ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Орган Федерации объединений советских писателей РСФСР

№ 18 (187) 17 АПРЕЛЯ 1932 г. Цена 10 к.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

1 страница
Памяти М. Н. Покровского.
Н. Огнев—Преемники Эдиссона.
2 страница
А. Селивановский—На литературные темы.
З. Хацревин Из персидской книги.
Отзывы о книгах Замойского и Львова.
3 страница
Дискуссия о „Разбеге".
Холодный философ — „Когда уходят капитаны". (Фельетон) Рис. худ. Гр. Розе
М. Бачелис—„Мелкий бес-младший или сын учителя Передонова".
4 страница
А. Архангельский Пародии. Рис. худ. Кукрыниксы.

ПОД РЕДАКЦИЕЙ: И. Асеева, А. Грудской, С. Динамова, В. Залесского, О. Колесниковой, А. Малышкина, Н. Огнева, М. Россовского, А. Селивановского, И. Сельвинского, М. Слонимского, М. Тубецкого, С. Тарасевича и Г. Тарлана.

Преемники Эдиссона

В неизданном в СССР романе «Мы» Евг. Замятин попытался в сатирическом виде изобразить грядущее государство-коммуну. С враждебных коммунизму замятьевских позиций это государство оказывается изолированной от «культурных стран» своеобразной тюрьмой, в которой обезличенные люди-номера работают, едят и любят по особым билетикам. Когда один из этих номеров, персонажей романа, пытается бежать, его ловят и вырезают из его мозга фантазию.

Принципиальная политическая оценка романа в целом уже дана в нашей прессе и возвращаться к ней не нужно.

Но замятьевский прогноз об упразднении фантазии, пожалуйста, материализуется в жизнь. Только в одной детали Замятин ошибся и оказался в положении рыдающего на свадьбе сказочного персонажа. Фантазия упразднена не в государстве-коммуне, как нежелелось Замятину, а в самой что ни на есть «культурной стране»: в Бельгии. Французский писатель Жорж Дюамель представил на-днях палате... запрещения новых изобретений, и бельгийские инженеры серьезнейшим образом этот проект обсуждают. Оказалось, что изобретения вызывают крахи капиталистических предприятий, безработицу, «очень важные перебои в ритме индивидуальной и социальной жизни» и прочие ужасы. Похоже, что самый кризис вызван изобретениями...

— Давайте же, — патетически восклицает Дюамель, этот активно перестраивающийся попутчик буржуазии, — давайте стабилизовать на пять лет технику полным отказом в новых патентах и запрещением всякой местной эксплоатации новых изобретений!

Иначе говоря:

арестуем пытливую человеческую мысль, посадим ее под замок, повесим ее, прекратим ее, так как она перестала быть нам полезной, она приносит вред, она мешает жить нам, сытым буржуа!

Жорж Дюамель имеет, с нашей точки зрения, право занять пятое место на звание первого мыслеедателя французской республики и бельгийского королевства. То обстоятельство, что диалектика истории беспощадно и жестоко изъемет Дюамеля, как уже выяснил Евг. Замятин, в данный момент препятствием к пятому служить не должно.

Дюамелевский проект небезынтересно сопоставить с тем, что в области изобретений делается у нас. Собирая материал для нового романа «Изобретатели», я обнаружил неслыханные и никак не использованные в художественной литературе залежи фактов.

Оказалось, что нет в СССР города, уголка, местечка, захолустья, где бы ни работала изобретательская мысль. И работает эта мысль не на холостом ходу, а на твердой материальной базе в виде многочисленных бризов (бюро рабочего изобретательства).

Для направления и руководства особо важными течениями изобретательской мысли создаются специальные бризы. Вот пример.

Инженер-теплотехник Касмин-Юшенко изобрел простой, по экономически эффективный аккумулятор солнечной энергии. Этот инженер сконструировал под Самаркандом первую в мире опытно-промышленную солнечную станцию. Словом, Касмин-Юшенко взял в работу солнце! Но этого недостаточно; изобретательская мысль на этом не успокоится; поэтому в Москве, на Маяковской, организован «Солнечный бриз», куда будут стекаться сотни и тысячи новых солнечных предложений и изобретений.

Роман «Изобретатели» должен показать, главным образом, жизнь и творчество современного советского подростка. Но и этот возраст дает необходимый материал по изобретательству. Центральная детская техническая станция в Москве связана с тысячами ребят-изобретателей.

Само собой разумеется, в ребячьих изобретениях и чертежах много наивного, полнее смешного.

Вот, например, проект «Гидро-дарового двигателя», присланный пятнадцатилетним пареньком.

— Я уверен, — пишет автор проекта, — что он не будет двигаться, так как закон сохранения энергии нельзя обойти. Но я посылаю этот двигатель потому, что я не мог найти ошибку, из-за которой он не будет двигаться. У меня было пять с лишним проектов «вечного двигателя», но почти у всех я нашел ошибку, а у этого не могу. Вам покажется странным, что я сваю, что вечный двигатель неосуществим, а возюсь с ним... А это я делаю потому, чтобы научиться мыслить, рассуждать.

Другой паренек изобрел «летающий примус». Но и он отдает себе отчет в том, что это только первый, неопытный, неуклюжий шаг в изобретательстве.

— Я изобретаю все время, — пишет третий юноша. — Изобрел теперь следующие машины: аэроплан с машущими крыльями вроде журавля, велосипедами и аэросани. На чертежах с описаниями ясно видно все. Я изобрел еще моторную борону, мотоциклет по воздуху, воде и суше и крону пристать чертежи револьвера-пятана, потому что хочу сделать экскурсию по Кавказу, а в степях волки, а в городах другие дикие звери... Я изобретаю по всем отраслям техники, учусь и изобретаю, сколько успею, но не перестану...

Центральная детская техническая станция регулирует эти изобретательские порывы и направляет их в надлежащее русло. Уже зарегистрирован ряд действительно ценных ребячьих изобретений и предложений. Это, конечно, важно для нас. Но еще важней то, что в связи с общим подъемом культуры мысль подростка на всей территории СССР тренируется именно в области техники, что подросток-изобретатель действенно включается в ряды строителей социализма...

По другую сторону океана старик Томас Эдисон задумал найти себе преемника. Для этой цели великий изобретатель собрал сорок девять юношей — по одному от каждого штата Северной Америки. Юноши отбирались весьма тщательно комиссиями под председательством губернаторов. Разумеется, губернаторы искали способных ребят только в школьных теплицах, среди буржуазной молодежи...

Сам Эдисон, Генри Форд, Георг Истмен, покончивший с собой уже после конкурса, летчик Линдберг, перелетевший океан и эпонизированный за это в полковники, и др. составили экзаменационную комиссию, выработавшую специальный вопросник по физике, химии, математике и общим темам. Вопросы по общим темам были, например, такие:

— Если бы вы в будущем году получили наследство в один миллион долларов, что бы вы сделали?

— Чем готовы вы пожертвовать ради успеха: счастьем, комфортом, репутацией, горлом, честью, здоровьем, деньгами, любовью?

Единственный вопрос в области социальных отношений:

— Разумно ли и справедливо в настоящее время взаимоотношение между капиталом и трудом?

Единственный непосредственно литературный вопрос:

— Кто написал «Остров сокровищ»?

Всех вопросов было пятьдесят семь. Победителем конкурса и, следовательно, «преемником Эдиссона», оказался шестнадцатилетний Вильбер Гастон, ответы коего были оценены экзаменаторами в девяносто два процента.

На вопрос о наследстве Гастон ответил, что из миллиона половину он отдал бы родителям, а другую «пожертвовал бы своей приходской церкви». По всей вероятности, у Гастона были кое-какие другие мыслишки насчет возможного миллиона, но он чутьем угадал, что в число добродетелей «преемника Эдиссона» должно входить и христианство...

Далее оказалось, что ради успеха Гастон готов пожертвовать комфортом.

Своего ответа на вопрос о взаимоотношениях труда и капитала Гастон представителям печати благоразумно не сообщил. Вероятно, этот ответ был достаточно хорош для представителей крупнейшей американской буржуазии: он удовлетворил их так же, как и весь комплекс понятий о вселенной «самого способного» буржуазного подростка Америки.

Интересно, что на вопрос о роли автомобиля через сто лет Гастон определил эту роль как вспомогательное средство передвижения для незначительных расстояний: главным средством сообщения будут, по мнению Гастона, летательные машины. На единственный специально изобретательский вопрос: «Что, по вашему мнению, следует сделать для усовершенствования аэроплана?» Гастон указал, что аэроплан необходимо электрифицировать.

Все остальные вопросы, равно как и ответы Гастона, можно определить как незначительные, характерные для капиталистической системы воспитания.

Чтобы подросток не таков. Советский подросток не только познает мир. Познавая, строя, изобретая, он учится изменять вселенную; он уже изменяет ее, участвуя в социалистическом творчестве.

Мы не уверены, успеет ли Вильбер Гастон что-нибудь изобрести: нет сомнения, что явится и в Америке свой Дюамель; кризис жмет Штаты не меньше, а больше, чем Францию или Бельгию.

Дело, по всей вероятности, отравится вскладной дымкой вокруг юного Гастона и его официальным поощрением: быть Гастону в молодых летах полковником, подобно Линдбергу!

В теплицах капиталистического мира изобретатель Эдисон может обнаружить сколько угодно кандидатов в полковники, но преемников себе не найдет.

