ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Цена 30 коп.

Литературная газета

№ 42 (533) ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР Понедельник, 29 июля 1935 г.

Седьмой всемирный конгресс Коминтерна открылся 25 июля 1935 г. в Колонном зале Дома союзов (Москва)

На снимке: слева направо ГАРРИ ПОЛИТ (Англия), КЕМПБЕЛЛ (Англия), СТАЛИН и ДИМИТРОВ.

ПОД ЗНАМЕНЕМ КОМИНТЕРНА— ПРОТИВ ВОЙНЫ И ФАШИЗМА

В Москве — столице победившего социализма, в Колонном зале Дома союзов заседает VII конгресс Коммунистического интернационала.

Семь лет прошло со дня шестого конгресса. Капиталистический мир пережил за этот период жесточайший экономический кризис, потрясший до основания капиталистическую систему. Этот период был периодом нарастающих боев пролетариата с буржуазией. Вместе с тем капиталисты в поисках выхода из кризиса усиливали наступление на рабочий класс, переносили все тяготы кризиса на плечи трудящихся. Фашизация ряда стран Западной Европы, замена парламентских буржуазно-демократических свобод открытой диктатурой буржуазии революционизировали рабочий класс, оттолкнули массу социал-демократических рабочих от своих вождей и повернули их в сторону коммунизма.

За этот период в стране диктатуры пролетариата в боях со всеми враждебными силами старого мира окончательно победил социализм. Мы превратились в страну индустриальную с мощным коллективизированным сельским хозяйством, с самой передовой техникой. Пролетариат на одной шестой земного шара строит бесклассовое общество, создает условия для зажиточной и культурной жизни всех трудящихся Советского союза, — строит солнечную, радостную и счастливую жизнь, о которой мечтали лучшие умы человечества. Под руководством большевистской партии и ее вождя т. Сталина мы укрепили мощь и обороноспособность Советского союза социалистических республик, родины всех трудящихся.

Победы социализма в СССР указали путь действительной борьбы всем трудящимся, угнетенным и эксплоатируемым всего мира. Наши победы наглядно показали всем колеблющимся и сомневающимся массам рабочих капиталистических стран, находившимся под влиянием социал-демократии, что путь российского пролетариата единственно-возможный и единственно правильный путь.

Седьмой конгресс Коммунистического интернационала собирается в исключительно сложной и напряженной международной обстановке. Фашистская диктатура в Германии окрылила реакционные силы капиталистов других стран Западной Европы. Опасность фашизма нарастает все больше и больше. Фашизм — воинственная клика обнаглевшей до крайности буржуазии — несет неслыханное одичание, варварство, опасность новых войн, открытые призывы за передел мира. Мир лихорадочно готовится к войне. Двадцать один год тому назад империалисты Западной Европы затеяли международную войну, втянув в ее кровавую орбиту десятки государств. Десятки миллионов убитых и раненых, разрушенные города, транспорт и сельское хозяйство, несказанные страдания и бедствия — вот что принесла капиталистическая война 1914—1918 гг. трудящимся и эксплоатируемым мира.

Новая война, оснащенная невиданными техническими изобретениями, орудиями массового убийства людей по последнему слову техники, принесет несравнимые с прошлой войной бедствия и ужасы трудящимся. Германские фашисты, рыцари Третьей империи, подготовляют войну против СССР. Только активная политика мира, все возрастающая политико-экономическая мощь и обороноспособность Советского союза, рост активности масс, выступающих против фашизма, против подготовки к новым империалистическим войнам предотвращают до сих пор новую войну.

О том, насколько движение масс капиталистических стран, направленное против фашизма и подготовки к новой империалистической войне сильно, показывают выступления единого народного фронта против войны и фашизма во Франции 14 июля. О том, насколько сильны в массах интеллигенции капиталистического мира противофашистские идеи, показывает закончившийся недавно международный конгресс писателей, посвященный обороне культуры против фашистского варварства. Что приводит этих людей к борьбе против фашизма, к дружбе с Советским союзом? Вот типичное высказывание Жан-Ришар Блока. «Народы Запада и Дальнего Востока ведут трагическую борьбу, обороняя последние остатки уцелевших у них демократических свобод. От пышных зданий парламентаризма, созданных европейскими революциями прошлого века, остались только небольшие обломки. Мы защищаем эти обломки не потому, что они нам принципиально или романтически дороги, мы вынуждены за них цепляться и защищать их потому, что при нынешнем положении вещей они составляют единственную преграду против наступающего на нас фашизма. В это самое время народы Советского союза развертывают блестящие образцы все новых и новых форм социалистической демократии».

Главнейшей задачей Коммунистического интернационала в настоящих условиях—и этим вопросом во всей широте занимается седьмой конгресс — является осуществление единого фронта борьбы рабочего класса против фашизма, против буржуазии, против новых войн, готовящихся фашизмом. «Поэтому нельзя ограничиваться — пишет «Правда» в передовой от 25 июля — только призывом к борьбе за диктатуру пролетариата. Необходимо указывать массам, что нужно делать сегодня, чтобы дать отпор наступлению капитала, защитить себя от фашистского варварства и ужасов войны, что можно и нужно сделать для того, чтобы дезорганизовать фашизм, преградить ему путь, затруднить навязывание новой империалистической войны». Коммунисты борются за преодоление раскола в рабочем классе. Они устанавливают сотрудничество с социал-демократическими рабочими, выступающими против фашизма, разоблачая правых вождей социал-демократии, идущих на поводу у фашистских диктаторов. Главным лозунгом для большевиков всех стран остается лозунг борьбы за **советскую власть**. Но большевики ставят интересы трудящихся во главу угла и потому они «борются за спасение остатков буржуазной демократии против наступления фашизма» («Правда»).

Коммунистический интернационал, об'единяющий лучших людей мирового революционного движения, поведет за собой угнетенных и эксплоатируемых всего мира против фашизма, против новых войн, за мировую социалистическую революцию.

В дни, когда заседает VII конгресс Коммунистического интернационала, перед советскими писателями встают новые ответственнейшие задачи. Нужно крепить оборонную литературу, расширять международную тематику, показывать основные противоречия капиталистического мира в художественных образах.

«Где изображены в нашей художественной литературе герои пролетарского движения в Германии, Австрии, Болгарии, Китае и других странах? Где эти образцы, которым могли бы подражать миллионы? Давайте также **отрицательные** живые примеры, показывайте людей с мясом, кровью, вроде Ван-дер-Люббе, чтобы молодежь училась на живых примерах.

В свое время революционная буржуазия крепко воевала за дело своего класса всеми средствами, в том числе и художественной литературой. Что сделало посмешищем остатки рыцарства? «Дон Кихот» Сервантеса. «Дон Кихот» был сильнейшим орудием в руках буржуазии, в ее борьбе против феодализма, против аристократии. Революционный пролетариат нуждается хотя бы в одном маленьком Сервантесе, который дал бы такое орудие борьбы. Фашизм — это последняя попытка буржуазии задержать колесо истории». — Эти слова тов. Димитрова, обращенные к советским писателям, прозвучали как лозунг, как призыв к действию.

Нам нужна литература, разоблачающая «демократическую» демагогию фашистов, литература, зовущая на борьбу, овеянная романтикой героических предшественников советской литературы, революционных демократов, на которых воспитывались такие революционеры, как т. Димитров. Такой счет пред'являет советской литературе международное коммунистическое движение.

И эти задачи советские литераторы, завоевавшие мировое признание, с честью выполнят.

Фашизм—антитеза культуры

БЕСЕДА С АНРИ БАРБЮСОМ

25 июля в Москву приехал Анри Барбюс. Это имя не требует комментариев. Первый же вопрос, который задал т. Барбюс сотруднику «Литературной газеты», вовсе не касался непосредственно литературы. — «Вы бывали в Европе? В столицах Европы? Недавно? В таком случае Вам понятно мое удивление, относящееся к росту Москвы. Ни один город не растет так быстро и так разумно. Я хочу подчеркнуть именно разум строителей, а не фешенебельность, которой тоже может похвастать Москва. Человека, который побывал в московском метро, не заманишь в парижскую подземку. Там это действительно подземка. Сколько умения и вкуса, отличающего талантливого художника, вложено в это строительство, которое, как говорят, является только началом будущей сети московского метрополитена. До сегодняшнего дня парижский метрополитен, дающий огромные барыши, имеет не менее огромные долги в лице акционеров. Ваше метро с первого же дня строительства принадлежит московскому населению.

— Прежде, чем перейти к западно-европейским темам, прошу передать строителям мои лучшие пожелания в дальнейшей работе. Никого не удивит наша заинтересованность в каждом, даже частно-городском, строительстве. Ведь это культура, — выраженная физически, культура нового мира. День, когда мне сообщили об опубликовании плана реконструкции Москвы, можно было бы сравнить по силе радости с днем напечатания первой книги молодого писателя. Это вам об'яснит, почему я в первую очередь говорю о Москве, гостеприимство которой я привык ценить больше, чем ни к чему не обязывающую вежливость западно-европейских столиц. Давно пора перефразировать слова, ставшие пословицей во Франции: «У всякого есть две родины: своя и Париж». Париж следует заменить Москвой, и это говорит вам человек, проведший лучшие свои годы в Париже, человек, который связан с этим городом борьбой, а это самая крепкая связь из существующих и доступных человеку.

— Перейдем к Западной Европе. Ничто так не характерно для нее, как последние события, отмечающие чудовищные усилия правительств привести в «равновесие» силы. Тут сила понимается, как способность разрушительная. Советская пресса, обычно так хорошо осведомленная о политических закулисных событиях, дает изо дня в день вернейшую оценку действиям западно-европейских владык, и я могу только присоединиться к ней. Но не только генеральные штабы мобилизуются. Диференциация сил среди интеллигенции и рабочих больших европейских центров поставила вопросы, которые должны будут учесть штаб-офицеры.

— Ваша газета, насколько я помню, писала об Амстердамском конгрессе против войны (1932 г.) и Парижском конгрессе против фашизма (1933 г.). Эти конгрессы положили начало антиимпериалистической волне, все возрастающему влиянию пацифистских идей. В большинстве стран созданы комитеты против войны и фашизма. Во Франции их не меньше 1500. Даже такая маленькая страна, как Греция, имеет 500 комитетов против войны и фашизма. Вы помните демонстрации, которые устраивались этими комитетами; в Венсенском лесу так же, как в лондонском Гайд-парке, они имели один и тот же характер. Я хочу подчеркнуть пацифистский характер этих явлений. Нужно еще поработать для того, чтобы **«единый фронт» стал «единственно возможным фронтом»**. Как иллюстрацию к этому положению можно привести праздник 14 июля в Париже. Национальный праздник в честь разрушения Бастилии, давно уже ставший благодаря вождям Третьей республики праздником строителей новых Бастилий, в этот день приобрел свой первобытный смысл.

— Демонстрации предшествовала ассамблея на велодроме Буфалло. На ассамблее выступали такие лица, как **Виктор Баш**, академик Жан Перен, Дюкло, представители социалистической, радикал-социалистической, коммунистической партии и многих организаций. «От имени всех партий и организаций крестьян и рабочих, от имени французского народа, собравшегося сегодня на всей территории Франции, мы, уполномоченные народного выступления, 14 июля 1935 г. воодушевленные волей дать хлеб трудящимся, работу молодежи и мир всем народам, даем торжественную клятву оставаться соединенными, чтобы разоружить и распустить фашистские лиги, чтобы защищать и развивать демократические свободы». Десять тысяч человек с поднятыми руками принимали эту присягу. Французская провинция прислала лучших своих представителей, чтобы их голосами протестовать против войны. Это одно из больших достижений руководителей «единого фронта».

— Шествие от Бастилии к Венсенским воротам представляло зрелище, которое не удивило бы москвичей, но тем не менее останется необычным в истории французского рабочего движения. Пятьсот тысяч человек, не считая запруженных людьми переулков, балконов, крыш домов, гораздо красноречивее меня говорят о том, что достигнуто во Франции в борьбе за создание антивоенного фронта. Ни первая республика, ни первые дни после заключения мира в 1918 г. не помнят такой демонстрации. Это величественное шествие можно было сравнить разве только с грандиозностью целей, которым демонстрация была посвящена.

— Около меня с двух сторон стояли Поль Фор, секретарь социалистической партии, и секретарь коммунистической партии Франции т. Торез. Три года тому назад такое сочетание было бы невозможно. Сложность образования единого фронта заключается в том, что он об'единяет людей во многом разных убеждений. Мы знаем, что радикал-социалистическая партия, участвующая в демонстрации 14 июля вместе с социалистами и коммунистами, идет туда с целью защиты демократических свобод, республиканского строя, за право не воевать, но об'ективно, и это самое характерное в этом движении, это превращается в защиту Советского союза и его мирной политики.

— Опасность фашизма, естественно, ощущается во Франции намного острее. Фашизм имеет в своем распоряжении все от римского папы до дредноутов и бомбовозов, от школ до тюремных камер, от акций промышленных предприятий до подтасованных народных представителей. Вот почему тяжела борьба с ним, вот почему эта борьба приобретает большое и обостренное значение. Все лучшие умы человечества думают теперь о средствах, которыми можно сразить фашизм. Статья в газете, роман, стих все должно быть поставлено на борьбу с фашизмом. В беседе с вами я хотел бы отметить мужественную статью т. Горького, опубликованную недавно в советской прессе. В этой статье блестяще намечены пути «единого фронта». Демонстрация 14 июля в Париже, конгресс писателей в защиту культуры, пребывание Роллана в Москве, наконец, конгресс Коминтерна — все эти события образуют одну и ту же цепь явлений, имеющих целью защиту культуры для дальнейшего ее роста, создания новой культуры для дальнейшего преобразования мира.

— Кстати, о конгрессе защиты культуры. Он прошел под знаком борьбы с фашизмом, несмотря на то, что не так формулировалась вначале идея этого конгресса. Это еще раз подчеркивает, что всякая борьба за культуру сегодня означает, во-первых, борьбу против фашизма. Фашизм — это антитеза культуры. Французский писатель Бенда, которого мы считаем человеком правого лагеря, должен был это признать на конгрессе. Его формула борьбы классической культуры с коммунистической, исход, который сам Бенда признал предрешенным и предрешенным в пользу коммунистической культуры, достаточно ярко говорит об этом.

— Восемнадцать советских делегатов на конгрессе защиты культуры были его центром и это вполне естественно. Ведь они говорили от имени людей, которые строят новый мир у себя на родине, мир ощутимый, а большая часть делегатов только мечтает об этом праве, которое завоевывается не только пером, но и штыком.

— Я хочу сказать вам несколько слов об Андрэ Жиде. Этот человек, искренность которого равносильна его большому таланту, кажется нам переродился в этой новой борьбе, в которой он занял достойную большого мыслителя позицию. Его слова о роли писателя в обществе звучат приговором и суровым приговором всей эстетствующей литературе.

— Андрэ Мальро человек большой энергии и большого таланта, много сделал для успеха конгресса, который не оспаривается теперь даже буржуазной прессой. На этом конгрессе цинизм некоторых журналистов сломал себе зубы.

— Жан-Ришар Блок, Андре Шансон, Луи Арагон, вот люди, для которых жизнь означает дружбу с советами, ибо свою жизнь они связывают с новой культурой и с новым светом, идущим с Востока.

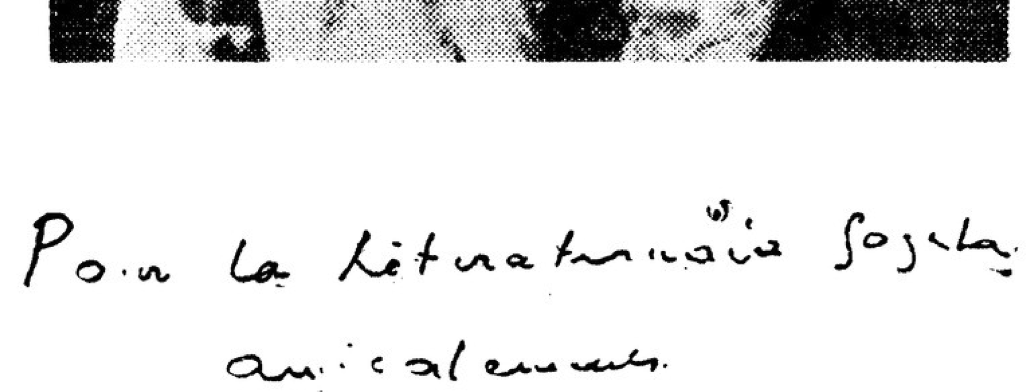
— Пролетарская литература во Франции недостаточна сильна. Назовем имена Эдуарда Пессона, Франсиса Андрэ, и большого мастера с большим талантом Жана Жионо.

— Литературный сезон? Да, ведь во Франции можно говорить скорее об издательском сезоне. Он не был блестящим. Естественно, книг выходит гораздо меньше, чем несколько лет назад. Ведь кризис органический, а не случайный. Много говорили о книгах Жионо, Селина и Мальро. Эти книги безусловно имеют большие достоинства. Мне кажется, что в «Эпохе унижения» Мальро слишком много психологии, но есть там блестящие места, например, спасение на аэроплане — полет в Чехословакию, и не только это.

— Насчет периодических изданий революционного характера многого сказать нельзя. Выходит «Монд», «Регард», «Комюн», но этого недостаточно. После конгресса, должно быть, будут думать о новой периодике.

— Насчет моих литературных планов? Слишком много времени уходит на общественную работу. Я собираюсь выпустить в сентябре этого года книгу, посвященную Ленину. Она будет состоять из двух частей. В первой части я дам портрет вождя, его исторический и философский облик, ретроспективно озаренный октябрьскими событиями и последующей его деятельностью. Вам, конечно, известно, что во время своей длительной эмиграции Ленин переписывался со своей матерью и сестрой. Эти письма, которые до сих пор почему-то неизданы во Франции, лягут в основу моей книги. Они же и составят ее вторую часть. Я все думаю докончить роман, давно уже начатый. Я хочу в этом романе как бы снять крышу с дворцов и хижин и показать мир в его многообразности, но работа эта, по существу и по замыслу очень сложная, требует большого труда и подвигается очень медленно.

Мы кончаем затянувшуюся беседу. Маленькая гостиная наполняется посетителями, пришедшими побеседовать с другом Советского союза.



ХУДОЖНИКИ О РЕКОНСТРУКЦИИ СТОЛИЦЫ

В 1792 году на Французском конвенте художник подымающейся буржуазии Луи Давид предлагал расчистить площади Леона и Лиля для памятников революции.

Великая французская революция ставила перед собой задачи реконструкции своих городов. Но на долю буржуазии не выпала честь осуществления этой задачи. Париж был перестроен в эпоху Наполеона III префектом Османом. Разумеется планировка наполеоновского префекта стремилась сделать город удобным только для маленькой кучки людей — для растущей буржуазии Парижа.

Девяносто лет назад Маркс и Энгельс называли жилье пролетариата «первобытной пещерой» и «покойницкой рабочего класса».

И вот когда победила Октябрьская революция, перед трудящимися массами нашей страны была поставлена задача благоустройства советских городов, задача заменить «первобытные пещеры» удобным и красивым жильем.

Первое постановление о реконструкции городов СССР было вынесено на июньском пленуме ЦК в 1931 году.

Некоторые художники, архитекторы, скульпторы и другие работники нашей науки и искусства занялись составлением утопических проектов «соц-городов». Иные из этих «творцов» предлагали строить дома не для семьи, а для коллектива, предлагали изолировать детей от матери со дня рождения для того, чтобы ребенок не мешал ей заниматься производственной и общественной работой. Некоторые, напротив, предлагали строить дома на сваях для одного человека. Корбюзье советовал снести старую, трудно реконструируемую Москву и построить на ее месте несколько многоэтажных небоскребов. Его противники настаивали на том, чтобы Москву законсервировать и превратить в музей, а новую столицу построить в другом месте.

10 июля 1935 года ЦК ВКП(б) одобрил исторический генеральный план реконструкции Москвы.

Старая купеческая Москва и ее сорок сороков церквей были центром варварского торгового капитализма, городом купеческого разгула и религиозного дурмана. Сама планировка города выражала азиатчину и отсталость российского самодержавия.

Социалистическая Москва будущего должна быть городом новым и невиданным по своему облику.

Участию художников и скульпторов в генеральном плане реконструкции Москвы было посвящено собрание московских художников 26 июня. Секретарь Дзержинского райкома ВКП(б) т. Перчик рассказал московским мастерам о проблемах, которые ставит перед ними реконструкция столицы трудящихся всего мира.

Радиально-кольцевая система планировки, столь типичная для всех городов средневековья, характеризовала план старой Москвы, Москвы, которая строилась веками стихийно. Но в этой стихийности ее была историческая закономерность. Новую Москву мы будем строить на базе исторически сложившейся системы, мы выпрямим кривые и уравняем холмистые улицы старейшего из городов.

Пять миллионов населения будущей столицы разместятся на шестидесяти тысячах га земли. Старые пригороды: Измайлово, Перово — Кусково, Текстильщики, Люблино, Новинки-Ногатино, Тушино, Ховрино, Лихоборы вольются в новую Москву.

Почетное место в рядах армии строителей этого изумительного и невиданного города принадлежит скульпторам и художникам. О великой радости и ответственности этой работы говорили в своих выступлениях московские художники.

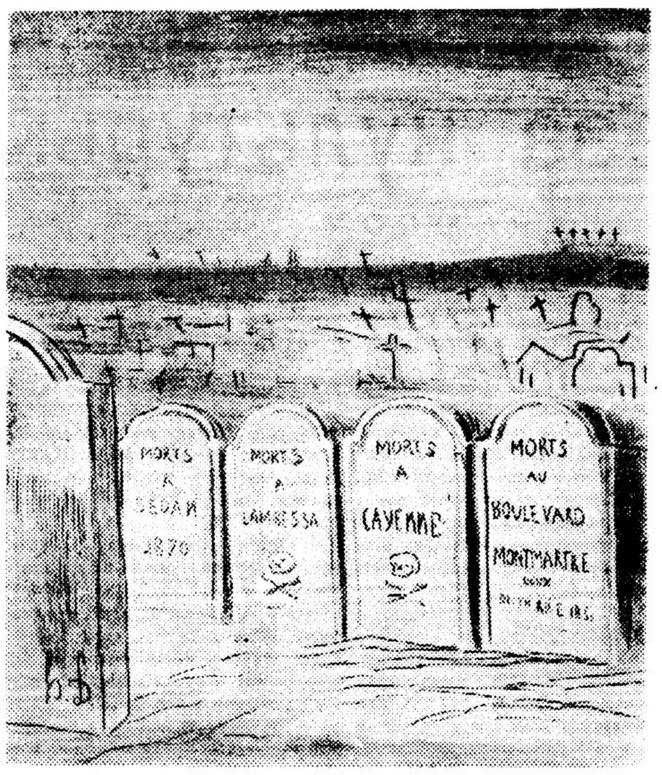
Герой Достоевского, одинокий и зажатый в тараканью щель своего жилья, воспринимал город мрачно — сказал В. А. Фаворский. Гражданин СССР в течение семнадцати лет жил не изолированно от остальных членов своего государства. И вот нам предстоит строить город для этого человека. Трудность решения этой задачи для нас, художников, состоит в том, чтобы найти в цвете и форме выражения содержание нашего города социалистических отношений. Генеральный план, созданный так величественно и цельно, это содержание выражает. Наша задача очень трудная. Мы приходим к ней не подготовленными. Нет ни одной лабораторной базы, в которой можно было бы уже сейчас ставить опыты. Необходимо организовать выставку монументалистов, для того чтобы подвести итоги достижений в этой области. Следует расширить ряды наших художественных кадров — штукатур ближайший помощник мастера фресковой живописи. Ответственность наша перед этой большой работой велика. Но счастье участвовать в ней еще больше.

