

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

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

№ 5 (856)

26 января 1940 г., пятница

Цена 30 коп.

Оборонная работа писателей

За последнее время в писательской среде понятие «оборонная работа» приобрело новый смысл.

Деятельность Владимира Ставского, Тулы Славиной, Бориса Ламина и Захара Харечкина в Монголии в ходе сражений у села Холхин-Гол — это оборонная работа.

Стихи В. И. Лебедева-Кумача, В. Луговского, С. Щипачева, С. Кирсанова, Е. Долматовского и других наших поэтов, печатавшихся в дивизионных листках, в фронтовых и армейских газетах, рядом с приказами о наступлении и по соседству с боевыми очерками Бориса Горбатова, Виктора Шкотовского, Петра Павленко, Бориса Левина, Сергея Валенчика и других наших прозаиков, в дни великого освободительного перехода Красной Армии в Западную Украину Западную Белоруссию, — это оборонная работа.

Доклады, с которыми выступает Всеобщий Вишневский в эти дни перед моряками доблестного Балтийского флота, корреспонденции, которые пишут с фронта писатель Борис Агафонов, многочисленные газеты частей Красной Армии, в которых сотрудники Леонид Собольев, Александр Твардовский, Борис Лазарев, Александр Прохоров и многие другие писатели, участники боевых действий против фюрера, белоэсеров, — это оборонная работа.

Стало реальностью то, о чём писал поэт двенадцать лет назад:

Туда где бригада

Поставят пикеты,

Пустите поэта

И песни поэта!

Слово писателя действительно «приравнено к птицы», писателю поэту предстоит высокая часть собственных, испытанным оружием драться с врагами социалистической родины, — и это и есть новый, воззванный смысл понятия «оборонная работа».

С чувством гордости за товарища и всю советскую литературу прочитали мы в списке награжденных Верховным Советом СССР за образцовое выполнение боевого задания юношества на фронте борьбы с финской белогвардейцами и проявленные при этом доблесть и мужество, среди многочисленных обозначений военного звания — лейтенант, полковник, красноармеец — звание «писатель» и имя — В. Ставский.

Все это показывает, что наша литература делается руками истинных патриотов социалистического отечества, готовых к собственному труду, и собственной кровью бороться за родину! Это показывает также, что основные писательские силы оказались подготовленными к боевой и ответственной работе в фронтовых условиях.

Но было бы пустым и вредным бахвалством объявлять сейчас, что «мобилизационная готовность» нашей литературы достигла необходимого уровня, что наше все сделано для нальбия полного и полезного применения писательских сил в будущих сражениях с врагами родины.

Опыт показывает, что писателю нередко приходится в боевой обстановке опушать недостаток многих необходимых знаний и навыков.

Опыт показывает, что самый скромный минимум подготовленности писателя, если он хочет быть действительно полезным на фронте, должен выражаться по крайней мере:

в знании форм современного военного искусства;

в знакомстве с боевыми свойствами, предназначением и тактикой различных родов оружия;

в умении вести оперативную, агитационную работу, письменную и устную; в умении быстро написать актуальную статью, корреспонденцию, фельетон на языке войны, настенную тему, листовку; в умении организовать газетный номер, отредактировать и выпустить его в фронтовых условиях;

в умении владеть личным оружием (револьвером, винтовкой, гранатой); в знании экономики, быта, политического строя (желательно — и языка) наших противников.

Без всего этого нельзя быть хорошим военным корреспондентом, нельзя стать настоящим редактором красноармейской газеты. А ведь именно в качестве корреспондентов и сотрудников фронтовых газет

в первую очередь выступают писатели в боевых условиях.

Если рассмотреть работу, которую ведут писательские организации под этим углом зрения, то будет ясно, что оборонная работа среди писателей не соответствует даже этим минимальным требованиям.

Оборонные комиссии и клубы писателей должны сделать практические выводы из опыта последних месяцев. Необходимо сейчас же, не откладывая, вооружать писательские кадры знаниями и навыками, которые помогут им с честью и славой участвовать в великом деле обороны социалистического государства. Этой частью оборонной работы преподнеграти ни в коем случае нельзя.

Клубам можно рекомендовать организовать циклы лекций по основным проблемам международной политики. Нужны лекции специалистов, посвященные ходу развязивания второй империалистической войны. В писательской среде надо пропагандировать изучение трудов Маркса, Энгельса, Ленина. Столыпин на вопросах войны и военного искусства, работ Меринга, военно-теоретических высказываний Фрунзе и Ворошилова, а также и тех классических произведений буржуазных военных историков и теоретиков, которых всегда пользовались воими пролетариата и которых являются сейчас настольными книгами каждого коммуниста, — производить Клаузинса, Дельброка, книгу Шлиффена, Мольтке, Фюша. Без военно-теоретической грамотности нельзя командовать даже взводом — пешим так называемым «Библиотека коммуниста» включает в себя не только называемые выше книги, но и многие другие, не менее «ответственные». Тем более, без этого нельзя глубоко осмыслить значение войны, цель ее и развитие, а ведь это долг писателя, если он хочет бытьagitатором победы и если он относится к своему труду не поверхностно, не легкомысленно.

Мы должны помнить, что в наше время военные знания являются насыщенной боевым опытом. Нужно усвоить, что без умения разобраться в военно-политической обстановке, без понимания средств спасения современной войны, без практического применения боевых знаний писателей, — широко разрабатывать военно-исторические проблемы, не гордясь меньшими выразок как из русской, так и из иностранной печати.

Поэтому мы обязаны сейчас по-новому, учитя опыт десятков писателей, достойно выполнивших свою долю на фронте, организовать оборонную работу.

Несколько слов о наших литературно-художественных журналах. Нельзя признать удовлетворительным участие большинства из них в оборонной работе. «Знамя» — специальный оборонный журнал — широко разрабатывает военно-исторические проблемы, но гордясь меньшими выразок как из русской, так и из иностранной печати.

Основным самым поэтом, фонд Маяковского в Гослитмузее за прошедшие десятилетия значительно возрос. Так, увеличившись почти в сто раз коллекция «Окна сатиры РОСТА», являющихся одной из самых ярких и интересных страниц в истории политической агитации и советского искусства первых лет революции. В настоящее время в музее имеется более двух третей общего количества выпущенных «Окна», состоявшего ориентировочно из 1800—2000 номеров, в том числе свыше двухсот оригиналов, рисованных работы Маяковского.

Некоторые из хранящихся в музее пластиках до сих пор еще не опубликованы. В частности, оставался неизвестным стихотворный текст Маяковского к «Окну сатиры РОСТА», носящему название «Последний Барончик» (рисунки И. Малитина):

Испытана на Западе как штиль колется Антагонист попробовал настравить

Антанта на Монголию

Дала поесть голодным

Дала одежду голым

И собственного барона дала монголам

Кто оделся монголы и поели еле,

Монголы на нас наступать вели

Радуется Антагонист (растягивается верно)

Да наши покрытия и барона Унгерна

Последний козырь Антагонист

Бит

А нам!

И в Монголию путь открыт.

Помимо этого в музее собраны оригиналы рекламных плакатов, различные афиши.