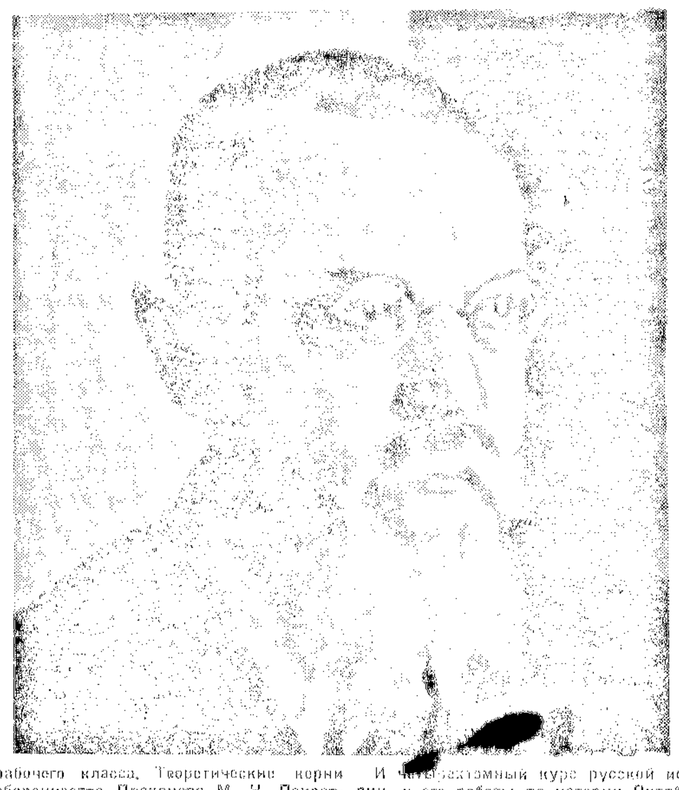
Истинные преемники и продолжатели изобретательской мысли Эдисона живут в Стране Советов.

Н. ОГНЕВ

Рис. Гр. Розе

Памяти М. Н. Покровского

Воинствующий историк-марксист



19 апреля умер М. Н. ПОКРОВСКИЙ. Партия и рабочий класс потеряли в нем крупнейшего ученого-коммуниста, виднейшего большевистского литератора-публициста, активнейшего борца за генеральную линию партии.

Блестящий талант в сочетании с большой эрудицией ученого-исследователя, страстность политического бойца определяли мощь воинствующего историка-марксиста М. Н. Покровского.

Ученый с мировым именем, он вел борьбу с классово враждебными теориями исторического процесса, постоянно активно участвуя в практике борьбы своего класса. Теоретик-историк М. Н. Покровский не отделим от Покровского — политического бойца, агитатора, пропагандиста, организатора практики классовой борьбы.

С энтузиазмом борца организовывал он рабфаки, чтобы подготовить кадры пролетарских специалистов для всех участков социалистического строительства, организовывал ИКП, чтобы ревизионной профессуре, идеологам эксплоататорских классов противопоставить кадры теоретиков-марксистов-коммунистов. Активно участвовал М. Н. Покровский во всей системе мероприятий народного образования страны строящегося социализма.

Научные исторические работы этого крупнейшего ученого-коммуниста блестяще иллюстрируют силу метода исторического материализма, владея которым М. Н. распутывал сложнейшие узлы внешней и внутренней политики самодержавия, обнажал классы, их противоречия, их борьбу.

Талантливый литератор-публицист, М. Н. владел и оружием сатирического изображения своих противников, фальсифицировавших историю, вычеркивавших из нее страницы классовой борьбы, революционного движения масс.

Разоблачая легенду «объективизма» буржуазных историков, УТВЕРЖДАЯ КЛАССОВОСТЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ, в своей исключительно интересной работе «БОРЬБА КЛАССОВ И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА» М. Н. Покровский писал:

«Многие из вас — я думаю, что большинство, — помнят картину, изображенную Пушкиным в «Борисе Годунове», — летописца Пимена, пишущего свою хронику, «добру и злу внимая равнодушно, не видая ни жалости, ни гнева». Это первый исторический образ, с которым мы, учившись в средней школе, встречались в самом раннем возрасте. Фигуру этого летописца, бесстрастного, спокойного, «тих точно дьяк, в приказах поседелый, спокойно зрит на правых и виновных» и т. д. — эту фигуру надо разрушить».

Яркие страницы, написанные марксистом-историком Покровским, эту фигуру «историка-летописца» разрушают. О том, что «никакого бесстрастного Пимена никогда не существовало и что на самом деле летопись, такую сухую, такую далекую на первый взгляд от жизни, писали живые люди с плотью и кровью, и пером их руководили политические страсти», об этом говорит каждая страница исторических работ Покровского, где он критикует историков, ему предшествующих, и буржуазных историков-современников.

Коммунист-историк, владея марксистско-ленинским методом, беспощадно разоблачая и предательство внутри рядов рабочего класса. Теоретические корни оборончества Плеханова М. Н. Покровский проанализировал по-большевистски, критикуя со свойственной ему страстностью положение Плеханова о «сотрудничестве классов», развиваемых им еще в введении к первому тому «Истории русской общественной мысли».

Непримиримо борясь за генеральную линию партии, всемирно известный ученый-коммунист М. Н. Покровский разоблачал законченно буржуазный характер «надклассовой теории самодержавия», развиваемый Плехановым и Троцким.

Тот факт, что троцкистские контрабандисты типа Горбачева и Лелевича и меньшевистские литературоведы типа Переверзева (см. его работы о Гегеле и Достоевском) при разработке истории литературы исходили из троцкистской, плехановско-меньшевистской трактовки исторического процесса говорит о том, что исторические марксистские работы Покровского имеют огромное значение и для развития марксистского литературоведения и большевистской истории литературы. Изучая литературное наследство Покровского, теоретические кадры литературного фронта сумеют до конца разоблачить всякого рода враждебные марксизму-ленинизму течения в вопросах литературы и искусства.

Литературный стиль, яркий, образный, меткий язык талантливого литератора-публициста т. Покровского должен стать предметом изучения литературных кадров. Талант литератора-публициста у Покровского огромен, и именно и его изложении история борьбы классов в России встает перед нами во всей ее конкретности и многообразии.

И в его блестящем курсе русской истории, и его работы по истории Октябрьской революции, по истории революции 1905 года, работы, посвященные разоблачению империалистической войны, — все они могут оказать большую помощь писательским кадрам в овладении марксистско-ленинским методом анализа действительности классовой борьбы в ее прошлом и ее настоящем.

Умер историк-боец, но его исторические работы будут участвовать в выполнении боевого задания партии, в создании «Истории фабрик и заводов», как участвовал он сам в выполнении всех заданий партии и ее ленинского ЦК в течение всей своей жизни.

Хочется отметить одну черту характера М. Н. Покровского, в которой стоит приковать внимание писательских кадров. Крупнейший ученый с мировым именем, он был ПРИМЕРОМ ВНИМАТЕЛЬНОГО ОТНОШЕНИЯ К КРИТИКЕ, ОН ЛЮБИЛ РАБОТАТЬ КОЛЛЕКТИВНО, и именно внимательное отношение к критике со стороны партийного коллектива обеспечило постоянный рост и развитие талантливого историка-марксиста, помогало ему преодолевать осознанные свои ошибки.

Смерть Михаила Николаевича — большая утрата и для всего литературного фронта, и для участка марксистского литературоведения. Теоретические кадры литературного фронта должны мобилизовать все свои силы, чтобы под руководством ленинского ЦК поднять на большую высоту разработку марксистско-ленинской теории в вопросах литературы и искусства и создания большевистской истории литературы на основе марксистской истории М. Н. Покровского.

Два года со дня смерти

В. В. МАЯКОВСКОГО

За Маяковского последних лет, стоящего пролетарским поэтом и пропагандировавшего в РАПП, и против классовых ошибок Маяковского, против Маяковского, снятившего курок револьвера 14 апреля.

Такова установка вступительного слова т. Селивановского на вечере в клубе ФОСП 13 апреля.

О воспоминаниями о Маяковском выступили: сестра поэта — Л. В. Маяковская, рассказавшая о юности В. В., в частности о том времени, когда он сидел в московской тюрьме за революционную деятельность, и Вас. Каменский, который пытался доказать, что Маяковский всегда был пролетарским революционером. Затем В. Каменский прочел свою новую поэму «Юность Маяковского».

Наиболее интересными явились воспоминания о Владимире Владимировиче Б. Ф. Малкина, бесконечного числа лиц эпизодов поэта Маяковского в дни революции, его связи с советскими и издательскими органами, Росты и т. д.

В заключение Н. Асеев прочел несколько стихотворений Маяковского, а С. Кирсанов — свои стихи, посвященные последнему, а также стихотворение, написанное в связи с отчетом о вечере С. Кирсанова, напечатанном в белогвардейских «Последних новостях», хлев, корня которых взрастил суть вечера и с дико исторными спекулятами пытаются опорочить нашу направленность советской поэзии.

* * *

Мы решительно протестуем против хозяйственного аванса клуба писателей, ответственный вечер писательской общественности в память Маяковского сказался плачевным. В результате — на вечере почти не было ударников-литкружковцев и писателей.

* * *

Кулиственное [illegible] и [illegible] на союза финансово-банковских работников [illegible] 9 апреля вечер, посвященный творчеству В. В. Маяковского.

Доклад о творчестве поэта сделал О. М. Брик. Большой интерес аудитории (50 человек) вызвали воспоминания Л. В. Маяковской.

Вечер закончился выступлением В. Каменского и чтением произведений Маяковского (Н. Н. Асеев и А. Н. Грудцов).

* * *

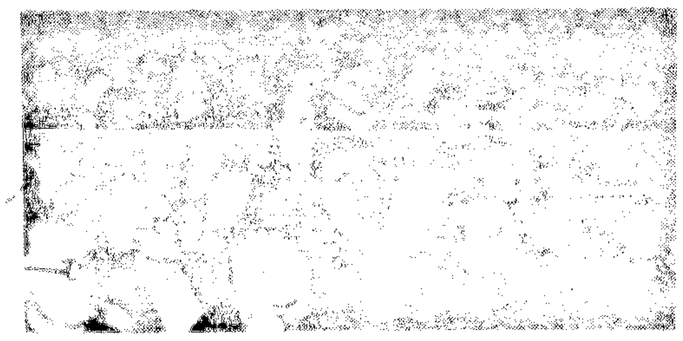
14 апреля 1932 года, в день второй годовщины смерти В. В. Маяковского, память покойного поэта был посвящен вечер, организованный Горкомом ВЛКСМ и «Комсомольской правдой» в Рамтеатре.