Товарищи Меркуров, Вольтер, Белла Уиц, И. Машков, И. Грабарь, Б. Яковлев, Товасиев говорили об огромной радости участвовать в создании такого города и жить в нем. Все огромные парки и улицы будущей столицы художники и скульпторы должны будут «наполнить красотой». Необходимо уже сейчас приступить к организации скульптурных и живописных мастерских по подобию существующих планировочных и архитектурных для того, чтобы на деле осуществить подлинный синтез трех искусств, при котором художник будет участвовать в составлении проекта, а не украшать уже готовое сооружение.

Художники социалистической родины стоят перед невиданными в истории человеческой культуры возможностями творческой работы. Мы вступаем в период подлинного ренессанса. И нужно твердо запомнить, что не в пассивном отображательстве гигантских работ, не в поспешном зарисовывании «уходящей старины», а в полноценном и активном содружестве инженера, архитектора, скульптора и художника, содружестве, созидающем социалистическую столицу — великая историческая задача нашего искусства.

Поэты и война

Н. ПЛИСКО



«ИМПЕРИЯ — ЭТО МИР»

Рис. О. Домье.

Империалистическая война 1914 — 1918 гг. расшатала всю хозяйственную и политическую жизнь государств, особенно воюющих стран. Война обострила до последней степени классовые противоречия, революционизировала огромные массы угнетенного и эксплоатируемого народа.

«Европейская война, — писал В. И. Ленин, — означает величайший политический кризис, **война обострила глубоко таившиеся противоречия и вывела их наружу, разорвав все лицемерные покровы, отбросив все условности, разрушив гнилые или успевшие подгнить авторитеты**» (подч. мной — Н. П.).

Война сорвала лицемерные покровы буржуазной поэзии. Российский символизм, акмеизм все отчетливее стали выражать свои классовые устремления. Поэты все более полным голосом начали говорить о своих привязанностях к буржуазии, царизму, все больше стали выявлять свою зависимость от «денежного мешка». Они восторженно кричали о мессианском характере российского мужичка, одетого в солдатскую шинель. Страданиями народа, — говорили они, — его священной кровью призвана очиститься Россия. Пусть он безропотно умирает за проливы, за Босфор. Слава его оружия, сила его подвигов будут жить в веках. Воспойте бранную Россию, поэты! Расскажите о ее сладостных муках и очистительных страданиях!

И поэты воспевали!

Просмотрите многочисленные иллюстрированные еженедельники, толстые литературно-художественные журналы, ежедневную прессу, печатавшую стихи, и вы увидите, что Гумилев и З. Гиппиус, Ахматова и Бальмонт, Вячеслав Иванов, Федор Сологуб, М. Волошин и В. Брюсов пели войну, прививали народу патриотические чувства, вдохновляли себя, благословляя народ на убой.

Что же говорить о многочисленных поэтах, заполнявших страницы «Русской воли», суворинского «Нового времени», «Утра России», «Русского слова» и многих других газет неумеренными дозами стихотворного патриотического яда.

Всему этому оголтелому сонму буржуазно-шовинистических поэтов противостояла пролетарская поэзия, выступавшая активно против войны.

В этот период в пролетарской революционной поэзии не было еще отчетливого понимания путей выхода из империалистической войны. Поэты пролетариата протестуют против кровавых кошмаров и ужасов войны, против нечеловеческих жестокостей, видимой бессмыслицы войны. Кое-где еще в поэзию пролетариата просачиваются мотивы пацифизма, гуманизма (Александровский, Кириллов и др.).

Могучий протест против войны В. Маяковского, выраженный в поэме «Война и мир», звучит иногда гуманистически, пацифистски. Но Маяковский, поднявший голос протеста среди воя и визга против войны, тем самым сближался с пролетарской поэзией.

И только Д. Бедный с группой поэтов, собравшихся вокруг «Правды», не только выступает против войны, не только рисует ее ужасы, звериную дикость, но определяет ее классовый смысл и указывает выход из этой войны.

Так, в вопросе об отношении к войне в поэзии, да и во всей художественной литературе, отчетливо выражаются классовые позиции поэтов и писателей.

В революционные периоды особенно обнажаются истинные позиции классов, и это находит свое отражение в формах и методах классовой борьбы, во всех областях идейной, политической жизни классов общества.

Революционные эпохи в истории человеческого общества являются прекрасным материалом для проверки действенности искусства. В эти периоды вся идейно-политическая деятельность борющихся классов подчиняется собственно политическим целям и задачам борьбы. В эти периоды буржуазное искусство пронизывается непосредственно политическими мотивами. Поэзия приобретает публицистические и политические черты, открыто выраженные поэтами и писателями.

В этом отношении чрезвычайно показателен момент первых шагов февральско-мартовской революции 1917 года в России.

Основной вопрос, на котором проверялись все политические партии в эти дни, — это вопрос об отношении к продолжавшейся империалистической войне, а этот вопрос в постановке Ленина и Сталина являлся вопросом об отношении к революции, ибо война, продолжавшаяся третий год, приносила неслыханные бедствия, ужасы, одичание в широкие массы угнетенных и эксплоатируемых, разрушала экономическую жизнь страны. Основным был вопрос о способах выхода из войны.

Эта сторона политической жизни страны не могла не найти своего отражения в поэзии. Поэзия не могла не ввязаться в бой за те либо другие позиции в вопросе о войне. Буржуазные поэты, естественно, видели главного врага в лице **большевиков**, дававших реальный, правдивый и единственно правильный ответ многомиллионным массам на вопрос о том, как выйти из войны. Большевистские лозунги «долой войну», «превратим империалистическую войну в гражданскую» были просты, доступны и понятны. И вот буржуазные поэты устремляются на передовые позиции боя: «большевики, война».

Их поэзия преследует **агитационно-пропагандистские** цели. На страницах газет появляются публицистические стихи, стихотворный политический фельетон. В стихотворных фельетонах многочисленные черносотенные писаки направляют свои удары против большевиков, агитируют за продолжение войны, разжигают национальную ненависть.

Большевистская «Правда» за период от февраля к октябрю провела колоссальнейшую работу по организации и выявлению поэтов из народа. В многочисленных стихотворных корреспонденциях рабочих, солдат, крестьян в «Правду» выявились рожденные революцией чувства, думы, чаяния народа.

В «Правде» из номера в номер появляются стихи солдата из действующей армии, выражающие большевистское отношение к войне. Григорий Швецов в стихотворении «Богачам» («Правда», 1 июня 1917 г.) обвиняет капиталистов в том, что они наживы ради посылают в бой солдат, отдают их смерти:

Три года мы в бою кровавой нити.
Теперь смотрите —
В угоду вашу
Мы не пойдем на пушечную кашу.

Георгий Шидловский (солдат действ. армии) в стихотворении «Довольно» («Правда», 5 июня 1917 г.) призывает товарищей не итти воевать.

Довольно крови, довольно слез.
Слезами, кровью все запили.
Довольно стонов.
Довольно траты народных сил,
Довольно горя,
Войны довольно, войну долой.

Петров (солдат 4-го авиопарка) в стихотворении «Пирует смерть» («Правда», № 87, 1917 г.) протестует против войны в тех же выражениях, что и Шидловский: «довольно крови», «слез довольно». Он призывает, чтобы это сказали поскорее все солдаты, он обращается к обманутым беднякам всех стран, чтобы совместными усилиями кончить ненавистную войну.

Если Жуковские из «Нового времени» искусственно и внутренне лживо создавали стихи, в которых окопы, фронт рисовались блаженной пристанью, то сами солдаты ощущали это не так, и в своих протестующих стихах раскрывали ужасы войны.

Евг. Байков, солдат действующей армии, в стихотворении «Размытая могила» («Правда», № 93, 1917 г.) рисует картину весеннего половодья, размывшего могилы солдат и вытащившего наружу их трупы.

Знает ли мать, жена и дети,
Знает ли также и отец,
Что сына труп вода полощет,
Эх, спи же с миром, наш боец.

У буржуазных поэтов — эстетизированная и театрализованная бутафория войны, здесь — трагическая в своем ужасе действительность. В стихах «Правды» — неприкрашенная правда жизни. Недаром каждое из помещаемых стихов, в зависимости от тематики, стояло под рубрикой то «Военная жизнь», то «Рабочая жизнь», то «Крестьянская жизнь».

Но наряду с этими стихами мы видим, как Д. Бедный, поэт пролетариата, в стихах, публикуемых в «Правде», доводит до сознания солдата мысль о необходимости прекращения империалистической войны путем превращения ее в войну гражданскую. Он десятки стихотворений, частушек, песен, басен пишет за подписью «Солдат Яшка, медная пряжка».

Вот «Барыня» — окопные частушки Д. Бедного того периода («Правда» № 63, 1917 г.):

Бойня начата не нами,
А царями да панами.
Верно ль это, барыня,
Верно ли, сударыня?
За чужие дележи
Неча лезть нам на ножи,
Так ты всем и расскажи,
Рассуди-ка, барыня,
Обмозгуй, сударыня.

Буржуазная поэзия, становясь публицистической, устремляется в газету. Почти вся буржуазная пресса — «Русское слово», «Русские ведомости», «Речь», «Знамя труда», «Утро России» — выходит с обширными стихотворными отделами, в которых начинают принимать участие крупные поэты, выражающие свое отношение к войне и революции.

В «Русском слове» (№ 78, 7 апреля 1917 г.) выступает К. Бальмонт со стихотворением «Благовестие», в котором он призывает подобно поэтам «нововременцам», к всеобщей радости и ликованию, благословляет всеобщее любовное единение, не забывая, конечно, о главном: указать на необходимость под сенью свободы отстаивать Россию от врага. Да здравствует **война** до победного конца — вот основной мотив стихотворений этого типа, прикрывающихся ложью фраз о братстве и свободе.

Мы сомкнемся цепью дружной,
Заливая берега.
Край наш северный и южный
Мы избавим от врага.

Ф. Сологуб иступленно приветствует свободу как величайшее благо, которое только возможно на земле: но и он предупреждает народ:

Разделение лукаво.
Лишь в одном свое найдешь ты право —
В единенье и борьбе.

Игорь Северянин в газете «Раннее утро» приветствовал свободу, как «Воскресение христово». «Болоночный поэт» и «Мещанский лирик», рядящийся в аристократические поношенные одежды, выглядел очень смешно, когда и он писал:

Поют победу в огне экспрессий.
Поют бессмертие колокола.
Светло. Целуйте уста друг другу.
Последний нищий — сегодня крез.
Дорогу, сердце, к светлому югу.
Христос воскрес! Христос воскрес!

Второстепенные и третьестепенные буржуазные поэты, как Афанасьев, В. Опочинин, Сергей Копыткин, Жуковский, граф Алексис Жасмин, граф Касаткин-Ростовцев, князь А. Цертелев обслуживают свою прессу стихами, направленными против большевиков, на продолжение войны, за войну до победного конца. Вот типичный в этом отношении путь, — путь В. Опочинина. Какие у него были мотивы в 1918 году? Мистика, храм, молитва, религиозный обряд, легкое разочарование в жизни, стремление к жуирству, легкость побед над женщинами, притворная набожность, эротика афинских пиров и, конечно, основной тон этих мотивов — война, воспевание ее «героики».

Вот чрезвычайно типичное для него стихотворение: письмо офицера к жене, в котором тот восхваляет «доблесть» русского оружия и, эстетизируя боевую обстановку, описывает ее как изумительное по своей экзотичности **театральное** зрелище.

А в сумраке ночном—то в сказке ли, во сне ли, —
Но чаровали нас, как бег больших ракет,
как фейерверка взрыв, как огненный букет,
Блестящие огни взрывавшейся шрапнели.

Такими идиллическими красками рисует поэт фронтовую жизнь офицера и картину ночного боя.

И эта поэзия намеревается завоевать массы! Мы находим десятки стихотворений, посвященных призывам к рабочим поддержать воюющих солдат на фронте. Вот один из приемов классового врага, использующего в своих классовых целях орудие художественной литературы!

В. Жуковский в стихотворении «На улице» призывает рабочих к труду на оборону. Это стихотворение чрезвычайно типично, и поэтому приведем его полностью.

«Те, которые попытаются напасть на нашу страну, — получат сокрушительный отпор, чтобы впредь не повадно было им совать свое свиное рыло в наш советский огород».
(И. СТАЛИН).

Худ. Ф. Эллис. Плакат Изогиза.

Не слушай их, пойдем.
Гудок уж зовет, пылает яркий горн, сталь плавится и пышет.
Пусть грудь усталая каленым зноем дышет.
Война безжалостна, война не устает.
Работой вдохновись. Забудь мгновенный счет
Удары молота твой сын в окопах слышит,
Он в страшную скрижаль твою кровью впишет
Потерянные дни, причину всех невзгод.
Идем же. Ждут станки.
Пусть белый пламень горна
Нам снова озарит значение войны.
Россию защищать мы можем и должны
Нарез оружья выверишь проворно
И отточу шрапнель и бодро вверю ей.
Привет защитникам, «снарядов не жалей»...

Это типичное стихотворение буржуазного поэта, призывающего рабочих к труду, к установлению смычки с солдатами, настроенными оборончески. Автор пользуется картинами, способными пробудить в рабочем чувство к стоящим без движения станкам и через эти ощущения, близкие рабочему, хочет заставить его работать на оборону.

Как видим вопреки своим теориям о независимости поэзии от политики хитрый и умный классовый враг орудие публицистической и политической поэзии пытался приспособить к своим целям, желая этим самым нейтрализовать воздействие большевистской поэзии.

«Если наши противники, — говорил Ленин в речи на IX с'езде партии, — говорили и признавали, что мы сделали чудеса в развитии агитации и пропаганды, то это надо понимать не внешним образом, что у нас было много агитаторов и было истрачено много бумаги, а это надо понимать внутренним образом, что та правда, которая была в этой агитации, пробиралась в голову всех, и от этой правды отклониться нельзя (т. XXV, стр. 105).

Если стихи, печатавшиеся в большевистской прессе, в массе своей не всегда стоят на поэтическом уровне, если подавляющее большинство стихов не может быть отнесено к явлению большего искусства, то это все же человеческие документы, в которых выражена **историческая правда**. Это та **историческая правда, которая** выводит революционную советскую поэзию в авангард мировой поэзии.

В последнее время все чаще раздаются голоса о том, что время публицистической и агитационной поэзии прошло. Что наступает новая эра в советской поэзии, когда всякое чувство, выраженное даже в лирическом стихотворении, неизбежно будет окрашено политическими мотивами. Это верно только в известной мере. Ибо политическая борьба пролетариата не кончена. И политическая агитационная поэзия как самостоятельный жанр поэзии будет существовать еще долгое время. Это тем более бесспорно, что мы стоим накануне величайших классовых битв. Капиталистический мир лихорадочно готовится к новой войне. Фашистские барды сочиняют сотни тысяч стихотворных строк, подготовляя умы к предстоящей войне. Их «поэтическая» стряпня, за которой нет исторической правды, канет в лету так, как канули стряпчие типа Опочининых из русских буржуазных газет. Наша советская поэзия, выражающая историческую правду, дойдет до многомиллионных масс угнетенных народов мира, ибо от этой правды отклониться нельзя.

Мы должны овладевать мастерством агитационной и публицистической поэзии, продолжить это дело, которое так блистательно в советской поэзии вел Маяковский. Мы должны держать лирический порох публицистической и агитационной поэзии сухим,

Рис. худ. Ф. Мазереель

«На с'езде итальянского социалистического союза госпожа Сорг воскликнула: «Да здравствует война — эхо ответило ей с фронта: мама!...».

Злость или ненависть?

А. ЛЕЙТЕС

1

Когда читаешь некоторые образцы буржуазной послевоенной художественной литературы, иной раз кажется, что между авторами установлен своеобразный негласный конкурс. Конкурс на отчаяние. С каждым годом появляются произведения—одно безысходнее другого. Авторы словно соревнуются между собой, подыскивая особо мрачные сюжеты, особо зловещие тона, чтобы подчеркнуть бесперспективность своих настроений. Разве не казался нам чемпионом этой «отчаянной» беллетристики англичанин Ольдингтон, автор «Смерти героя», или американец Фолкнер, автор книги «Вопль и ярость»? Но вот появилось «Путешествие на край ночи» Селина, и мы отдаем первенство в этом «конкурсе» суровому французскому писателю. Надолго ли?

«Путешествие на край ночи» Луи Фердинанда Селина полезно перечитать, чтобы изучить подробнее стиль этой книги. Шероховатость и грубость этого стиля глубоко продуманы. Свою рукопись автор переписывал свыше десяти раз. Читая Селина, вплотную соприкасаясь с фактурой его образов, вы почти осязательно чувствуете, как литературно оформляется темпераментная, но истерическая злость, напоминающая то, что у психиатров называется «двигательной бурей». Человек делает массу злобных, но беспорядочных и неорганизованных движений. Такая злость в конце концов только размагничивает человека.

Гнев Селина велик. Его сочные и отборные ругательства запоминаются надолго. Но эта неумеренная ругань Селина кажется несколько подозрительной. Один досужий, но острый наблюдатель быта парижских пригородных трактиров отмечал, что в них крепче всего ругаются в дни отдыха приказчики галантерейных магазинов. Почему? Потому что им приходится слишком много лебезить, слишком слащаво разговаривать со своими клиентами в течение шести трудовых дней... И вот они отругиваются в день своего отдыха. Брань Селина слишком сочная, во многом по своему социальному смыслу напоминает этих отругивающихся галантерейных приказчиков, которые в остальные дни честно и скромно служат своим хозяевам. Мы это почувствуем, если будем перечитывать роман Селина с начала до конца. Книга безысходного отчаяния становится в конце концов книгой отчаянной покорности. В «Путешествии на край ночи» автор разворачивает длинный и красноречивый список мерзостей буржуазного общества, причем одна превосходит другую.

Эпизоды и сцены — одна отвратительнее другой — тонут в мрачной ночи капитализма, которую изображает Селин. Поистине здесь все кошки серы... Где край — готов взмолиться читатель, которому хочется видеть, как автор в конце концов с гневом и отвращением закроет «список преступлений». Но автор не спешит это делать.

«Главное мое преступление, — уныло исповедуется автор на последних страницах романа, — заключалось в том, что мне хотелось, чтобы все это продолжалось. У меня даже было желание продолжать вместе эту прогулку все дальше и дальше в ночь».

Поистине это преступление не малое: смаковать мерзости, вместо того чтобы звать к их искоренению, принюхиваться к гнили в то время, когда подлинный художник не может не искать средств к тому, чтобы очистить моральную атмосферу от трупного яда капитализма. Но Луи Фердинанд Селин не собирался и пока не собирается делать какие бы то ни было революционные выводы из своей книги. Его политический вывод один: жить и погибать вместе с буржуазией.

В ответ на одну журнальную анкету по вопросу об угрозе фашизма Луи Фердинанд Селин воскликнул:

«Защита от фашизма? Динозавру не сопротивляются. Он подыхает сам собой. И мы вместе с ним в его брюхе».

Большинство человечества никак не собирается погибать в брюхе фашистского динозавра. Крепнет и растет антифашистский фронт во всем мире.

2

Я вспоминаю — по несколько неожиданной ассоциации — другого писателя, активно участвующего в антифашистском литературном фронте. Я говорю об одном из крупнейших романистов современности, о Лионе Фейхтвангере. Герой его последнего романа Густав Оппенгейм пишет записки о надвигающейся на человечество ночи средневековья. Несмотря на это в сгущающейся ночи капитализма Фейхтвангер зорко различает множество разнородных и непохожих одна на другую фигур. Его роман «Успех», написанный в 1930 г. (к сожалению, появившийся в русском переводе с опозданием на пять лет), представляет собой чрезвычайно любопытное и значительное литературное явление, разбору которого мы посвятим специальную статью на страницах «Л. Г.». В этом романе Фейхтвангер проявил блестящее умение создавать характеры, а сквозь них раскрывать среду и эпоху. В данном случае нас интересует эмоциональное отношение автора к буржуазной среде, взрастившей фашистское варварство. Автор не злобствует, не неистовствует. Он настроен иронически, он преисполнен презрения, критикуя фашизм с позиций старого буржуазного гуманизма.

Совсем по-иному читается в наши дни этот роман, особенно те главы (вроде потрясающей главы «Доброе утро, крыса!»), которые посвящены одиночному заключению скромного искусствоведа Мартина Крюгера. Мартин Крюгер был преисполнен покорности и недоумения.

Мы вспоминаем об одиночных заключениях, о тюремных казематах современной Третьей империи, о десятках тысяч заключенных в концлагерях, в которых германские большевики, несмотря на пытки, несмотря на жесточайшие условия, остаются верными и мужественными борцами за коммунизм... Мы вспоминаем Тельмана, почетного председателя VII конгресса Коминтерна, томящегося в фашистской тюрьме.

Вот почему, несмотря на весь художественный блеск «Успеха», нас больше трогает только что написанная повесть Андрэ Мальро «Годы презрения» (появится в № 8 «Знамени» в переводе Эренбурга), создавшая образ немецкого коммуниста Касснера, томящегося в фашистском застенке. В этой книге нет бессмысленно «буксующей» злости Селина. В ней нет и умного, но пассивного презрения к окружающему Лиона Фейхтвангера. В этой книге чувствуется ненависть, страстная, целеустремленная, смелая. Такая ненависть становится неот'емлемым элементом нового революционного гуманизма.

3

Злость или ненависть? Этот вопрос возникает не случайно. Он ставился уже давно — еще в большевистском подполье. Чтобы продумать этот вопрос, связанный с темой революционного гуманизма, весьма полезно перечитать один замечательный очерк Максима Горького о большевике-подпольщике Михаиле Вилонове.

«Революционный пролетариат, — рассуждал Михаил Вилонов, — должен жить не злостью, а ненавистью».

«Главное и непростительное преступление классового общества, — рассуждает Михаил Вилонов, — в том, что оно воспитало в людях страсть к мучительству, какое-то бешенство. С наслаждением мучают, сукины дети, это я очень знаю».

