство декаданса — искусство антиреалистическое, искусство обреченное. Болезни общества заражают и художника, он говорит о безобразии мира, в сущности, безобразными произведениями. Рембо рисует искаженных, уродливых людей, каких-нибудь «Сидящих», такими стихами, которые нельзя назвать иначе, как уродливыми и искаженными. Идя все дальше, он в невероятно короткий срок исчерпал все возможности искусства, стиснутого в клетке торжествующего буржуазного общества. Это искусство в этот период не имело другого пути. В самом начале семидесятых годов, задолго до того, как символизм и декаденство оформились в значительное литературное течение, Рембо за четыре года проделал эволюцию, которая после него растянулась в творчестве различных писателей на четверть века. К концу творчества Рембо доводит антиреализм и декаданс до последних пределов, разрывает все поэтические и грамматические законы и условности, отказывается от ритма и рифмы, от всех законов синтаксиса. Его фраза — почти не фраза, это рядом стоящие слова, каждое из которых живет само по себе, рождает отдельный образ, отдельную галлюцинацию, если угодно. Многие вещи Рембо, особенно вещи последнего периода, если можно говорить о «периодах» в пределах четырехлетней творческой истории Рембо, — просто непонятны. Это катастрофическая кривая — быстрый взлет большого таланта и еще более быстрая его гибель: увидев, что дальше идти некуда, Рембо замолчал навсегда.

Люди помельче находили убежище в скворешниках слоновой кости, культивировали эстетизм, сюрреализм и иные поэтические «измы» (не одно из этих течений пыталось причислить Рембо к лику своих святых и вождей). Наоборот, настоящие большие художники, как Флобер, в своей башне слоновой кости ни на миг не забывали об окружавшем

их мире безобразия и пошлости, не переставали мучиться ненавистью к торжествующему буржуа. Но, хотя все они задыхались от этой ненависти, далеко не все могли найти настоящий выход для себя и своего искусства.

Рембо принадлежит к тем, кто не нашел выхода в борьбе, но и не пожелал примириться. И может быть именно потому, что он был особенно прям, непримирим, неспособен ни к каким компромиссам, слепо, упрямо последователен в каждой мысли, в каждой крайности, в стремлении все доводить до логического конца — быть может поэтому он оказался особенно хрупок и был сломлен особенно

быстро. Он был, по чьему-то выражению, буквально истерт в порошок.

Человек, который с 1873 по 1891 год метался по самым диким странам мира, торговал оружием, кофе и рабами, безуспешно старался накопить денег и писал покорные сыновние письма пресловутой госпоже Кюиф, был Артюром Рембо только по паспорту. Он не вспоминал о литературе и не выносил, когда ему напоминали о его стихах: он стыдился и ненавидел их! Поэт Артур Рембо умер в возрасте девятнадцати лет — он был убит капиталистическим обществом, которое враждебно поэтам и поэзии, обществом, которое убивает художника и искусство.

Е. Л Ъ В О В

Вопросы индийской литературы

В конце 1935 года, по инициативе нескольких передовых индийских литераторов, было решено создать Всеиндийскую ассоциацию прогрессивных писателей. Это начинание было одним из проявлений развернувшейся в Индии борьбы за создание национального антиимпериалистического фронта. После конференции прогрессивных писателей, состоявшейся в Лукноу в апреле 1936 года, деятельность новой литературной организации распространилась по всей стране. В различных районах Индии возникли филиалы Ассоциации. Вторая всеиндийская конференция постановила создать печатный орган Ассоциации. «Новая индийская литература»¹, выходящая каждые три месяца, и является органом Ассоциации.

В условиях необычайной пестроты языков и национальных культур необходим был какой-то центральный печатный орган, вокруг которого объединились бы передовые творческие силы различных областей Индии, журнал, который знакомил бы читателей, хотя бы в английском переводе, с произведениями авторов, пишущих на наиболее распространенных языках народов Индии. «Новая индийская литература» печатает английские переводы художественных произведений, критических и публицистических статей с языков: индустани, бенгали, гуджерати, маратхи, тамильского, телугу и пр.

В числе руководителей и редакторов жур-

нала — известный писатель М. Р. Энанд, автор романов «Неприкасаемый», «Кули», «Деревня»¹; Абдул Алиим — генеральный секретарь Ассоциации индийских прогрессивных писателей, блестящий эрудит-философ; Ахмед Али — молодой талантливый писатель и литературовед, один из активных членов Ассоциации.

В работах Ассоциации и в журнале деятельное участие принимают такие выдающиеся деятели Индии, как популярный лидер левого крыла Национального конгресса Джавахарлал Неру, как маститый писатель Рабиндранат Тагор.

Журнал, руководимый лучшими представителями индийской демократической интеллигенции, имеет все данные для того, чтобы стать центром борьбы за революционную, народную литературу, которая призвана сыграть огромную роль в общенациональном антиимпериалистическом движении Индии. Неразрывная связь между литературным движением прогрессивных писателей и политической национально-революционной борьбой отмечена и подчеркнута в решениях Второй всеиндийской писательской конференции.

Констатируя, что подлинное культурное развитие Индии немислимо в условиях британского колониального гнета, что неграмотность широких масс индийского народа, упа-

¹ «New Indian Literature», № 1. Lucknow. India. 1939.

¹ См. в № 11 «Интернациональной литературы» за 1939 г. рецензию на «Деревню» Энанда.