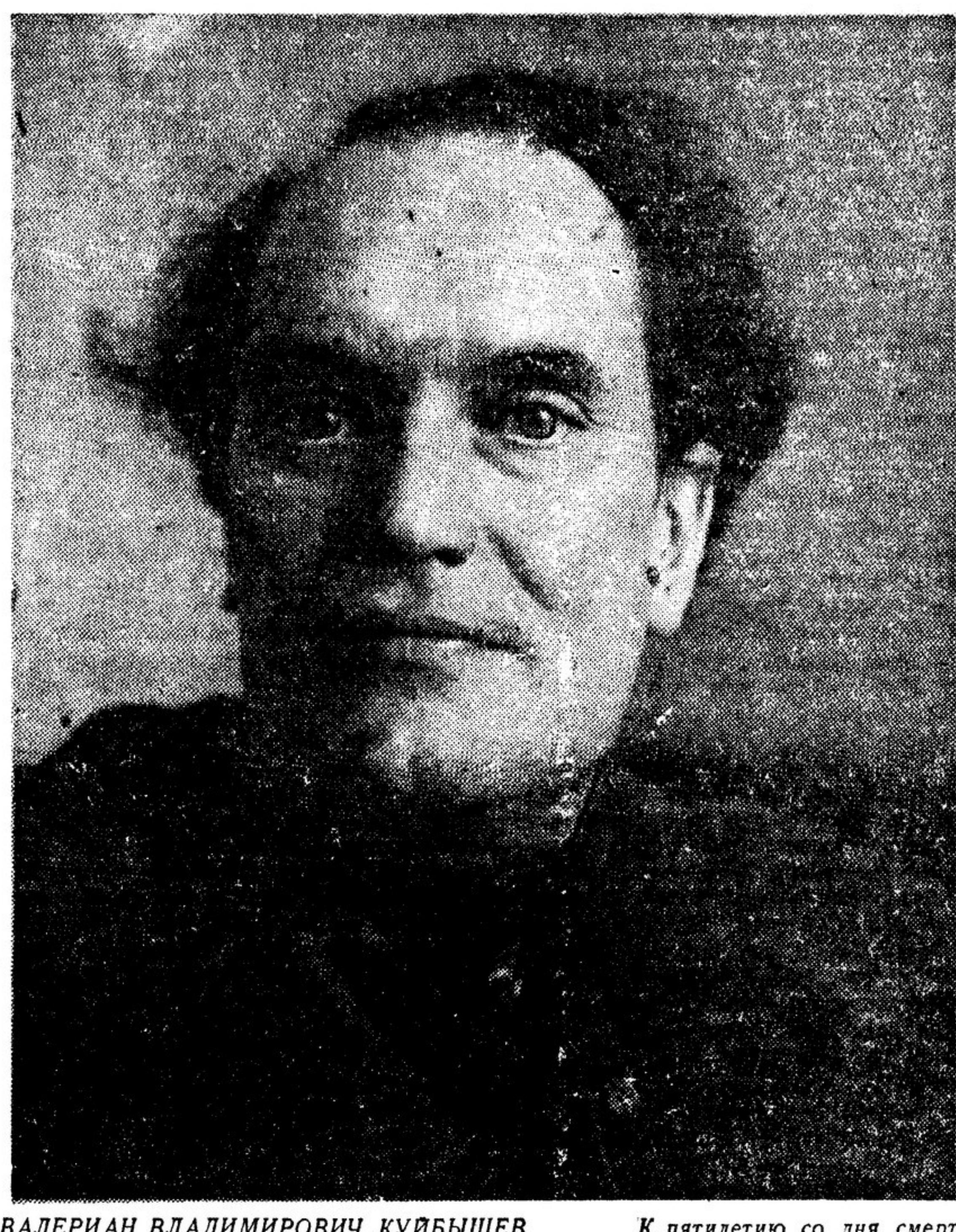
«Всем — все!», «Слушай новое!»

«Любовь Леда», «Даешь изящную жизнь!»

«Клоп», «Баня» и другие. Среди

500 рукою Маяковского, хранящихся в музее, имеются рукоюки ранних стихотворений, оригинал поэмы «150.000.000», печатный экземпляр поэмы «Флейта» поэзии

Д. К.



ВАЛЕРИАН ВЛАДИМИРОВИЧ КУЛЬБЫШЕВ

К пятилетию со дня смерти

Фонд Маяковского

В 1930 году, после закрытия выставки «Двадцать лет работы», В. В. Маяковский передал все ее экспонаты Государственному литературному музею. Среди других материалов здесь были рукописи «Клона», «Баги», записные книжки, афиши, несколько экземпляров «Окна сатиры РОСТА», все первые издания произведений поэта, собрание редакций газетных вестников как из русской, так и из иностранной печати.

Основным самым поэтом, фонд Маяковского в Гослитмузее за прошедшие десятилетия значительно возрос. Так, увеличившись почти в сто раз коллекция «Окна сатиры РОСТА», являющихся одной из самых ярких и интересных страниц в истории политической агитации и советского искусства первых лет революции. В настущее время в музее имеется более двух третей общего количества выпущенных «Окна», состоявшего ориентировочно из 1800—2000 номеров, в том числе свыше двухсот оригиналов, рисованных работы Маяковского.

Недавно музей получил от Государственного Научно-исследовательского музыкального института в Ленинграде 540 фотографических валиков с записью выступлений писателей, а также ряда артистов лучших мастеров чтения. На четырех валиках записаны исполнение Маяковского своих стихотворений: «Солана», «Послышалась», «А вы могли бы?», «Военно-морская любовь», «Наш марш», «Геодезист» (запись 1920 года), «Атлантический океан» и «Блэк энд уайт» (запись 1926 года).

К сожалению, почти все эти фонографические записи находятся сейчас в чрезвычайно плохом состоянии. Учитывая их большую ценность, Гослитмузей предполагает в ближайшее же время привлечь специалистов для реставрации валиков и для переноса голоса на пленку.

По инициативе ряда работников музея в 1937—1939 годах были проведены две экспедиции для засъемки мест, где Маяковский прорвал свои детские и юношеские годы. В результате этих поездок фонд музея пополнился фотоснимками различных видов Багдада, Кутаиси, Тбилиси и портами людей, знавших поэта в детстве.

Ряд снимков рисует также современный Багдад. Отдельная серия фотографий выполнена специально по автобиографии Маяковского «Я сам». Экспедициями брали также многочисленные воспоминания жителей Багдада.

Весь фонд Маяковского в Гослитмузее будет представлен на предполагаемой Всесоюзной выставке, посвященной десятилетию со дня смерти поэта. Большое количество материалов будет опубликовано в специальном труде «Легонис» музея. Первый полутом, целиком отведенный под «Окна сатиры РОСТА», намечается выпустить к юбилейным днем.

Сегодня в номере:

7 стр. ПЕРЕДОВАЯ. Оборонная работа писателей. ИН. КРОТОВА. Поездка в Кому. ИНФОРМАЦИЯ. Фонд Маяковского. В гостях у московских поэтов. Двадцать лет башкирского театра. Новый таджикский алфавит.

2 стр. ЕЛЕНА КУЛЬБЫШЕВА. Цветы. АННА ЛУИЗА СТРОНГ. Цивилизация и война. Э. БОРИСОВ. Заметки о природе. 3 стр. Литературные споры. В. АЛЕКСАНДРОВ. К спорам об истории реализма. Г. ЛУКАЧ. Лондонский туман. А. АДАЛИС. Простые истины.

4 стр. Т. ГАББЕ. Евгений Чарушин, А. ДЕРМАН. Алексей Николаевич Толстой. Б. РЕЙХ. Флаги и крылья.

5 стр. ЯК. РЫКАЧЕВ. Пьеса Н. Вирта «Клевета» в театре Революции. Э. МИНДЛИН. «Моль», В. ПОТАПОВ. Жизнь — Джульетта.

6 стр. А. РОСКИН. Редактор Лейкин и сотрудник Антоша Чехоне, ИНФОРМАЦИЯ. Литературная жизнь городов. Историческое наследство К. С. Станиславского. Музей еврейской литературы и искусства. К 25-летию со дня смерти И. Л. Переца. Письмо в редакцию.