Разве не напоминает нам это о страсти к мучительству у писателей, культивирующих злость вместо ненависти?

«Меня особенно заинтересовала, — писал Максим Горький о Вилонове, его слова о злости и ненависти. Он часто в разных формах повторял эти слова, и чувствовалось, что за ними скрыта основная его тема... ... Я чувствовал, что Вилонов, как-то своеобразно ненавидящий. Ненависть была как бы его органическим свойством, он насквозь пропитан ею, с нею родился. Это чувство дышало в каждом его слове. Совершенно лишенная признаков «словесности», театральности, фанатизма, она была удивительно дальнозоркой и острой и в то же время совершенно лишена мотивов личной обиды, личной мести. Меня удивила именно чистота этого чувства, его спокойствие, завершенность, полное отсутствие в нем мотивов личных и посторонних общей идее, вдохновлявшей ненависть».

Как рождается, как выкристаллизовывается эта ненависть? Какова задача нашей художественной литературы в ее формировании?

Для этого надо без излишнего мудрствования, на конкретных примерах проанализировать и продумать различие между их злостью и нашей ненавистью. Они, агенты капиталистического мира, способны только на злость. Чем больше крепнет, растет и расцветает наша родина, чем теплее к ней любовь со стороны миллионов трудящихся, тем более мелким и пакостным становится их злобствование. Но мелкое злобствование отнюдь не значит злобствование безвредное.

Я процитирую несколько выдержек из писаний некоторых антисоветски настроенных писак, которые пробовали путешествовать по Советской стране.

Что характерно для этой злости антисоветских пакостников? Их мелочность и придирчивость. Глаза их затуманены злостью. Они стараются не видеть того, что видно уже большинству человечества. В крайнем случае им приходится прибегать к передержкам, сплетням или к стилистическим ухищрениям. Вот, к примеру, американский высокомерный поэт-сноб Каминтс. На путешествие по нашей стране он потратил несколько дней. Путешествовал он злобно, не желая видеть ничего из того, что видит каждый добросовестный путешественник по Стране советской. В результате он выпустил небольшую книгу «Я есмь». Неистово злобствуя против Союза советов, в числе других булавочных уколов он пускает в ход, с позволения сказать, оригинальные литературные приемы. Наших женщин он не называет женщинами. Наших мужчин он не называет мужчинами. На протяжении всей книжки советские женщины фигурируют у него под названием «не мужчины», а мужчины называются «не женщины». Высокомерный пигмей, очевидно, полагал, что таким образом он посрамил многомиллионных граждан Советского союза.

А вот буржуазный турист, третьеразрядный американский философ Дюран негодует по поводу того, что в Советской стране ликвидируется неграмотность. «Как возможен иммунитет против красной пропаганды, — пишет он, — при наличии такого количества грамотных?» Все эти рассуждения можно было бы отнести в копилку курьезов. Но курьезы эти напоминают нам о бодрствующем классовом враге, который не сможет остановить победоносного движения вперед нашей родины, но который все же, при отсутствии бдительности, сможет изрядно напакостить.

Злость, разлитую в буржуазных литературах, мы должны клеймить, но мы должны ее изучать, противопоставлять ей нашу ненависть. Поколение большевиков — партийных и непартийных — не скажет о себе лермонтовскими словами: «И ненавидим мы и любим мы случайно». Любовь и ненависть передовых граждан Советского союза не случайна. Она и не расплывчата. Она имеет точный адрес.

Вопрос: злость или ненависть? — не досужий вопрос. Это вопрос нашего стиля, нашего мироощущения, наконец, это вопрос пролетарского гуманизма.

Разве не наблюдается кое-где, в некоторых литературных произведениях наших этакое добродушие, дешевое умиление, все то, что можно характеризовать, как расслабляющий стиль сентиментализма. А ведь в годы войны, и это неоднократно подчеркивал Ленин, сентиментальность бывает хуже самого последнего шкурничества.

Эта дешевая сентиментальность особенно глубоко укоренилась в некоторых звеньях нашей лирики, которая должна воспитывать в гражданине Советского союза большие чувства любви, ненависти, преданности, мужества, благородства, чувство собственного достоинства, а не прививать ему тепленькие и сладенькие переживаньица.

Мы часто говорим об оборонных темах, об оборонных сюжетах, об оборонном материале стихов и прозы. Не безполезно было бы сказать кое-что об оборонных чувствах. Ведь лирика прежде всего воспитывает чувства советского читателя. Оборонной поэзией мы называем не только и не столько такую поэзию, которая пишет о боях, винтовках или противогазах. Оборонная поэзия—это та, которая воспитывает в советском гражданине большие чувства — в первую очередь чувство советского патриотизма.

С этой точки зрения я считаю большой удачей лирическую поэму Адалис «Киров». Эта поэма является оборонной в самом лучшем и глубоком смысле этого слова. О художественных достоинствах этой поэмы будет сказано в другом месте. Я хочу процитировать несколько строк из нее, которые посвящены империалистической войне.

«Не спи до последней расплаты,
Старинная память, не спи.
Шли пыльной походкой солдаты
Телеги скрипели в степи.
Суденышки плыли по рекам
И брат, покачав головой,
Из дому ушел человеком.
Вернулся весенней травой»

. . . . . .

Как своевременна эта апелляция к памяти класса. Мы не должны забывать о списке преступлений буржуазии.

Эта память заряжает нас чувством активности. Когда Адалис дает удивительно лирическое описание похорон Кирова, этот реквием по большевистскому трибуну перерастает у поэта в целеустремленный призыв к дальнейшей борьбе. В этом призыве нет никакой барабанной трескотни. В нем полностью сохранена та задушевная, лирическая интонация, с которой написана вся поэма.

«И портреты его, где он
В летней блузе изображен,
Вместе с нами одной семьей
Возвращаются с похорон.
Нашей верности не обидь,
Снова мужеством овладей,
Человеком ты кончил быть
Будь же тысячами людей!..

. . . . . .

Он давно уже с нами спит,
Стал давно уже частью нас.
На гробницу свою глядит
Миллионами наших глаз.
Снег и солнце в твоем окне,
Можешь действовать, как привык
Ни от выстрела, ни в огне
Не кончается большевик.
Обманувшиеся враги
Не увидят его конца.
Если умер он, застучат
Запасные его сердца.

И поэтому так естественны те лирические полные ненависти строки Адалис, в которых поэт говорит о грядущих боях.

«Когда-нибудь, когда в составе прочих
Настойчивых плательщиков долгов
Пойду с отрядом гамбургских рабочих
Иль астурийских стреляных стрелков
Как и сейчас я нас не разделяю,
Так и в бою подумаю, любя,
Вот этот раз я за себя стреляю
А этот раз, Мироныч, за тебя!»

Мы так пространно цитировали поэму, ибо хотелось нам — напоследок — не абстрактными рассуждениями, а конкретными литературными фактами аргументировать в пользу доподлинной лирики, которая воспитывает в нас большие чувства любви и ненависти и клеймит мелкие эмоции, будь то злость или сентиментальное благодушие.

„РАТНЫЕ ПОДВИГИ ПРОСТАКОВ"

Среди художественных произведений, направленных на разоблачение природы империалистических войн— величайшего из бедствий и позорнейшего из преступлений капиталистического строя «Ратные подвиги простаков» Андрея Новикова занимают особое место.

В этой книге сравнительно подчиненную роль играют картины массового механизированного истребления людей. Нечеловеческое озверение штыковой атаки, математически-рассчитанный артиллерийский обстрел «по квадратам» деревень и городов, хладнокровное, основанное на данных химии и метеорологии, вытравливание людских масс из земляных нор волнами отравляющих газов—все это присутствует, предполагается в книге, как само собой разумеющийся фон. Но в отборе явлений войны Андрей Новиков — «один из простаков того времени» — сосредотачивается на другом. Он берет в основу своего художественного повествования нелепый, выхолощенный, животный, но еще сохраняющий «человеческие» черты быт войны, ту сумму остаточных человеческих чувств, мыслей и действий, которые проявляются еще у солдата, у этого самого «простака», в перерывах между сражениями, в теплушке военного эшелона, в тылу. Зная этот быт изнутри, еще из довоенной казармы. Андрей Новиков умело использует все эти, на первый взгляд, обыденные явления солдатского существования для крепкой и ядовитой критики империалистической войны.

«... Павел Шатров и Илья Лыков ели сальники, начиненные гречневой кашей.

— Мы, друг, чревоугодники, — сказал Илья Лыков, — засовывая сальник за скулу. — Пока нас сожрет война, мы много истребим пищи.

— Что верно, то верно: в нашей сельской местности мужики употребляют пищу не рали войны, а для того, чтобы каждодневно испражняться, — заметил Павел Шатров и от густого запаха баранины часто заикал».

В подчеркнутом натурализме этой сценки, в грубоватой откровенности, с которой выдвинуто злесь физиологическая сторона незатейливых и нечастых солдатских радостей, заключается большая правда войны. Империалистическая война беспощадно отрывает массы людей от производительного труда. Уделом солдата становятся примитивные животные чувства, как инстинкт самосохранения и инстинкт насыщения. Механизм империалистической политики приводит к вынужденному одичанию огромные массы людей труда — в этом одно из самых тяжелых проявлений империалистических войн.

Есть в книге страницы, посвященные мимолетной солдатской любви, лирическим переживаниям людей, не успевающих даже осмыслить возникающее чувство. Андрей Новиков и здесь подчеркивал физиологическую сторону. Но нетрудно и в этом уловить все то же стремление автора — показать, как война разрушает семью, обедняет, оскверняет лучшие интимные человеческие чувства. Сквозь эту неприкаянность людей, предназначенных на убой, ищущих минутного забвения нависшей над ними смертельной опасности, едва ощутимо пробиваются черты настоящей лирики. Вот как изображает Андрей Новиков чувство почти материнской жалости женщины из простонародья к своему случайному другу солдату.

«Под вечер Павел Шатров уснул, а портниха Ирина осторожно гладила его лоб, пребывая в непрерывной и тихой задумчивости: он не был обретен для ее сердца навеки, но становился ей милее, ибо будущее его никому не было известно, она чтила будущее — и свое и чужое — и по сердечной женской доброте скорбела, как бы его будущее преждевременно не угасло»...

Поражает на первый взгляд исключительная «удачливость» героев «Ратных подвигов»: никто из них не гибнет, они благополучно избегают опасностей и, после разгрома войск генерала Самсонова в Восточной Пруссии, возвращаются назад в числе беглецов отступающей русской армии. Поведение «простаков» с момента мобилизации и до разгрома проникнуто своеобразным плутовским оптимизмом, изворотливой предприимчивостью, в их действиях сквозит некая затаенная ухмылка. Они обнаруживают поразительную, почти механическую приспособленность к обстановке, они не теряют бравого вида и хорошей выправки ни при каких обстоятельствах. Но совершенно ясно, что Андрей Новиков абсолютно далек от мысли вернуть права гражданства тому вымышленному патриотическому типу «доблестного русского воина», который в изобилии фигурировал на страницах «истинно-русских» газет военного времени.

Андрей Новиков стремится лишь показать, как здравый смысл трудящегося человека, против воли и против своих интересов втянутого в кровавую игру помещиков и фабрикантов, помогает ему, пренебрегая присягой, славой русского оружия, верностью престолу и прочими внушениями устава строевой службы, — сосредоточиться на одном: как-бы уберечь, попросту говоря, свою шкуру, не создавая нежелательных осложнений с начальством и сохраняя внешность исправного дисциплинированного служаки. Этот же здравый смысл позволяет «простакам» правильно видеть меру вещей и в области военно-стратегической: они быстро убеждаются в полнейшей неспособности собственных «отцов-командиров», доморощенных маршалов императорской армии, хоть в минимальной степени охранить их от гибели. И поэтому они начинают заботиться об этом сами. Отсюда — стремление поскорее «отделаться», получить легкое ранение, попасть в плен — что угодно, лишь бы избавить себя от обузы «ратных подвигов» во имя далеких и туманных интересов государства российского.

Андрей Новиков на ряде правдивых эпизодов показывает, как происходит это первоначальное накопление отвращения и ненависти к империалистической войне в рядах «простаков». Сначала в солдате живет вера (правда, с элементами затаенного иронического недоверия) в победоносный и веселый марш на Берлин по равнинам Пруссии — печальная и хвастливая версия российских тыловых патриотов в первые недели войны. Затем нарастает элемент издевательства над порядками в армии, прикрываемый неискренней дисциплинированностью и трудолюбием (например, прекрасная сцена изготовления соломенных мат, изобретенных заботливым интендантством для предохранения солдат от простуды: «Нижние чины рот... утверждали, что соломенные маты предназначались специально для показа Берлину. И нижние чины выплетали маты мелкой вязью, чтобы поразить немецкую нацию «отменным российским мастерством»).

Затем начинается откровенная и убежденная вера в спасительность плена. Пленный Павел Шатров, стоящий перед немецким полковником Максом Гофманом, не скрывает своих переживаний: «Пленный солдат просил его не трогать, ибо он напугался отступления немцев и больше всего боялся, как бы русские, заняв соответствующую территорию, не возвратили его, нижнего чина русской армии, из немецкого плена».

Но от всего этого, от этих стихийных проявлений практической приспособляемости и изворотливости — еще далеко до того разговора, который возник у Ильи Лыкова с его другом Павлом Шатровым, когда они лежали в дозоре, среди пугающей и обманчивой ночной тьмы:

«— Ты, Павел, не знаешь, почему у людей есть разум, а они все-таки на войну идут?

Илья Лыков сожалел, что, будучи в тюрьме при спасской части, не спросил об этом Стыка. Он еще не спросил у Стыка, почему русские большевики желают поражения для русской армии, а главным образом и о том, есть ли большевики в Германии и кому они желают поражения?..»

«Простаки» Андрея Новикова не так уж просты. Они вовсе не так серы, как это установлено прежней традицией изображения русского солдата. Илья Лыков, петербургский слесарь уже прошел искус первого ареста за забастовку. Павел Шатров, так непосредственно апеллирующий всегда к примерам из жизни в «нашей сельской местности» — еще в довоенной казарме пристрастился к чтению и многое прочитал. Иван Бытин, бывший ресторанный официант, тоже успел кое-чему научиться в жизни и неслучаен его примитивный «интернационализм», побуждающий его провозгласить тост одновременно «и за русскую и за немецкую нацию».

«Простаки» много думают и здраво рассуждают. Под покровом солдатской безыскусственности и обращенной в сторону начальства бессмысленной лихости живут затаенные мечты о лучшем будущем, копошится настойчивый вопрос: «во имя чего?».. Неправильно было бы упрекать Андрея Новикова в том, что его герои-солдаты говорят языком плавным, содержательным и эпиграмматически-точным. Наоборот, смело выступая против традиционного, кое-где даже в нашей советской литературе застрявшего, изображения солдата старой армии, как косноязычного, тупого и беспомощного «серячка», выдвигая фигуру затаившегося, но ощущающего свое внутреннее достоинство, трудового человека, Андрей Новиков, в сущности, лишь подтверждает историческую закономерность той гигантской и невероятной по темпам большевизации фронта, которая наступила в 1917 г.

Удались ли Андрею Новикову фигуры его основных героев — Павла Шатрова, Ильи Лыкова, Ивана Бытина? Они удались, как типические характеры лишь постольку, поскольку автор, на-зубок знающий солдатский казарменный и фронтовой быт, проводит их через ряд типических положений, трактуемых на хорошем уровне мастерского бытописания. Сами же по себе эти фигуры скорее представительствуют различные психологические группы в солдатской массе, чем живут своей собственной индивидуальной жизнью. Ходом самого повествования они оказались подчиненными более широкому целому, которое составляет содержание книги и имя которому — империалистическая война.

«Ратные подвиги простаков»—произведение сатирическое. Но сатирическое начало идет не от многочисленных забавных ситуаций, которыми богата книга. Сатира идет изнутри произведения и ее уязвляющее жало прикрыто стилистически наивно-серьезным характером изложения, внешне иногда напоминающим туповатые военные реляции. Это — очень сложный стилистический прием, примененный, однако, Андреем Новиковым в твердом убеждении, что советский читатель легко рассмотрит за этим «беспристрастным» казенным языком антиимпериалистическую тенденцию книги.

Многие упрекают Андрея Новикова в том, что он «пересаливает» по части использования «канцелярских» оборотов. Почему, например, надо обязательно говорить: «прибыл к месту происшествия», вместо «пришел» или: «отбыл для принятия пищи» — вместо «отправился обедать»? Однако, вглядевшись внимательнее в общий строй книги, легко убедиться в наличии органической связи этого своеобразного стиля автора с поставленной им разоблачительной задачей.

В частности, язык полковой канцелярии используется Андреем Новиковым с большой художественной силой против второй группы персонажей, которые, кстати сказать, удались ему даже более, чем типы простаков. Это — генералы, русские и немецкие, это — штабные хлюсты, малограмотные православные полковники и капитаны, это — выродки — великие князья и прочие представители армейских верхов, которых Андрей Новиков берет также больше в «бытовом» плане.

Разве не прав А. Новиков, применяя такие, например, стилевые обороты для характеристики тупости, казнокрадства, чревоугодничества, равнодушия к потокам крови, трусости прочих качеств «отцов-командиров», начиная от верховного вождя армии, вел. князя Николая Николаевича:

«Кроме обожания породистых собак, он (великий князь — Л. Л.) имел пристрастие к потреблению куропаток и с носка собственного сапога кормил иногда отборным ячменным зерном прирученных культивированных петухов. За что русское общество птицеводства избрало его своим постоянным почетным президентом».

Или:

«Макс Гофман еще не составил мнения, каким образом переменный успех перешел на сторону русских, ибо мнения составляются по окончании боя, когда причины катастрофы будут полностью выявлены».

Или еще:

«Генерал-лейтенант Артамонов не считал себя отменным стратегом, но не верил и в то, что кто-нибудь из русских генералов усовершенствовался в этой науке иноземного происхождения... Все, что генерал совершил сам, он приписывал не себе лично, а всемогущему господу: он верил в божественную силу более, нежели в собственные познания».

Наибольшей остроты достигает этот прием в описании «драматизированного акта» 30 августа (самоубийство генерала Самсонова) Применяя точнейшую терминологию военно-полевого устава, с убийственной корректностью прослеживая ход позорного бегства штаба армии от разгромленных войск, издевательски серьезно описывал нелепую субординацию и чинопочитание, еще сохранившиеся среди кучки растерянных генералов-дезертиров, Андрей Новиков дает любопытный и с точки зрения военно-исторической вариант «самсоновской трагедии»: его убивает, инсценируя нужное для спасения «чести» офицерства самоубийство генерала, начальник армейской контрразведки полковник Терехов. Но вот, в какие слова кристаллизует Андрей Новиков предсмертные терзания генерала Самсонова:

«Несмотря на то, что впереди была русская территория, генерал чувствовал позор, который не сгладит ни личный ратный подвиг его вестового, ни последующие действия, если бы к ним генерал впоследствии был допущен...

Он потерял себя везде: в штабе и на поле брани, в лесу и на болоте, на равнине и в пересеченных местностях».

Галлерея золотопогонных «героев» восточно-прусской мышеловки дана Андреем Новиковым довольно широкая. Мастерски написан генерал-лейтенант Ренненкампф, герой карательных экспедиций 1905 г., рамолик, обжора и кунктатор. Некоторые сцены, рисующие «духовную» и физическую жизнь генерала, просто безупречны по издевательски-почтительному тону изложения. Тот же тон выдержан и в эпизоде глупой «гусарской» гибели не успевшего опохмелиться великого князя Олега. В той же манере дан показ основных фигур немецкого штаба (Гинденбург, Людендорф, Макензен). Пожалуй, можно лишь упрекнуть А. Новикова в некоторой «уравниловке»: он изображает вождей германской армии такими же выжившими из ума, бестолковыми вельможами или напыщенными самодурами, как и славных русских генералов, которых, как известно, никто не мог перещеголять по части их военных и общих умственных качеств.

Вскрывая позорное, прогнившее нутро старых военных штабов, книга Андрея Новикова, как и «Цусима» Новикова-Прибоя, дополняет исторический приговор преступной военно-феодальной верхушке бывшей царской России, вынесенный миллионами рабочих и крестьян в огне Октября.

Несмотря на некоторую усложненность формы этой книги, она талантливо и убедительно для широких читательских масс нашей страны раскрывает внутреннюю механику империалистической войны и тем делает полезное дело.

Л. ЛЬВОВ.

Журнал-пограничник

Об этом журнале трудно сказать, что он не имеет своего лица. Но если он имеет свое лицо, это обстоятельство вряд ли следует отнести за счет редакции. В гораздо большей степени, чем иные краевые и областные журналы, «На рубеже» имеет все данные для того, чтобы не быть обезличенным. Это — «журнал-пограничник». Организуя и выращивая литературные силы советского Дальнего Востока, он развивался в обстановке нарастающей угрозы войны, которую пыталась спровоцировать японская военщина, в обстановке стремительно растущих производительных сил края, его мощной большевистской индустриализации, при огромном интересе и любовном внимании к этому краю со стороны миллионов трудящихся.

Вот почему из случайного, из дальневосточного литературно-художественного и общественно-политического альманаха, вышедшего в октябре 1933 года, вырастает в 1934 году периодический толстый литературно-художественный журнал.

В первом альманахе литературный материал группировался по тематическим рубрикам: «За колхозные поля», «На шахтах, стройках, промыслах», «Оборона границы». Такое механическое подразделение тем заключает в себе много ошибочного. Разве борьба за колхозные поля, разве успешная работа на социалистических стройках не связана самым тесным образом с обороной границы? Разве Красная армия (в данном случае ОКДВА) не участвует активнейшим образом в жизни колхозов, разве не содействует она развитию социалистической промышленности? Нельзя выделять «оборону границ» в какую-то замкнутую тематическую рубрику. Наши мирные темы—промышленные и сельскохозяйственные — глубоко насыщены оборонным содержанием. Особенно это чувствуется на Дальнем Востоке. Тем обиднее, что это не подчеркнуто редакцией альманаха и журнала «На рубеже».

Из основных кадров, заполняющих стихотворный отдел журнала, в первую очередь следует выделить Вячеслава Афанасьева и Анатолия Гая. Литературный почерк этих поэтов индивидуален. Прочитав несколько стихотворений Афанасьева или Гая, сразу отличишь их, даже если они свои стихи оставят неподписанными. Это не значит, что нельзя установить ту или иную литературную зависимость Гая или Афанасьева. Когда читаешь, например, стихи Афанасьева, невольно сближаешь их со стихами А. Прокофьева, с некоторыми стихами Николая Тихонова времен написания последним «Орды». Основная тема стихов Вячеслава Афанасьева: промысловая романтика, романтика освоения пустынных дебрей. Романтизируя эти темы, Вячеслав Афанасьев пользуется такой лексикой, такими ритмическими приемами, таким построением образов, что архаическое прошлое, осуждаемое им, получается како-то поэтичнее, нежели то большевистское освоение края, во имя которого Вячеслав Афанасьев вспоминает недавнее прошлое края.

