

Людмил Стоянов

Людмила Стоянов — один из самых талантливых представителей старшего поколения болгарских писателей, до конца порывавший с буржуазным миром.

Сложив и явившись был творческим путем писателя, мучительно искавшего ответа на вопросы, волновавшие его. В начале нашего столетия болгарская поэзия находилась почти исключительно под влиянием западноевропейской и русской символики и поэтики (Метерлинка, Блок и др.). Даже переводные болгарские поэты (например, Цено Яворов), творчество которых развивалось под влиянием величайшего болгарского революционного поэта Христо Ботева (1848 — 1876) и социалистических идей в течение короткого времени перешли всецело в лоно предвоенной декадентской поэзии.

Людмила Стоянов на первом этапе своего творчества также отдал дань символизму. Однако уже в первом его сборнике стихов «Видения на перекрестке», целиком выдержанном в духе символизма (раннего Блока), уже чувствуется тревога и неудовлетворенность бесплодными поисками выхода. Это настроение проходит красной нитью сквозь все творчество Л. Стоянова, вплоть до переломного 1923 года, года сентябрьского восстания в Болгарии.

В годы балканской и империалистической войны Людмила Стоянов переживает тревогу о судьбе болгарского народа. Будучи свидетелем, в качестве простого рядового, ужасов войны и милитаристического варварства, она начинает понимать полноту содержания империалистической войны и видит за широкой «националистической», «патриотической», «социальной», «освободительской» идеологией — антигуманитарную, грабительскую и хищническую сущность капиталистической системы.

Фанатический переворот Цанкова в 1923 году, зверское подавление героического сентябрьского восстания, истребление десятков тысяч лучших сынов болгарского трудового народа привели к окончательному перевороту в сознании писателя.

Сентябрьское восстание является историческим рубежом в болгарской литературе. Лучшие ее представители выступили против расовизированной фашистской реакции. Одна из других появились боевые книги: поэма «Сентябрь» Гео Милева, за которую поэт

заплатил своей жизнью; роман «Хорошо» Антона Страшимирова и повелла «Милосердие Марса» Людмила Стоянова.

В этой повелле Людмила Стоянов проявил себя писателем-общественником, борцом против фашизма и войны, смелым защитником человеческой культуры, попрощенной и преследуемой фашистским мракобесием. Он пишет ряд произведений — пьес, повестей, рассказов, публицистических статей, в которых подкрепляет уничтожающей критикой капиталистическую систему и беспощадно разоблачает империалистическую войну.

В замечательной повести «Мехмед Синан» писатель показывает далекое прошлое болгарского народа под турецким игом и мятеж болгарских крестьян. Ярко и захватывающе изображает автор один из героических моментов борьбы болгарского трудового народа за хлеб и свободу. Историческая повесть Людмила Стоянова не может не напоминать болгарскому читателю героического сентябрьского восстания, о котором драконовская цензура болгарского фашизма не разрешает писать ни одного слова.

Антивоенная повесть «Холера», написанная в виде дневника рядового солдата балканской войны, дает потрясающую картину империалистической войны на Балканах, тупость и зверство воинов, ужас солдат, тысячами гибнущих на линии огня и в тылу от холеры. Однако в изображении войны автор далек от фаталистической безынициативности. Он показывает в конце своей повести, как солдаты повернули пушки против тех, которые послали их на войну. Бунт повстанцев — не дух отчаяния над демобилизованными солдатами, которые продолжают борьбу, но уже в иной обстановке.

Не менее значительна роль Людмила Стоянова и как общественно-публицистического писателя. В течение последнего десятилетия он является редактором ряда антифашистских литературных газет, как «Цит», «Литературное обозрение» и др., «белых» лунных представителей болгарской прогрессивной литературы и первых болгарских положительных роль в общественной жизни страны.

Людмила Стоянов участвовал летом 1935 г. в качестве делегата болгарских антифашистских писателей на международном конгрессе защиты культуры в Париже. На этом конгрессе он выступил с речью против болгарского фашизма и цензуры, и возмущения в Болгарии, издал книгу «Современная Европа», посвященную конгрессу.

Болгарские фашисты отомстили отважному антифашистскому борцу за участие и выступление на конгрессе, подвергнув его ночью на улице жестокому избиению.

Но несмотря на террор и постоянные преследования, Людмила Стоянова твердо и непоколебимо несет знамя боевого гуманизма, зная борьбу за лучшее будущее человечества.

Д. Г. ЧЕВ.

Литературные новости из Германии



Писатель сел за свою новую книгу.

Рис. М. ХРАПКОВСКОГО

Кто голосовал за присуждение нобелевской премии Карлу Осецкому

Широкие круги мировой общественности единогласно выступили против реакционных фашистских элементов за присуждение нобелевской премии Карлу Осецкому.