Поездка в Коми

ПИСЬМО ИЗ СЫКТИВКАРА

Из Екатеринбурга по ветке Киров — Котлас пошли почты шестидесятого юбилея писателей. Котлас — это конец южной ветви Кольского полуострова. Котлас — это конец южной ветви Кольского полуострова. Котлас — это конец южной ветви Кольского полуострова. Котлас — это конец южной ветви Кольского полуострова.

Еще не все вышли на темный перрон из вагона. Уже стоит приехавший нам на встречу из Сыктывкара Николай Андреевич Ульянин.

— Бы из Москвы, товарищи? Вы писатели? Мы вас двое суток ждем...

Станционный буфет. Столики на крыше снежинки самфетами. Зато поздно круглая железнодорожная печка. А угла грудой сложены тулуны и валенки. Все это приготовлено для нас. Сразу потянуло на душу. Четыре километра снежинами снежинками по снегу.

Илья Сельвинский в своем выступлении назвал Куратова истинным Ломоносовым народа Коми. Он сказал:

— Когда думали об Иване Куратове, не знали, чему раньше поражаться: огромной прозорливости его ума, неистребимости воли его, благородству ли и яркости его чувств. Без преувеличения можно сказать, что это был не только вождь своего народа в области искусства, но и член съезда с элементами политического вождя.

Куратов разделил участь лучших сынов России, Украины, Грузии и других народов нашего Союза. Он так же был изгнан из своей родины, как и его современники — Шевченко, грузинский поэт, философ и ученик Дацунова и другие. Царское самодержавие убило Куратова там же, где убило Пушкина, Лермонтова, Шевченко. Императорская установка регулярно автомобильных народов была объявлена не только великой душой поэта, но и членами политического съезда.

Куратов изгнал из гостиницы писателя Ивана Куратова — Котласа. Писатели из средней школы, где они ожидали педагоги и 60 человек ребят!

Преподаватель Иван Егорович Шутенков делает обстоятельный доклад о жизни Куратова.

Волнико, ученик пятого класса писатель Юрий Муравьев, говорит о счастливой жизни советских детей Коми.

Ребят приветствует грузинский поэт Васо Гогрэз.

Сергей Михалков прочел свои стихи о двух упраздненных бараках, о щенке, о поросятах.

Из школы писатели отправились в местный клуб. Силами актеров колхозного театра ставилась для гостей пьеса «Вороньи вороньи».

ЦВЕТЫ

Из воспоминаний
о В. В. Куйбышеве

Елена КУЙБЫШЕВА

Днем и ночью лягут цепи. Кандалы вон. Днем и ночью, в дождь, в слякоть, в метель и в бурю волноудив гнали на катогу — в Сибирь. Вязли в болотах, выходили из занесенные снегом дороги, через Обь и Енисей, ступая на лед голой пяткой, в ветхих пальтищах, шли, не видя конца, в Сибирь — край обездоленных и вечного проклятия.

Четыре раза этот тяжелый путь прошел, несмотря ни на что, всегда с высокой поднятой головой. Валерян Куйбышев — сын полковника, героя русско-японской войны, кавалера двух орденов, дворянин.

Валерян Куйбышев давно отказался от всех преимуществ дворянства, он отказался от самого дворянства. Еще со школьной скамьи кадетского корпуса он порвал со своим классом, свою судьбу уже тогда он связал с партией и революцией.

Закованная рука к руке с соседом, мешая им грызь дороги каторжников. В стужу, по сплошному тракту, через ледяные поля, шел Валерян в Сибирь — край обездоленных и вечного проклятия...

Политические заключенные дворянского происхождения пользовались некоторыми льготами — их не закрывали в кандалы.

Поэтому, как Валерян однажды с торжеством обнявши матери, что он русь в по- служном списке отца, разговаривал с юристом и узнал, что он не дворянин, а только почетный личный гражданин.

— Ну и почему же ты раз?

— Тому, что теперь я буду нести наказания наряду со всеми арестованными товарищами, не буду пользоваться не нужными и общими для меня льготами.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

Валерян редко бывал дома, еще реже, чем был на свободе. И когда он приезжал к нам, он вносила в дом оживление и радость.

Мать, которая смотрела на него как на человека обреченного на страшную, мучительную жизнь, постоянно поражалась, с какой страстью он любил свободу, прогулки, веселые люди, природу.

— Как он любит все живое, а сам ушел от всего этого! — говорила она.

Часто под видом прогулки вместе с местной молодежью он уходил далеко в поле, в лес, в горы, где устраивал тайные беседы на волнующие политические темы.

Он возвращался с этих тайных сходок еще более оживленным, еще более веселым.

Он всегда приносил маме с этих прогулок громадные букеты полевых цветов.

Я никогда не видела nigde таких больших с крупными лепестками ромашек, таких ярко-синих колокольчиков и голубых,

как побеэзбод, как у нас на родине.

Но Валерян мало, очень мало был на свободе, а цветы в камере узника так же невозможно видеть, как и солнце.

Ему было восемнадцать лет, когда он присоединился к Петроградскому пополнению.

Начал с работы там среди железнодорожников. И с первых же шагов своей деятельности Валерян создал у них большевистскую организацию, убил рабочих теории и практике борьбы. Молодость не мешала ему пользоваться у них исключительным авторитетом. У юного революционера уже был опыт нескольких лет большевистского подполья.

Через станцию Петровловск шли на катогу и ссылку в отдаленные места Сибири эшелоны поездов с политическими. Что могли сделать рабочие дело и железнодорожники станции «Петровловск», чтобы хоть на миг показать товарищам в застое, что здесь, вдали от родины, от родных и друзей, есть тоже близкие, единомышленники, продолжающие дело революции!

На тайном собрании, которое состоялось почью на татарском кладбище, Куйбышев предложил рабочим выделить из профсоюзной кассы деньги на продукты и подарки для политических заключенных. Предложение Валериана было единогласно принято. А когда уже начали расходиться, он вдруг сказал:

— Хорошо бы и цветов принести.

Товарищи, дежурящие на станции, звали рабочим о приближении эшелона с заключенными. Мигом все побросали работу. Каждый достал из своего инструментального ящика маленькие свечки и букеты цветов.

Это было удивительное зрелище. Сотни рабочих с высокими поднятыми на голову цветами растягивали ткань, вступая в борьбу с приближавшимися на станции жандармами, мчались к вагонам с решетчатыми окнами.

Вдруг раздается пронзительный крик:

— Казаки!

Со всех сторон к станции мчались из конных разъездов казаки.

Состав с вагонами заключенных стоял между двумя мощными паровозами, и в тот момент, как только показались казаки, раздались оглушительные гудки, и клубы пара непротивнейшей завесой ушли из глаз рабочих от казаков.

Они заключенный, старый рабочий, закованый в кандалы, изволнованно сказали:

— Первый раз за решеткой я вижу цветы.

Такое же волнение пережил и сам Валерян, когда от сидел в одиноком томской тюрьме.

К нему на свидание пришла сестра Женя. Она принесла букет роз. Цветы! И конечно начальник тюрьмы ни в коем случае не разрешил Жене передать брату розы... Но все-таки цветы появились в камере Валериана.

Валерян вспоминает этот случай:

— Вдруг открывается форточка в тре-

тии. Я приготовился увидеть там физиономию старшего надзирателя и вместо этого вижу противную руку с превосходным букетом роз. Я бросаюсь в форточку, схватываю букет, и форточка закрывается так, что я даже не успел увидеть, кто мне передал цветы.

С какой энергией Валерян работал, как только вырывался на свободу! С необычайной торопливостью, с удивительными силами он принимался за дело, не теряя ни одной минуты даром. От постоянно творил, создавал новое, большое, нужное для партии дело, приближавшее к главной цели его жизни — революции.