Вечер открыл доклад т. Бубекина, подверженного анализу творческий путь В. Маяковского.

После доклада т. Бубекина с чтением стихов Маяковского («Разговор с т. Лениным» и «Парижская») выступил Н. Асеев. С. Кирсанов прочел свое стихотворение, посвященное Маяковскому, отрывок из поэмы «Пятилетка» и стихотворение В. Маяковского «Паспорт». Затем с большой речью выступил А. Безыменский.

В заключение А. Безыменский прочел свою новую «Поэму о собаке», посвященную В. В. Маяковскому.

Е.



На вечере в клубе ФОСП

Взять темп!

Октябрьская тема Малого театра

К ПОСТАНОВКЕ „РАЗГРОМА" А. ФАДЕЕВА

Октябрьская тема — это сейчас самая большая производственно-творческая забота не только московских театров, но и всего театрального Союза. Всмотреться, вникнуть, на обширность тематических возможностей в безотлагательную срочность [illegible] их реализации, «заглянуть на уроки» по линии драматургии обозначаются пока крайне неопределенно. В связи с этим и в результате долгих и трудных поисков Малый театр остановился на идее [illegible]. Тема — фадеевский «Разгром». [illegible] пьеса [illegible] советской драматической литературы получит, таким образом, и театральное бытие.

Возникает [illegible]: не коснет ли тема «Разгрома» с его глубокой психологической насыщенностью и [illegible] [illegible] особенностями в какой-то мере [illegible] [illegible], которая, [illegible], будет основным художественным значением [illegible] Октября? Эти [illegible], выраженные на [illegible] [illegible] [illegible] и на художественно-политическом [illegible], получили каждый [illegible] [illegible]. Да, и это — разгром, это — поражение, да, остается только «дезертировать»... Но за этими дезертирствами — величайший исторический поход миллионов, в этом разгроме — победа огромнейшей внутренней силы, которая вырастает из самых глубин подчиненного сознания этих масс, что [illegible], за новое сознание [illegible] правды, за которую нужно [illegible] до конца, за которую можно умереть, — иначе нельзя, «так нужно»...

«Разгром» — это драматическая поэма о той [illegible], которая, [illegible] заказу мещанского вкуса, не [illegible] — «жизнь и жизнь [illegible]» — на [illegible] [illegible], с затемненной небо[illegible] [illegible], [illegible] барабаны и [illegible] [illegible] [illegible]

З. Хацревин

Из „Персидской книги"

В Тегеране мне рассказывали о «сугутчайлатении» — сегочных песнях», повседневных стоях крестьянства и городской бедноты. Их авторы — демократические революционеры и рабочие, бродячие люди, переселенцы домой Персии с вещевой сумкой за плечами. Они заходят в города и скитаются на временную работу. Потом они идут дальше, сочиняя в дороге революционные песни, исполняя их в караван-сараях — длинных норах под смрадными навесами — и на сельских площадях.

Иногда составители песен вводят в стихотворный текст маленькие прозаические вставки, придавая целому повести вокальное течение. В некоторых местах песни называются «хикайяты» — рассказы.

Содержание хикайятов — крестьянские урожаи, гниющие в бычьих амбарах; хозяева бедных домов (помещики и ханы исполнительные) зовут «своих добрых крестьян» на помощь, но все слепы и немы; возлюбленные бойцы, погибшие на заседании и от «руки кавалерийской сабли»; сжигающий английский глаз; Лондон; боевые лозунги иранской коммунистической партии.

Я познакомился в Персии с одним из составителей революционных песен. Его звездным — Мирза Хайдари. Он родом из Хамадана, сын уличного мечетьщика. Он работал французским на нефтяных промыслах Англо-Персидской обьединенной, пока его не прогнала англо-иранская после первой стачки в мае 1929 года. Был батраком по фиговым плантациям в Ираке, работал дорожным комментатором в окрестностях Керманшаха и возил разные кусты в парадном дворцового сарая, работал на чайной плантации Хаджи-Бабаи в Гилане, сидел в фредичном пиджаке по карманам пухлых. Если кто-нибудь просил его о чем-нибудь — они предлагали написать письмо, жалобу или подписать расписку. Мирзаи был волонтером, банщиком, шахтером, кровельщиком — и тоже пахал.

Когда я записывал с его слов песни повышенной революции, он сидел возле окна гостиницы, с ветром, стуча, проносилась Тегеранская улица. Был мазут. Дождь, свинцовый, весь день, затяжной. Грязь местная была полна бесстыжими лужами, где лежались последние дождя.

Дети стояли по колено в арыке, лаючи по-собачьи руками клетчатых гидиньем. Пожилые закрытые женщины с тонкими домашними сиди, отстаем в рваные чаши и мутные сады. За ними на стенах двуглавый бег похороны в правосудия. Было время прибывания в обеду. Кончались занятия в тегеранском университете и главной кавалерии Шах-Ханского банка. Расходились также на канцелярий общественных домов и министерства земщины. Начинались перемены. Улица приобрела внешнее движение. Мы гуляли по залам в ханчик, тонко-кебаб, набивал, кончив и лежали наевшего супа. Воздух был пуст и свежий. Жирное благодушие пищевых запахов мешало на трудо-ленивом и острым дымом.

Мирзаи мне писать хикайяты. Вот одна из них:

Зт'еар
по... делам революции
Керманшах

Кучавым панцырем бреня
Украсив грудь,
В конце шавваля, на рассвете,
Я выходил из Тегерана
В опасный путь.
В холмах ждала меня работа —
Нарывный бой.
И на дорогу собирать,
Я взял с собой:
Пиджаку, чистую от пята,
Мешок с крупой.
Я вышел в тень. За мечетью
В Чарбахский сад,
Лицом к штыку, спиной к воротам
Дремал солдат.
Под беспозорной подпоясанной,
Как зеленый зоб,
Торчал кривой шестиугольный
Крестьянский лоб.
В пустынном сне, слегка качаясь,
Он тихо пел.
Сжатка качаясь, он пел тихую песню:
Дозорные шахали флагом
В дворе казарм.
Бунтующие водили шагом
По Лапз-Зар.
Я вхал провинтовки шагом
По Лапз-Зар.

Прежде чем выйти на городскую черту, я бродил возле дома, вслушав в радость. Меня окружали революционные дела с большой дорогой путь.

Фитиль зари бодрящей длинный —
Багров, литуч,
Сиеньем от выжженной равнины
До низких туч.
Петух кричал в окна соседа:
«Просись, просись!»
Луна по пестрице соседа
Скользнула вниз.
Еще не сна, под кровлей душной,
В тряпье холстин
Дышал худой и золотушный
Мой младший сын.
Он с тетушками не калякал —
Мой младший сын.
Он мало ел и много плакал —
Мой младший сын.
День ото дня твой горб заметный,
Мой младший сын.
Ты мне семидесятилетний,
Мой младший сын.

. . . . . .

Он тут лежал, тряпье разинув —
Такой родной.
Я показал ему рукою
И бородой.
Пришла жена босая к двери —
Жизнь не сладка —
Седые волосы желтели
Из-под платка.
И за слезой слеза бежала —
Вода в воде.
Рабочие пожали руки
На ниже.

Жена со мною прощалась. Потом выбежал из ближнего дома Шамсуддин — сын возчика. Он подошел к невысокому забору.

У невысокого забора
Он прощался:
— Салам, сосед, твой день потешим
Под стук копыт.
Риза в тюрьме, Керан нешим,
Абас убит.
(Но придет час)
— И если к нашему порогу
Досягнет гром, —
На керманшахскую дорогу
Я выйду с топором.
Я сотни бойцов построю,
Где мы гуляли втроем.
Я печенью буду биться,
Зубами, шеей, бедром.
И кинжал в лицо убийцы:
«Приятель, поговорим»,
Размахивая веревкой,
На виселице Керим.
Абдас заправит винтовку.
С толпой идя впереди,
Зеркальцем пулею,
Вынутой из груди.
И цепи свои обрушит,
Когда загремит гроза,
На батальоны тюрьмы
Закованный в цепи Риза.
Мы все под песню Жаркого
Ворвемся в открытый бой,
Отстреливаясь по ф...
За и перед тобой.
Чтоб наша правда ...
По всем дорогам земли.
Такой вот сапна прими ты
От Шамсуддина-Апи.

Хайдари пел шесть хикайятов. Это один из них.

Поэзия

Стихи

Н. С. Тихонов. В 1931 году написаны оборонные песни для локафовского конкурса. В ближайшее время выходит в ГИХЛ 2-й том стихов, куда входит цикл туркменских стихотворений «Юрта» (результат поездки 1930 года). Заканчивается книга стихов «Звериная», 2» (лирика перестройки).

Виссарион Саянов. В 1931 году «Том собрания стихотворений», «Семенная тропинка», «Избранные стихи» (Массовая библиотека ГИХЛ). В 1932 году «Том собрания стихотворений», новая поэма о социалистическом строительстве.

А. Прокофьев. В 1931 году вышли — книга стихов «Полдень» (стихи 1927—1930 гг.), «Улица красных зорь» (1 и 2 издания), «Сотворение мира» (избранное массовой библиотеки). В 1932 году вышла книга стихов «Победа». Поэт готовит новую книгу стихов.

Александр Гитович. 1931 год — «Мы входим в Пинск». 1932 год — «1903 год» (избранные стихи). «Полка» (новая книга стихов).

Борис Лихарев. 1931 год — «Соль» (первая книга стихов). 1932 год — «Первая очередь» (военные стихи).

Николай Браун. 1931 год — книга стихов «Выпаска в будущее» (ГИХЛ). 1932 год — книга избранных стихов «Действие слова» (массовая библиотека). Заканчивает поэму о бакинской коммунистической республике.