Вот к примеру стихотворение «Амур».

Изображен шаман:

«Жратвою жирной пахнут губы,
Три колокольца у бедра,
Шаман ударил в рыжий бубен
Над золотой рудой костра...»

(Альманах, стр. 66).

Строки — сочные. Несмотря на то, что Вячеслав Афанасьев хотел осудить шамана, последний выглядит у него весьма поэтично.

Увы, когда речь идет о большевистской современности, стихи Афанасьева получаются гораздо схематичнее и неопределеннее:

«И им, так часто говорившим:
Ах, после нас—хоть три потопа,
Пришлось услышать углекопа
Закон железный всех естеств:
Кто не трудится, тот не ест».

В этом стихотворении («Сучан») биологизм явно подавляет ясный политический анализ. Закон Октябрьской революции, закон победившего пролетариата изображается как закон всех естеств.

Между тем не случайно в его стихах встречаются потки индивидуализма, известное чувство надрыва:

«Туда, в поля, где грустные стога,
Где одинокий пес пугливо замер,
Приспушиваясь к путаным шагам,
Там мой ночлег в сообществе
с ветрами».

Мы наглядно видим, к чему приводит биологизм в творчестве Вячеслава Афанасьева. Милей всего ему «сообщество с ветрами»! Желая оттолкнуться от «романтики пустырей», он сам еще погряз в этой романтике.

Гораздо бодрее звучат мотивы в творчестве другого поэта, Анатолия Гая. Диапазон ритмов в его стихах несравненно шире, нежели у Афанасьева. Тут и у Гая белый шестистопный ямб («Владивостокское утро», № 2 журнала «На рубеже»). Тут и трехстопные амфибрахии («Лирическая ночь»). Впрочем это соответствует тематической «разбросанности» поэта. Эта разбросанность в известной степени вредит Гаю. В его стихах очень много небрежностей, недоделанностей, ляпсусов.

Такие строфы, как:

«И он братве сквозь зубы: стоп!
И он братве: назад вертай.
И вепрем во Владивосток
Донес «ура» в оскале рта,
А по утру спокойный вздох
Впил в заводские ворота»,

звучат пародийно, искажают тему, смысл.

Анатолий Гай несомненно один из наиболее талантливых поэтов из писательского коллектива, об'единяемого журналом «На рубеже». Мешает ему только так называемая «пастернакиль», т. е. неправильная, плохо переваренная учеба у Пастернака.

Влияние лефов очень сильно чувствуется на стихах большинства участников журнала «На рубеже». В некоторых случаях ритмы, взятые поэтами напрокат у Асеева или Маяковского, не совсем вяжутся с той бодрой оборонной темой, которым посвящаются те или иные стихи.

Вот, например, стихотворение Петра Комарова «Пограничная ночь».

«Павел Веденичев
Лежит без чувств.
Неужели с жизнью покончен
счет?
Степан Коновалов осмотрел
плечо.
Глубокая рана...
Засохла кровь...
Ты очень, Веденичев,
Нездоров».

Ритм заимствован у Асеева. Не говоря о том, что этот ритм не очень-то уместен здесь, заставляя поэта расставлять короткие строчки, он создает комический эффект:

«Ты очень, Веденичев,
Нездоров»,

т. е. поражает впечатление, прямо противоположное тому, которое хотел вызвать у читателя этот неопытный стихотворец.

Еще более разительно подражание Маяковскому, которое чувствуется в стихотворении краснофлотца Сергея Холодного, напечатанном в № 2 журнала:

«Если в черном провале истоптанных трав
Смерть начнет выбивать малярию
чечетки,
Собственной головы осколок
В ладони зажав,
Понесу его бомбой
Спокойный и четкий».

Это плохое подражание Маяковскому дооктябрьского периода. Мы не против хорошего подражания таким крупным поэтам, как Маяковский и Асеев. Но подражания, упомянутые нами, абсолютно незакономерны, ни в какой мере не оправданы.

Не следует поощрять и апологию воздушного лихачества, которую мы встречаем в стихах Валентина Дудорова, напечатанных в книге журнала.

Стихотворение называется «Я знаю его».

«Без малого стибрил
Последнюю кепку...
Ну, ловок, проклятый!
Хор-ош паренек!»
. . . . . .
Связав, словно в шутку,
Две мертвые петли,
Он штопором меж тем
По спиралям чертил.
. . . . . .».

Речь идет о воздушном молодечестве летчика, который бреющим полетом пролетел над толпой колхозников. Такое ничем не мотивированное молодечество требует самого резкого осуждения. А в стихотворении Вал. Дудорова чувствуется восхищение своим героем! Плохо это.

Все же красноармеец, командир взвода, Дудоров обнаруживает явное дарование, которое следует всячески поощрять. Об этом даровании свидетельствует стихотворение «Лыжный выход» (№ 1), выдержанное в бодрых темпах марша.

Переходим к отделу прозы.

Первый альманах открывается пьесой В Кисина «Сихотэ-Алинь». В. Кисин когда-то написал пьесу «Жизнь зовет» (ставилась в театре бывш. Корш). К сожалению, вторая пьеса гораздо менее сценична, чем «Жизнь зовет», хотя она и посвящена интересной теме: освоение глухих дебрей ДВК, чрезвычайно богатых производственными возможностями. К сожалению, материал дан В. Кисиным чрезвычайно схематично, что не могло не отразиться на развитии действия и показе художественных образов.

Уже чтение пьесы «Сихотэ-Алинь» наводит на размышление о сюжетной неудобоваримости многих прозаических произведений, напечатанных на страницах журнала «На рубеже». Материала много, а умения овладеть им не чувствуется никак. Если автор задумает большое полотно, то оно как-то расползается по частям.

Примером сюжетно неудавшейся повести может служить «Лакировка» И. Шабанова.

Автор знает материал, о котором пишет. Политически этот материал достаточно заострен. Но фигуры движутся в повести, как манекены. Описание вещей и лиц так нагромождено в этой повести, что читатель быстро начинает блуждать среди этих вещей и лиц, забывая, к какому персонажу относятся те или иные индивидуальные черты.

А ведь И. Шабанов умеет писать хорошо и просто. Достаточно указать на «Экзотический рассказ», напечатанный в альманахе. Это скорее очерк, чем рассказ. Но он значительно больше впечатляет, нежели громоздкая литературная вещь, вроде «Лакировки».

Несравненно более читабелен большой роман Г. Добина «Биробиджанцы» (перевод с еврейской рукописи И. Шацкого). Роман сразу заинтересовывает читателя. Речь идет о том, как евреи, люди различных социальных групп, оседают в Биробиджане и осваивают богатейшие возможности автономной области.

Романом Г. Добина открыт первый номер журнала. Обещано продолжение во втором номере. Но продолжение романа читатели не находят ни во втором, ни в третьем, ни в четвертом-пятом номерах журнала. Роман оборвался на пятой главе. Редакция так и не удосужилась об'яснить читателю, почему не появляется продолжение «Биробиджанцев»! Такое неуважение к читателю не должно прививаться в наших журналах.

Из сравнительно больших прозаических полотен ярче всего выделяется в журнале «На рубеже» «Повесть о храбрых» П. Кулытина. Тема повести — челюскинская эпопея. Это ряд очерков о челюскинцах, тем не менее материал настолько интересный и захватывающий и преподнесен он столь живо, занимательно и тепле, что читается эта «Повесть о храбрых» лучше многих художественных произведений, напечатанных в журнале «На рубеже».

Общий уровень художественной прозы журнала «На рубеже» очень невысок.

Хорош и лиричен рассказ И. Кулытина «Зюдвест, рыбацкий ветерок».

Удачен также рассказ Василия Кима «Рождение».

Рассказы, подобные новелле В. Кима, имеют для нас помимо своей художественной ценности и немалое познавательное значение. Они знакомят с жизнью, бытом, настроением различных национальностей, живущих на советском Дальнем Востоке. В этом направлении журнал выполнял свою задачу не плохо.

Должно особо отметить превосходно сделанную новеллу Михайлова «Репетиция», в которой изображены с несомненным знанием материала военные маневры в Японии.

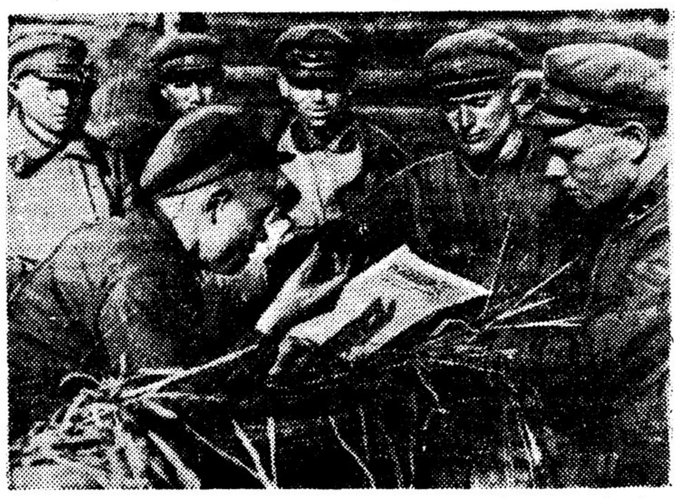
К сожалению, журнал очень мало уделяет внимания фольклору. Между тем в распоряжении редакции мог бы оказаться богатейший материал. В книге второй «На рубеже», стр. 60, напечатаны только две корейские песни, и все. Напечатанные две песни показывают, как много интересного могла бы дать эта работа над фольклором и широкому кругу читателей «На рубеже» и группе профессиональных писателей, группирующихся вокруг журнала.

Журнал в своей художественной части слишком мало внимания уделил совещанию японской интервенции на советском Дальнем Востоке. Тема японской интервенции почти никем из писателей, группирующихся вокруг журнала «На рубеже», не задета. А партизанское движение? Где образ пламенного Лазо? Где образы Постышева, Блюхера, гражданской войны на Дальнем Востоке? Где дальневосточный Перекоп — Волочаевка?

Еще более поразительно то недостаточное внимание, которое редакция журнала уделяет изображению людей ОКДВА и тем большим творческим перспективам, которые стоят перед советским Дальним Востоком.

А. МИХАЙЛОВИЧ.

«На рубеже», дальневосточный литературно-художественный журнал, Хабаровск



Быт Красной армии. Красноармейцы Н-ского батальона на тактических занятиях в перерыве читают газеты.

Эскиз романа

Тов. Алазан—один из наиболее работоспособных армянских советских писателей. Ценно в его творчестве то, что он большое, особое внимание уделяет индустриальной тематике социалистической Армении, с большой любовью следит за политическим и культурным ростом рабочего класса в Армении. Ведь только советская власть положила начало в Армении настоящей, крупной, научно организованной социалистической промышленности. Только она сильно увеличила рабочие кадры, воспитывая и обучая все новые и новые силы.

Предыдущий роман Алазана «В пути» изображал активность рабочей массы в типографии, ее борьбу за развитие производства.

Новый роман Алазана задуман еще шире. Замысел автора богат. Он хочет изобразить великий творческий энтузиазм рабочих масс, в пламени которого «человек меняет кожу», рушатся мелкобуржуазные частнособственнические предрассудки. Он хочет художественно подчеркнуть то чувство и сознание полновесного хозяина страны, которые так характерны для рабочего класса и его опоры — колхозников нашего Союза. Старики-производственники и рабочая комсомольская молодежь, по своей инициативе организующие субботники для разведки медных руд, ломая сопротивление директора-оппортуниста, убедительнейше подтверждают то горячее волнение за судьбы своего социалистического предприятия, за выполнение плана, которое, конечно, типично для всех наших сознательных рабочих.

Через весь роман проходит мысль об интернациональной спайке, о дружбе армянских, иранских, русских, грузинских рабочих, работающих плечом к плечу на рудниках и плавильнях в Армении.

Алазан имел в своем распоряжении богатый и разнообразный материал. Этот материал питает читательский интерес, который создается переходом к новым и новым персонажам, неожиданным событиям, непредположимым заранее ситуациям, событиям и эпизодам.

При широте идейного замысла, при обилии материала, роман все же имеет крупные недостатки, создающие резкое несоответствие между замыслом и его художественным осуществлением.

Как показать массу рабочих, отметив и сознательных стариков-ударников, и ударников из молодежи, и, так сказать, «средняков»-рабочих и отсталые элементы? Как связать с этой массой, основным событием, в котором эта масса участвует, Элю по месту, занимаемому в романе, претендующую на роль одного из главных действующих лиц? Как дать противопоставление комсомольца Рагима вредителю Цатурову? Вот несколько основных задач, требующих художественного разрешения в романе.

Алазан дает целую вереницу образов рабочих: Гасан Даш, Барсет Агаверлян, Васак Сардариян, старые производственники Айнаджян, Карапетян, Саградян, мастер Минас, Миша Шкуров и т. д. Каждый образ дан лишь наброском. Но может ли дать живую, цельную, красочную картину сумма карандашных набросков? Особенно часто Алазан применяет для характеристики персонажа такой прием: или автор или само действующее лицо рассказывает какой-нибудь эпизод из своего прошлого. Так, Курбан-Али рассказывает о том, как он с товарищами боролся с беками и муллой во время коллективизации, Шкуров рассказывает о своей жизни в Одессе, о Рагиме автор сообщает подробности из его детской, подростковой жизни. Но этого совершенно недостаточно, чтобы представить себе наглядно, во плоти и крови, нынешнего Рагима, нынешнего Шкурова.

Нет среди массы никого, кого автор счел бы нужным обрисовать более или менее полно. Почему бы, например, не уделить больше внимания Рагиму, имя которого заинтересовывает читателя уже с самого начала книги, но который появляется лишь во второй части. Целая глава названа «Рагим золотой», но ведь обосновывается эта характеристика, по существу, несколькими эпитетами: «энергичный, покладистый, добросовестно относящийся к труду».

Тут сказывается общий недостаток романа — непропорциональность частей, непродуманность соотношения различных образов, неполнота анализа отдельных образов и, в связи со всем этим, отсутствие достаточно четкой синтетической картины целого. При общности замысла части романа не подчинены замыслу органически, не составляют внутреннего единства, а как бы рассажены рядышком.

Образы героев романа даны внешне, не глубоко, не обосновано. Почему, например, Эля фигурирует как ответственнейший персонаж романа? У нее для этого нет никаких оснований. Тусклая личность, хотя и скромная и честная комсомолка. Эля—далеко не типический образ комсомолки.

Схематичны образы вредителей Цатурова и Доброштанова. Эпизодично появление секретаря райкома Седрака, который фактически остается в стороне от руководства производственной инициативой рабочих.

Художник Сосян проходит по роману бледной тенью. Приходится верить на слово автору, рекомендующему Сосяна как большого художника. Между тем, стоило автору несколькими выразительными чертами определить картины, написанные Сосяном, — чтобы читатель смог представить себе талант художника. Непонятно, какую идейно-художественную функцию выполняет в романе дядя Андрей. Этот образ как-то пришит механически ко всей ткани сюжета.

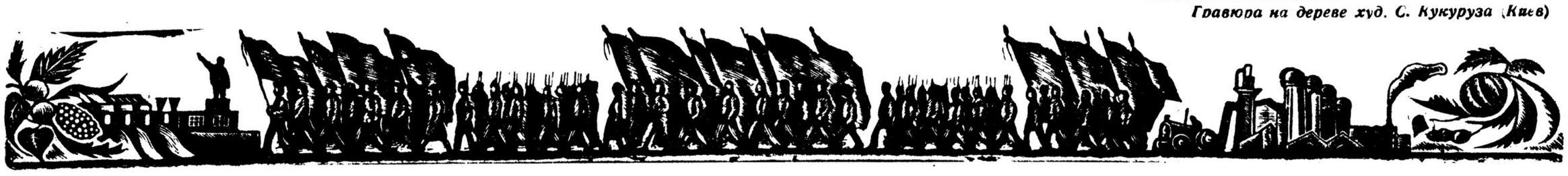
Очень интересно задумана и живо рассказана история рабочих, переселившихся из Ирана. Эта часть романа могла бы образовать самостоятельное произведение. В романе эта часть недостаточно прочно связана с остальным материалом.

Итог таков: Алазан не дал созреть своему замыслу до уровня его всесторонней художественной разработанности, пропорции частей, отбора основных персонажей, более глубокой и красочной обрисовки основных характеров.

Г. Т—ОВ.

Алазан — «На шестидесятой горизонтали».

Гравюра на дереве худ. С. Кукуруза (Киев)



Угроза фашизма и культура национальных меньшинств в США

Р. МАГИДОВ

Международный конгресс писателей в Париже не случайно уделил много времени и внимания культуре национальных меньшинств — одному из самых жгучих вопросов современности. Во всем мире есть только одна страна, где национальный вопрос разрешен полностью, где, по словам Алексея Максимовича Горького, «множество различных, даже численно мелких, полудиких племен, не имевших своей письменности, ныне вооружены ею, получили право свободного развития и показывают миру примитивную свежесть своего жизнеощущения, трудовую даровитость свою и прекрасную своей простотой поэзию».

«Где древние племена, чья культура была подавлена колониальной политикой лавочников и царя, ныне великолепно обнаруживают свои таланты и сокровища освобожденного духа».

Имя этой страны — СССР.

Иначе обстоит дело в капиталистическом мире, где проблема национальных меньшинств—одна из самых острых проблем. С ростом фашизма во всех империалистических странах эта проблема крайне обостряется. Соединенные штаты Америки не представляют исключения, но благодаря специфическим условиям исторического развития страны этот вопрос внутри принял там некоторые своеобразные формы.

Национальные меньшинства в США, за исключением негров, о которых речь впереди, разбросаны по всей стране. Они не выдвигают особых политических и юридических требований, отличающих их от коренного населения страны, как например, в странах восточной Европы. Их политические и экономические требования вполне сходятся с требованиями коренного населения Америки. Главное, что их отличает от этого населения, это—различие языка и собственная культура. Все же притеснения и даже преследования, которым подвергается инородческое население США, ограничение возможностей свободно развивать свою культуру носят все признаки притеснения и преследования национальных меньшинств.

Несмотря на неблагоприятные условия, на неимоверную амссимиляционную силу Америки, на давление общественного мнения и конфликты с молодым поколением на почве языка, инородческое население Америки упорно придерживается своей родной культуры и родного языка.

Ежедневная и периодическая пресса, выходящая на иностранных языках, является значительным фактором политической и культурной жизни Соединенных штатов. Создалась американская литература не только на английском языке. Особенно значителен рост еврейской литературы, выдвинувшей несколько первоклассных писателей и поэтов, чьи книги расходятся в тысячах экземпляров и переводятся на разные языки.

Среди инородческого населения Америки возникли организации, поставившие себе исключительной целью распространение культуры на родном языке. Народные университеты, литературные клубы, культурные центры разбросаны по всем штатам, главным образом в больших индустриальных городах.

Кроме того, так как большинство иностранцев в Соединенных штатах рабочие, они организовываются, как и весь мировой пролетариат, в трединионы, общества взаимопомощи, кооперативы и т. д. Они принимают участие в деятельности политических партий, основывая секции, членами которых состоят уроженцы какой-либо одной страны. Хотя эти организации преследуют либо экономические, либо политические цели, все они, почти без исключения, проводят работу, имеющую огромное культурное значение. Так, русский отдел профсоюза моряков активно поддерживает революционную печать на русском языке, устраивает лекции и концерты с участием русских лекторов и артистов, помогая создать русский культурный центр. Венгерская секция интернационального рабочего ордена организации взаимопомощи поддерживает революционную прессу на венгерском языке и содержит школы, в которых дети и их родители обучаются венгерскому языку и политической грамоте. То же самое происходит и среди американских немцев, финнов, евреев, китайцев, японцев и т. д.

«Стопроцентники», шовинисты, идеологи нарождающегося в Соединенных штатах фашизма выступают ярыми врагами инородцев не только потому, что эта часть населения страны не чистокровные «янки», а главным образом потому, что она состоит из массы сознательных рабочих, упорно отстаивающих свои права. Фашистская литература, успевшая уже проникнуть во все уголки Америки, ведет бешеную травлю «врага-инородца», «грязного еврея», «насильника — негра», «проклятого красного». Вот выдержка из листовки, распространявшейся среди сталелитейщиков штата Огайо:

«Американский синий корпус» (название фашистской организации, распространявшей листовку) выступает «против дьявольского саботажа, которому подвергаются правительства США и права американских гражданхристиан со стороны подрывательской, предательской и тайной деятельности бесцеремонных грабителей, обоготворяющих золотой телец, — интернациональных евреев, антиамериканцев и монополистов, насаждающих красный коммунизм, преступление и войну».

Листовка начинается лозунгом: «Американцы! Защищайте Америку от эгоистической дряни».

Вскоре после гитлеровской победы в Германии Вильям Дуллей, лидер фашистских «серебряных рубашек», заявил в своем органе «Освобождение», что «Гитлер не закончил свою работу. Она будет закончена в Америке». Это означает зверское преследование инородцев, евреев, негров и всех прогрессивных элементов страны, не говоря уже о революционных рабочих, это означает разгром всех культурных, экономических и политических организаций национальных меньшинств.

В Соединенных штатах уже много лет существует специфически американская разновидность фашизма, ничем не отличающегося в невежестве и необузданности от фашизма в других странах. Деятельность его направлена против невооруженной, терроризованной, прозябающей девятимиллионной массы негров, агрокультурных рабочих на юге США, в так называемом «черном поясе». Остальные три миллиона негров разбросаны по всем индустриальным городам страны, представляя собою наиболее жестоко эксплоатируемую часть американского пролетариата.

История негров в Америке — история нечеловеческого труда, нищеты мучений. Эту историю с изумительной силой рассказал один из величайших негритянских поэтов. Стерлинг Броун:

«Отрывали тебя от родины,
Заковывали в цепи,
Как сельдью набивали тобою
вонючие трюмы,
Продавали тебя, чтоб в довольстве
жила кучка джентльменов,
Впрягали в ярмо, как быков,
Бичевали,
Клеймили,
Превращали твоих жен в родильные машины,
Умножали твои ряды незаконнорожденными...
Поучали тебя религии, что сами
опозорили.
Ты пел:
«Подвигайся вперед,
Как несчастный червь».
Ты пел:
«День придет,
Свалю я этот тяжелый груз»...
Ты пел:
«Держитесь вместе, дети!
Не уставайте!»
Крепкий народ растет.
Крепкий народ крепнет.
Они гордятся дорогами, что ты
вымостил для них.
В комфорте ездят по рельсам,
что ты проложил для них.
Дали тебе в руки молот:
Сделай столько-то до заката!
Ты пел:
«Нет молота
Во всем краю,
Чтоб бил, как мой бэби,
Чтоб бил, как мой!»
Запирали тебя в своих кухнях,
Закрепощали на своих заводах,
Ставили на работу, недостойную
их рук.
Чтоб обеспечить свое счастье,
Толкали тебя в грязь и нищету...»