Закованная рука к руке с соседом, мешая им грызь дороги каторжников. В стужу, по сплошному тракту, через ледяные поля, шел Валерян в Сибирь — край обездоленных и вечного проклятия...

Политические заключенные дворянского происхождения пользовались некоторыми льготами — их не закрывали в кандалы.

Поэтому, как Валерян однажды с торжеством обнявши матери, что он русь в по- служном списке отца, разговаривал с юристом и узнал, что он не дворянин, а только почетный личный гражданин.

— Ну и почему же ты раз?

— Тому, что теперь я буду нести наказания наряду со всеми арестованными товарищами, не буду пользоваться не нужными и общими для меня льготами.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

— Вдруг открывается форточка в тре-

тии. Я приготовился увидеть там физиономию старшего надзирателя и вместо этого вижу противную руку с превосходным букетом роз. Я бросаюсь в форточку, схватываю букет, и форточка закрывается так, что я даже не успел увидеть, кто мне передал цветы.

С какой энергией Валерян работал, как только вырывался на свободу! С необычайной торопливостью, с удивительными силами он принимался за дело, не теряя ни одной минуты даром. От постоянно творил, создавал новое, большое, нужное для партии дело, приближавшее к главной цели его жизни — революции.

Закованная рука к руке с соседом, мешая им грызь дороги каторжников. В стужу, по сплошному тракту, через ледяные поля, шел Валерян в Сибирь — край обездоленных и вечного проклятия...

Политические заключенные дворянского происхождения пользовались некоторыми льготами — их не закрывали в кандалы.

Поэтому, как Валерян однажды с торжеством обнявши матери, что он русь в по- служном списке отца, разговаривал с юристом и узнал, что он не дворянин, а только почетный личный гражданин.

— Ну и почему же ты раз?

— Тому, что теперь я буду нести наказания наряду со всеми арестованными товарищами, не буду пользоваться не нужными и общими для меня льготами.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпрямит, и опять смею и гордо смотреть вперед!»

Эти слова глубоко запали в душу матери, и она любовно вписала их в свой дневник.

— Например? — спрашивал уже взъевшаяся матер.

— Например, меня могут заковать в кандалы.

— Я совершенно не понимаю тебя. Другие арестованные стараются как-нибудь облегчить свое положение, а ты точно нарочно стараешься еще больше ухудшить его.

На тюремных свиданиях с сыном, в письмах к нему, мать вместе с нежностью всегда высказывала Валериану свою опасения за его судьбу. Но все это колебало характера Валериана. Он настойчиво шел к своей цели.

Однажды Валерян писал матери:

«Горе лишь согнет, но не сломит, а сознание правды опять выпря

Лондонский туман

Г. ЛУКАЧ

Товарищи Е. Кипротин и В. Кирпотин опубликовали в «Литературной газете» (№ 63 за 1939 г. и № 3 за 1940 г.) статьи, направленные против моей книги «К истории реализма». Свое отношение к теоретическим взглядам, которые выражались в этих статьях, я высказывал позже. Сейчас я считаю необходимым внести поправки в то изложение моих взглядов, которое дали мне оппоненты. Рассчитывая, что все читатели «Литературной газеты» знакомы с книгой и сделают поправки самостоятельно, я, разумеется, не имею права.

Е. Кипротин характеризует мою книгу следующим образом. В ней, будто бы, все художники разделены на два типа: «примениющие» и «не применившие» буржуазную действительность. К первому типу причисляются Гельдерлин, молодой Гете, Стендаль. «Ко второму типу художников принадлежат Бюхнер и Гейне... Но Г. Гейне, так же как и Бюхнер, не играет решающей роли в общей схеме Лукака».

Так излагает меня тов. Кипротин. Что же на самом деле написано в моей книге о «примениении» в действительности, о литературно-исторической позиции Гейне и Бюхнера?

«Бюхнер и Гейне — единственны немецкие писатели, которых можно сравнивать с поэзиями, более зрелыми революционными демократами — с Чернышевским и Добролюбовым» (стр. 102). Уже считает ли Е. Кипротин, что Чернышевский и Добролюбов «применились» в действительность 60-х гг.? Или, может быть, она полагает, что такая мысль тоже входит в «концепцию Лукака»?

Источник реализма Бюхнера я вижу в его революционно-демократических убеждениях. «Высокий реализм, продолжающий традиции Шекспира и Гете, тесно связан со всем направлением духовной деятельности Бюхнера. Цель его страстной политической жизни — пробудить самосознание «бюхнеров», вызвать в них политическую активность» (стр. 111). Дальше (стр. 113), я пишу, о том, как Бюхнер и презирает Бюхнера немецкую действительность 30-х гг. Не в этом ли выражается его «применимость»?

Исходным пунктом в моем обяснении мировоззрения Гейне и Гейне и ее значение для немецкой литературы. Следя за попыткой обяснить субъективно-ироническую форму выражения, характерную для поэзии Гейне, я оцениваю его творчество следующим образом: «Гейне является самым национальным, самым немецким поэтом XIX века. Стиль его поэзии — это наиболее адекватное и самое полноценное в художественном отношении выражение поговорочного пункта в истории Германии около 1845 г.» (стр. 161).

Пусть непривычный читатель судят, верно ли, что в моей литературно-исторической концепции творчество Гейне «не играет решающей роли». Во второй своей статье тов. Кипротин упраекает меня в том, что я ставлю Бальзака выше Гейне. Рассмотрим и этот упрек. Вслед за приведенным рассуждением я старалась показать, что в Германии первой половины XIX века реализм в духе Бальзака был невозможен; попытки немецких писателей (Иммерман, например) кончились неудачей (см. стр. 168). Только в субъективно-иронических образах, созданных Гейне, немецкая действительность получила адекватную поэтическую форму, равную по силе величайшим достижениям европейской литературы. Поэтому взаимоотношение между творчеством Гейне и Бальзака я представляла так:

«Наряду с Бальзаком Гейне становится последним великим художником эпохи буржуазного общества, поскольку он, подобно Бальзаку, нашел особую форму для непривычного движения проповедований» (стр. 162). Кажется, ясно.

Перейдем к вопросу о Гете и Бальзаке. В своей первой статье Е. Кипротин уличала меня в том, что я их чрезмерно занижала, потому что я их чрезмерно занижала. Е. Кипротин (с достаточным основанием заподозрившее, что она не читала II части «Фауста»), поворачивает свой критический вертекс и находит уже в моем сравнении Мейстерфеля с Ботреком «очень правильное определение оптимизма Гете».

Дело, однако, не в этом противоречии. Невозможно уложить в схему «оптимизм или пессимизм» таких великих писателей, как Гете и Бальзак (последнему Е. Кипротин приписывает историческую беспрекоспективность). Литературный деятелем Гете начались в 70-х гг. XVIII в. и продолжались до 1832 г. — целых 60 лет, охватывающих период от подготовки первой Французской революции до реакции, наступившей после яицких дней. Хотя Е. Кипротин с трудом представляет себе историческое развитие, пусть она все же поверит, что за это время, в связи с изменением общественной действительности, изменились и взгляды Гете. В моей книге я пытаюсь изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

Это оближение, однако, не привело к реализму бальзаковского типа и не только потому, что великий немецкий писатель принадлежал к старому поколению, взгляды которого сложились на более ранних этапах развития, но также и вследствие того, что Гете жил в отсталой Германии, где капиталистические противоречия были менее резки, вследствие этого Гете в целом остался представителем более ранней стадии, чем Бальзак. Отсюда сходство и различие между ними в постановке важнейших проблем.

Если верить тов. Кипротин, главный порок моих литературных взглядов проявился в сильнее всего в сравнительном анализе Бальзака и Стендalia. Кипротин утверждает, как будто Стендаль для Лукака — «надежнейший Бальзак». Однако, посмотрим, что об этом сказано в моей книге.