Илья Садофьев. В 1931 году написал поэму «Перемена скорости» и ряд мелких стихотворений на материале производственной и молодежной тематики. В 1932 году печатается и скоро выйдет книга поэм «Индустриальный трактор». Продолжает работу над поэмой «Турбинный доктор». Герой поэмы — мастер одного из заводов, награжденный орденом Ленина.

А. Решетов. В 1931 году вышла книга «Так мы живем». В 1932 году выйдет в «Молодой гвардии» книга (XV годовщине ленинградского комсомола) «Спеша имени земли». Работает над книгой стихов и сборов «Хибиногорск».

Семен Бытовой. Вышла книга стихов «Улица стачек» (1931 год); готова к печати вторая книга стихов «Наследники». Начал большую поэму о комсомоле периода 1919—23 годов «День рождения».

Линия под'ема

О второй книге романа П. Замойского „Лапти"[1]

Роман задумал писателем, как большая эпопея, включающая в себя конец восстановительного периода и начало социалистической реконструкции.

Перед нами — картина борьбы за артель, за общественную мельницу, молотилку и электростанцию.

Уместно будет напомнить, что действие относится к 1928—29 году, когда коллективизация делала еще только первые шаги в массовом масштабе, преодолевая крестьянскую отсталость, мелкособственническую ограниченность, встречая сопротивление классового врага. «До разговора на берегу Левина дола, до разговора с братом, Алексей был твердо убежден, что всему злой, главной помехой стройки новой деревни являются только одни кулаки... Только небольшие кулаки, перешагнув через его труп, деревня пойдет к новой жизни». Однако он «скоро убедился, что дело далеко не так просто». Для писателей «левацкого» ошибка, не учитывающих в крестьянстве мелкособственнической стороны, ошибки были бы неизбежны. Но Замойский «предостерег» своих героев, вооружив их достаточным пониманием сущности коллективизации, необходимости массово-разъяснительной работы и личного примера. Три названных выше угрозы встречают сами в артель и затем последовательно дезертируют бедняков и середняков.

*

Одна из важнейших линий романа — познание различных групп крестьянства, выяснение отношения их к строительству социализма в стране. Эту задачу писатель разрешает путем психологического раскрытия отдельных образов, показа взаимодействия их в процессе отношения к действительности. Рост классового сознания, на основе чего и строится артель, наиболее ярко отражен в Петьке, Ефимке, Прасковье и батраке Афеньке. Замойский с большой любовью рисует молодежь. В образах Петьки и Ефимки выражена организующая сила, та инициатива, которую проявляет ленинский комсомол в деревне. Образы крестьян-бедняков и середняков — представителей основных масс деревни — Архипа, Ефима, Семы, отца Ефимки — раскрыты с достаточной глубиной.

Но писатель больше останавливается на слоевстве, а не на различии названных образов, хотя одни из них представляют бедноту (Семы), другие — середняков. Это приводит к стиранию качественной разницы в сознании бедняков и середняков, получается своеобразная уравниловка героев.

*

Классовый враг мешает в артели своего могильщика. Вот нечему, отступая, маневрируя, он наносит удары социалистическим формам хозяйствования. Писатель отталкивается от схематического представления о классовой борьбе. «Лубочные кулаки есть, верно. Но с ними возни меньше. Они на виду. Есть другие кулаки: тощие телом, но жадные духом. Эти кулаки куда больше, чем деревенские портнихи, читают газеты, выписывают журналы, в Директивы знают на зубок».

«Не лубочные» кулаки — это Лобачев, Матенька, Карпухин.

Автор не показывает нам политики ликвидации кулачества как класса на базе сплошной коллективизации, поскольку последней еще нет, по приказу ...ого, замаскировавшего сопротивление и подрыла кулацкая артель он подводит нас к пониманию этой политики как необходимого, ближайшего звена сплошной коллективизации.

Если сравнить Лобачева в первой книге, где он почти не представлял врага, с тем, каким он показан во второй, дилемма — огромная.

*

Важнейший вопрос для протетарско-колхозного писателя — правильно показать зависимость коллективизации от города, от пролетарского центра. От правильного разрешения этой проблемы, от утверждения за городом, за пролетариатом ведущей роли пользуется со многом идейная направленность произведения. Задача художника показать связь города и деревни, как органическую связь и в экономическом смысле, и в политическом, и культурном. «Крестьянин получает теперь от города машину, трактор, агронома, организатора, пропаганду, прямую помощь для борьбы и преодоления кулачества» (Сталин).

У Замойского эта «прямая помощь» дерзко подменена в образах Алексея и секретаря окружкома партии дяди Сережи. И нужно прямо сказать, что связь села и города писатель показывает недостаточно четко и глубоко (в третьей книге он идет по пути исправления этого недостатка), недостаточно потому, что связь эта перезаинструктируется исключительно в образе Алексея, и еще потому, что дядя Сережа ни в коей мере не представляет пролетариата. Пролетариат в массе своей как руководитель крестьянства остался Замойским по существу не замеченным.

*

Во второй книге также поставлены вопросы личных взаимоотношений мужчины и женщины, вопросы любви. Достоинство второй книги (по сравнению с первой) в том, что эти вопросы не составляют фокуса, через который преломляется вся многогранность нашей действительности. И все-таки эта действительность исказается, когда дело переходит к частностям.

Там, где дело касается общественного, как, по Замойскому, выражается и контролирует разсудок, там же, где мы встречаемся с личным, наши поступки предопределяет и контролирует подсознательное, чувственное.

Разложившийся коммунист пытается возражать партийному секретарю:

«... — Чувство не на первом плане должно стоять.

— Когда как. Бывает, что и на первом.... Вот тигрица жалость,— безапелляционно утверждает тот.

«... Мозг прижимали к ней руки ее. Здоровые они, будто налитые. И где-то в подсознании промелькнуло: «С такими руками не пропадешь».

Разрывая познание на чувство и рассудок, как два совершенно различные и самостоятельные центры нашего сознания, пластующихся в зависимости от объекта познания, писатель не понимает диалектического их единства. Правда, Замойский ограничивает власть чувственного областью личного, однако власть эта выходит за пределы личного, поскольку реальные личности находятся в определенных общественных отношениях с коллективом. На основе такого понимания и недоразвитого (а не осознанного) автор пытается посвятить оправдание переходы представителя одного класса на сторону другого. Классовый антагонизм между молодыми представителями бедноты и кулачества стажены писателем на основе любви.

Автор стоит сейчас перед проблемой либо «перехода» Натальи на сторону бедноты, либо измена делу социализма со стороны Петьки и Ефимки, переходы их в лагерь Лобачева. Если только Замойский попытается показать второе, он выразит реакционнейшую идею. Но и переход Натальи в лагерь тех, кто строит социализм, не обеспечивает правильного решения данного вопроса. Для нас этот переход должен совершиться не на основе бегства из-за любви от своего класса, а на основе сознательного разрыва с ним.

*

Замойский — реалист. Он проникает глубь деревенской жизни, говорит ее голосом, дает ее изнутри. При чтении романа создается впечатление осязательности каждого образа, каждого штриха, который он воспроизводит. Тематически и идейно вторая книга тяготеет к разряду пролетарской литературы. Отражение процесса коллективизации, показ роста классового сознания бедняцко-середняцких масс деревни, разоблачение мелкособственнической природы крестьянина, срывание масок с кулака — все это моменты, дающие то новое, что позволяет говорить о книге, как о пролетарском произведении. Но поскольку господствует действительности у писателя еще не вполне пролетарское, а крестьянское, «Лапти» еще остаются в пределах пролетарско-колхозной литературы.

Замойский взял другой подъем. Вторая книга «Лапти» — выражение идейного роста писателя. Замойский может стать пролетарским писателем. Путь к этому — освоение идей марксизма-ленинизма, освобождение от «ограниченности» мировоззрения.

НВ. КОЗЛОВ

Новинки пролетарско-колхозной литературы

П. Замойский

„Герой" без социальной базы

Человек-собственник — тема не новая. Она нашла достаточно широкое отражение не только в нашей советской литературе, но и в литературе буржуазных стран. Поэзия Львова не вносит ничего нового и значительного в литературу о человеке-собственнике, но она чрезвычайно показательна в отношении ошибочности творческих установок автора.

Вырвав из целого социального комплекса идей, образов одну частицу, одного героя, абстрагировав его и его переживания от действительности, автор пытался воплотить на этом пыльном фундаменте художественное здание своего произведения. Ошибочность творческого метода Львова — механический отрыв субъекта от объекта, полное непонимание взаимоотношений личности и среды — достаточно ярко обнаружена при анализе образа главного героя повести Николая Пантухина, рабочего крупного металлургического завода. В методах разрешения этого героя сразу же обнаруживается наивность и элементарность авторских приемов. Львов преднамеренно навязывает читателю свое суждение, не давая последнему возможности прийти к этому «суждению» опыту на основе логических и закономерно сплетенных поступков, действий героев повести.

Николай Пантухин — сторонник единоличной формы крестьянского хозяйства. Пантухин прячет на знак крепкое мелкособственническое нутро, которое не изменило своей сущности, но приобрело несколько иную внешнюю оболочку. Интересы завода как мощного пролетарского коллектива, объединяющего единой волей, единым стремлением, ему глубоко безразличны. Работу на заводе он рассматривает как средство личного обогащения, а завод вообще — как ме-

[1] Изд. «Федерация», 1932 г., стр. 235.

* Львов. «Завод», повесть. ГИХЛ, 1931, стр. 126, ц. 1 р.

ханический производитель тех сельскохозяйственных орудий, которые потребуются ему в его будущем единоличном хозяйстве. Весь путь героя — это путь упорного индивидуального накопления. Крепкое единоличное хозяйство — это начало всех начал, стимул всей деятельности Пантухина. Но вооружив шаг за шагом мелкособственническое нутро своего «героя», Львов не сумел дать совершенно четкой характеристики Пантухина, точно определить его социальный генезис.

