

## ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЗАПАД

«Monde» объявил анкету о пролетарской литературе. В ряде номеров опубликованы ответы самого разнообразного характера.

Крайне любопытное зрелище представляют эти «ответы». На первый взгляд все кажется хаосом.

Разноголосица... Пестрейший разноречивых представлений и оценок.

Каждый думает по-своему, почти для каждого эта область представляется совершенно фантастической: неудивительно, что подчас говорят самые вздорные вещи.

Но очень скоро в хаосе намечается и система. Выступает несколько основных линий, по которым размещается причудливое и пестрое собрание «ответов». Напрашиваются выводы и заключения, достаточно поучительные и интересные.

Мы отложим выводы к концу обзора, а сейчас предоставим читателю возможность ознакомиться с анкетой «Monde» в ее так сказать естественном виде. Мы будем излагать вопрос, оставляя тот порядок, в каком появлялись «ответы» на страницах журнала.

Морис Декобра, пресловутый автор «Мадонны спальных вагонов», архибульварный писака, заявляет, что он «не видит необходимости говорить о рабочем классе, когда идет речь о литературе. В этой области нет ни капиталистов, ни пролетариев, оскаливших друг на друга зубы... Есть один только класс изысканных культурных умов, открытых творческому наслаждению».

Вот как ловко увертывается прожженный бульварщик от назойливого вопроса! Подите, поговорите с ним!

Эмиль Гильомен, автор ряда значительных социальных романов, с мало понятным упорством настаивает на том, что самое понятие «рабочий класс» кажется ему «чрезвычайно неясным». Старик шамкает далее о «противоречивости интересов» и вечной «разобщенности». Признаться, от автора знаменитой «Исповеди» можно было ожидать более содержательного ответа.

В репликах Ж. Жолинона и Ган Ринера сказывается характерное намерение — считать искусство действительным. Стиль, манера — это чисто индивидуальное в искусстве, принадлежащее только личности художника и ничем другим не обусловленное, а вот «содержание» — сюжет, тему и т. д. — художник берет из общественной действительности, здесь творчество обусловлено социально.

Нет нужды опровергать эту концепцию, ее вздорность очевидна. Надо только заме-

тить, что ею часто пользуются отнюдь не классовые враги пролетарского движения в литературе, а искреннейшие его друзья. Концепция эта растет из непонимания, из неумения осмыслить вопрос по-настоящему, из своеобразной безграмотности.

Анри Пулайль — сторонник, энтузиаст и пропагандист пролетарской литературы. Но насколько неясна ему самому теоретическая область вопроса, насколько туманно представляет он себе смысл и характер пролетарского движения в литературе, свидетельствует тот список положительных образцов пролетарской литературы, которыми Пулайль заключает свой ответ.

Рамюз, Сандра, Истрати, Роже Мартен дю Гар, Люсьен Фабр, Барбюс, Мартинэ — вот для него «главные представители пролетарской литературы». Он называет еще имена нескольких «старших» — Кладель-Эжен Леруа, Ш. Л. Филипп, Нази, Люси Жан, Шенневьер — и «еще здравствующих» — Маргерит Оду, Гильомен (тот самый, о котором мы только что говорили), Андре Байон. Этот длинный список (к сожалению, далеко не верный) Анри Пулайль заключает именами «подлинных» представителей пролетарской литературы — Неель Дофф, автора «Дней голода и унижения» и других великолепных книг, мало кому известных, Люсьена Буржуа, автора «Восхождения», Луи Гюю, автора «Народного дома», крестьянских романистов Люсьена Гашон и Жозефа Вуазен, а также недавно пришедших Шарля Роша, Тристана Рени — автора «Клинанкурских воров», Луи Поля, автора романа «Город».

Для Сен-Жоржа де Булье литература является «формой любви». Не странно ли спрашивать в таком случае о какой-то «классовой природе» искусства? Этим ловким маневром престарелый автор мистических драм отделяется от вопроса, который представляется ему явно вздорным. Автор «Красной мантии» слащаво улыбается. Но двумя строчками ниже он показывает зубы матерого хищника. «Когда я думаю о тружениках заводов, полей, моря, я не жду от них большой эпопеи, достаточно, если они удовлетворятся и маленькой песенкой». Ах, я влюблен в «народное творчество»! — шепелявит, жеманничая, Сен-Жорж де Булье. Классовый облик этого ответа, не правда ли, ясен?

Морис Магр думает, что самое главное в произведении, это чтобы оно было «прекрасным», глубоким, волнующим...», все остальное несущественно. Идеолог «чистого искусства» заканчивает свою реплику с некоторым ехидством: «а потом... (гм!..) я еще не знаю, где начинается этот

рабочий класс и где он кончается?» Как видим, не только старый Гильомен пускает в ход дешевый аргумент о «неопределенности» понятия — рабочий класс. Можно сказать, что это типичная уловка.