«Мы видели... как подготовлявшие революцию (буржуазную) — В. А. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейстера» поист подзаголовок «Отрекающиеся» (стр. 180).

В. Арамзин и философы XVIII века — Стендаль и Гете — пытались изобразить его путь от «Вертера» к «Тассос» (стр. 18), а также период «Вильгельма Мейстера» (стр. 20). В нескольких местах я указывала, что в последней Гете появляются тенденции, ведущие сторону Бальзака. «Старый Гете также рассматривает самоотреение как великий основной закон действительности, выкосязанных, благородных, служащих обществу людей. Его последний большой роман «Страннические годы Вильгельма Мейст

Алексей Николаевич Толстой

Когда совершилась революция, А. Н. Толстому было уже тридцать пять лет от роду. Он был автором целого ряда книг, имевших шумный успех, а главный — писатель с репутацией очень талантливого, но, так сказать, «бездумного», почти стихийного художника.

И вот произошла революция, — событие, казалось бы, весьма мало родственное духу творчества А. Н. Толстого. Но достаточно самой небольшой дозы беспристрастия, чтобы согласиться с тем, что «бездумный художник» вырос неожиданно в того, кого по праву мы должны уважать званием **большого писателя**.

Творческие итоги созданного А. Н. Толстым до революции и после нее — совершенно несопоставимы. Илья не восхищается такими шедеврами Алексея Толстого, как «Завоеватель» и др., но по творческому размаху, по сложности создания, по результату в смысле познавательного значения это все же не идет ни в какое сравнение с такими вещами, как «Хождение по мукам», а особенно и более всего — как «Петр Первый».

Чем это обусловлено?

Сам писатель неоднократно давал ответ на этот вопрос: война открыла ему глаза на жизнь и заставила отточить первенческое оружие писателя — языки.

Но с этим объяснением невозможно согласиться.

Не о войне, во всяком случае не об империалистической войне, следует говорить как о событиях, явившихся для писательской судьбы А. Н. Толстого поворотным моментом, а о революции. И на языке и своей работе над ним должен он принести роль фактора, резко повысившего значение его творчества, в проблемности, которая отсутствовала или почти отсутствовала в его произведениях дореволюционной поры и которая составляет сущность его важнейших послереволюционных произведений. И история писательской судьбы А. Н. Толстого заключается именно в том, что жил да был необычайно одаренный от природы писатель А. Н. Толстой, который никакими большими вопросами не занимался, никакими широкими или глубокими идеями не был преобразован, а писал себе от случая к случаю, а потому находясь в полной зависимости от удельного веса этих случаев.

Только в одном случае писатель этот вдруг оказалась выше самого себя, выше этого уровня, на котором он и сам себя чувствовал: когда он прикоснулся к миру, близкому душам каждого человека, к миру детских впечатлений и воспоминаний. Тут он вышел за пределы аnekdotov и дал какой-то значительный и обобщенный кусок действительности — «Завоеватель». А там опять пошли аnekdotы, хотя и блестящие рассказанные, — и это было тупик.

Вывела его из тупика начавшаяся империалистическая война?

Нет, не вывела, о чем свидетельствуют его многочисленные военные произведения, по сути дела — те же «анекdotы», т. е. вне какого бы то ни было философского обобщения рассказанные случаи из военной жизни, вещи совершенно внешние и по существу холодные. Таких рассказов и повестей появлялось тогда множество, и в произведения А. Н. Толстого если и выделялись среди них, то отнюдь не глубиной мысли, не силой морального пафоса, не оригинальностью угла зрения, а разве лишь более высоким уровнем чисто литературной техники.

Но вот — революция! Взорвавшийся и рухнувший старый, привычный мир. Он до такой степени был близок писателю, что вначале А. Н. Толстой скакивал даже за его обломки. Но связь его со старым миром не была все же достаточно прочной, чтобы наставки удержать его возле этих обломков прошлого. Писатель стал постепенно обособляться, отрываясь от них.

Как, каким образом?

Именно так, как это и свойственно подлинному писателю: путем творческого уяснения и осмысливания всего происшедшего. Совершенно в другой связи и мимоходом А. Н. Толстой в одном месте говорит по поводу импульса своего творчества: «В романе «Бесемназатый год» руководили инстинкт художника — оформить, привести в порядок, оживить прошлое, еще дышащее прошлое». Характернейшее сочетание важности предмета, овладевшего вниманием художника, с неясностью его («огромное, еще дышащее прошлое») и есть предпосылка к созданию подлинно проблемного произве-

дения, процесс создания которого есть для автора непрерывно влекущий процесс узнавания, процесс уяснения себя того, что для него уманило, но жизненно важно. Вот тут-то А. Н. Толстой и вышел из тупика, тут-то творчество его и напиталось глубоким идейным содержанием, тут-то, наконец, и заговорил он серьезным, значительным тоном. Это не означает, что на достигнутой высоте художник преображается постоянно. И в послереволюционном творчестве А. Н. Толстого не мало, пожалуй, даже черезчур много произведений, сбывающихся на прежний его тип блестящем рассказанных «анекdotов». Но в том-то и разница, что сейчас мы воспринимаем эти случаи как моменты снижения уровня творчества А. Н. Толстого, между тем как прежде все это стояло на этом уровне.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого. Илья не восхищается такими шедеврами Алексея Толстого, как «Завоеватель» и др., но по творческому размаху, по сложности создания, по результату в смысле познавательного значения это все же не идет ни в какое сравнение с такими вещами, как «Хождение по мукам», а особенно и более всего — как «Петр Первый».

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого. Илья не восхищается такими шедеврами Алексея Толстого, как «Завоеватель» и др., но по творческому размаху, по сложности создания, по результату в смысле познавательного значения это все же не идет ни в какое сравнение с такими вещами, как «Хождение по мукам», а особенно и более всего — как «Петр Первый».

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

С покоряющей убедительностью выступают черты этого нового писательского облика А. Н. Толстого в его произведениях, посвященных изображению Петра Первого.

«МОЛЬ»

ПЬЕСА НИК. ПОГОДИНА
В ТЕАТРЕ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Молью, когда она забирается в человеческое жилье, когда час за часом, день за днем она раздает добро, принадлежащее обитателям этого жилья, руководит не злой волей, не стремление причинить вред человеку, но попросту органическая потребность паразита. Примирять ее с человеческим жильем невозможно — она не может не разрушать. Не разрушая, она не будет жить. Такова ее жизненная функция.

Центральный и единственный наделенный типическими чертами образ в пьесе Погодина — образ красивой женщины Агнессы, безупречной, бесстрастной, безумной, органически «инородной» в советском обществе, преследующей ограниченную цель личного счастья, понимаемого ею пошлым, мелко, мещанским. Она цинична в своей откровенности и, пожалуй, изящна в своей циничности.