В немецкой эмигрантской прессе появились интересные письма, характеризующие состав участников голосования за Карла Осецкого. Здесь представлены имена известных политических деятелей, ученых, и писателей Франции, Америки, Швейцарии, Чехословакии, Голландии, Норвегии, Швеции, Турции и др.

Французскую общественность представлял председатель Совета министров Леон Блюм; министр просвещения Анри Герино; министр авиации Пьер Кот; Ромэн Роллан, Эдуард Эррио, профессор и сенатор. Известнейший немецкий писатель-антифашист Томас Манн и ученый Альберт Эйнштейн голосовали за Осецкого от имени немецких эмигрантов, изгнанных из Германии фашистами.

Роберт Сесиль и Йер Кот послали Карлу Осецкому телеграмму: «Сердечно поздравляем Вас с присуждением нобелевской премии мира, являющейся признанием Ваших заслуг в деле предотвращения новой войны и защиты единения и прав народов».

В этой же телеграмме Р. Сесиль и П. Кот выражают надежду, что Осецкому будет предоставлена возможность выехать в Осло для получения нобелевской премии мира.

Как известно, германское правительство официально заявило, что «осуждение эмигранта Осецкого не позволяет ему совершить такую поездку». Чешская пресса утверждает, что Осецкий мог бы без ущерба для здоровья предпринять поездку в Осло. Очевидно, дело заключается в том, что германское правительство ни под каким видом не хочет выпустить Осецкого за границу.

10 декабря в Нобелевском институте в Осло состоялась церемония выдачи нобелевской премии мира Карлу Осецкому. Процедура выдачи премии носила несколько необычный характер, поскольку Осецкому не удалось выехать в Осло.

Председатель Нобелевского комитета профессор Штанг в большой речи в честь Осецкого подчеркнул его заслуги в деле борьбы за мир. На церемонии присутствовали почти все дипломатический корпус, и в частности поверенный в делах СССР в Норвегии. Германский посланник на церемонии не присутствовал.

Председатель Нобелевского комитета профессор Штанг в большой речи в честь Осецкого подчеркнул его заслуги в деле борьбы за мир. На церемонии присутствовали почти все дипломатический корпус, и в частности поверенный в делах СССР в Норвегии. Германский посланник на церемонии не присутствовал.

Враги готовы были дорого дать, чтобы привлечь на свою сторону Лу-Сюня. Однако китайские трюки трюки прислали ему свой журнал с письмом, в котором излагали свою фашистскую «теорию». Лу-Сюнь ответил едким открытым письмом, опубликованным в левой китайской печати, в котором, со свойственной ему резкостью и прямотой, называл трюкишными агентами японского фашизма.

После Эми Сю берет слово Т. Трейков, живший в Китае и преподававший в Пекинском университете. Он рассказывает, как какой-то студент читал и переводил книги советских писателей его студенты, как русские были их сердцу интересны. Огромная заслуга Лу-Сюня, сделавшего русскую литературу доступной широкому кругу китайских читателей.

Вечер памяти Лу-Сюня окончился чтением отрывков из его избранных произведений. Читали заслуженная артистка республики Е. Гоголева и В. Аксенов (Малый театр).

А. ИЛЬИН.

„КАПИТАН КОНАН“

Е. КНИПОВИЧ

Один из героев романа Густава Рейгера «После» во время турецкого похода императора Максимилиана рассказывает своему товарищу любительскую историю о наемниках императора Октавиана.

Для войны в Галлии были нужны солдаты. Император предложил римским римлянам пойти добровольно сражаться за единство и величие Рима против варваров-галлов. В случае победы рабам была обещана свобода. Когда же остались в живых победители, возвратились в Италию, лагерь их был окружен легионерами, которые ночью выкрали оружие рабов-добровольцев. Утром к безоружным победителям явились солдаты палачей, и рабы своей жизнью расплатились за верность Риму.

История наемников императора Октавиана приведена в «После» не случайно. Этот исторический экскурс, так же как и весь роман, имеет достаточно современный смысл.

С беспощадностью художника-революционера Густав Рейгер обобщен, почти символически раскрыт здесь сущность того «пути наза», который неизбежно предостает доверчивому добродетелю любого «императора». Столь злобному буржуазным писателям Запады пошлологическому аспекту «пути наза» здесь противопоставляется аспект социальных.

«Путь наза», послепроизведенная потерянная поколения — сколько книг посвящено на Западе этой теме! Сколько героев вышло из школы империалистической войны, навсегда утратив связь с привычной, обжитой действительностью, с традициями буржуазной культуры, со своей профессией, с «добродетелью» любовью и ненавистью! Правда, для палачей «императора Октавиана» не было познаний среди этих более или менее рафинированных психологов, переживавших утрату своих иллюзий.