В этих песнях ярко выражены те условия, в которых живут, работают и творят американские негры, национальное меньшинство, составляющее десятую часть всего населения Америки, в большей степени содействовавшее росту и могуществу своей родины-мачехи.

Но американский негр, несмотря на все эти жестокие условия, создал собственную культуру и внес немалую лепту в творческую жизнь США. Общепризнан факт, что негритянский фольклор, музыка и танец составляют единственный оригинальный вклад в сокровищницу искусства Америки. Негры выдвинули целый ряд заслуженных ораторов, художников, певцов, артистов и поэтов. Такие мастера, как Поль Рабсон, Роланд Хэйс, Лэнгстон Хюз, Каунти Коллек, пользуются большой славой не только у себя на родине, но и за пределами ее.

Негры и другие меньшинства в Соединенных штатах вместе с рабочими и остальным революционным населением страны уже не раз показали свою готовность бороться с варварством фашизма, с этой «раковой опухолью» капитализма. Первомайские демонстрации 1935 г. были самыми многолюдными и сплоченными в истории Америки. Незадолго до этого, в апреле, более ста пятидесяти тысяч студентов об'явили одночасовую забастовку протеста против новой мировой бойни, подготовляемой фашистами. Ни одно событие, носящее фашистский характер, как например, исключение либеральных и радикальных профессоров из университетов, или же херстовская кампания, направленная против Советского союза, не проходит без мощного протеста со стороны широких масс населения США. Более того, культурный мир Америки начинает, наконец, приходить к убеждению, что только рабочий класс может предотвратить фашистскую опасность, и что только совместно с ним можно бороться с фашизмом. Это убеждение нашло выражение в лозунге, под знаком которого прошел недавно конгресс американских писателей: «Будущее американского писателя — в будущем рабочего класса Америки!»

Еще ярче можно выразить настроение антифашистской Америки словами знаменитого негритянского поэта Лэнгстон Хюз:

«С добрым утром, революция!
Ты —
Мне самый лучший друг,
И отныне мы будем неразлучны!»

* Р. Магидов, делегат от американского союза русских писателей им. Максима Горького на Международный конгресс писателей в Париже, находится теперь в Советском союзе.

Лицо фашизма

Худ. Кукрыниксы. Плакат Изогиза

Оценит тот фашистов «прочность»
Кто с «равновесьем» их знаком:
Неустранимая порочность
Есть в равновесии таком.
Предречь мы можем без опаски,
Что «равновесье» их таит:
На остриях меча и каски
Фашизм не долго устоит.
Лицо фашизма перед нами
Во всей убийственной «красе»,
Ее всегда — не временами —
Должны мы четко помнить все.
В ней, в этой мерзостной фигуре,
Себя раскрывши догола,
Угроза миру и культуре
Свой вид фашистский обрела.
В стране рабочей диктатуры
Забыть нельзя нам ни на час
Наличье этой злой фигуры
К чему обязывает нас.

ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ.

Фрэд Эллис

Начало общественной деятельности большого американского политического художника Фрэда Эллиса совпадает с началом мировой войны. В 1914 году начал он бомбардировать империалистическую войну тяжелой артиллерией своего сатирического рисунка. Эта атака началась на страницах профсоюзного органа «New Majority» и с тех пор в течение 20 лет он не переставал оттачивать свое меткое оружие.

Фрэд Эллис, член американского клуба им. Джона Рида, член интернационального бюро революционных художников, один из значительнейших современных революционных художников. Пионер пролетарского искусства, вначале своего боевого пути стоит рядом со своим соотечественником Бобом Минаром Гартфильдом и ранним Георгом Гроссом.

Вряд ли есть что-либо более жалкое, чем политические «произведения искусства» без художественного содержания, чем эти легкие упражнения карандашом, углем или кистью, — «художественные произведения», которые и теперь еще смертельно поражает характеристика Гете: «Узнаешь (грубое, слишком грубое и к тому же бесформенное) намерение и умолкаешь». Но как может низко стоящее художественное произведение быть политически художественным произведением? Проблема художественного качества есть не только эстетическая, но и политическая проблема.

Однако ошибочно думать, что Эллис является большим политическим художником только потому, что он большой мастер. Его сердце бьется в такт с биением сердца всех ограбленных, эксплоатируемых и угнетенных земли; его революционная страсть — страсть миллионов; в его классовой ненависти нашла свое воплощение творческая ненависть его класса. Большой пролетарский художник, Эллис умеет своей страсти, своей революционной ненависти придать всепокоряющую, действующую на миллионы форму. Тенденциозность его искусства никогда не всплывает на поверхность, никогда не раздражает.

★

Эллис родился в Чикаго в 1885 году. Сын бедных тружеников, он уже в ранней юности познакомился с суровой жизнью эксплоатируемых. С четырнадцати лет он работает в качестве служащего, цинкографа, мороженщика, рабочего на чикагских бойнях (тогда Уптон Синклер написал свою книгу «Джунгли») и, наконец, в качестве маляра. Забастовка на чикагских бойнях в 1905 г. увлекла и его. Знаменательно, что все художественное образование Эллиса совпадает с этой забастовкой. Из семи «свободных» месяцев, он четыре посещал художественную школу.

1919-й год был поворотным в жизни Фрэда. Расписывая вывеску на небоскребе, он упал с шестого этажа. Больше шести месяцев пролежал он с загипсованными ногами в чикагской больнице. В это время он лично познакомился с художниками Артуром Иони и Бобом Минаром, а также с Джоном Ридом.

В 1919 г. была основана коммунистическая партия США. Хотя Эллис формально не вступил в ее ряды, он, по предложению партии, прекратил сотрудничество в Нью-Мессис и всецело отдал свое дарование художника газетам революционных профсоюзов. В 1923 г. он сотрудничает в качестве политического художника в ц. о. американской партии «Daily Worker». В 1924 г. он вступает в партию.

Оправившись от падения, Эллис возвращается к своей профессии маляра и до 1927 г. продолжает по вечерам работать над политическими шаржами. Дело Сакко и Ванцетти вызвало во всем мире бурю протеста. Эллис переезжает из Чикаго в Нью-Йорк, бросает работу маляра и всю свою энергию политического художника мобилизует на борьбу за освобождение итальянских революционеров. Его рисунки с Сакко и Ванцетти со страниц «Daily Worker» перепечатывались революционными изданиями всех стран.

В 1930 г. Фрэд Эллис приехал в СССР.

★

Америка богата публицистическими графиками. Многие из них в рядах лучшей части революционной американской интеллигенции. Работы значительнейших художественных сотрудников американской коммунистической прессы, как Боба Минара, Фрэда Эллиса, Гюто Геллеста и Гроппера по своему размаху, глубине, силе и революционной активности и страстности принадлежат к лучшим образцам современной американской графики. В интернациональном революционном искусстве Запада американская революционная графика бесспорно занимает ведущую роль. Лучшие художники США борются за коммунизм.

Боб Минар, Эллис и Барш переняли и развивают традиции революционного рисунка Домье, в то время как французское современное революционное искусство, связанное по рукам и ногам формалистическими путами, до сих пор не знает, как поступать с великим наследством своего соотечественника.

Искусство Эллиса занимает особое место в публицистической графике США. Он уже сегодня принадлежит к мастерам американского пролетарско-революционного искусства, к тем мастерам, в произведениях которых величие формы соответствует величию содержания. Эллис политический художник, который для отображения политического содержания нашей эпохи нашел эпическую форму, он события нашего времени сумел воплотить в художественные образы. Изобразительная смелость Фрэда Эллиса соприкасается со смелостью графических образов Домье.

Особенность высокого художественного уровня Эллиса заключается в том, что художественный уровень американского революционного пролетариата выявлен его же представителем, который, став художником, ни на минуту не перестал быть пролетарием. Его образы так захватывают и влияют на массы только потому, что ему больше, чем кому бы то ни было близки думы, чаяния и психология этих масс.

Реалист — график, par excellence, реалист — сатирик и патетик, он никогда не копирует явления внешнего мира. Революционному художнику приходится прибегать к преувеличениям для того, чтобы проникнуть в сущность движущих сил нашей эпохи. Он прекрасно сознает, что невозможно отделить истинную сатиру от преувеличений, что сатира исключает педантизм, что гнилости и дикости умирающего класса противостоит животворящая сила подымающегося пролетариата, что противоречия нашей эпохи могут быть отображены в ярчайшем свете сатирического искусства. Гиперболизм, столь характерный для его творческого метода, в сущности очень реалистичен.

Рисунок худ. Ф. Эллис

Являются ли образы и символы рисунков Эллиса оригинальными? Нет! Эллис умеет с большой художественной силой вновь оживлять старые мысли и старые символы. Так, например, еще до Эллиса неоднократно символом фашизма были виселицы, палач, скелет и все же в художественном изображении Эллиса и образы приобретают редкую силу воздействия. Сжатый кулак рабочего как символ венгерской советской диктатуры превращается благодаря монументальной композиции в потрясающее своей пластичностью произведение.

Эллис политический художник огромных возможностей. В его произведениях гармонично сочетаются большое искусство и актуальнейшая злободневность.

Эллис делает много эскизов с натуры. Его наброски по своей живости всегда мастерски. Эллис придает огромное значение композиции рисунка. Эллис работает в газете, причем он прекрасно умеет заранее рассчитать все возможности, которые предоставляют газетная бумага и типографская краска. Эллис принадлежит к тем большим американским революционным художникам, которые создали новый тип художников репродуктивной техники.

Искусство Эллиса характеризует здоровый оптимизм и **интернациональность.** Интернациональность помотла его искусству так прочно сжиться с СССР. Он работает постоянным сотрудником «Труда», рисует плакаты для «Изогиза», иллюстрирует книги для советских детей, и едва ли имеется в Москве газета или журнал, где не печатались бы рисунки Эллиса.

Альфред ДУРУС

Разговоры о гуманизме и о прочем

Рассказ

Матэ Залка

Я — отталкивающее, отвратительное существо. Не тратьте слов на отрицание, ведь это никому ненужная любезность.

У того, кто видит меня в первый раз, делается спазма в горле и, прежде чем обратиться ко мне, он вынужден сплюнуть. При разговоре со мной голос у него дрожит. Все это оттого, что я так страшно изуродован. Из моих пустых орбит непрестанно сочится мутная едкая жидкость; по обе стороны моего бывшего носа она прорыла две фиолетовые канавки. Вместо рта — какое-то бесформенное отверстие, из которого торчат несколько уцелевших желтых зубов. Одна сторона моего лица в мокрых струпьях, они то заживают, то снова воспаляются. Половина головы у меня совершенно лысая, и обгорелая тонкая кожа часто трескается. Из моей прекрасной мягкой шевелюры уцелело лишь несколько клочков волос, они торчат, как цепкий репей на песке. Вы видите мою засохшую левую руку? Противно... Но не буду вам описывать свое тело. Оно уродливо, отвратительно, как недогоревший обрубок. Словом, я отделан по всем статьям и похож на улыбающийся череп. Я это знаю хорошо, хотя никогда не видел себя. Мое лицо стоит передо мной, как в зеркале, и то, что я слеп, ей богу, не услаждает моей жизни.

Но так было не всегда.

До двадцати пяти лет я был вполне приличным молодым человеком, если не красавцем, то во всяком случае ничуть не хуже и не глупее других, здоровым голубоглазым блондином. Несчастье настигло меня в восемнадцатом году, в последнем году войны, в последнем месяце ее, даже можно сказать — на последней неделе, потому что через несколько дней после этого из Берлина удрал наш обожаемый союзник Вильгельм, чортов сын!

Как это случилось? Очень просто.

Была война, любезный сэр. Искалечили десять миллионов людей. Я тоже был на этой войне. Почему бы и мне не быть искалеченным? Не правда ли? И однако, я был уверен, что буду исключением. Именно я, понимаете? Каждый так думает. Это, вероятно, об'ясняется тем, что я был совершенным дурачком: верил в какие-то высшие силы, не верил только в себя.

Знаете, у меня даже был сносный характер. Конечно, он тоже испортился: я стал придирчивым, беспокойным, в некоторых вопросах просто нетерпимым и всегда неблагодарным и непокорным. Я ненавижу неумолимо, с презрением! Я очень хорошо знаю, что этим вызываю к себе антипатию. Я не стараюсь использовать ту жалость, которую невольно рождает в людях мой вид. Напротив, всячески стараюсь обозлить, оттолкнуть от себя и делаю это, как опытный мастер.

К примеру: подходит ко мне суб'ект. При виде бедного калеки в его душе разливается блаженная пустота, именуемая состраданием. Он подает мне милостыню: подает гораздо больше, чем обыкновенному нищему. И вдруг вместо благодарности на него изливается поток дерзостей. Он стоит передо мной потрясенный таким нахальством. От моих слов он закипает, как кислота в колбе, и начинает извергать ругательства. Многие плюют мне в лицо. Но это не имеет значения. Моя жизнь не стоит и гроша, — стал бы я обращать внимание на такой пустяк, как плевок?

Для чего я это делаю, вы спрашиваете? А для чего сделали они это со мной? Спросите их.

У меня, конечно, не мало неприятностей. Меня гонят отовсюду, даже среди нищих меня считают отбросом. Меня два раза вышвыривали из инвалидного дома; однажды доставили прямо в тюрьму. Но это мне не страшно. В тюрьме я провожу регулярно каждую зиму. Там всего спокойнее. В мою камеру сажают только в виде наказания. Но я люблю быть один. У меня уже выработалась техника. Осенью я просто останавливаюсь посреди улицы и начинаю ругать нашу дурацкую адмиральскую власть, от чистого сердца выкладываю все, что думаю о благоденствующей милейшей буржуазии. Меня хватают, судят. На суде я еще получаю новое удовольствие: могу грубить всем. И зиму сижу спокойно: когда придет весна, меня все равно выпустят.

Вы только этого не записывайте. А то власти могут узнать и лишить меня зимнего пристанища. А мне не хочется беспокоить себя: нет ничего более унизительного, чем забота о самом себе

Но вас интересует моя история. Что же, давайте расскажу.

Я — инвалид войны. Из моих слов вы очевидно уже поняли, что я окончил школу и готовился к жизни, к приятной, удобной, культурной жизни. Меня ожидал хороший заработок, семья, положение в обществе, ванная комната и летние поездки на курорты, одним словом, большие и маленькие наслаждения, которые дают деньги.

То, что сербские студенты пристрелили в Сараево нашего Фердинанда, уверяю вас, не расстраивало меня и тогда. Все же через месяц после этого случая я был мобилизован и уехал на фронт с тем же воодушевлением, как остальные сотни и тысячи. Войну я пролежал на трех фронтах. Полтора года я уничтожал русских, попадавшихся мне на мушку. Потом, в течение почти двух лет я охотился на итальянцев. Весной восемнадцатого года несколько наших венгерских полков отправили на французский фронт для демонстрации «милой дружбы». Все шло своим порядком. Война агонизировала. Уже мы сами ясно видели, что русские нанесли ей смертельный удар. На большую шахматную доску мировой стратегии с силой плюнула русская революция. Игра была испорчена.

Вы думаете, я красный? Это неправда. Венгерские большевики очень плохого мнения обо мне, как наши венгерские нынешние власти. Создалось оригинальное, но очень глупое положение. Я страшно зол на наших большевиков, которые хорошо начали, но скоро и очень скверно кончили. У меня самого никакой точки зрения в политике нет, но я и не хочу никому навязывать свои мысли.

В вашей анкете имеется один дурацкий пункт. Видите, я уже начинаю говорить с вами по-своему. Постараюсь все же не выходить из рамок, чтобы не помешать господину стенографу записывать ту галиматью, которую я извергаю.

Вас интересуют вопросы гуманности и жестокости. Что я считаю самым гуманным и самым жестоким?

Я вам скажу. Если бы люди моего поколения, собравшись как-нибудь ночью, вырезали бы всех тех, кто толкнул мир в эту войну, то этот поступок я считал бы самым гуманным. Ведь поджигатели войны живы! Большая часть из них пользуется даже всеобщим уважением. Но им и в голову не приходит немножко поразмыслить над тем, что они — виновники того, что искалечено целое поколение. Ну-с, из этого вы уже можете видеть, что я не красный. Коммунисты хотят изменить систему, а я хотел бы уничтожить десяток тысяч достопочтенных джентльменов, которых считаю прожженными жуликами.

Не воображайте, что мне очень нравится революция. Вначале она шла по правильному пути. Например, у нас собралось несколько честных парней, явились на виллу к графу Тисса и тут же его прихлопнули. Но не надо было на этом останавливаться. Надо было пойти дальше по единственно верному пути, — вырезать всех. Русские тоже приструнили Николая. Это мне импонирует. Но где же прочие? Вилли уклонился от серьезного разговора, французы, англичане и ваши американские господа глубоко уверены, что они скончаются естественной смертью. Это невыносимо! Это самая возмутительная несправедливость! Все, от чего мы сейчас страдаем,—последствия войны. Надеюсь, вы не будете спорить, что мир еще не оправился, что он не стоит на собственных ногах. Было какое-то временное улучшение, какие-то иллюзии. «Ах, ах!.. Наконец-то кончилось все...»

Нет!

У меня у самого были месяцы, когда боли как будто стихали, струпья подживали и начинали оптимистически шелушиться. Одно время даже прекратилась течь из глаз. Я начал думать, что я простой тихий инвалид войны и останусь в инвалидном доме. Но потом произошло нечто, поставившее меня на настоящую точку. Меня сцапали, потащили в полицию, обвинили в коммунизме. Я, знаете ли, не из очень кротких. Запугать меня нелегко! Я им сказал все, что думаю. Господ офицеров оплевал, детективом дал по морде. На мне хотели сделать карьеру. Ну, они тоже не постеснялись и отделали меня, как следует. С тех пор я знаю себе цену. К чорту инвалидные дома, госпитали! Я — конченный человек! мне надо уйти. Я говорю вам, я конченный человек! Я — продукт войны! Я очень похож на мою эпоху. Мир выглядит так же, как и я. Течет из него и воняет. Видите, я даю вам тему. Благодарите.

Летом восемнадцатого года я хотел удрать с фронта. Терпеть дальше я уже не мог. Но у меня нехватило мужества. Война уже агонизировала. Однако американские войска чувствительно оживили ее. Между нами и ними было соотношение такое же, как в серьезной дуэли между опытным фехтовальщиком и дилетантом. В нескольких боях мы крепко наклали американцам, однако их неловкие, но сильные удары оказались для нас весьма чувствительными. Скоро они освоились, привыкли. Наступали осенние дни, и оживление стало утихать. На фронте была сонная «сиеста». Мы голодали и подыхали. Немецкие солдаты выпрашивали даже у нас, оборванных венгерцев. Если бы американцы захотели «гуманно» закончить войну, им бы стоило только вместо проволочных заграждений выставить перед нашими окопами столы, заставленные едой, уверяю вас, вся немецкая армия вышла бы из окопов и мирно позавтракала. Конечно, это шутка, карикатура, жалкое упражнение в юморе.

В одно октябрьское утро их артиллерия послала нам несколько снарядов. Мы уныло отошли в прикрытие и не отвечали. Ясно, что явилась какая-то новая часть и пробует свои силы.

Нам уже было известно о будапештских событиях и о том, что в некоторых германских частях «неблагополучно».

Неподалеку от нас, в четырех километрах, артиллеристы третьяго дня выкинули красный флаг. Около трех часов без всякого предупреждения началось.

Мне, видите ли, была знакома артиллерийская подготовка. Я перенес ураганный огонь, перенес мучительные, страшные волны систематического артиллерийского обстрела. Но такого, как на этот раз, я еще не видел. Американские гранаты были очень гуманны — они лопались, словно пуховые подушки, почти музыкально. В воздухе прямо-такиостоял концерт!..

Когда американские солдаты показались перед нашими проволоками, я получил странный подарок. Видите, как я выгляжу? Это работка одного из ваших туманных снарядов. Этот снаряд был составлен в ваших лабораториях. Американские офицеры знали, что через два-три дня война кончится. Но им хотелось испробовать действие своего изобретения. И для этого они избрали опытной мишенью нас, полуголодных, несчастных, не желавших больше воевать. Вот она, ваша гуманность! Наши дураки, вместо того чтобы бросить меня наступающим американцам, захватили с собой, таскали, лечили. Надо было оставить меня в подарок вашим соотечественникам, чтобы они увидели результаты своей чудесной туманности.

Я вернулся с войны изуродованным, но, как видите, сохранил свое нутро целехоньким. Я тверд и непримерим. Не думайте, что я пацифист, радикал. Я бы с удовольствием принял еще участие в той войне, которая окончательно покончит с войнами.

Вы видите, какой я красавец. Мне нечего терять. Но по моему изуродованному телу проходит холодная дрожь, когда я подумаю, какова будет эта новая война. А она будет.

Война будет, сэр! Когда — не знаю. Но ведь вооружаются, на глазах у всех вооружаются. И чем вооружаются?! Какими средствами, какими законами, с каким ожесточением, с каким враньем!! От сверхбыстрого пулемета до чумы мобилизуется все. Где же противогазы? Где антитоксины? Где контрнаступление этому умопомрачительному нашествию? Мир приговорен. Но я лично пойду со спокойной душой навстречу им. Я открою свой отвратительный рот. Стреляйте в него хоть картечью из пушек.

— Да здравствует война! Да здравствует эта несчастная война, на которую гонят сыновей моего поколения. Эй вы, отцы! Сероголовые фронтовые ребята! Неужели вы уже забыли Мазурские озера, Верден, Добердо, Ипр? Так хватайте флаги, с которыми вы выползали из вонючих окопов прошедшей войны!.,

Сэр, я испортил вашу статью. Ведь вы ее готовили для солидной гуманной американской газеты? Но я очень неблагодарный тип Не имеет смысла разговаривать со мной.

А теперь о бизнесс!

У меня есть одна мечта, сэр. Я хотел бы, чтобы какой-нибудь знаменитый скульптор слепил с меня статую. Этой статуе можно будет дать разные наименования:

«Лицо Европы после войны» или «Танагра двадцатого века».

Впрочем... глупости. Нечего валять дурака. Разве такие мелочи действуют на цивилизованных людей? Довольно болтать! Давайте-ка деньги, которые вы там приготовили для меня. Но предупреждаю, что если вы мало дадите, я устрою скандал. А... ха-ха-ха... скандала вы боитесь!