Драматург с публицистической меткой да и определение этому образу — моль! Драматург никак не занимает генезиса этой моли, ее жизнь «целится с собой», он также не занимается духовным миром психологий, жизнью всех тех личных, в быт, в личную жизнь которых проникает эта моль. Он уклоняется от задач глубинного измерения причин, благодаря которым все еще возможно паразитическое существование моли в советском обществе, пусть существование не слишком распространено, но несомненно. Погодин не столько раскрывает природу явления, сколько определил его внешние признаки, не столько установил причины его, сколько перечислил его последствия. И он согласен, что «Моль» (как об этом высказывается) неудача драматурга Погодина. Можно утверждать, что искусство драматургии преисполнено глубинного проиницирования в действительность, что миссия драматурга — раскрывать и называть причины явлений, что человек на сцене должен быть показан и «наедине с собой», что раскрывать духовный мир героя в ее возможной полноте — это и есть важнейшая задача драматурга. О, да, все это не только можно, но и должно утверждать, либо как раз это требование драматургии, наиболее часто игнорируются. Но если само изображение искусства правдиво, если оно приводит в соприкосновение с собой, если оно обладает способностью воздействовать на зрителя в том смысле, что заставляет этого зрителя заниматься на тем или иным явлением действительности, то, по крайней мере, какая-то узла художника очевидна. Можно спорить о степени удачи (если в том есть необходимость), но нельзя вовсе ее отрицать. На основании совершившегося неудачной, то есть неправильной пьесы не может быть создан удачный спектакль, как бы ни был великий режиссер, актеры, художники. А ведь спектакль «Моль» в Театре ленинского комсомола — это спектакль, блеснувший огромной театральной культурой режиссера, в чудесном паровании актера. Он в самом деле очень хорош, очень талантлив, этот спектакль о моли. Где-то в запомнившемся мне спектакле из представления о паразите, проникшем в личную жизнь советского человека. Конечно, драматург не сделал никакого открытия. Зритель неуже его знает, что моль еще не вовсе истреблена в советском обществе. Но драматург с четкостью и прямотой публичности рассказал историю некой моли и тем самым заставила зрителя зауматься над явлением, которое быть может, и было известно зрителю, но не вызывало особых его размышлений.

Изображенная Погодиным разновидность

моли отнюдь не единственна. Мораль пьесы совсем не в том, что следует остерегаться женщин, подобных Агнессе, а в том, что существуют еще какие-то (материнство не установленные) причины, благодаря которым все еще возможно проявление моли в личную жизнь советского человека.

Агнесса — разновидность моли — «изувеченный знаменитых мужей». Агнесса — большой, искусный мастер паразитического существования. Она — моль, раздающая быт советского летчику Кострову. Она сумела заставить его сделаться ее мужем. Когда Кострову, поклон, удастся избавиться от нее, она не смиряется. Она покидает дом Кострова в очешине для зрителя находит место другой жертвы. Она выкуплена из дома Кострова, но еще не выкуплена из советского общества. Она очень живучая, эта моль.

Пьеса Погодина об Агнессе Петровне — это пьеса вообще о моли в советском быту. Поставлена общая проблема моли, проблема паразита, проложившего себе путь в сердцах советских людей. В понятийном языке этой моли, ее жизнь «целится с собой», она также не занимается духовным миром психологий, жизнью всех тех личных, в быт, в личную жизнь которых проникает эта моль. Он уклоняется от задач глубинного измерения причин, благодаря которым все еще возможно паразитическое существование моли в советском обществе. Капиталистические пережитки в сознании многих людей советского общества не полностью уничтожены, и осмысление их — одна из больших задач современной советской комедии.

Невероятно, что комедия должна изобрести о моли, ее внешний вид способностью воздействовать на зрителя в том смысле, что заставляет этого зрителя заниматься на тем или иным явлением действительности, то, по крайней мере, какая-то узла художника очевидна. Можно спорить о степени удачи (если в том есть необходимость), но нельзя вовсе ее отрицать. На основании совершившегося неудачной, то есть неправильной пьесы не может быть создан удачный спектакль, как бы ни был великий режиссер, актеры, художники. А ведь спектакль «Моль» в Театре ленинского комсомола — это спектакль, блеснувший огромной театральной культурой режиссера, в чудесном паровании актера. Он в самом деле очень хорош, очень талантлив, этот спектакль о моли. Где-то в запомнившемся мне спектакле из представления о паразите, проникшем в личную жизнь советского человека. Конечно, драматург не сделал никакого открытия. Зритель неуже его знает, что моль еще не вовсе истреблена в советском обществе. Но драматург с четкостью и прямотой публичности рассказал историю некой моли и тем самым заставила зрителя зауматься над явлением, которое быть может, и было известно зрителю, но не вызывало особых его размышлений.

Изображенная Погодиным разновидность

тере самого Кострова не было чего-то такого, что должно способствовать успеху Агнессы. Ведь товариши Кострова, люди той же профессии, что и он, той же социальной формации, что и он, величине существа этой моли ясно сразу. Только ли в этом дело, что не перенесла еще те или иные капиталистические пережитки в сознании, так уж занесены от мешательства? Но тогда следовало бы и драматургу раскрыть — что же именно в этом отголоском неограниченной, настолько бесподобной, безравнственной бабе. Упрощенный облик Кострова в этой вульгарной, жадной, бесподобной бабе. Упрощенный облик Кострова в этой вульгарной, спешкой изображенной ее мужем. Когда Кострову, поклон, удастся избавиться от нее, она не смиряется. Она покидает дом Кострова в очешине для зрителя находит место другой жертвы. Она выкуплена из дома Кострова, но еще не выкуплена из советского общества. Она очень живучая, эта моль.

Пьеса Погодина об Агнессе Петровне — это пьеса вообще о моли в советском быту. Поставлена общая проблема моли, проблема паразита, проложившего себе путь в сердцах советских людей. В понятийном языке этой моли, ее жизнь «целится с собой», она также не занимается духовным миром психологий, жизнью всех тех личных, в быт, в личную жизнь которых проникает эта моль. Он уклоняется от задач глубинного измерения причин, благодаря которым все еще возможно паразитическое существование моли в советском обществе. Капиталистические пережитки в сознании многих людей советского общества не полностью уничтожены, и осмысление их — одна из больших задач современной советской комедии.

Невероятно, что комедия должна изобрести о моли, ее внешний вид способностью воздействовать на зрителя в том смысле, что заставляет этого зрителя заниматься на тем или иным явлением действительности, то, по крайней мере, какая-то узла художника очевидна. Можно спорить о степени удачи (если в том есть необходимость), но нельзя вовсе ее отрицать. На основании совершившегося неудачной, то есть неправильной пьесы не может быть создан удачный спектакль, как бы ни был великий режиссер, актеры, художники. А ведь спектакль «Моль» в Театре ленинского комсомола — это спектакль, блеснувший огромной театральной культурой режиссера, в чудесном паровании актера. Он в самом деле очень хорош, очень талантлив, этот спектакль о моли. Где-то в запомнившемся мне спектакле из представления о паразите, проникшем в личную жизнь советского человека. Конечно, драматург не сделал никакого открытия. Зритель неуже его знает, что моль еще не вовсе истреблена в советском обществе. Но драматург с четкостью и прямотой публичности рассказал историю некой моли и тем самым заставила зрителя зауматься над явлением, которое быть может, и было известно зрителю, но не вызывало особых его размышлений.

Изображенная Погодиным разновидность

в руках самой Агнессы; прекрасно разработанная сцена в Александровском саду), в «чувстве театра», пронизывающем весь спектакль, в строгой согласованности актерской игры, в осущестившем исполненного актерского ансамбля!

Роль Агнессы таит некоторые опасности и для актрисы, ее исполняющей, и для режиссера, определяющего спектакль. Агнесса можно сыграть так, что зритель даже не поймет, что же, собственно, прельстит Кострова в этой вульгарной, жадной, бесподобной бабе. Упрощенный облик Агнессы неизбежно снизит и обесцветит образ самого Кострова. Но велико и противоположное искушение — сыграть Агнессу настолько неограниченной, настолько бесподобной, что соблазн охватывает не только Кострова, но и зрителя. Гиацинта избегает и той и другой опасности. Она играет Агнессу очаровательной, умной, волевой, незаурядной женщины, нет никаких сомнений, что она способна увлечь. Гиацинта как бы остается на последней грани, порешавшаяся на которую, она уже стала бы поизыскывать образ Агнессы! Но и режиссерский и актерский роль Агнессы слишком тонко проработана, чтобы образ ее осталась неподобленным. Да-да, еще удачнее! Агнесса — это же ирония, ирония вульгарной, жадной, бесподобной бабы. Упрощенный облик Агнессы разоблачен! Гиацинта достигла этого в таком замечательном мастерстве, с такой точностью большого художника, что порой трудно следить за тем, чтобы с места не закричать: «Браво, актриса!» Вдохновение порождает только замысел, но осуществление в игре Гиацинты так вяла, что самому Гиацинте кажется, что ее изменили на танец!