Поль Ребу думает, что пролетарская литература — это «литература петиций», что рабочий класс пользуется ею для того, чтобы уговаривать капиталистов, склонять их к уступкам. Построив столь чудовищное определение, писатель не очень далеко ушедший от бульварной литературы Мориса Декобра, спрашивает себя с недоумением: разве имеет смысл такая литература? Разве можно надеяться на то, что слова помогут?.. И Поль Ребу злорадствует.

Парижанин принципиально за пролетарскую литературу, но его взгляды страдают большой запутанностью, и поставить вопрос четко он не умеет. В частности совсем беспомощен парижанин, пытаясь разрешить проблему о взаимоотношениях рабочего писателя с буржуазной действительностью. Неясность представления о вопросе приводит к тому, что его утвердительный ответ оказывается полным всяческих сомнений.

Эптон Синклер отрицает индивидуальный характер искусства, но это не мешает ему запутаться в вопросе о пролетарском движении в литературе. Он хочет подчинить пролетарское искусство «гуманистической задаче». Из примеров, которые он несколько ниже приводит, явствует, что означает это подчинение. Эптон Синклер называет имена Толстого, Золя, Верхарна, Горького, Барбюса, Ролана, Вассермана, Зангвилля, Толлера, Нексё, Франка Нориса, Гейерманса, Уэлсса, Шоу, Лондона, Майкл Голда, Истмена. Не правда ли очень любопытный список «гуманизированной» пролетарской литературы?

«Ветер дует там, где ему хочется», заявляет Анри Дювернуа. Так же малоависим от социальной действительности и художник. Изобретатель этой «соловьиной» теории кажется очень доволен своим открытием и не подозревает о том, что сказал глупость.

Пьер Юбермон отвечает на анкету вместе со своим товарищем по журналу «Tentatives» Айгэспарсом. Они выдвигают совершенно правильное марксистское положение о классовой природе искусства, иллюстрируя ее примером литературного развития во Франции в XIX веке (от Бальзака до Пруста). Проблема взаимоотношения пролетарского художника с буржуазной действительностью тоже поставлена верно. Все дело портит пример, заключающий реплику: представителем пролетарской литературы оказывается... Леонард Франк.

В. Ф. Кальвертон, со свойственной ему прямолинейностью составляет следующий индекс (он отмеривает «пролетарскость» на точнейших весах): пролетарскими художниками, по Кальвертону, являются Барбюс, Маяковский, Толлер (иногда!), Синклер (часто!), Гладков, Сейфуллина (повидимому всегда!).

Марк Бернар остроумно обзывает Дельтейля «коммивояжером» за его теорию о том, что «подлинная вещь искусства должна продаваться, как коробка сардин». Эту своеобразную «стандартизацию», отдающую очень специфическим ароматом, М. Бернар зло осмеивает.

Луи Аракистен дает в своем ответе пеструю смесь понятий «рабочего» и «гуманистического» искусства. Он склоняется к тому, чтобы предпочесть рабочее искусство, но думает при этом, что в таком искусстве должны звучать лишь общечеловеческие мотивы. Так «социальное» у него становится «гуманистическим». Человек явно запутался, несмотря на благие намерения свои.

Жозеф Биллиэ объявляет искусство «алхимической операцией» и следовательно отрицает всякое внеиндивидуальное его значение. «Устремления рабочего класса не могут стать материалом для искусства», — заявляет господин Биллиэ, пишущий слово «человек» с большой буквы.

Роберт Гоннерт, признавая (больше из приличия) социальный характер искусства, очень беспокоится о том, чтобы «не было забыто в нем проявление индивидуального». Разве все исчерпывается «социальным» и «экономическим»? — многозначительно спрашивает он. Великолепен конец реплики Гоннерта. «Возможно ли пролетарское искусство? Ах, меня стесняет несколько этикетка. Слово человеческое не лучше ли будет здесь к месту». Засим следует сладкий соус из «fraternité», «am ur», «pitié», «charité» и т. д., заключаемый именем нашего друга Панаита Истрати в качестве крупнейшего представителя этого сладчайшего «гуманистического» искусства. Против этого Истрати конечно будет всемерно протестовать, и в «новые сады» Роберта Гоннерта автор «Репейников Барагана» не пойдет, мы в этом уверены. Он неизмеримо выше такой слякоти.

Тристан Реми, автор великолепного романа «Клинанкурские ворота», можно сказать нутром понимает социальную сущность литературы и возможность пролетарского искусства, но у него очень слаб теоретический багаж. Это заставляет его начинать свою реплику с недоумения — «позволено будет спросить, какими экономическими причинами определено творчество Бодлэра, Виньи, Рембо и даже (вели-