Кабинетный лирик, превратившийся в кабинетного денщика, империалист, применяющий свои новые принципы в домашнем обиходе, не вызывая никаких опасений у «императоров Октавианов», которые твердо знали, что страшнее только того, кто, потеряв «пути наза» начнет искать «пути вперед».

Кроме того утрата всех иллюзий, лиризм, превращение в человека человека открывали широкие возможности для соприкосновения между «императором» и его бывшими наемниками. Циник, потерявший «пути наза», негнущую наглость к людям, которые ищут «пути вперед». Вчерашний «герой», сошедший с «развозвращений», завтра спокойно и закономерно может стать организатором штурмовых отрядов.

Вот почему глубоко правым был тот призыв к экономическому расхождению жалости, который содержался в статье А. Старцева «Новое декадентство». Может быть, не все конкретные примеры, приведенные в статье, вполне убедительны. В частности вопрос о героях Хемингуэя и о нем самом требует более самостоятельного обсуждения. Но выводы Т. Старцева бесспорны. Кроме того, многих героев западных произведений не следует жалеть, не только потому, что они, выражаясь словами Шендера, «были простыми», но и потому, что они прохвосты к будущим. И прав был Лион Фейхтвангер, который в образе Эриха Борнхага.

Роме Верселя, капитана Конана. Роман. Перев. с французского М. Левин. «Знамя» № 9. 1936 г.

«После» показала, как «герой» империалистической войны, сражающийся в чуждой и враждебной среде, находит свое место в рядах фашизма.

Новый образ наемника «без понтонов» и плывущий «перевозчиком» в романе Роме Верселя «Капитан Конан» — это не обманутый Нахикат иллюзий относительно «величия Франции», «священной миссии» «варварства врагов» он не питает. «Школа» империалистической войны превратила в профессионального убийцу этого бретонского пареня с руками, лоснящимися чеками, как у замусоленных бутузов, которые пришло в такое умиление парижанок.

Профессионализм Конана настолько «интернационален», что после победы французской армии он философски замечает: «Итак, скажи на милость, в конце концов они их все-таки одолеют?». И соратники — французские революционеры — французы — объект применения его разбойничьей энергии, не больше. «Мы» — это отряд Конана, и там, где начинается «мы», входят в силу нормы его каторжной совести. С отрядом Конана связывает твердое чувство товарищества, верности, заботы, суровой дружбы. Накануне демобилизации, когда в жизнь армии вошли обычные нормы дисциплины, Конан «предупреждал своих людей о перекличках, и каждое утро, когда уходил со своей пулеметной командой на военные действия, немедленно по прибытии выдал составлял козы, свистал двухчасовой перерыв и пол прикритым далеко раскинутой сети часовых, его пулю делала, что хотела». Отряд в война — это весь мир Конана. По его мнению, война может настать только мертвым. Он забыл все ремесла, кроме ремесла убийцы. Он не может приспособиться к мирной жизни, как «сволочь к салату».

А что же делает, скажи-ка, о теми типами, которые только и годятся для драки? — смущенно говорит он, когда война окончилась.

Сцена, когда Конан, уже после заключения мира, попадает на место прежних боев, принадлежит к лучшим страницам военной беллетристики на Западе. Человек, обезумевший от воспоминаний о прежних убийствах, как собака от запаха дичи, человек, развращенный и отравленный четырехлетней войной, показан здесь со всей силой и всей убедительностью реалистического искусства. Черты военного профессионализма, цинизма, равнодушия к своей и чужей жизни, показаны Верселем в образе Конана правдиво и убедительно. Верселем — художником, и честь правды о капитане Конане он сказал, хотя, может быть, и против своей воли. Но художник не может создавать свои образы, фотографируя их черта за чертой, не давая им никакого общего истолкования, не обобщая их никакой идеей. И вот тут-то по вине Роме Верселя — истолкователя и интерпретатора Конана — облик капитана Конана начинает литься Автор жертвует правдой, жертвует реалистическими чертами своего искусства в угоду той, не очень своей и не очень новой, концепции империалистической войны, которая положена в основу романа: капитан Конан становится символом, воплощением обманутого фронта. Это — герой, чья труда пользовались трусы, это — «боясь

вожль», чья добычу присвоили «шпионы». Этого профессионального балласта, хитрости и цинизма Роме Верселя, противореча основным чертам сознательного искусства, пробует превратить в обманутого наемника «императора Октавиана».

Все реальные черты Конана получают «высшее» истолкование. Он — оштрафованный попавший в банкетном зале солдат своего отряда. Из разбойничьей солидарности? Нет. Конаном руководит «высшая» справедливость.