В трактовке образа Пантухина выявляется несколько ведущих линий, которые сталкиваются между собой, рождают противоречия, не устраняемые читателем. С одной стороны, автор как будто подводит под стяжательские действия своего героя идейную базу, заставляет Пантухина выступить с определенной программой единоличного хозяйства, с другой — в художественную характеристику Пантухина вплетается иная линия, опять-таки действующая самостоятельно и снижающая образ героя до чрезвычайно низкой ступени. Перед нами — тупой мелкобуржуазный обыватель. Он не только не пытается активно воздействовать на мир, перешагнуть в наступление на действительность, которая стала по отношению к нему по враждебную позицию, но даже не в состоянии оказать какое-либо сопротивление свирепому смехотворное выступление Пантухина на заводе. Идея, таким образом, оказалась фантастической, художественно не реализованной.

Заключается повесть, как и следовало ожидать, крахом всех помыслов и стремлений Пантухина. Земля, которая должна была лежать крепкой материальной базой для построения единоличного хозяйства, переходит к колхозу. В состоянии сильной душевной депрессии герой обращается к религии, пытается дойти до самоубийства и в прощальном монологе обвиняет отца. Пантухин хочет определить свое социальное местоположение, свои жизненные функции. «Кто я теперь?» — трагически восклицает герой, которому «нет места на земле».

Основная и наиболее серьезная ошибка повести — механический разрыв между внутренним субъективным переживанием героя и окружающей действительностью. Психологические процессы субъекта не были включены в общий социальный план. Личность героя дана как нечто самодовлеющее целое. Пантухин почти на протяжении всей повести не сходит с переднего плана. Отсюда — абстрактность самой повести вообще, беспочвенность отдельных идейных установок.

Шаткость идеологической позиции своего героя чувствует и сам автор. Путем вопроса, обращенного Пантухиным к самому себе — кулак он или нет? — писатель пытается подойти к конкретному определению социальной природы своего героя. На данный вопрос герой отвечает положительно, и автор как бы снимает этот ответ. Но... почему тогда все персонажи повести (комсомолка Катя, Карпухин, Федулов, Горохов), являющиеся по замыслу автора выразителями коммунистических устремлений, заняли до отношению к нему недоуменную, по принципиально, позицию. Какие реальные мероприятия предпринял он, чтобы изобличить этого врага, заклеймить его собственничество, изобличить интересов завода. Либеральная ирония? Этого очень и очень мало.

Перед автором было два пути: или дать своего героя-собственника в процессе перестройки его психологии, или до конца вскрыть его кулацкую сущность. Ни того, ни другого автор не сумел сделать.

Т. НИКОЛАЕВА

А. Селивановский

На литературные темы

Накануне больших споров

Может быть никогда советская литература не переживала такого выражения творчества, как именно сейчас. За редким исключением все лучшие наши писатели сидят у письменных столов, работают над большими произведениями. В большей мере повышается требовательность писателя к самому себе, к идейно-художественному качеству своих произведений. Кое-кто сердится, кое-кого ожидает разочарование неудачи. Но — так или иначе — конец 1932 и начало 1933 года будут урожайным временем для советской литературы.

И чем более реализуются творческие замыслы писателей, чем более проявляются мы к пятому второй пятилетке, тем более превалирует литературная атмосфера заглушение вопросы крупных литературных боев. Это понятно. Вторая пятилетка по-новому поставит все литературные проблемы. К концу 1932—1933 года каждое литературное направление выйдет во всеоружии творческих продукции, подтверждающей его творческие установки. В спорах между программами и формулами решающим аргументом будут книги.

В пролетарской литературе новый период творческой дискуссии открылся дискуссией вокруг «Ведущей оси» В. Инбер-Ивановой. «Ведущая ось» не является таким значительным произведением, которое позволяет поставить все кардинальные проблемы литературного развития. Острота дискуссии вокруг этого романа во многом объясняется выступлением А. Серафимовича, фактически обьявившего «Ведущую ось» готовеньким Маршалом литературы. Но — помимо того — роман В. Ивановой позволил обострить внимание на таких проблемах, как проблемы художественного качества, мелкобуржуазно-обывательской стихии, эмоционизма, тенденциозности и партийности творчества пролетарского художника. Художественные споры в В. Ивановой заставили выдвинать в центр творческой дискуссии вопрос о мастерстве. И если кто-то пытается от этого вопроса отмахнуться, упрятаться за внешней свободностью произведения и за общими рассуждениями об идеях марксизма-ленинизма в отрыве от специфики их образного выражения в искусстве, то такое отмахивание свидетельствует только о полном непонимании задач завтрашнего дня советской литературы.

За мастерство!—Этот лозунг прямо направлен против **вульгаризаторов**. Но он, конечно, нуждается в большом уточнении. За **большевистское** мастерство! —Этот лозунг направлен прежде всего против **ремесленничества**. Среди писателей, говорящих и пишущих сейчас о мастерстве, нет и не может быть единого языка.

На эрмитажном совещании «Литтлисты» Вс. Вишневский, заверяя стаю восьмидесятитрадусный поворот от своего прежнего лжефутуризма и закономерно пришел к идеям к буржуазному реставраторству в искусстве, выдвинул в качестве одного из тезисов своего выступления утверждение о том, что наша литература обстает большими идеями, но эти идеи не находят своего законченного выражения в **форме**. Он говорил о реакционности формы произведений Фадеева и Афиногенова. От слова возобновил разговоры о самостоятельном значении Льва Толстого. Он противопоставил этому влиянию «тонкую культуру» разлагающегося буржуазного сознания Марселя Пруста. Учитесь у современного буржуазного Запада культуре формы!—вот обобщенный смысл выступления Вс. Вишневского.

Цехование художественного бескультурием у культуртрегеров и работников перед буржуазной культурой в ее наиболее уродливых наиболее вырожденческих проявлениях—это опасная и решка одной и той же фальшивой монеты: недаром так быстро и так легко перешел Вс. Вишневский от литфронтовства к восхвалению Марселя Пруста, недаром он на вечере Б. Пастернака в клубе ФОСП выступил с панегириком этому крупнейшему представителю идеалистической поэзии.

«Не я не рождает слово, а слово рождает идею», писал Маяковский периода раннего футуризма. Современные формалистические поиски разрешения проблемы мастерства не идут дальше этого представления доисторического —именно он с наибольшей силой использовал ограниченные возможности субъективно-идеалистического мировоззрения, этого фокуса идей буржуазного реставраторства в искусстве.

Какой выход может сделать имажинист Вс. Вишневский при чтении «Волны»— Вот оно, подлинное искусство, которого нам нехватает!

Какой выход сделает писатель, сознательно поставивший перед собою задачу борьбы за большевистское качество в искусстве? - Нам нужно с такой **не в большей художественной силой писать с другом и по-другому**, чем пишет Пастернак. Нам нужно также глубоко продумать все проблемы марксо-ленинской эстетики, как это сделал Пастернак для своей субъективно-идеалистической эстетики. Форма того или иного типа искусства **неотъемлима**. Форма может быть рассматриваема лишь в единстве с идеями искусства и с его классовой функцией. Применить форму Пруста к пролетарскому содержанию невозможно. Мы говорим о **новой** форме. Наше **мастерство** есть прежде всего мастерство **мысли**, как об этом хорошо сказал М. Слонимский.

И нам необходимо помнить об этом тем более, что ведь только мы, делаем все каноны буржуазной эстетики, говорим о грядущем расцвете искусства при социализме. Через весь XIX век проходит сухарчик пророчество о неизбежном закате искусства, чтобы получить свое предельное выражение в гликушествах современной философии закта культуры. Еще великий Гегель сформулировал мирные идеи о неизбежности нисхождения искусства. Та же идея, хотя и обоснованная иначе, характеризует теорию И интерпретировала. Еще в 1890 году Густав Ландауэр писал в статье, опубликованной в органе германской социал-демократии «Neue Zeit»: «Все почему-то жуют лезого расцвета искусства, нового гения, подобно Гете, но я не лелею этой надежды или, вернее сказать, больше не лелею. **Я не думаю, что ближайшее будущее будет стоять под знаком искусства...** Искусство и литература—отвлеченности, больше ничего, которые не имеют своего собственного развития... Искусство опирается на прошлое и спокойно созерцает настоящее; мы приближаемся перед будущем и стараемся рассмотреть его... **Мы хотим быть Ахиллесом; искусство— Гомер»...** И ту же мысль отодвигания будущего за искусством предлагают современные буржуазные теоретики. Например, не так давно один из них, Мейер-Грефе, в своем докладе, прочитанном в Вене, утверждал, что машины изгнали человека и, следовательно, искусство более невозможно.

Но все это говорилось не у нас, а за рубежом СССР... А у нас? Не приходят ли на память размышления Оствальда, Пастернака, Каверина. Фрэ? Не слышны ли перепевы давным-давно знакомых песен в соответствующих теориях Воронского, Полонского, Троцкого? Не тем ли, что наши буржуазные реставраторы не ушли дальше повторения ландауэровских задач? «Художник должен думать медленно»... Но ведь за сорок лет после Ландауэра можно было придумать что-нибудь новое, хотя бы другую повесть!..

«Капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия», писал К. Маркс в «Теориях прибавочной стоимости». Ну, а **социалистическое производство?** Но здесь буржуазные реставраторы нередко смущенно замолкают, не договаривая до конца. Не знаем, говорят они, мы еще не жили в развернутом социалистическом обществе. Может быть, когда не будет классовой борьбы... Может быть...

И тут на помощь им спешит Вс. Вишневский. У нас **будет** большое искусство, утверждает он—но только не сейчас и **не скоро**. Первое большое произведение появится **пят через пять**. Гений социалистического искусства появится через **десятилетия**. Великий художник лишь зачат, но еще на свет не появился. **Сначала** будет построено бесклассовое общество, а **затем** уже будет создано большое искусство.