Углубив, усложнив образ Агнессы, наставляет ее значительность, Гиацинта вспоминает «мертвых вахтангов» (Гейне), у которой тянется земной огонь любви, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Там, где возникает фаталистичность, и обосновать ее призвана романтика судьбы Ганса. Между тем, смысл балета вовсе не в обреченности преступника, не в соперничестве графа и лесничего, даже не в обмане и сумасшествии Жизель, словом, не в сложных поворотах драмы, а в самой драме, драме душевной, драме конфликтов обещаний, и она видит только в фантастических последствиях сюжета. Т

Редактор Лейкин

и сотрудник Антоша Чехонте

Лейкин писал рассказы, стихи, повести, романы, — все смешные, писал ежедневно,

кроме воскресных и праздничных дней. У меня двадцать тысяч рассказов, — говорил Лейкин таким тоном, каким помешники говорят: у меня двадцать тысяч десятка.

В 30 лет он был известным юмористическим писателем и первоклассным старостой. В 40 лет он был домовладельцем, глашатаем городской думы, членом правления кредитного общества и редактором-издателем «Осколков».

Он любил свой журнал очень хозяйственной и очень наивной любовью. С большой гордостью Лейкин говорил, что за напечатанные в виде приложения к «Осколкам» потрачены заплаты калельмейстера «Русского купеческого общества» для взаимного вспоможения 30 рублей.

Если какая-нибудь рукопись для «Осколков» не подходит, Лейкин говорил:

— Это не под кадры.

Над выражениями Лейкина посмеивались. Это совсем не забирало Лейкина. Наоборот, ему очень нравилось, что он известный писатель, автор многих книг, редактор популярного журнала, похож на торгового человека. Право же, слишком многое появлялось в русской литературе бледных личностей!

Проблемы сотрудников о призывах гонорара каждый раз испытывали волновали его.

Характерная просьба, — бормотал он, и лицо у него краснело.

Лейкин казалось, что просит сотрудники прибавить не из-за желания получать побольше денег, а из-за желания пропутнуть, напомнить о том, что можно взять да уйти в другой журнал.

Стихи в редакции «Осколков», он вдруг вскрикивал: «Аууу!» и бросался в окно. Потом, успокоившись, просматривал юмористические рисунки и фельетоны.

Эти подозрения заставляли его уступать, он прибавлял еще одну концепцию за строку, но чтобы узвиняться получать побольше денег, а из-за желания пропутнуть, напомнить о том, что можно взять да уйти в другой журнал.

Писать коротко... Чехов старался уложиться в 70—80 строк. Из рассказа «Эзамен на тине» Чехов выбросил самую сюзину, сказав, что портят рассказ.

В летние вечера, вернувшись из лачу из города, Лейкин поливал цветы, стараясь нагнаться над ними понижать.

— Чтобы похудеть, — задыхаясь, обяснял он гостям. — Странное дело: только в брюхо.

II

У него были свои любимые герои: бывец первой гильзы Болховцов, домовладелец Мутиков, подрядчик по строительной части Купоросов, торговец мясом Бургакин.

В рассказах Лейкина они заседали в кремлевском обществе, играли в преферац, купили в «Мажом Ярославце», неодобрительно говорили о евреях...

Описывали их Лейкин как будто очень настороженно, совсем похожими на знакомых ему купцов, домовладельцев и подрядчиков: то же борода и скрутики, те же выражения и мысли. Лейкин знал, какие словечки надо вставлять, чтобы речь героя смешала и звучала почти естественной.

Когда Антоша Чехонте читал Лейкина, ему свои собственные рассказы напоминали казаться искусственными, шартированными. Антона Чехонте не подозревал, что в этой шартированности было настоящее искусство. Но он уже замечал, что в настурчности лейкинских рассказов заключалось что-то сырое и притягивающее.

Лейкин словно были написаны человеком, который в томительную жаркий полдень сидит без пижамы, в полотняках за самоваром, пьет чай и наблюдает, что делается в окончке напротив: кажется, там тоже сидят за самоваром и пьют чай.

Лейкин правился тем, кого он описывал. Нравились Лейкин и Александру III. Царя очень привлекали лейкинские описания крестин, свадеб, разговоров, имений, блондов. Эти места царь по вечерам читал вслух своей семье. Лейкин гордился успехом во дворце особенно потому, что считал себя писателем либерального направления: значит, настоящий талант может применить с либеральными идеями даже Александра III...

Писателей, бескорыстных в искусстве и неразлучных с белостью, Лейкин находил людьми, неспособными, чем неизбежны. Он жалел их, точно горбунов, — с приятным сознанием своего верного устройства. Конечно, его очень отгорало, если кто-нибудь из прославленных бестретристов дурно отзывался об его сочинениях. Но этим дурным отзывам Лейкин никогда не удивлялся: он искренне полагал, что такие писатели, как Достоевский, Успенский и Гаршин, — бездомные, всегда кругом в долгах, — не могут не завидовать ему, юмористу Лейкину, владельцу дворца графа Строганова на Неве. И то, что иные писатели рвут и сжигают свои рукописи, заблевают тоской, кончат самоубийством, не оставляя даже предсмертных записок.

Отрывок из второй части книги «Антоша Чехонте».

А. РОСКИН

Лейкин обяснял все той же натуральной завистью к тем, кому, благодаря счастливому складу, удалось превратить свой талант в источник больших, правильно поступающих доходов и ровной, ничем не драгоценной известности.

III

У Лейкина было чутье, и оно замечало ему понимание искусства. Чутье подсказывало Лейкину, что Антона Чехонте талантлив. Он склонен прощал любую неудачу Антона Чехонте, если только убеждался в добросовестном желании этого студента-медицины быть юмористичным.

Когда Чехонтко послал в «Осколки» рассказ об учителе Ириине, Лейкин покоробился: нет, Антона Чехонте решился напечатать не ту, купил книгу «Осколки» — не какая-нибудь «Юмористические записки». Да и не в одних «Осколках» деле: не вытаптывалась у Антона Чехонте рассказы на грязланские темы, напрасно тянется он за Шедринским. Сухо и длинно.

К спасению, позиция запрещена «Осколкам» наложила этот рассказ Антона Чехонте. В глубине души Лейкин был доволен: он мог вернуть рассказ Чехонту, не портить отношения с автором.

Лейкин очень любил напоминать о промахе своего журнала: давать читателю юмор, только юмор и всегда юмор; писать коротко, как можно короче — не только потому, что в журнале мало места, но еще и потому, что для личного само по себе выглядит похожим на сердечное; сальце выпускать осторожно, ибо подиличик «Осколков» большей частью человек семейный, имеет жену и детей.

Лейкин требовал, чтобы Антона Чехонте прибавил, чтобы рассказы не отступали. Только юмор... Лейкин забраковал рассказ «В Москве на Трубе». В юмористическом журнале легонькими описание не возможны, здесь нужна не автография, а настоящая острота, то, что Лейкин любил называть «вывертом».

Писать коротко... Чехов старался уложить в 70—80 строк. Из рассказа «Эзамен на тине» Чехов выбросил самую сюзину, сказав, что портят рассказ.