ОТЕЛЛО

ТЕАТР-СТУДИЯ п/р. С. РАДЛОВА

Д. Мирский

Сергей Радлов несомненно ведущий режиссер в деле освоения Шекспира советским театром. Его постановки «Ромео и Джульетта» (1934) и «Короля Лира» (Госет, 1935) составили эпоху и уже, можно сказать, положили основание новой советской **школе** театральной трактовки Шекспира. Перенеся центр тяжести «Ромео» с любовных переживаний героев на их борьбу за осуществление своего права на любовь без санкции семьи и центр тяжести «Лира» с трагедии неблагодарности — на трагедию власти собственности, Радлов преодолел инерцию буржуазно-психологической трактовки Шекспира и, отметая формалистические и ложноклассические пути Акимова («Гамлет») и Таирова («Египетские ночи»), дал решения одновременно подлинно шекспировские и подлинно советские. Подлинно шекспировские, ибо он в полной мере донес до зрителя шекспировскую и ренессансную установку на человеческую индивидуальность; подлинно советские, ибо он сумел вскрыть за человеческим и индивидуальным историческое и социальное.

«Отелло» гораздо туже поддается такой трактовке и ставит перед советским режиссером проблемы более трудные, чем «Ромео» и «Лир». Найти прямое социальное содержание за трагедией ревности Отелло не так легко, и мы его еще не нашли. Конечно, возможны упрощенные и вульгаризующие решения, вроде выпячивания момента расового неравноправия или перенесения центра сочувствия с Отелло на Яго, борющегося за свою судьбу плебея. Такие выходы могут быть только грубо искажающими. Изо всех пьес Шекспира «Отелло» — самая ясная, самая договоренная, самая однозначная. В отличие от других великих трагедий, кроме «Макбета», действие в ней развивается прямолинейно, с какой-то почти нешекспировской прямолинейностью (особенно интересна редкая у Шекспира строгая драматическая подчиненность второстепенного действия — линия Кассио—Бьянка — главному действию). В то же время текст роли Отелло, если можно так сказать, неисказим; его поэтическая и драматическая сила такова, что он рвет всякую оболочку и доходит до зрителя почти независимо от актера.

Но эти исключительные и для Шекспира качества сочетаются с содержанием, с темой, которая остается в значительной мере неприемлемой для советского зрителя. Шекспир мобилизует наше сочувствие к Отелло вопреки огромному сопротивлению с нашей стороны. Переданная **иначе**, чем у Шекспира, трагедия Отелло сразу теряет свою притягательную силу. Замечательно, что поэты от английских лириков XVIII в. до Пастернака и Петровского, создавшие столько лирических вариаций на темы Шекспира, всегда обходили самого Отелло и из этой трагедии останавливались только на Дездемоне.

Все это ставит проблему величайшей ответственности — как дать социалистическому зрителю материал колоссальной непосредственной доходчивости и в то же время как будто не поддающийся какому бы то ни было **приближающему** идеологическому переосмыслению.

Радлов, в отличие от «Ромео» и «Лира», здесь пошел по пути традиционному и дал трактовку, в которой в сущности нет качественно нового. Его «Отелло» не имеет того революционизирующего значения, которое имели «Ромео» и «Лир». Из этого не следует, что «Отелло» не превосходный спектакль. Радлов очень хорошо сделал, что отказался от дешевой «социологизирующей» отсебятины. Он дал подлинного Шекспира и из существующей традиции выбрал лучшую. У него нет «рычащего» Отелло, экзибициониста, выставляющего напоказ ужасную язву своей ревности. У него жалкий, затравленный, обманутый Отелло, Отелло — жертва. Рядом с ним Яго, тоже идущий по лучшей из существующих традиций, Яго, родственник героев Марло, умный и неразборчивый «макиавеллист», злоба которого — прямой продукт его индивидуализма.

Но увязать Отелло и Яго в драматическое единство Радлов не сумел и, может быть, не добивался этого. Яго остается какой-то чуждой силой, извне входящей в судьбу Отелло; его существование не обусловлено внутренней логикой образа Отелло. Понять Яго как необходимый момент в **образе** Отелло — и было бы, я думаю, прочесть Шекспира по-новому и дать качественно новое воплощение трагедии. Надо признать, что текст как будто дает очень мало для такого чтения. Высокое драматическое единство этой трагедии покоится в своих исходных данных на некоем дуализме, на столкновении внешних друг другу Отелло и Яго.

Какова бы ни была эта взаимная внешность Отелло и Яго в постановке Радлова, каждый из них в отдельности получил очень удовлетворяющее выражение. Еремеев — Отелло держит зал в неослабевающем напряжении. Его Отелло — простой наивный мужчина и герой в своей военной сфере, но почти ребенок — вне службы. Очень убедителен Отелло второго действия, ребячески счастливый с Дездемоной и мужественно-деловой с подчиненными. Такой Отелло в дальнейшем развитии действия возбуждает все нарастающую жалость, которая в сцене убийства доводит зрителя почти до пароксизма. Очень хороши проходящие через всю роль «прибедняющиеся» интонации, на которых он переходит от наигранно-наивного извинения за свою солдатскую простоту («уж не обессудьте — какой есть») к жестокой и мучительной иронии к Дездемоне («Как и не шлюха вы?» — в конце IV акта). Единственное досадное место в исполнении Еремеева — это рассказ Отелло сенату о том, как его полюбила Дездемона. Здесь слишком много «актерской» интонации. Хотелось бы больше простоты и достоинства. Впрочем и в этом монологе есть один прекрасный и глубоко волнующий момент, где он говорит о том, как Дездемона «клялась, что странно это, очень странно, что жалостно, что жалостно и чудно».

Хорош и Дудников — Яго. Им очень правильно взят основной тон спокойного и скромного достоинства, мотивирующий глубокую убежденность Отелло в его «честности».

Очень хорошо, что этот тон остается неизменным в обоих ликах «двуличного» Яго, что лишает эту двуличность всякого мелодраматического привкуса.

Очень хорошо проводит Дудников сцену с Родриго в конце первого действия: это — высшая точка комической линии спектакля. Раздражает только молчаливое (отсутствующее в тексте) получение золотой цепи от Родриго, деталь, без нужды снижающая образ Яго. Лишним и нарушающим скромный и достойный стиль Яго представляется и его беспокойное бегание за кулисы и назад в центральной сцене обмана Отелло.

Гораздо менее удачна, чем две главные мужские роли, Дездемона — Якобсон. Она слишком суха и холодна; слишком — дама и недостаточно девушка. Ее спокойная «царственность» совершенно не вяжется с шекспировским образом.

Неудовлетворяющее впечатление усилено неудачным костюмом в первых действиях (пелерина и шляпа), который, может быть, археологически и верен, но неизбежно ассоциируется с гораздо более новыми временами и в то же время очень старит: во втором действии ей нельзя дать меньше 30 лет. Эмилия — Сотальская хороша сама по себе (особенно в 5-м акте), но в сочетании с чрезмерно «дамственной» Дездемоной слишком смахивает на девчонку. Если традиция давать Эмилию матроной средних лет не оправдывается текстом (Яго только «четыреждды семь» лет), все же она должна быть явно взрослей и «опытней» Дездемоны.

Зато я самым определенным образом протестую против Бьянки. Грубый сексуальный комизм этого персонажа, использующий чисто физиологические средства воздействия (выпяченный вперед живот и ужасный дребезжащий смех), переступает границу художественно допустимого. Это грубая безвкусица, которую в дальнейшем хорошо бы устранить.

Из режиссерских выдумок вызывает сильнейшие возражения немая сцена превращения сенаторов в инквизиторов в черных капюшонах как совершенно лишняя, ненужная и никак не работающая. Не говорю уже о том, что Венецианская республика никогда не допускала у себя инквизиции.

Очень хорошее впечатление производят декорации Басова.

Перевод Анны Радловой — первый по времени из ее шекспировских переводов и наименее совершенный. В нем довольно много неловкостей в расположении слов, вроде таких фраз, как «нос небо зажимает». Такие неловкости легко исправляются правильной интонацией актера. Хуже обстоит дело с пропуском местоимений и тому подобных служебных слов ради размера и эквиритмии. Два таких пропуска есть в знаменитом «цитатном» двустишии:

Она за бранный труд мой полюбила,
А я ее за жалость полюбил.

Кого полюбила? За жалость к кому? Получается впечатление, что слово «мой» здесь ради размера поставлено вместо «меня». В старом переводе Вейнберга эти два стиха звучат лучше. Но эти недостатки, отсутствующие в позднейших переводах А. Радловой, все же только пятна. В целом ее перевод неизмеримо лучше вейнберговского. В нем есть жизнь, сжатость (иногда чрезмерная) и драматизм и, если гениальный текст так безошибочно доходит до зрителя, то в этом прежде всего заслуга переводчицы.

ЭСТРАДЫ МОСКВЫ

В Эрмитаже и ЦПКиО — джазы, в ЦДКА — оперетта. Таким образом ни одна эстрадная площадка Москвы, если судить по идущим сейчас программам, не рискует заполнить целый вечер эстрадными номерами.

Тут следует сказать, что не слишком нам везло с джазами. Отечественные, если не считать двух-трех, неизменно оказывались весьма далеки от подлинно джазовых ритмов и звучаний. Импортные таковы, что учиться у них было явно нечему. Интереснее других был коллектив Вейнграуба, показавший, в частности, какими путями идет театрализация зарубежных джазов. Но все прочие (английские, чехословацкие и другие) — сколько горьких слов можно было бы сказать о них. О них и о тех, кто счел необходимым познакомить нашего зрителя с ними.

И вот еще один зарубежный коллектив, джаз Бартон, выступающий в эстрадном театре ЦПКиО. Чем он интересен для нашего слушателя и чему мы можем научиться у него?

Отнюдь не всякий музыкальный коллектив имеет право на самостоятельную концертную программу, что относится в равной мере и к джазу. Другое дело, если этот джаз высокой музыкальной квалификации, либо талантливо театрализует свои выступления. Но нам привозят джазы квалификации ресторанной, танцевальной, если хотите. К сожалению, джаз Бартона не составляет исключения из этого печального правила.

Техника исполнения? Решительно ничем не выдающаяся, вполне средняя техника. Театрализация? Не более, чем робкие попытки. Этот джаз просто скучно слушать в течение целого отделения. Его репертуар случаен, его ритмы весьма далеки от железных ритмов джаза, его звучания доведены до салонной сладости.

Что же тогда можно сказать о своем, об отечественном джазе, выступающем на площадке «Эрмитажа»?

О нем можно многое сказать. Москвичи слышат его впервые, повидимому это — молодой коллектив. Но он вступает в жизнь так уверенно и серьезно, что внушает самые обширные надежды.

Ленинградская джазкапелла желает приблизить нас к первоисточникам джаза, к негритянской народной музыкальной культуре, и это в какой-то мере удается ей. Уровень мастерства участников позволяет ей браться за исполнение джазовой классики, и отдельные вещи («Джунгли» например) звучат совсем хорошо. Серьезность не мешает джазкапелле быть веселой. К тому же она нашла себе вполне достойную солистку Цежестину Кооп.

Что касается выступающей в ЦДКА оперетты, то с очень неровным составом актеров режиссер (А. Г. Арнольд) сумел добиться совсем неплохих результатов. Достигнута настоящая легкость, настоящий опереточный воздух, на сцене весело.

Переходим к эстрадным номерам. С чего начать? Мы начнем с того, с чего неизменно начинается эстрадный спектакль. Вспомните: кончает оркестр свое бравурное вступление, открывается занавес и выходит... конферансье.

Мы знаем 6 — 7 конферансье. Мы знаем их помногу лет, и никто из них не изменился за эти годы. Актерская молодежь в конферансье не идет, что об'ясняется как трудностями ремесла, так и незаслуженным пренебрежением к жанру. Но еще печальнее вот какое обстоятельство. Жанр не изменяется, не растет, не растут его представители.

Сейчас работают трое: Амурский, Гаркави, Райский. Райский об'являет программу и разыгрывает короткие сценки сомнительного вкуса. Он—еще один эстрадный исполнитель, не более. Он не конферансье и в счет не идет. Но вот Амурский — конферансье опытнейший и пользующийся популярностью среди зрителей. Он умело ведет программу, он острит, он вызывает даже иногда на разговор публику — труднейшее умение. Но он как-то оставляет нас холодными, както не смешат остроты, вне зависимости от их качества, как-то не хочется отвечать...

Почему?

Потому что приелись бытовые анекдоты, возможные также и 20 лет тому назад («Женился наполовину: он согласен, а она нет»). Потому что какие-то поразительно незлобливые, вегетарианские эти остроты. Потому что нет здесь дыхания сегодняшнего, отмеченного точной календарной датой дня.

Но дело в том, что отказ от злободневной тематики — это, повидимому, не личное качество Амурского, это традиция уже.

Гаркави мы знаем по выступлениям в закрытых аудиториях (Дом печати и др.). Превосходный, находчивый конферансье. У него больше всего данных для того, чтобы найти какие-то новые черты советского конферанса. Но почему растерял Гаркави все эти свои качества по дороге в эстрадный театр ЦПКиО? Те же беззлобные анекдотики, та же все искупающая улыбка.

Конферанс — трудное дело. Требуется подлинное остроумие, а не зубоскальство, подлинный такт. Если не иметь этих качеств, то результаты получатся примерно такие, какие мы видим сейчас в номерах разговорного жанра.

Эд и Вар бичуют непорядки в органах связи. Конечно же, перепутана телеграмма: вместо «Ирочка» — «дырочка» и дальше — все так же смешно. Громов и Милич решили доказать, что гоголевские персонажи живы еще в нашем быту. Вытянутые беспощадными обличителями за ушко да на солнышко, персонажи эти не желают платить за электричество, ссорятся с соседями и прячут икону за ширмой. Произошла явная ошибка, использован не тот участок классического наследия: не Гоголь, но традиция гомэновских скэтчей. Остроумнее других Смирнов и Вишневская, они злободневны в какой-то мере, их выручает материал. Но они ужасающе нелитературны, а ведь эстрадный текст — это литература.

Заметьте, что перед нами первосортные, испытанные, обладающие прочной репутацией номера. Каков же второй сорт? Но зрителю так хочется смеяться, что он принимает и это. «Разговорников» мало, они входят не в каждую даже программу, их слушают с жадностью.

Программы составляются преимущественно из акробатических номеров, и на материале этих номеров хотелось бы нам поставить вопрос о советском стиле работы на эстраде, советском стиле акробатики — в том числе.

В Эрмитаже демонстрируется заграничный аттракцион Нартон. Номер мрачный и явно рассчитанный на щекотание нервов зрителей. Не выдержат лопатки исполнителя, которыми сжимает он железную пластину, разожмутся — и человек упадет с большой высоты. Все дело в страшном физическом напряжении.

Так вот, советский стиль должен быть во всем противоположным этому: никакого щекотания нервов, и упор — отнюдь не на физическое напряжение. Демонстрация тел ловких и тренированных. Изящество, легкость. Упражнения рядовых наших физкультурников, доведенные до блистательного совершенства.

Стиль этот реализован уже, хотя бы молодыми акробатами Амос.

Работают они с такой легкостью, что все это хочется повторить за ними. Между тем номер труден, он был бы опасен, если бы Амос работали без сетки. Сетка же не раздражает, потому что служит трамплином.

З Амос — отнюдь не единственные удачники в своем жанре. Акробатика, повидому, наиболее благополучный участок нашей эстрады. Очень неплохо работают в том же Эрмитаже жонглеры «5 Шар», в ЦДКА 2 Костелио, в ЦПКиО 2 Склопф (которым, впрочем, надо пожелать большей чистоты в выполнении их трудных номеров). Вообще, если несколько лет тому назад зарубежные мастера акробатики были образцом для нас, то сейчас мы располагаем рядом нисколько не худших номеров, а, главное, очень поднялся общий уровень.

В чем причина успеха акробатики? Не в том ли, что она имеет неисчерпаемый резервуар кадров в массовом физкультурном движении? А разве любой жанр советской эстрады не имеет такого же резервуара в самодеятельном искусстве? Но молодые физкультурники, решившие сделать эстраду профессией, не будут предоставлены сами себе, а все прочие будут.

Имеется техникум циркового искусства, имеется, пусть еще не удовлетворяющие нас, но делающие свое полезное дело, кадры режиссеров при ГОМЭЦ. А вот молодому разговорнику не поможет никто.

Сейчас самый больной для эстрады вопрос — вопрос организационный. Сколько уже лет вопиет общественность, сколько уже лет ясна необходимость организационного и творческого центра эстрады. Недавно в этом смысле высказалась столь авторитетная инстанция, как ЦК Рабис. Дела же не видно пока. Попрежнему эстрадники могут мечтать только о помощи квалифицированных писателей, композиторов, художников, режиссеров.

Из других номеров следует отметить выступающую с успехом Инну Рович (ЦДКА), блестящих снайперов Поповых (ЦПКиО) и неплохо работающих мнемотехников Форбрас, (ЦПКиО), перемежающих выступления остротами дурного стиля. При всем обилии номеров программы недостаточно разнообразны. Почему, например, так мало использовано художественное слово? Выступавший в прошлой программе Эрмитажа Курнар убедительно продемонстрировал, что и рядом с джазом, рядом с балетом полновесное художественное слово, право, ничего не теряет в своей выразительности. Сейчас жанр этот представлен только Першиным (ЦДКА), читающим Каменского. Замысел интересен, но актер явно не располагает достаточными данными и достаточной культурой для разрешения столь трудной задачи.

И, наконец, последнее. Кроме упомянутых уже импортных номеров выступают Лиль и Пэги Стон. Как певицы они ничем не замечательны; как о пианистках о них нельзя говорить всерьез. Как это получается, что к нам неизменно ввозится второй сорт? Мы хотим знать зарубежную эстраду, но в лице самых блестящих ее представителей.

А. КАМ

ИСКУССТВО БАЛЕТА

Гастроли ленинградского балета — это не только подлинный праздник искусства для нас, москвичей. Лучший в мире балет, которым мы по праву гордимся, балет, раскрывший таланты таких исключительных танцовщиков-артистов, как Уланова, Дудинская, Вечеслова, Чабукиани, Сергеев, артистов, считающих свои годы по календарю революции, показал не только значение высокой культуры работы, школы, той превосходной ленинградской школы, которой так недостает московскому балету и которая обусловливает новый расцвет замечательного классического искусства.

Ленинградские спектакли говорят и о современном критическом осмыслении этого агонизировавшего искусства, которому не в меру ретивые реформаторы пели еще так недавно отходную, противопоставив танцу средства акробатики и физкультуры.

И хотя показанные спектакли — классической, а не современной тематики («Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», «Эсмеральда»), самый подход к этой тематике, разрешение ее задач носит на себе печать современных исканий в области не только труднейшего и архаичнейшего из искусств — балетного; в области балета ленинградцы ставят те же проблемы, борются за тот же творческий метод, за который борются все наше искусство и культура.

А. Ваганова, говоря о принципиальных исходных позициях совершающегося на наших глазах обновления балетного театра, выясняет определенно задачи рождения «подлинно народного, реалистического балетного театра». В области тематики эти задачи сводятся к «значительности темы» и социальному разрешению ее.

С этой точки зрения «Бахчисарайский фонтан» представляет лишь отраженную ценность, поскольку он напоминает нам о замечательной пушкинской поэме, но само либреттное разрешение пушкинской темы, конечно, не носит ни в какой степени печати значительности, разделяя в этом смысле обычную участь драматургических «инсценировок» классических произведений.

Лишь 3-й акт представляет собой иллюстрацию к неумирающим пушкинским стихам, и только замечательная артистка Уланова наполняет эту иллюстрацию подлинным, волнующим творческим содержанием.

Значительней ленинградская интерпретация «Эсмеральды», близкая к роману Гюго.

Постановщик переводит старое либретто в план социальной мелодрамы, близкой к романтическо-идейным демократическим установкам В. Гюго.

Более спорен опыт критического освоения, проделанный со старым «Лебединым озером», опыт замены «бутафорской фантастики романтикой», с исторической конкретизацией образов балета.

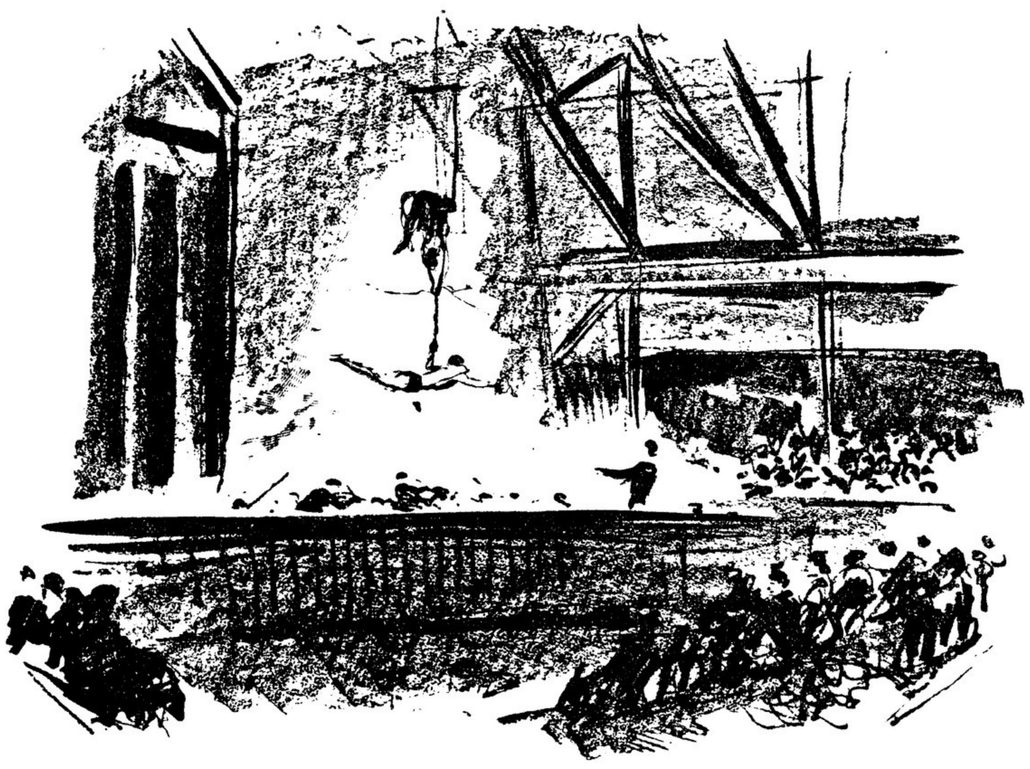
Ленинградцы переносят действие сказки в 30-е годы XIX века, злого волшебника превращают в герцога, принца Зигфрида — в молодого графа, немецкого романтика, увлекающегося чтением старинных легенд, и любимого поэта (вернее всего, Гофмана). «Лебединое озеро» в этом плане должно превратиться в историю молодого человека 30-х годов, но, конечно, это не удается, ибо сюжет не есть нечто, случайно привнесенное в данный балет: под его углом надо строить новый сценарий и даже новую музыку. Поскольку этого нет, новая сюжетная линия остается в спектакле надуманной, поверхностной, бледной и нечеткой и ведет к внутренним противоречиям, к немотивированности. И если, например, легко представить на сцене прекрасный осенний парк и мечтателя-графа с книжкой, уничтожить пейзанские танцы 1-го акта и поставить новый вальс то ведь основную сказочность победить нельзя: лебедь-птица действует на сцене, как живая балерина, и подменить умершую балерину куклой птицы — это же не есть то движение к реалистическому оправданию балетной сказки, которое поставили себе задачей наши реформаторы. А 2-й акт: бал в замке, маскарад — это ведь по существу тот же дивертисментный акт старого «Лебединого озера», и он, представьте себе, нисколько не мешает зрителю. А вот отдельные балетные номера — замечательные лебединые танцы, поставленные еще Петипа, — ведь новый постановщик сохранил и очень хорошо сделал, что сохранил. Все это в конце концов приводит к эклектичности, к сборности

Т. М. Вечеслова

В опере Чайковского Татьяна пишет письмо, и это сюжетное положение отвечает и музыкальному развитию оперы. Но Татьяна ведь, в сущности, **поэт** письмо. Юноша, **читающий** книжку в балете, где нужно танцевать, где танец есть основной язык искусства и основное средство развития темы — это внутреннее жанрово-стилевое противоречие.