То, о чем говорит сейчас Всеволод Вишневский, является переходом на современный язык старинных бабушкиных и дедушкиных афоризмов, подхваченных напутствиями XX века: «Сила Минервы выглядит лишь в сумерках»; «Когда говорит оружие, молчат музы»; или-в русской интерпретации: «Тише едешь — дальше будешь»; и еще: «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно»; и наконец—о музах революции: «Их голос труб, руки мускулисты, а тело покрыто загаром и пылью». Не так легко разобраться, без предварительного цитатного справочника, в авторстве этих афоризмов: тут есть и российский доморощенный философ-дилетантик, и прилежный ученик Гегеля, воспринимающий его в тафтику без диалектики, и Юрий Олеша, и Вячеслав Полонский.

Блестная речочка эмалевает некоторыми советскими художниками (не всеми, не всеми!—и даже не их сколько-нибудь значительной частью!), когда они плотную соприкасаются не столько с «вечерними мастерством классиков, сколько с рафинированно-прекрасным мастерством художников **сегодняшней** буржуазной культуры.—Вот бы нам писать, как Пруст!—жеманят они и сокрушаются: Пруст — и Фадеев или Тихонов, Джойс — и Панферов или Леонов, Райнер Мария Рильке—и Безыменский или Асеев. Дос-Пассос — и Вс. Иванов или Шолохов (аналогии эти легко переместимы). Что касается Пруста, Джойса, Рильке, то, право же, нет нужды заимствовать их мастерству. Все они, бесспорно, даровиты. Но даровиты они в пределах того этапа современной буржуазной культуры, который принципиально уже исключает возможность пользования великолепного художника. Они—буржуазные эпигоны и притом не простые, а талантливые: их талант есть талант пассивного сита, отнеживающего вшивний отстой до них и без них созданного мастерства и не пропускающего больших идей их предков.

Но уже вовсе неправильно ставят вопрос с ними Дос-Пассоса. Дос-Пассос является художником, который в условиях кризиса и тупика культуры американского «процветания»—совершает сложнейший путь от мелкобуржуазной к пролетарской революционности. На этом пути возможны многочисленные заезды. «12-я параллель» несет в себе груз исторического настоящего буржуазной культуры, становящегося местным прошлым. Дос-Пассос уже приближается к мужественной поэзии Драйзера. Но на «12-й параллели» лежит отпечаток влияния всех не непосредственно Джойса, то, во всяком случае, его ближайших последователей («Улисса»). И этого Пассоса, Пассоса в движении, Пассоса, прорывающегося в боях (в том числе и в боях с самим собою) к пролетариату, **этого** Пассоса хотят представить в знамени буржуазного реставраторства, в документ **распада формы**. Но заключение Пассоса в один ряд с Джойсом является прежде того желанием взять Пассоса **без перспективы его движения**, опереться в его творчестве на те элементы, которые от **прошлого**, а не от **будущего**, задержать это движение.

Проблема Пассоса является для пролетарско-социалистической литературы и для марксистской критики столь же актуальной проблемой (хотя и в ином плане), как и проблема поэзии Пастернака. В Европе, автор поэмы «Улица радости», и художественные руководители Театра Революции может быть и не ориентировались сознательно на Дос-Пассоса. Но тем знаменательнее здесь социальные творческих методов. Тем знаменательнее, что в «Улице радости» внутренний гафос спектакля заключается не в сатирее буржуазной Англии (посредственном протесте!) и не в образах английских коммунистов (упрощающие поблагородненных образов!), а в дерзкой и окрыленной перелете мысли и чувств маленьких людей за грязь работы класса-подумения, отравляющихся анархистов, эмоциональных бунтарей,—Долли, Лулуэй, Рубинчика, Пьюсета,—пафос автора, режиссера, актеров. Театр Революции шел же взял **прогрессивное** в том методе, который ждет от Дос-Пассоса. Но ведь от автора «Манхэттена» и «42-й параллели» можно ждать и **реакционное** начало, то, что сказывает, например, «42-я параллель» с «Бродягами» К. Гамсуна или с Чарли Чаплином в кино. Подобные **механически** перечисть философию и стиль «Бродяги» в **современную** советскую литературу или философию и стиль Чарли Чаплина в современное советское кино. Результаты непрудно предвидеть.

Распад формы!—вот **новый** лозунг буржуазных реставраторов. Не **рождение** новой формы, а именно распад формы как такой, распад как лозунг, распад, как **директива**. За примерами далеко не ходит писатель. К несколько лет работает над романом, писатель У перешел на «боковые линии» литературного творчества, в «Улице радости» —смешение стилей, жанров, форм, в охлаждающей постановке «Разлога» — смешение, казалось, незыблемых сценических канонов. Да мало ли можно привести примеров—из области литературы, кино, театра, музыки...

Законен протест против рабского копирования форм **старого** искусства. Но когда на 42-й (и на 56-й) параллели отражается пет лозунгом распада формы интернациональная перелетная, возникны два замечания. Первое: не всякая **внешняя** новизна есть новаторство. Второе: необходимо ясность в вопросе о характере формирующегося **стиля** социалистического искусства. Загнивание буржуазной культуры в период империализма характеризуется окончательным распадом большого художественного стиля буржуазии периода ее подъема на ряд малых и мельчайших стилей и подстилей, враждующих между собой и бессильных выразить какое-либо большое содержание и какую-либо большую эпоху. Гете — и Пруст... Бесполезно сравнить эти имена, чтобы понять масштабы различия в характере, в глубине и величине буржуазного стиля, времени его подъема и упадка. Искусство же социальной эпохи характеризуется именно созданием **большого стиля** (можно было сказать: монументального или синтетического, если бы эти слова не были так замазаны мистическими идеями культуртрегеров, путаниками, идеалистами). Образ перестает подменять не на жизнь, а на суждения. Искусство перестает быть пьедесталом отдельных лозунгов. Это уже происходит на любом серьезном литературном собрании. И опыт — пока лишь самый **предварительный** характер—указывают **главные** силы противников пролетариата на территории **буржуазного реставраторства. Снабжаются** они за счет тех, кто отрицает жизнедеятельность ... искусства, художественного ... фики языка искусства — ... ровная интеллектуальная база. Не так ... эти силы! Они будут разбиты—не только в теории, но и в художественной практике. Это значит, что будет разрушена и питательная база ...

Писатели работают. Д... будет развертываться в атмосфе... творческой работы, сопутствуя последней, являясь ее стимулом.

Она развернется, по всем данным, после летнего затишья литературных споров. Она будет горячей. Настоящая статья дает только предварительные и поверхностные беглые наметки ее важнейших линий.

Обсуждаем „Разбег"

О том, как не надо в куче жемчуга искать навозное зерно

Без сомнения спектакль «Разбег» Станского в Реалистическом театре является крупнейшим событием нашего театрального сезона. И бесспорным свидетельством еще одной победы нашей пролетарской драматургии. Мы считаем, что спектакль проникнут воинствующей партийностью, держит зрителя в напряжении, возбуждает нашу бдительность, классово заряжает нашего зрителя в его борьбе за линию партии.

Почему же часть нашей «критики» встретила этот спектакль в штыки (например, рецензия т. Залесского в «Литгазете»)? Потому, что разворачивается борьба творческих группировок, потому что творческая дискуссия вскрывает порочность не только некоторых творческих приемов, но и некоторых «критиков».

Драматург, заключает т. Залесский, 1) снизил идейное содержание своих вещей в переработке их для театра, 2) усилил чудовищно схематизм, 3) подчинил плебисцит формальным моментам, 4) принес примитив в пожертвование классового врага, 5) утерял свою типичность некоторые действующие лица, и вообще развлекательство и «внешняя занимательность» отодвинула на второй план идейность». Это — крушение и тяжелое обвинение пролетарскому писателю. Поставим точки над «и», — при такой «арифметике» Станский не написал пролетарской драматургии. Он пошел назад от своего «Разбега». Это его провал в театре.

Режиссера наш критик не окунается обвинить также в семи смертных грехах (эклектик, формалист, развлекатель), он прямо утверждает, что «основной творческий метод режиссерской работы порочен, что он «чужд» пролетарскому произведению. Таким образом, «утоплен» и режиссер.

При этом бритых взрек мимоходом несколько «марксистских истин»: «всякий (?) прием театральной работы приемлем, если он способствует раскрытию внутреннего содержания». Нет нужды доказывать, что это и есть как раз тот диалектизм, против которого борется критик. Можно ли так отвлеченно вообще говорить о театральном методе — вне его органической связанности с тем или иным творческим методом? Далее, критик вскрывает, что подлинный художественный образ только тогда хорош и полноценен, когда «дается постепенное психологически правдоподобное, лишенное всякой скачкообразности (?) развитие образа». Нет нужды и здесь разгадывать порочность такой «диалектики», в которой постепенность и психологическая длинотность изничтожают великие скачки! Но довольно о «критике».

Спектакль «Разбег», безусловно, динамичнее, полнокровнее, живее, современнее, насыщенно, нежели «Хлеб», несмотря на то, что они бы относятся по времени событий к одному и тому же году (1919 г.). Спектакль этот интересен не только тем кругом политических идей, которые правильно вооружают спектакль театра нашего рабочего-зрителя, но и тем, как эти идеи сценически раскрыты, как режиссерски проработаны и расставлены художественные образы спектакля. Мы считаем необходимым подчеркнуть, что спектакль «Разбег» чрезвычайно интересен именно и с точки зрения его формальной стороны. В спектакле чрезвычайно интересно найдено разрешение сценической площадки с ее узким помостом, окруженным со всех сторон зрителями, и с боковыми мостами и центральными круговыми дорожками.

Эта конструкция, если еще ее можно назвать этим старым термином, обыграна максимально. И при этом, какая изумительная скупость обстановки, бутафории (которая почти отсутствует совершенно).

Не менее интересен и ряд режиссерских приемов, скупых, но максимально выразительных и действенных (например, сцена с генеральшей, когда Петров, Брянский идут с ней с «улицы» в ее «дом» и, пройдясь по залу, через лестницу лестницу приходят на то же место, откуда только что вышли). Этот прием, несомненно, вытекает и органически связан вообще с тем творческим методом, которым сделан этот театральный очерк Станского.