Не допускать откровенную сальность... Под этим прелогом Лейкин забраковал не одно чеховский рассказ. Упрекать за это Лейкина как будто нельзя. Но все дело в том, что Лейкин поставил под неизвестность предметы, которые не принято изображать в юмористической литературе.

Женщины в пилотиках и один панталон, удилища рыбьи, не казались Лейкину неестественностью. Такого рода рисунки были приятны в юмористических журналах. Когда же Чехов написал рассказ о том, как в веселом заведении мадам Дуду поручик сталкивается с военным инсайдером из своей канцелярии, Лейкин заворовался.

Чеховский рассказ «Ворона» вышел правильным и жестким и в этом праздности и жестости — полемудренным.

Лейкин прочел «Ворону» и понял только то, что Чехов не удержался и сочинил какой-либо рассказ.

Лейкин выбросил из него все, что показалось ему чеховским резком. Зато другой рассказ Чехова — «Добрый пемп» о том, как мастер Илья Карлович Швед, вернувшись домой, увидел свое место в сиюльне занятым каким-то громадным мужичином с длинными усами. Лейкин не погнал с восторгом. «Доброго пемпа» Лейкин считал самым лучшим рассказом Антона Чехонте.

IV

Лейкин прибавил Антона Чехонте посторонний гонорар и решил, что есть так же расчет выдавать ему авансы в 50, даже 100 рублей. Решил так, Лейкин считал уже Чехова наследника запрещенных «Осколков». Непрерывно получал Чехов от Лейкина заказы.

«Слезно моло» о высокие разных литературных «разностях»... «Буду печатать ваши рассказы по штуке»... «Рассказов на затычку присыпайте время от времени»... «К лету заведите дачную шарманку»...

И Чехов писал и птичные рассказы, и рассказы на затычку, и рассказы в начинку сезона, и разные литературные разности.

Он уже знал, что в искусстве жертвуют скорее необходимыми, чем неизбежными. Он знал уже, что без этой готовности к жертвам нет и не может быть художника.

Чехов написал рассказ «Открытие».

Герой рассказа статский советник Бармаков ложится спать с счастливой мыслью о том, что во время зары в себе художественный талант, он не оказался в числе тех, кто выпущен обходиться в число тех, кто вынужден обходиться без лакея и чековой книжки.

О том, что путь пинущего было усыпан розами, а гвоздями, Чехов уже хорошо знал. Но это ведь понимал и старший советник Бахромкин. Гораздо важнее было другое: знание того, что художник не только член всего линии сытого существования, но и не имеет права на это существование. Это Антона Чехонте уже знал.

В «Художественных записках» К. С. Станиславский не обобщает свою многолетний опыт, как это сделано в книге «Моя жизнь в искусстве», а представляет перед читателями в своей повествовательной работе. Текст записей обработан не подвергся и является документом, который дает материал не только для монографии о Станиславском, но и для истории русского театра. Полнники записей представляют собой тетрадь, в которую К. С. Станиславский заносил все свои спектакльные выступления с 1877 по 1892 год, включенные в тетрадь программы спектаклей, сначала написанные от руки, а затем печатные, а также газетные вырезки и письма с отзываами о спектаклях. В книге использованы и архивные материалы за эти годы.

Весь за «Художественными записками» будет издана большая интересная работа К. С. Станиславского «Режиссерский план постановки «Отелло». Книга слана в пять частей.

Кроме того издательство «Искусство» подготовляет к печати переписку К. С. Станиславского с А. М. Горьким и другими выдающимися деятелями культуры и искусства.

Московское государственное еврейское театральное училище готовит к юбилею постановку четырех одноактных пьес П. Переца: «Эс брэнт», «Шампанер», а также «Вос и фидель интэкт» и «Ин полес айфн» (обработка И. Дубровиной). Эти пьесы ставят народный артист РСФСР В. Л. Зускин.

В УССР организован на-днях комитет по проведению юбилея, в который входят виднейшие еврейские и украинские писатели.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДОВ

ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЕ БЮРО СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

ХАБАРОВСК (От наш. корр.). Состоится организационное собрание дальневосточного отделения союза советских писателей. На собрании присутствовало около 30 человек литературного актива Хабаровска. Интересен состав этого актива. Здесь и полиграфия роты, которой командует Герой Советского Союза Лерченко, капитаном-одиночкой тов. Шаплык, один из авторов поэмы «Гога бессстрашных». Здесь и инструктор краинка партии тов. Пугачев, долгое время работавший на северных окраинах Советского Союза и там начавший свою литературную деятельность.

Собрание обсудило отчетный доклад по упомянутому союзу советских писателей на Дальнем Востоке тов. С. Бытового и талантливым голосованием избрали бро-



Во втором открывшемся в Москве театре «Комедия» состоялась премьера пьесы Кальдерона «Дама-невидимка». На снимке: артистка В. Г. Баранова в роли доньи Анхели и артист П. Г. Савельев в роли Космы. Фото Р. Бенарио.

ТУРЕЦКИЕ РАССКАЗЫ И ПОВЕСТИ

А. П. ЧЕХОВА

В связи с 50-летием со дня рождения А. П. Чехова в библиотечке «Оченька» выходит в свет сборник турецкой художественной прозы. Сборник тематический, делился на два цикла — первый цикл повестей и рассказов, рисующих старую Турцию из записок книжек и черновых набросков, «Сот Егорушки из Степи», включенный в воспоминания Чеховых из поездки в Турцию супружеской пары. Второй цикл — отрывки из писем Чеховых из поездки в Турцию, неизвестные документы о детстве и юности Чехова, наиболее интересные чеховские письма из числа опубликованных Чеховым в «Современнике».

Редактор сборника и автор вступительной статьи — Л. Никитин. В конце книги напечатаны краткие библиографические сведения о писателях, представленных в сборнике.

Помимо вступительной статьи — Л. Никитин. В конце книги напечатаны краткие библиографические сведения о писателях, представленных в сборнике.

Составляя, что образы пушкинских эпиграмм были подсказаны грибоедовским «Давидом», не приходится.

Заметив в этом образе всеобщего «блеска», И. К. Пиксанов не понял, что Грибоедов это был новый образ поэта, воинствующего и борющегося, «Давид» Грибоедова был интересен «блеск».

Непонятно, почему злостно и прописью «толкая мои работы и искалечая их, он называет меня в множественном числе: «некоторые литераторы» и не называет моего имени, а о статье заставляет догадываться по неверно понятому слову «архист» да по нападкам на Юхельбекера.

Юрий Тынянов.

Ленинград.

ИЗВЕЩЕНИЕ

Сегодня в Клубе писателей состоится собрание секции критиков.

С докладом «Роль проблемности в художественном творчестве» выступит А. Б. Дерман.

Редакционная коллегия: В. Вишневский, А. Кулакин (отв. редактор), В. Лебедев-Кумач, М. Лишиц, Е. Петров, Н. Погодин, А. Фадеев.

ПРЕЗИДИУМ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ, КОМИССИЯ ПО ДРАМАТУРИГИИ, КОМИССИЯ ПО ДРАМАТИКУ

ИЗВЕЩЕНИЕ О СМЕРТИ ЧЛЕНА СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ, ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА ЭММАНУИЛА МАРТЫНОВИЧА БЕСКИНА

и выражают соболезнование семье покойного.

СЕКЦИЯ КРИТИКОВ ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

с глубоким прискорбием извещает о смерти старейшего деятеля театральной критики Эммануила Мартиныча Бескина.

М. Н. Ермоловой, Б. С. Борисоне...

Последняя его работа в этом жанре была большой статьей для сборника «Художественного театра».

Н. К. Пиксанов не был театроведом и «академической» складки. Это был живой участник боев каждого театрального дня, журналист в лучшем смысле этого слова.

<p