И вот здесь мы подходим к основной идее современных исканий в балете, которую ярко демонстрирует нам блестящее искусство ленинградского балета и с которой мы уже отчасти могли познакомиться в интереснейшем московском спектакле «Соперницы» в балетном театре В. Кригер. Эту идею можно охарактеризовать как утверждение **реалистического метода** в искусстве балета.

Рис. худ. Д. Рубинштейна



Эстрадный театр в Эрмитаже

Этот метод осуществляет себя не только в тематике, о которой мы выше говорили, и в сюжетном построении спектакля, но, главным образом в **«драматическом** осмыслении сюжета», в создании «полноценных реалистических художественных образов», «реалистической характеристики действия и обстановки». Деятели нового балета в различных выступлениях все время декларируют это реалистическое обоснование балета, и наша задача — задача критики — вскрыть фактическое содержание этой привлекательной и современной передовой методологической формулы. Балетный спектакль в широком смысле есть синтетическое театральное зрелище, образуемое композитором (и его представителем — дирижером), балетмейстером и драматическим режиссером, художником и, наконец, самим балетным артистом. И очень хорошо, что балетный театр в своей реформе обращает внимание и на отчетливость драматического сюжета, и на осмысленность действия, и на качество декоративного оформления, и на качество музыкального сопровождения, идя от банальной танцевальной музыки типа Пуни к замечательному симфониаму, запечатленному в балетах Чайковского. Но все это — элементы не самостоятельного значения в балете, а подчиненного.

Танец — не только ведущее начало балета, оно — безусловное. Без него нет балета. Все остальное может быть, может и не быть.

Сценическая выразительность балетного искусства состоит в том, что любые стилевые качества образа оно передает не на языке драмы, а на языке танца.

Сама А. Ваганова очень четко и точно ставит пределы возможному методологическому толкованию и обоснованию новых исканий в балете, когда говорит о том, что задачи построения балетной драмы и реалистических образов должны быть разрешены «не вне классического танца, не вопреки ему, не средствами условной пантомимы, а именно на языке классического балета». Создавать балет и бояться «условности» танца — это значит «обеднять» силу танцевального спектакля. Очень верно утверждение, что между «условностью» классического танца и требованиями «реализма» нет никаких противоречий. Классический танец — это форма выражения в движении человеческих эмоций.

Стремление к реализму в балете есть стремление к выражению подлинной специфики его, т. е. танца прежде всего, как основного и безусловного факта балета, как его языка, на котором он выражает свои идеи в его подлинной «условности», в его па, пируэтах, полетах, фуэтте.

Борьба за реализм в классическом балете не должна вести к умалению «условного» классического танца, как определяющего начала балета. К сожалению, методологи современного балета не всегда это отчетливо понимают, и оттуда так часто наблюдаемый в наших новых балетных спектаклях отход от танца к пантомиме— борьба с самой «условностью» не только танца, но и пантомимы, стремление в первую очередь к ее драматически-бытовому оправданию, «осмыслению». В таком искаженном виде борьба за **«реализм»** ведет к борьбе с танцем, с одной стороны, ибо в нем средоточие и выражение балетной «условности», и к утверждению натурализма, с другой.

Об этой опасности говорят нам и блестящие гастроли ленинградского балета. Опыт этих гастролей показывает нам и то, что вне танца не существует подлинного пути развития балета.

Наиболее впечатляющим, поистине классическим образом балета явился в гастролях спектакль «Лебединое озеро», где музыка вальса в лучшем смысле отвечает танцевальному назначению балета, где все движения действующих лиц выражают существо и темы и сюжета, и действия, и образов его **через танец.** «Танцевать в образе» — это вовсе не значит драмой и драматическим действием преодолевать танцевальную «условность», пируэты и антраша, а это значит находить органическое выражение психологической сущности образа и его сценических задач в условной форме приемов балетного классического танца.

И насколько танцевальный образ лебедя (арт. Дудинская) эффективнее, чем построенный той же Вагановой в «реалистическом» плане образ юноши, читающего книгу, ходящего по сцене с книгой, мечтающего над книгой, вместо того, чтобы не ходить, а танцевать, мечтать в танце и через танец и через него только выражать свою сущность образа балетного искусства! Чабукиани, замечательный танцовщик, показывает полностью и наиболее выразительно свое искусство полета и прыжка не в драматической пантомиме, а именно там, где осуществляет свое призвание балетного артиста, где он танцует: в бальной сцене «Лебединого озера» и особенно блестяще в роли Актеона в «Эсмеральде».

В построении «Эсмеральды» театр стремился прежде всего к «выявлению драматического смысла романа В. Гюго». «Этим самым мы стремились дать большую содержательность балету», прибавляет театр. Но вот весь последний 3-й акт спектакля совсем не воспринимается зрителем и оставляет его холодным, хотя он носит ярко иллюстративно-драматический («реалистический», по определению постановщика) характер, хотя здесь приведены в движение и впечатляющие атрибуты религиозного средневековья, и церковный хор, и палач, и несчастная жертва, и пр. И пусть театр ставит себе в заслугу, что спектакль кончается «в соответствии с романом Гюго»; эта тематическая задача играет последнюю роль в балетно-музыкальных впечатлениях от спектакля, ибо она не претворена в танцевальные образы, исключительно активные в балетном спектакле.

Балерина в угоду **драматической правде** влачит по сцене свое обессиленное, лишенное мускульного напряжения тело с спотыкающимися ногами, с упавшими вяло руками — со всем своим образом физической обреченности и гибели, но ведь существо балетного творчества в другом: балерина, и умирая на сцене, должна осуществлять правдивый образ действительности не натуралистически, а **условными** средствами балета.

Зато 2-й акт той же «Эсмеральды», блестяще поставленный именно в танцевальном плане, является и **высшей** точкой этого спектакля именно

Г. С. Уланова

потому, что он сплошь танцевален и весь **драматический** его смысл выражен исключительно в **танце.**

В образе Эсмеральды постановщик стремился, преодолевая балетную условность, осуществить в большой мере бытовую мотивацию: Эсмеральда в обществе бродяг, по мысли постановки, резвится и отдыхает, а не «исполняет танцевальный номер». «Возможно более реалистической правды», «реалистичнее и правдивее (чем обычно это делалось) стремимся мы раскрыть образ Эсмеральды», — пишет А. Ваганова. «Мы хотим показать ее простой девушкой из народа, принужденной заботиться и о своем скромном хозяйстве и о пропитании», и в возможно более «точном приближении к рассказу Гюго».

Вечеслова дает с самого начала и этой Эсмеральде образ «характерности», даже во внешних своих впечатлениях далекий от балетного образа. Перед нами на сцене и не балетная артистка — артистка драмы во всех своих проявлениях, создающая живописно-жанровый образ цыганки, образ «опыганенный» до предела, и в характерном бытовом костюме, и в гриме, и в движениях, и в самой грации тела, в пластике простолюдинки. Танец играет явно подчиненную роль в образе сценического поведения этой опрозаированной Эсмеральды, он ломается в угоду драме, внешней образности, характерности.

Но вот 2-й акт, где вся подлинно драматическая (а не бытовая) характеристика образа, его содержание и его действие в спектакле находит себе замечательное художественное выражение не в пантомиме, а в танце (pas de six), именно «в типичных балетных па», где точные и четкие танцевальные формы, сохраняя приемы своей классической балетной условности (из которых основная — та, что танцы — на носке), в своем скольжении, обрывании, внутреннем нарастании и в распадении, в задержке ритма являются единственным выражением **подлинно драматического** существа переживаний Эсмеральды, этот акт является, как мы сказали, наиболее впечатляющим моментом всего спектакля, наиболее эмоциональным венцом и **драматического** наполнения танца.

Здесь Вечеслова показала себя замечательной не танцовщицей только, а балетной актрисой, драматически-балетной, равной которой, в смысле именно полной непосредственности и органической стихийности переживаний подлинных, а не «условных» эмоций, эмоций, нашедших себе совершенные художественные формы, мы не встречаем на балетной сцене.

Спектакль «Бахчисарайского фонтана» — замечательное собрание пластически-зрелищных иллюстраций к пушкинской поэме, но здесь характеристика главных действующих лиц передана не через живое действие танца, а через статику пластических и поэтических движений, почти «живых картин». Замечательная артистка лирического плана, Уланова дает обаятельный воздушный образ пушкинской Марии в ее пленительной девичьей беззащитности и элегичности; перед нами ряд трогательных лирических движений, поз классических статуй, но и лирика в балете должна быть динамизирована в танце, если она призвана волновать, как это блестяще показала та же Уланова в партиях Одетты (и менее удачно Одиллии) в «Лебедином озере» и в «Жизели», которые москвичи имели случай видеть истекшей зимой. Улановой негде танцевать в постановке Захарова. Та картина драматически-пластических образов по преимуществу, которую показывает театр в «Бахчисарайском фонтане», отдает холодным мастерством, где явно недостает слов, недостает пушкинского стиха, ибо здесь нет того единственно выразительного и волнующего языка, которым живет и движется балет языка танца.

Захаров строил в своем замысле спектакль как «единое драматическое действие», строил танцы как «монологи и диалоги», в которых разговаривают «не условными жестами, а эмоционально окрашенным танцевальным движением». Однако этот «разговор» ведется в спектакле не на языке пируэта и антраша, усвоенного алфавита классического танца, а на языке именно пантомимы. Самый принцип построения балета оказался порочным. И другие «лейтдвижения», которыми постановщик снабжает своих персонажей (Марию — арабеском, Зарему — кругами, шенэ и арабесками), явно недостаточны для танцевального содержания этих образов, а для Гирея режиссер не находит в танцевальном лексиконе никаких движений, и он остался на протяжении всего спектакля персонажем драматического театра.

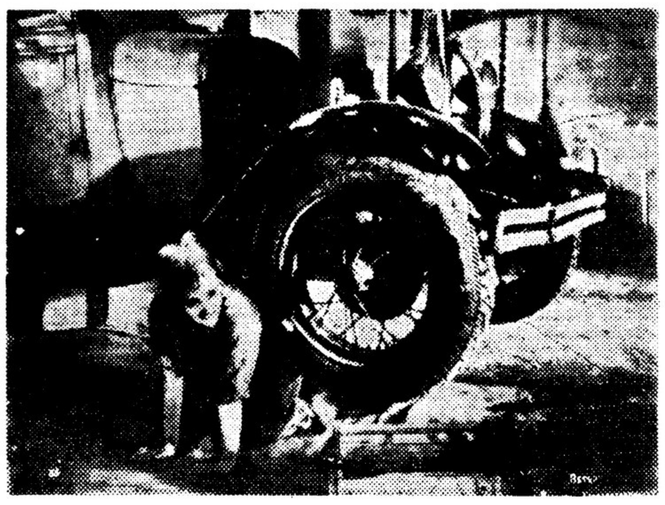
Проблема: «танцовщик или актер хореографического театра» решается, как это ясно показал замечательный успех «Эсмеральды» во 2-м акте («танцевальном») и «Лебединого озера» (во всех танцевальных актах), именно в плоскости «танцовщика», но, конечно, не формалистического танца а танца, наполненного тем истинным «серьезным содержанием», о котором говорил Новерр, той «душевной» исполненности, о которой говорил Пушкин, истинной действенностью, психологической выразительностью и значит драматичностью.

Но все это реалистическое, психологическое и социальное содержание в балете должно находить свое выражение только через танец и в танце.

Искусство балета — это прежде всего искусство танца.

Д. ТАЛЬНИКОВ

„Петер“



«ПЕТЕР». Арт. Франческа Гааль в роли Петера

Как вырос советский зритель! «Петер» не дошел еще до коммерческого экрана, но на фестивале, на нескольких последующих просмотрах фильм увидело уже изрядное количество людей. С какой уверенностью, с какой легкостью сумел разглядеть каждый из сидящих в зале подлинную природу фильма, идейную сущность его.

Потому что легкость фильма — мнимая, за ней скрывается весьма четкая концепция действительности. Она вовсе не нова, вовсе не оригинальна, эта концепция, и она глубоко враждебна нам. Все тот же «happy end», счастливый конец, который должен убеждать, что не стоит, в сущности, слишком мрачно смотреть на жизнь или — чего упаси боже — бороться, чтобы сделать ее иной. Неприятности переходящи, — убеждает нас фильм, — их следует переносить с улыбкой, тем более, что каждый может найти свой счастливый случай.

Да, это все тот же «опиум для народа», что и в тысячах других романов, пьес, фильмов. Опиум еще более опасный, ибо все это сделано с тонкостью поистине замечательной. Ведь на экране с большой смелостью взят актуальнейший политический материал. Перед нами будни большого города, охваченного кризисом. Мы видим, как безработные вымаливают несколько грошей, распевая по дворам. Как выселяют бедняков из квартиры, выбрасывая из окна их жалкий скарб. Как владелец гаража бьет по лицу мальчика, работающего у него. Но мастерство авторов фильма полностью нейтрализует этот материал, делая его просто забавным, и так достигает желаемого эффекта.

Было бы смешно становиться в негодующую позу и обличать. Как сказано уже, советский зритель различает и разоблачает внутренне все эти искусные хитросплетения с замечательной легкостью. Фильм ни в чем его не убеждает, он отбрасывает то, что враждебно ему.

И, отбросив, оценивает по достоинству все бесспорные удачи фильма.

Смешно сравнивать работу наших кинематографистов,—подлинное высокое искусство, — с «Петером». И все же мы многому можем научиться у создателей его.

Теперь уже некого, кажется, убеждать в необходимости сюжетного сценария. И сценарий «Петера» показывает нам, до какой виртуозности может быть доведено мастерство сценариста. Вот где поистине всякое ружье стреляет. Тут нет буквально ни единой случайной детали. От портрета Наполеона, фигурирующего во всех почти — от первого до последнего — эпизодах и неизменно напоминающего нам о стараниях бездомной семьи создать уют в любых немыслимых условиях; от этого портрета до будки, разбиваемой, в начале и в конце фильма, и тем самым замыкающей сюжетный круг, все до предела использовано режиссером. События повторяются в сценарии с такой правильностью, что подробный анализ показал бы, может быть, почти идеальное соблюдение правил классической поэтики. Любопытно, что сценарий обошелся минимальным количеством второстепенных персонажей, — что крайне трудно при сложной интриге, — и еще любопытнее, с каким исчерпывающим мастерством характеризуется — едва только появился он на экране — любой персонаж.

На очень высоком уровне также режиссерская работа. Комедия не знает частичных удач, — тут уж либо смешно, либо не смешно. А если не смешно, то претенциозно и неприятно. В «Петере» промахов почти нет, смешно все. Причем своеобразие режиссерского почерка (режиссер — Герман Костерлиц) в мягкости его. В этом смысле комедия не совсем американская, она отлична от угловатой эксцентрики, нашедшей классическое свое выражение в «Воинственных скворцах». Невероятного в ней мало, но самые обычные вещи освещены мягкой улыбкой. Юмор не в кадре, но в положении. И даже столь старое, в сущности, комедийное положение, как женщина в мужском костюме, использовано замечательно находчиво.

Но, разумеется, основная победа фильма — незаурядное мастерство Франчески Гааль. Ее редкий комедийный талант поразительно разносторонен. Она одинакова хороша там, где изображает озорного мальчишку и там, где проводит сцены самые лирические. Она превосходно поет и столь же превосходно танцует. В ней есть то очарование, то умение заставлять верить в себя, которое отличает только крупнейших актеров и которое всегда побеждает зрителя.

Н. ШТЕЙН

КЛАССИКИ АРХИТЕКТУРЫ

— Задачи издательства Всесоюзной академии архитектуры,—сказал в беседе с нашим сотрудником зам. управляющего издательством т. Р. В. Галинский, — определяются установками и работами академии, которая призвана вести борьбу за большую социалистическую архитектуру, за ее художественно-идейную выразительность, за ее технико-конструктивное совершенство.

Организационный период издательства остался позади. В настоящее время мы вступили на путь практического осуществления поставленных перед нами задач.

В первую очередь издательство наметило выпустить лучшие работы классиков архитектуры. В ближайшем будущем выйдет первый том сочинений **Леона-Баттиста, Альберти.** В книге помещен знаменитый трактат Альберти «Десять книг о зодчестве» (перевод с латинского В. П. Зубова). Этот трактат на русском языке появляется впервые.

В подготовляемом к печати втором томе будут даны подробные комментарии, освещающие творчество Альберти как теоретика и зодчего. Издание иллюстрируется наиболее ценными гравюрами старых изданий.

Подготовлено к изданию классическое произведение великого итальянского архитектора **Андреа Палладио** — «Четыре книги об архитектуре». Перевод книги под редакцией акад. И. В. Жолтовского воспроизводит первое издание 1570 года. Труд сопровождается подробными комментариями к трактату Палладио и рядом неопубликованных материалов (фото, обмеры, рисунки и пр.), иллюстрирующих творчество этого гениального мастера прошлого.

Готовятся к изданию перевод капитального трехтомного труда французского архитектора **Поль Летаруйи** «Здания нового Рима», классическое исследование Геймюллера (законченное Штейгманом), посвященное архитектуре эпохи Возрождения в Тоскане, и «Десять книг об архитектуре» Витрувия.

Помимо издания трудов классиков архитектуры издательство выпускает серию монографических работ о крупнейших зодчих прошлого.

В этом году мы наметили издать монографические работы о творчестве Чарльза Камерона, Джакомо Гваренги, Тома де Томона и других великих мастеров архитектуры.

Из плана выпуска этого года следует отметить также книгу **Л. Ремпеля** «Архитектура послевоенной Италии», которая познакомит советского читателя с архитектурными течениями и архитектурной практикой послевоенной Италии. Наряду с критикой архитектурной политики итальянского фашизма автор анализирует теорию и практику итальянских футуристов, «неоклассиков», «рационалистов» и т. п.

Громадный интерес не только для работников архитектурного фронта, но и для широких читательских кругов представит сборник-альбом «Архитектура московского метро» под редакцией архитекторов **Н. Я. Колли** и **С. М. Кравец.**

Вот краткий перечень наших важнейших изданий в текущем году.

АМЕРИКАНЦЫ В ДСП

Их было человек сто. Их облик, одежда, скромные, непретенциозные манеры ярко свидетельствовали о том, что мы имеем дело не с «белоподкладочниками», совершающими некую увеселительную прогулку, а с представителями подлинно демократической части американского студенчества, для которых СССР не является заурядным географическим понятием.

Как выразился в беседе с нами один из этих студентов, — настоятельная потребность определить свой путь, уточнить свои отношения с современностью, привести в порядок все «хозяйство», находящееся под черепной крышей.

Так стоит вопрос почти для всей молодежи, собравшейся 26 июля в ДСП для встречи с советскими писателями. Она с глубоким вниманием относится к тому, что делается в нашей стране. По многим трудненько бывает свести концы с концами, охватить явления во всей их обусловленности, освободиться от привычных критериев, ставших для них уже своего рода фетишами.

Наиболее ярко сказывается этот фетишизм, судя по формулировке некоторых вопросов, заданных двумя-тремя представителями собравшейся группы, в понимании проблемы **личного и общественного:** а не угрожает ли общественное — личному, а не ведет ли коллективизм к нивелированию индивидуальностей и т. д.

Этим же определяются отчасти и вопросы, относящиеся к советской литературе. Они опасаются: не требует ли советская общественность от писателей вульгарной тенденциозности, не является ли социалистический реализм своего рода «принудиловкой» и не слишком ли узки рамки этого стиля для подлинного художника, их волнует вопрос о судьбе того писателя, который пожелал бы быть в СССР «художником для немногих» и т. д.

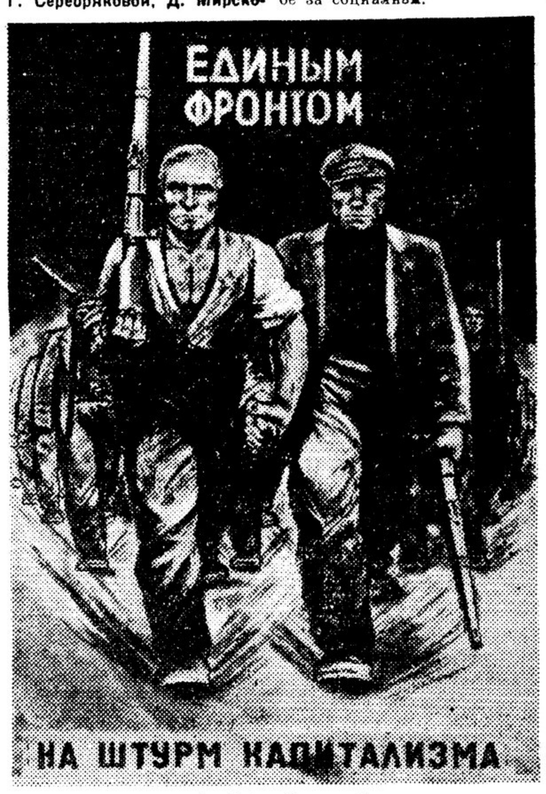
Из ответов тт. **И. Марченко, И. Беспалова, Г. Серебряковой, Д. Мирского, С. Третьякова** и др. американские студенты, педагоги и научные работники могли уяснить себе, что в СССР идет борьба за высоко-идейное искусство, что социалистический реализм, как и стиль всей нашей жизни, не сужает, а бесконечно расширяет возможности творческого развития личности, что наше общество отвергает тип сверхрафинированного художника, творящего для самого себя или для замкнутого круга своих поклонников, — но это абсолютно не значит, что наши массы воспитываются в равнодушии к **прекрасному:** свидетельством тому — миллионные тиражи классической литературы, не могущие удовлетворить жадного, неуклонно возрастающего спроса нашего массового читателя.

Эти данные произвели заметное впечатление на собравшихся. Страницы записных книжек, находившихся почти у всех в руках, быстро заполнялись цифрами, именами, датами, характеристиками. Количество вопросов беспрерывно возрастало.