Очерк резкие скуп, лаконичен и кратко, и таковы должны быть его театральные методы. Однако «скупость» и лаконичность вовсе не означают и не должны означать схематизма:

И второй момент метода: необычайная интенсивность, интенсивность и быстрота смен картин, событий критикой опять-таки слишком приписана кино — вот уж поистине «штампы зала»! Между, что несет этот новый жанр в театре, критика наша не расчухала. А это именно ценнейшая сторона того, что создал Станский. Охлопков и весь художественный коллектив Реалистического театра.

И в музыке, и в монтаже картин, их динамичности классовой насыщенности, и в переживаниях, и в «паузах» — мы видим в этом спектакле нечто родственное нашему трамвайному творческому методу и радуемся успеху Реалистического театра, для которого спектакль «Разбег» есть несомненный прыжок от его старого, к нашему, новому — пролетарскому. Актерский состав театра оказался на высоте. При этом надо учесть специфическую трудность играть актеру, когда его кругом окружает публика, рампы нет, она уничтожена. Актер играет — переживает, двигается, действует и зрительном зале и делает это без фальши и почти без срывов.

Как тонко и ловко ведут «свою линию» кулаки, как они борются за середняка (в частности за Булыша). Как они меняют свою тактику, получив каждым малейшим поводом, чтобы навредить нам. Здесь жизнь кубанской станицы дана в своей подлинной напряженной, бурлящей жизненности. Критика негодует, что в спектакле много смешного и рассмешного, бодрящего. Но нужно быть абсолютно нетеатральным человеком, чтобы не понять, что и драматургу, и режиссеру такая психологическая «разрядка» нужна, необходима, иначе зритель не сможет выдержать все сокращающее напряжение и быструю смену событий. А кроме того, вовсе не обязательно разрешать всегда и все вопросы в их психологическом трагизме. Смешное убивает. И режиссер прекрасно пользуется этим приемом, также органически вытекающим из творческого метода этого нового театрального жанра трагочерка.

Отлично необходимо остановиться и на слабых сторонах спектакля. Именно к таким следует отнести образ спектакля Бахно. Мы не согласны, что он дан схематично, но здесь скупость и сжатость приемов уже несколько упрощают этот художественный образ, и поэтому оппортунист на практике выглядит несколько глуповато. То же чрезмерная скупость и лаконичность художественной краски превращает атамана Шкаленко в чересчур рыхлящего злодея, хотя он показан и в различных своих гранях (в частности, мы считаем чересчур выпуклым и натуралистически сделанное «изнасилование»). И здесь надо говорить не о формализме режиссера, а просто о чувстве меры.

Какие коррективы мы предлагаем внести в этом отношении: 1) не к чему героиня бесконечно стукать головой о двери, — для этого достаточно одного-двух раз. И совсем не к чему его выдергивание из-под поля.

2) Нельзя Бахно очень удачно схватывает «его сущность», но не нужно им дважды злоупотреблять, так же, как, например, в сцене его разговора с середняком-казаком и женою Петрова — не к чему это многочисленное его «здоровканье».

3) В заключительной сцене «чистки», которую вопреки со признанию т. Залесским «отлично разработанной» мы считаем вообще наиболее политическим и художественно слабым местом всего спектакля, бросается в глаза многократное охранение того же Бахно — ну, куль он раз, ну, два охранит... но не больше! Так же чересчур натуралистически и длинно обыгрывается вода, сцена взаимоудерживания партизана Бедурко с Булышем. Для содержания не к чему двоекратное повторение драки в семье атамана Шкаленко.

Обо всем этом приходится говорить, так как спектакль еще сыроват (особенно III акт и конец IV).

К недостаткам спектакля следует вообще отнести злоупотребление натуралистическими деталями (звенящий, сотрясающий стены храп, сцена «снохачества» и сцена гибели детей Гринчихи). Это идет от старого в театре, и развитие Реалистического театра не означает и не может означать стабилизацию этого мхатовского натурализма.

ИВАН ЧИЧЕРОВ

Правы ли критики „Разбега"

Дискуссия во Всеросскомдраме

Законом повышенный и живой интерес к постановке бывшим Реалистическим театром чеховского Станского и Наволочкина «Разбег». Сам факт перенесения очерка в театр с определением специфики этого жанра заслуживает подробного анализа. Тем более, что сделается к работе т. Станского, книга которого — «Разбег» — справедливо числится в боевом активе пролетарской литературы последних лет.

«Разбег» на театре получил уже ряд отзывов в печати. («Литературная газета», «Советское искусство», «Вечерняя Москва»).

Критика пошла, главным образом, по линии оценки работы театра над «Разбегом». Основное внимание критики касается вопроса, как смел взять и в частности режиссер тов. Охлопков доносить до зрителя идеи литературного «Разбега». И, с другой стороны, насколько авторы театрально сохранили силу, действенность, актуальность книги. Нам думается, что такой подход критики правилен, что именно эти вопросы являются основными в спектакле «Разбег», так как едва ли найдется много охотников спорить о ведущих идеях «Разбега», его героях — удача Станского здесь признана всеми уже давно.

Вот именно в этом, по-нашему, и следует искать основы того, что закулисы работы Реалистического театра с наибольшей полнотой, чем в отношении других постановок, были поставлены вопросом стиля. Работа режиссера Охлопкова, поставившего своей задачей, по его выражению, «слить различные творческие методы различных театров» — давала к этому немало оснований.

Однако целый ряд товарищей считает, что преобладание вопросов формы в критической оценке «Разбега» — явление отрицательное и должно быть отнесено к извращениям в работе критиков. Именно по этой линии шла обвинения критики на диспуте о «Разбеге», организованном Всеросскомдрамом 13 апреля. Наиболее резко эти обвинения сформулировал тов. Чичеров. Его поддержал затем тов. Никодзе, возражавший критике в в оценке существа спектакля. Но Никодзе не смог хотя бы в минимальной убедительности обосновать свои декларации. Вместо этого он сделал ряд бездоказательных заявлений вроде того, что неудачные постановки «Разбега» нужно искать только в том, что вообще нет значительных драматургических произведений, что критика «Разбега» и, в частности, статья тов. Залесского в «Литгазете» свидетельствуют о групповщине (?), что оппортунист Бахно в пьесе не удалось потому, что Станский был оппортунистом недостаточно умелого масштаба» и т. д.

В защиту основных положений критики выступили тт. Паушкин, Оружейников и Чернявский. Наибольший интерес представляло выступление т. Оружейникова, заявившего, что критиков «Разбега» от лекционно-литературных кабинетов отличает то, что критика пытается осмыслить метод спектакля с точки зрения идейного замысла пьесы, а не противника этого не делают. Оружейников считает, что Охлопков и весь коллектив театра пошли в постановке «Разбега» вслед за лучшим Маяковским, заявлением: «Слово — самодель». У Охлопкова и театра получилась «Театральность — самодель».

На первом дискуссионном собрании успели еще высказаться В. Станский и Н. Охлопков (выступивший дважды).

Тов. Станский упрекает критику за то, что она не сделала на основе разбора конкретных образов, как справился театр с политической идеей «Разбега». Если подойти с этой точки зрения к спектаклю, то он разрешает свою политическую задачу.

— Охлопков сказал новое слово своей постановкой,—продолжает т. Станский, — и не может быть ничего вреднее стремления каждый спектакль обязательно классифицировать и поставить на определенное место, на определенную полку. Сценическое оформление «Разбега», примененное Охлопковым, по мнению т. Станского, является единственно возможным и необходимым средством раскрытия идеи данной пьесы.

Наиболее удачными образами театрального «Разбега» т. Станский считает Кацнулку, Мученко, Булыша, Петрова. Постановка в театре также улучшила некоторые литературные образы. Но вот Дуба, образы некоторых кулаков, партийной комиссии — не удались. Охлопков перехлестывает в приемах Бахно. Необходимо эти перегибания, так же как схематизм Шкаленко и ряд других недостатков, исправить на ходу.

Выступающий в заключении т. Охлопков с излишней подчас резкостью обрушился на критику спектакля. - Критика должна руководить театром, а я, — говорит Охлопков, — этого руководства не вижу. Далее тов. Охлопков говорит о большом значении, которое сыграл для театра Станский, о том, что в спектакле ясно чувствуется ведущее начало драматургии и что он работал на основе понимания подчиненности формы художественных средств идейному содержанию «Разбега». Охлопков считает, что там, где пьеса давала достаточно материала, где в образах было действие, и художественные средства оказались хорошо; там же, где этого не было, получалось плохо. Тов. Охлопков считает, что сколько-нибудь удовлетворяющего опыта постановка пьес о деревне у нас в театре нет и поэтому его работа была особенно трудной.

***

Продолжение дискуссии — 17 апреля, в 1 час дня во Всеросскомдраме.

Уголок женщины-слезливости

Когда уходят капитаны

Заказчик хочет быть красивым.

От портного он требует, чтобы брюки ниспадали широкими мягкими трубами. Он парикмахера он добивается такой разлиниировки волос, чтобы лысина как бы вовсе не существовала в природе. От писателя он ждет жизненной правды в разрезе здорового оптимизма.

Таков заказчик.

Ему очень хочется быть красивым. Он мучается.

— Что отобразит сахароварение в художественной литературе? — задумчиво говорит сахарный командировкой. — О помоте есть романы, о угольке пишут без конца, даже о судках есть какая-то пьеса в разрезе здорового оптимизма, а о сахароварении, кроме специальных брошюр, ни слова. Нет, пора заключить писателей в сахароварческие проблемы.

Секретарю поручают подработать вопрос и в 24 часа (иногда в 48) мобилизовать писательскую общественность.

— Я полагаю, — сообщает секретарь, — что нам надо идти по линии товарищеского ужина. Форма обычная. Дорогой товарищ... то да се... наше присутствие необходимо.

Решают пойти именно по этой линии, тем более, что сахар свой, а остальные элементы ужина можно добыть при помощи натурального обмена с другими учреждениями.