Какова структура Союза советских писателей? Каков партийный состав писателей, об'единяемых Союзом? Кто входит в руководство? Каковы принципы оплаты авторского труда в СССР? В чем выражаются заботы о молодом авторе? В чем особенности издательского дела в Советской стране и т. д. и т. п.

Ответы, последовавшие на эти вопросы, вызывали оживленную реакцию зала. Особенное движение вызвал рассказ С. Третьякова об организованной в свое время В. Ставским конференции героев его книги «Разбег». Такие факты — это было вполне очевидно — обладают особенной силой убеждения и помогают глубоко постигнуть всю необычность, все своеобразие нашей жизни и понять, какая бездна отделяет писателя буржуазного от писателя пролетарского, для которого искусство — это лишь другой род оружия в борьбе за социализм.

Я. Э.



Худ. А. Кейл. Плакат Изогиза

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО Н. ЗАРХИ

После покойного Н. А. Зархи остался ряд незавершенных драматургических работ для театра и кино, еще больше — намечавшихся планов литературных работ.

— Сколько у меня планов, чорт возьми! — Эти слова Н. А. Зархи сказал за несколько минут до смерти.

Незавершенные работы и планы погибли вместе с Натаном.

Но осталось после него несколько работ уже законченных, которые могут и должны быть доведены до экрана, до сцены, до читателя.

Прежде всего это относится к последнему сценарию Н. А. Зархи «Самый счастливый» («Рождение героя»). Его постановка будет осуществлена еще в этом году.

Осталась почти законченная пьеса «Москва вторая», над которой Н. А. Зархи собирался еще поработать после окончания сценария «Самый счастливый». Есть драматурги — друзья покойного, — которым хорошо известны соображения Н. А. о доработке этой пьесы. Произвести ее не представит большого труда, и эти товарищи должны теперь же «Москву вторую» закончить. Особенно большую помощь в доработке этой пьесы мог бы оказать заслуженный деятель искусств С. М. Эйзенштейн.

Далее, имеется законченный сценарий Н. А. Зархи «Сумасшедший корабль» (название условное). О постановке его много говорил с покойным заслуженный деятель искусств режиссер Я. А. Протазанов, и еще за три дня до смерти Н. А. Зархи просил закрепить эту постановку за ним, Протазановым, как очередную после теперешней его работы.

Необходимо также новыми тиражами выпустить лучшие фильмы Н. А. Зархи — «Мать» и «Конец С. Петербурга». В отношении последнего фильма среди работников Межрабпомфильма возникла прекрасная мысль — озвучать его и выпустить как звуковой. И тематика, и стиль «Конца Санкт-Петербурга» вполне поддаются озвучанию, и этот фильм в звуковом варианте будет впечатлять еще сильнее, чем в немом.

Далее, необходимо издать сборник лучших сценариев Н. А. Зархи, куда могли бы войти «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Человек, который не убил», «Гифт-Газ», «Самый счастливый». Одновременно должен быть издан и сборник пьес покойного — «Улица радости», «Москва вторая».

На обязанности А. М. Файко лежит завершение его совместных с Н. А. Зархи планов и сюжетных наметок фильма и пьесы к 20-летию Октябрьской революции.

Надо также энергично поддержать инициативу руководящих работников Межрабпомфильм об установлении ежегодной премии за лучший киносценарий. В 1935 г. эта премия по праву должна принадлежать сценарию Н. А. Зархи «Самый счастливый».

И, наконец, следует помочь молодым ассистентам Н. А. Зархи тт. Винокуровым, окончившим ГИК, закончить начатый под руководством Н. А. сценарий «Гимназия», который был задуман к 20-летию Октября. Винокуровы произвели уже большой отбор архивных материалов для этой работы, Н. А. Зархи наметил основных персонажей и главные сюжетные линии. Последний раз он работал с Винокуровыми 16 июля — накануне катастрофы.

Г. ГРЕБНЕР, М. ЛЕВИДОВ, О. ЛЕОНИДОВ, В. ФЕЛЬДМАН, В. ШВЕЙЦЕР, В. ШКЛОВСКИЙ.

Ответственный редактор А. А. БОЛОТНИКОВ.
ИЗДАТЕЛЬ: Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, Сретенка, Последний пер., д. 26, тел. 69-61 и 4-34-60.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-13 и 5-51-69.

О плагиаторе Курочкине

Узбекским Госиздатом в 1934 г. издана книжка **Ивана Курочкина** «Вахшстрой» (очерки и путевые заметки). В конце книжки указан ответственный редактор **Шипилло.** При тираже 2.100 экз., цена сборника 2 руб. 40 к. Книжка Ивана Курочкина повествует о строительстве оросительного канала на р. Вахше, в Узбекистане. Проблема орошения хлопковых полей в наших среднеазиатских советских республиках — это одна из основных и насущнейших задач социалистического хозяйства. План великих работ по ирригации в этих краях — одно из величайших достижений нашей страны, это — результат героизма и энтузиазма рабочих и колхозных масс Узбекистана. Рассказать об этой работе, поведать о людях и их делах — заманчивый и почтенный труд для писателя. Как читатель и литератор я раскрыл книжечку Ивана Курочкина с любопытством и интересом.

Перелистывая страницу за страницей, я начал испытывать тревогу, а с 43-й страницы, с подзаголовка «Головной участок», совсем разволновался. Что за наваждение? Почему попал сюда текст из моей книжки «Днепрострой», изданной в изд-ве «Недра» в 1931 г., собранный из очерков, печатавшихся в «Известиях» с 1928 г.? Что это? Ошибка типографии, редакции?

Беру себя в руки и спокойно продолжаю чтение «Вахшстроя». Сомнений нет. Весь очерк «Головной участок» с 43-й по 61-ю списан со страниц моей книги «Днепрострой». Некоторые абзацы — с небольшими вставочками, с заменой отдельных слов другими, в большинство — целиком, без изменений. Я не могу приводить здесь обилия украденных страниц и абзацев: для этого нужно было бы печатать всю главу целиком. Я хочу привести только одно-два места, для того чтобы показать, насколько Иван Курочкин грубо и неумело грабит пишущего эти строки.

«Вахшстрой» (стр. 43).

Там, где сейчас развертываются и во всю идут работы, полтора года тому назад было пустынно. Прибрежные голые холмы унылыми оползнями шелушились над скалами, засыпая выступы, а дальше на высотах горбами переходили в выжженную степь, всем своим видом напоминая пустыню. Скалистые утесы, омываемые рекой и в берегах и на островах, внушали зрителю незыблемость минувших столетий. Из Афганистана дул суховей-«афганец», выжигая своим дыханием растительность. Дни дымились гарью... И т. д.

«Днепрострой» (стр. 5).

Тогда было пустынно: прибрежные голые холмы унылыми оползнями шелушились над скалами, засыпая гранит, а на высотах горбами переходили в выжженную степь, в крестьянские поля, похожие на пустыню. Гранитные утесы, омываемые рекой — и в берегах и на островах — все эти «скалы любви», «кресла Екатерины», с выпуклыми боками, острыми гранями, в плесени и ржавчине, еще дико внушали о незыблемости прошедших веков...

С полей дул суховей, дни дымились гарью.... И т. д.

Еще один из бесчисленных примеров:

«Вахшстрой» (стр. 57).

Для основного костяка рабочих-экскаваторщиков, комсомольцев скалы и строительство — родное, кровное дело, они — хозяева, организаторы нового мира. Они уже не продают, а отдают свой труд — все свои силы, самоотверженно и сознательно. Для них Вахшское строительство, как все хозяйственное созидание, вся переделка страны — эта величайшая борьба за торжество социализма, за победу пролетариата, — будет несокрушима, если она будет утверждена на основе величайшей техники в пустыне, на границе с колониальным Афганистаном. Они прекрасно сознают, что каждый удар по прорыву, по разгильдяйству, по ошибке и глупости — это лишний сокрушительный удар по своему врагу, это — лишний боевой снаряд для разрушения капиталистической системы... И т. д.

«Днепрострой» (стр. 23).

Для этих масс рабочих строительство — родное, кровное дело: они — хозяева, организаторы нового мира. Они уже не продают, а отдают свой труд — все свои силы, самоотверженно и мудро. Для них это строительство, как все хозяйственное созидание, вся переделка страны — это величайшая борьба за торжество социализма, за победу пролетариата во всем мире. И они хорошо знают, что диктатура пролетариата будет несокрушима, если она будет утверждена на основе высочайшей техники. Они прекрасно сознают, что каждый удар по прорыву, по разгильдяйству, по ошибке и глупости — это лишний сокрушительный удар по своему врагу, это — лишний боевой снаряд для разрушения капиталистической системы... И т. д.

Как видите, полное тождество текстов за исключением отдельных, нужных для авторов словечек, чтобы пришпилить ими, как булавками, вырезанные листы из чужой книги. Курочкин не без основания решил, что книжечка «Днепрострой» мало известна, а письма с Днепра («Дніпрельстан») печатались давно и уже забыты. Кто узнает? Кому придет в голову заподозрить его, Курочкина, в плагиате? Так оно и случилось. Никто на пленуме узбекских писателей об этом и не догадался. А разоблачили-то Курочкина на этом пленуме не писатели а специалисты-ирригаторы.

Мало того. Переписывая целыми абзацами и страницами мой текст в свою книжку, Курочкин перевоплощает и героев Днепростроя в героев Вахшстроя. Так, главный американский консультант Днепростроя Купер выступает у него под именем Толстопятова, нач. стройки, и этот Толстопятов без зазрения совести жарит словами Купера:

Толстопятов:

— Это идиотский способ работы, достойный варваров. Немедленно нужно механизировать... поставить несколько штук экскаваторов.

Купер:

— Это идиотский способ работы, достойный варваров. Нужно механизировать. Без экскаваторов ничего не выйдет.

Эка, подумаешь, беда, какая! Ну, немножко позаимствовал из чужих, давно опубликованных очерков кое-что подходящее, совпадающее с тем, что происходило на Вахшстрое. Что за грех! Зачем поднимать скандал? Это же облегчает труд писателю Ивану Курочкину: глупо же писать о Вахшстрое как-то по-своему, когда уже написано об этом раньше. Правда, в «Известиях» писалось о Днепре, и Вахша тут не при чем: от Днепра до Вахши верных 3.000 км. Не все ли равно? Днепрострой ли, Вахшстрой ли — ведь, по Курочкину, дело от этого не меняется.

Пусть так. Допустим. Может быть, Курочкин согрешил только в одном очерке, хотя и в «Головном участке». Будем читать дальше. Вот очерк «Скала». Он занимает почти всю остальную половину книги (89—142 стр.) Недовольство сменяется гневом. Тут уж, извините, самоуправство вора доходит до нестерпимой наглости. Курочкин, надеясь на невежество редактора Шипилло и своих собратьев по перу и пользуясь отдаленностью от Москвы, учинил самый отчаянный грабеж среди бела дня на виду у всех. Все 53 страницы он полностью списал с «Энергии». Но здесь Толстопятов играет уже сразу две роли — Балеева и Мирона Ватагина, комсомолец Мирзаев повторяет комсомольца Кольчу, прораб Кузнецов слово в слово вторит прорабу Вихляеву. Только макинтош Вихляева он заменил толстовкой: оно и понятно — очень уж жарко в Узбекистане.

И опять я должен оговориться: приводить для сравнения тексты «Вахшстрой» и «Энергии» нет никакой возможности — сплошной грабеж. Но для иллюстрации разрешите сопоставить некоторые отдельные места для того, чтобы видеть, как Курочкин хозяйничает в чужом огороде.

«Вахшстрой (стр. 89).

Откуда-то, должно быть от экскаваторщиков, что около летней сцены, доносились звуки гармошки. Стрекозиными крыльями стрекотал киноаппарат. Далекими, глухими, рокотами грохотала осыпь за каналом: это из вагонеток и автокар сбрасывали камень, щебенку, песок. Голосили на разные лады сирены бьюсупсов марионов, подолгу испуская сиплую струю воздуха до еле слышного хрипа... И т. д.

«Энергия».

Где-то, должно быть на холме, на площади, в сквере, заливалась гармошка. Стрекозиными крыльями трепетал киноаппарат в клубе. Далекими вздохами грохотали осыпи на строительстве: должно быть из вагонеток или думпкеров сбрасывали щебень. Завыла сирена на берегу и долго спускала сиплую струну до еле слышного хрипа... И т. д.

Курочкин произвел некоторую работу над моим текстом, применительно к местным условиям, но надо сказать, что в этой обработке он допустил кое-какие нелепости. Я, например, до сих пор не догадывался, что марион (экскаватор) имеет сирену. Не догадывался также, что этот самый марион обладает каким-то аппаратом, который может гнать воздух в сирену. Это — пробел в моих познаниях. Виноват.

Вот сцена Мирона и Кольчи у окна. Эта сцена происходит с Толстопятовым и Мирзаевым.

Толстопятов («Вахшстрой»).

— Так могут говорить только взрослые, много пожившие и много знающие люди. Парень — не глуп. Он вырос раньше своих лет.

Ватагин («Энергия»).

— Это может сказать только взрослый, много поживший человек. Парень — не глуп. Он вырос раньше своих лет.

Полностью переписана Курочкиным и сцена в райкоме из «Энергии», только вместо Мирона—Толстопятов, вместо Дубяги — Михайлов, вместо Ситного — Исламов. Перенесена также с некоторыми изменениями и сцена заседания технического совета. Но зато Дубяга—Михайлов отказывается хватать за руку Мирона—Толстопятова при выходе из райкома — ЦК, а поручает это Исламову в другом месте.

Толстопятов, как и Мирон, идет в котлован и встречается с прорабом Кузнецовым точь в точь так же, как Ватагин с Вихляевым, и точь в точь такую же и теми же словами ведут беседу.

«Вахшстрой».

«Вот оно, знаете ли, т. Толстопятов... Я на земляных работах двадцать лет, а этого в самой работе и жизни не видел до сего дня... Паника. Вот-с... второпь берет...

— Э-з, да у вас, Кузнецов, никак машинобоязнь... И т. д.

«Энергия» (1-е изд.).

— Паника, знаете ли, т. Ватагин... Я на земляных работах двадцать лет, а этого вот не наблюдал до сегодня. Второпь. — И у вас машинобоязнь т. Вихляев... И т. д.

Дальше, на стр 116—135 Толстопятов репетирует по «Энергии» сцену с сезонниками, с рабочими, которых привел Кольча—Мирзаев. Не забыта и сцена с ломом.

Затем, на стр. 135—136 Толстопятов переживает то же, что и Мирон в начале главы «Силы прошлого». Слово в слово.

Наконец, Толстопятов на стр. 137—142 разучивает роль Балеева и проводит ее безукоризненно с небольшими вольностями в сцене с Шепелем, то бишь, с Шейном, причем удивительно точно переживает трагедию Балеева в котловане. И лодырей тех же встречает и разговаривает с ними тем же языком.

Об этом как раз специалисты-ирригаторы на пленуме узбекских писателей и говорили с возмущением.

Плагиат в условиях нашей советской литературы — явление возмутительное и позорное. Кража общественного достояния по нашим советским законам карается очень жестоко. Но не о наказании идет речь. Тут надо ставить вопрос о контроле работы писателя и о воспитании кадров. Надо внедрить в сознание молодых литераторов мысль, что ценность писателя определяется честным трудом и подлинным проявлением всех его сил и талантов. Надо внушить ему отвращение не только к плагиату, но и к подражательству, потому что подражательство — это пляс под чужую дудку, это значит не иметь своего лица. У нас — богатейшие, изумительные возможности для учебы, роста и развития даровитых людей. Мы уже не выносим дармоедов и захребетников, не говоря уже о ворах и грабителях: им просто нет места в нашем быту. И если контрольные и охранительные органы недостаточно бдительны, с правонарушителями борется все общество. В данном случае редактор проморгал, не заметил плагиата, писатели, очевидно, книжки Курочкина не читали, а вот явились на пленум инженеры-читатели и разоблачили плагиатора. Об этом довольно ярко пропечатано в «Правде Востока» от 30/VI 1935 г. в заметке «Кража без взлома».

Видите, Курочкин, как нехорошо и неудобно жить плодами чужого труда! Надо учиться, работать, совершенствоваться, не покладая рук, надо отвечать за каждое свое слово. Писатель нашей социалистической родины — это общественный работник, это — активный строитель новой жизни. Он должен быть честен даже в мелочах. И как-то чудовищно и противоестественно натыкаться теперь на факты беззастенчивого литературного воровства.

На это дело может пойти только враг, жулик, стяжатель, и бездельник.

Пусть этот случай исключительный в нашей литературной практике, но он должен послужить предупреждением и для издателей, и для редакторов, и для писательских организаций.

ФЕДОР ГЛАДКОВ

Государственное издательство „Художественная литература“

КОГИЗ — Главная Контора Подписных и Периодических Изданий, Москва, Маросейка, 7.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА ТОЛКОВЫЙ СЛОВАРЬ — Живого великорусского языка, В. И. ДАЛЯ.

Переиздание словаря способом офсет буквально воспроизводит текст, орфографию и шрифт издания словаря в 4-х томах 1880 г.

В текущем году выйдут первые три тома; четвертый том выйдет в начале 1936 года. Первым выйдет том 2-й (в октябре).

Условия подписки: Цена каждого тома 16 руб., а всего словаря 64 руб. При заказе вносится задаток в размере 16 р. и при получении очередного тома и уплачивается его стоимость плюс почтовые расходы. Задаток засчитывается при выдаче последнего тома.

Подписка принимается в магазинах и отделениях Книготоргового Об'единения Государственных Издательств.

ВТО Всероссийское театральное общество

К ИТОГАМ ВЫСТАВКИ

ХУДОЖНИКИ ТЕАТРА ЗА 17 ЛЕТ

Архитектурно-художественная секция ВТО, приступив к подготовке издания альбома о художниках театра, сфотографировала все 200 выставленных макетов, 500 эскизов и общие виды выставочных зал.

Театральный магазин Теакомбината ВТО принимает

ЗАКАЗЫ НА ОТПЕЧАТКУ ФОТО-КОПИИ

с этих снимков. Стоимость экземпляра: размер открытки—1 р. 50 к., размер 13 × 18 — 2 руб., размер 18 × 24 — 3 руб.

В магазине имеются альбомы образцов. Подобраны комплекты: № 1—100 снимков, № 2—150, № 3—200, № 4—250, № 5—300 снимков.

Заказы направлять с денежными переводами. Адрес магазина ВТО — Москва, Советская пл., 26/2.

УПРАВЛЕНИЕ ТЕАТРАМИ НАРКОМПРОСА РСФСР ИЗОГИЗ—КОГИЗ

ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ

в ближайшие дни рассылается подписчикам и поступает в розничную продажу № 5—6 журнала

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

Орган Управления Театрами Наркомпроса РСФСР и ЦК Рабис.

Ответственный редактор М. П. Аркадьев.

Содержание: Павел Новицкий — О пролетарском гуманизме. Я. Боярский — Воспитание актера. П. Марков — Борьба за музыкальный театр. Н. Оружейников — Комедийный актер. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ О СВОЕЙ РАБОТЕ — А. И. Ипполитов, И. П. Козьмин, С. Л. Белоусовый, Г. А. Белоуско, Н. А. Барышев, В. Н. Хондажевский. М. Имас — Классика на периферийной сцене. Г. Александров — Творческие бригады Наркомпроса. Вл. Филиппов — Театры Саратова и Архангельска. Марк Коган — Свердловский оперный театр. Н. А. Александров — Равноправный жанр. Д. Петров-Юман — Пятнадцатилетие чувашского театра (Чебоксары). И. Левин — Советский китайский театр (Владивосток). Эрвин Пискатор — Революционный театр за рубежом. Театральная Москва. Театральный Ленинград. В Управлении театрами. По Советской стране. Юбилеи. В ЦК Рабис. Театр в колхозе.

В номере четыре фотополосы, напечатанные способом меццо-тинто, больше 50 фотографий в тексте. Журнал издается на хорошей бумаге, большого формата.

Продажа производится во всех киосках Союзпечати и московских магазинах КОГИЗа.

Подписка принимается всеми отделениями, магазинами, киосками, уполномоченными КОГИЗа и всюду на почте.

Цена отдельного № — 1 р. 50 к.; цена № 5—6 (двойного) — 3 р.

Государственное издательство «Художественная литература»

Вышел из печати, на-днях будет рассылаться подписчикам и поступает в продажу № 7 (июль).

Ежемесячного журнала литературной теории, критики и истории литературы

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В НОМЕРЕ:

Социалистический гуманизм и советская литература.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А. В. Луначарский — Плеханов как искусствовед и литературный критик.

А. Лаврецкий — Историко-литературная концепция Белинского.

КРИТИКА

С. Третьяков — Оскар Мария Граф.

Н. Четунова — «Семь красных воскресений» Рамона Сендера.

Ю. Юзовский — «Ромео и Джульетта». (Шекспир в Театре революции).

Ф. Вольф — Американский театр на переломе.

ФОЛЬКЛОР

Ю. Самарин — Песни старой и новой Украины.

НА СТРАНИЦАХ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ

Журнал «ЭСПРИ» о кризисе буржуазного искусства.

ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ

Гр. Бояджиев — Мольер-мститель.

А. Чанышев — Поэты советской Башкирии (краткий обзор).

В. Жданов — Под маской академизма.

Владимир Кантарович — О книге Соловьева.

Письмо в редакцию.

Государственное издательство «Художественная литература»

Разослан подписчикам и поступает в продажу ежемесячный иллюстрированный журнал под редакцией

М. ГОРЬКОГО

„НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ“ № 5—6

СОДЕРЖАНИЕ:

М. Горький — Об искусстве.

Ефим Вихрев

Палех, село-академия.

Берег Палешки. От образов к образам. «Уголь превращается в алмаз». Пушкин — Палех. Иван Голиков. В заводах.

Ник. Зарудин — Следы на земле.

Д. Семеновский — Мстера.

Ефим Вихрев

Неведомая Хохлома.

Пламенный короб. Золотая полуда. Осиновый дракон. Яма.

Ф. Хитровский — Мастер огневой росписи.

Глеб Глинка — Дерево.

Вит. Василевский — Гранильщики. Мастер. Украшение человеков. К спорам об интуиции.

Всеволод Лебедев — Северное искусство.

Николай Тарусский — Поиски узора. Гремучие коклюшки. Царицин заказ. Свадебный платочек. Кружевная формула.

Роман Фатуев — Кубачи.

Н. Добычин — Живой чугун.

Вс. Лебедев — Рисунки народов.

Н. Никольский и Вл. Козин — Старинные промысла. Мороз по жести. Северная чернь. Кисть руки.

Дм. Прокопьев — Истоки прекрасного.

Многокрасочная литографская обложка палехского художника А. И. Ватагина.

Цена сдвоенного номера 2 р. 50 к.

Уполномоч. Главлита В—25698

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.