Список приглашенных составляется тут же.

— Значит, так. Алексей Толстой, Гладков, Сейфуллина, потом из Л... ну, который «Сотьсарчиков»... да, Леонов. Еще Олеша, он это здорово умеет. Пароход из пролетарских поэтов, Фадеев и Афиногенова на предмет пьесы. Для смеху можно Зощенко, пусть сочинит что-нибудь вроде «Аристократки», но в разрезе сахарной свеклы. Хорошо бы еще критика позвать. Они пусть пишут, а он их пусть тут же на месте критикует.

— И подводит базу.

— Да, и, конечно, базу. Пишите Авербаха. Этих обязательно.

И вот уходит курьерка с бреезентовой разлетной книгой. И солнце сверкает ей в стриженый затылок. И весна на дворе. И все хорошо. Еще немножко — и загадочный процесс сахароварения будет, наконец, отображен в художественной литературе.

Но на земле нет счастья. Вечером выясняется, что произошел тяжелый неожиданный прорыв.

Стоит длинный стол, на столе — тарелочки, исписанные графически, бутерброды, незаконно добытые при помощи натурального обмена, семейные котлеты и пирожные.

Все есть. А писателей нет. Не пришли. Подло обманули. Дезертировали с фронта сахароварения.

Секретарь мечется под уничтожающими взглядами начальства. Мерзнут бутерброды с засохшим сыром. Ах, как плохо!

— Кто ж так делает? — пожимающий говорит заведующий хозяйством. — Кто ж так уговаривает творческий актив? Вы сколько человек пригласили? Тридцать? И никто не пришел? Значит нужно пригласить триста. И придет человек десять. Как раз то, что нам нужно. А бутерброды можно спрыснуть кипятком. Будут, как живые.

— Позвольте, откуда же взять триста? Разве есть так много... художников слова?

— Ого! Вы не знаете, что делаем! Одним Горьким писателей может выставить три тысячи сабель! А Всероскомдрам? А малые формы? Это же Золотая орда! Нашествие Батыя! А Дом самодеятельности имени Крупской! Это же неисчерпаемый источник творческой энергии. Они вам все чисто отобразят. Идите прямо в Дом Герцена и кройте тритцатцатцат

Литературные НАБЛЮДЕНИЯ

А. Исбах

Из дневника Пети Воякина

1 АПРЕЛЯ. Сегодня мама отвела меня на завод. Когда она ушла, я испугался. Завод такой большой, а я такой маленький.

5 АПРЕЛЯ. Вчера ходил по заводу. Сам. Честное слово! Очень красиво. Ру-

Шарж худ. Кукрыниксы

А. Исбах

ки стучат, метлы клюют, моторы шумят, земля шелестит. А сколько всяких тем вентилей и кран! Прямо дух захватывает.

5 АПРЕЛЯ. Ночью.

Люблю я высокие трубы
И звездное небо в дыму.
Та-та-та, та-та-та мне любы
Та-ти-та, та-ти почему...

8 АПРЕЛЯ. Хорошо, честное слово, хорошо на заводе! Когда я подумаю, что меня окружают ра очие и я среди них в центре, сердце наполняется радостью и умилением, и прямо дух захватывает!

9 АПРЕЛЯ. Сегодня одна работница спросила у меня, который час. Я ответил. Вот ведь, оказывается, скиваясь я с пролетариатом, могу разговаривать с рабочим, и они понимают меня!

11 АПРЕЛЯ. Нехорошо, очень нехорошо. Прямо буза получилась. Сегодня на вечеринке ребята напоили меня, а одна дивчина полезла целоваться. Голова болит. Мама! Я больше не буду!

12 АПРЕЛЯ. Из партийцев больше всех мне нравится товарищ Клещенко. Когда я вижу зеленые зрачки его мужественных серых глаз и твердую улыбку на простом пролетарском лице, сердце наполняется умилением и восторгом. Вырасту — обязательно буду таким, как он!

15 АПРЕЛЯ. Трудно и тяжко. Три часа провел в уборной. Уничтожал оппозиционную литературу. Я не виноват. Это ребята мне подсунули. Какие негодяи! Крючка в двери не могли придумать. Рука прямо заболела придерживать...

10 МАЯ. Ну вот, я уже на новом заводе. Веду новую жизнь, пишу в центральные органы и товарищу Клещенко, которому сегодня отправил письмо следующего содержания:

«Дорогой товарищ Клещенко!

Ну вот, я уже на новом заводе, веду новую жизнь, пишу в центральные органы и когда подумаю, что и здесь меня окружают пролетарии, сердце наполняется гордостью.

Спасибо тебе за то, что ты помог мне проработать и оформить мое отношение к моим прежним ошибкам. Многое я осознал и уже вырос. Вчера уже брился в парикмахерской стахановского цеха.

Посылаю тебе стихи, написанные мною сегодня ночью в чугунно-литейном цехе.

Люблю я звездные трубы
И звездное небо в дыму.
Вагранки, мартены мне любы,
Не знаю я вам почему.
Любо всевозможный я сиренит
И шелест различных лемней,
И мысли мои уж не те же,
А стали как будто ясней.

ПЕТР ВОЯКИН.

P. S. Как твое мнение?

P. P. S. Погоды здесь стоят хорошие. Имеется пруд, в котором можно плавить парусей. В общем, строительство развертывается. Приезжай!»

А. АРХАНГЕЛЬСКИЙ.

В майские дни

■ Театры Москвы готовятся к пролетарскому 1 мая. В театрах организуются специальные тематические выставки: в уголке рабочего-зрителя Большого театра — выставка, посвященная Тореза, в фойе Малого театра — выставка «Эпоха пятилеток», в театре им. С. Ермолова — выставка пятилетки предприятий Замоскворечья; работа о пятилетке на предприятиях и выставка профсоюзных плакатов, в Камерном театре — большая выставка, посвященная обороне СССР и свыше к постановкой пьесы Л. Первомайского «Неизвестный солдат», выставка, посвященная обороне СССР, организует и Госет.

■ Камерный театр 1 мая покажет новую постановку — героическое произведение на тему оборонную тему украинского поэта Л. Первомайского «Неизвестный солдат» в переводе и в переработке Мих. Светлова. В этой работе театру оказывает помощь ПУВАФ, выделивший в качестве консультанта Вс. Вишневского. Композитором спектакля А. Таранова. Художник Б. Рыжин, музыка — А. Мелтера, танец — А. Гумнова.

Эскиз постановки «Неизвестный солдат» в Камерном театре

■ Первомайские политинформации на делах проведенных нами московских театров выносят только четыре театра (Малый театр, Театр им. Сафонова, Госет и Театр революции).

■ Театры примут участие в первомайской демонстрации и агиткарнавале Большой и Малый театры и их филиалы организуют объединенную карнавальную группу на тему «Вчера политическая». Карнавальная группа на шести автомобилях обслужит художественные выступления различных районов Москвы. Первомайская колонна ТАБТ на демонстрации будет оформлена на тему «Искусство и антирелигиозная пропаганда», филиала ТАБТ — на тему «Оборона СССР».

■ Театр им. Вахтангова совместно с театрами им. Станиславского, им. Немировича-Данченко и Тейомбинатом готовит общую первомайскую агитационную колонну под лозунгом «Культура революции». Театр революции и ГМЗН организуют карнавальную группу на тему «Фашизм и классовая борьба на Западе».

■ Театры (МХАТ, Большой и Малый и филиалы, Камерный театр, Госет, Революции, им. Вахтангова и др.) организуют спектакли и экскурсии в подшефных воинских частях и на заводах.

Поневоле о себе

На послевоенные дискуссии, длившиеся несколько лет, я сделал вывод отрицательного плана: части рыцарских рабочих и литературных критиков. Во многих статьях, устных выступлениях мне или бывшим тогда уже отмечены характеристики. Так как сознательных некоторых выступлений немного, получился полный вакуум, который, получается полным вакуумом, в нескольких выпусках, получился полный вакуумный и сосредоточил, в котором вырывается и гнетет голосу!

В Кирове на дискуссии МАПП говорили (дальше цитирую почти по отчету) со той упорной, порой чем не оскорбительной, борьбе, которую пускались писатели ведут за получение, в сторону автора плана на их «ни» занято, конца — нельзя. Будьте кстати — о «ядовитейшем (?) сухарике (?) дорогой» и перечислены в Малоходоцкая, который в своей последней книге «Отрыв» по истории русской культурной «мысли» тоже жалуется на сухонькие «сухие» писателей, подчеркнулся «позорным плагиатом», и говорит о том, что «как (!) Бальмаш подвел под подозрение» («Встречная Москва», 4 июня 1931 г.).

Этот сухонький автор напечатал под лежой заголовка «О Будищеве, Мечникове и прочих». Сначала, если даже верить обвинению, в нем не сказано по поводу пускания тематики, не соответствует действительности, и у Кирсанова было никакого права на плагиат меня буржуазным пиратством, ни, тем более, обвинять в Мечникова, ибо даже и в отчете сказано о совершенно разных «уже».

Я спрашиваю и сейчас о себе, что творческая сущность сама характеристика, и вывод, что подобные речи направлялись для начала — до такой степени центральные органы наибольшего в моей биографии. Великая трибуна отношения для моей общественно-литературной судьбы сыграли высокий, бесценный для меня, рабочих советского писателя, которая пропала на пару с читателем и при дружеском внимании критики. И именно сосредоточенно в кулуарно-корпоративном порядке, в кулуарно-корпоративном порядке, в кулуарно-корпоративном порядке. Мне, что подобно Мечникову сказано только после нечего делать поводить в реакционность и контрреволюцию. Я сказал только в ходе обсуждения, и в ходе обсуждения — в ходе обсуждения. Я не виноват, что мне не дали возможности не оправдаться.

Но отрицание за отношение в книге отдельных, уже напечатанных в прессе, произведений, как «Поэмы», «Стихотворения», «Стихотворения», «Стихотворения