— Вы пользуетесь тем, что вновь обрели запах шпиков в жареных, чтобы выпить нам в загляну... Мне их не зашить? Да я скорей пошу в день суда и схвачу полковника и его четырех помощников — лачей за плечи и закручу им: «Да, чорта с два! Оставьте их в покое! Они завоевали вам ваш покой, мир, как и для всех, а теперь пользуются! Составляйте свои доклады, добывайте себе монету, платите за ваш грязный и пошлый, дешевой разворот по тысяче лет за ночь, по наволоте оставьте в покое тех, на ком лежала вся тяжесть работы, когда у вас ночью была в тепле и в тишине у шестиметровых полонных».

Конан убил своего квартирного хозяина. Будет безработным балластом? Нет. Протест обманутого героя. После убийства Конан провозвист патетический монолог о фронте и тылах, о героях, о тех трех тысячах «бойцов», которые в действительности втянуты в войну! И посмеиваясь в горькую неблагородную Францию. Конан платит ей за это высоким героизмом. Неожиданно в окрестностях появляются некие «красные» — заголовочное прохождение (важ коны оны остоят и как попали в неадекватное место, — атом Верселя не объясняет).

Капитан Конан — непризнанный, арестованный — становится во главе таких же отпущенных мирной Франции и прогоняет заголовочных «красных». Тайный пафос всей этой линии романа Верселя совсем неуместен и достаточно ясен. Каких бы он ни бил, берегите Конана, мука советская буржуазная Франция, помните о нем, не стыдитесь его, потому что он один оградил вас даже от «красных»!

Конан капитана Конана печален. В провинциальном городке Франция доживает разбитый, обреченный лавочник с «прогнившей печенкой», с угасшим мучительством.

— Помнишь, что я сказал тебе в Горна Воине? — говорит он случайно заехавшему товарищу. — Что нас, выпитых войну, было не больше трех тысяч человек? Из этих трех тысяч ты, может быть, встретишь где-нибудь кого-нибудь. Если встретишь, глядя на них в их хохотом, Норбер: все они будут такими, как я».

Есть «три тысячи», о которых говорит капитан Конан, похожи на него «умом и сердцем», то для пессимизма героя и автора, по нашему мнению, нет оснований. Да и в «прогнившей печенке» Конана очень верить не приходится. Ведь уже сейчас не больше срока лет. И по отъезду Роме Верселя он отлучается превосходным здоровьем. Нет, нам кажется, что Роме Верселя зря с таким пафосом зашепчет капитана Конана. У Конана есть более серьезные «защитники». Такого профессионального убийцы, готового драться в любой наемной армии, не могли оставить без внимания главаря иностранных легионов международного фашизма. В самой же Франции о том, чтобы у капитана Конана была соответствующая его квалификации работа, заботится полковник де ля Рок.

ПЬЕСЫ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА

В предисловии автор, претерпевший множество затруднений со стороны властей, «Военнополитическим» вопреки многочисленным попыткам разных театров поставить эти пьесы, так и не увидели сцены. «Тысяча девятьсот восемнадцатый год» был поставлен единственно раз и сопровождался недоразумениями с полицией. «Голландский купец», по настоянию национал-социалистов, первый сезд ко-

торых состоялся вскоре после первого представления, был снят с репертуара. «Калькутта, 4-е мая» и «Коричневые острова», несмотря на сопротивление властей, прошли себе дорогу на сцену немецких театров и в продолжение долгого времени не сходили с репертуаров многих театров Германии.

Теперь все пять пьес в Германии запрещены.

Театральные заметки

По поводу постановки «Флоридсдорфа» в театре им. Вахтангова

Иоганн Альтман

В своей новой пьесе «Флоридсдорф» Фридрих Вольф использует последние события революционной борьбы венских штурмовиков. Сам он об этом говорит следующими словами: «Когда я впервые услышал о героической баррикадной борьбе венских штурмовиков, мне стало ясно: это штурмовики. Я много месяцев советовался с живущими здесь штурмовиками, и постоянно возникала проблема: кого изобразить? Я хотел написать пьесу о покаянии Георге Вайселе — героя Флоридсдорфа. Потом о Коломане Вайселе. Но сколько ни составлял проектов пьес об этих славных покорных героях, становилось немогу на одном, все они терпелись в соображении тех венских баррикадных дней. Я отбрасывал и разрывал написанное. Я говорил себе: все это материально не для драмы, а для романа. Но во время одного бурного собрания штурмовиков, на котором насилие отделилось голоса слились в симфонию коллектива, мне стало ясно: пьеса не может называться только — «Флоридсдорф». Герой — это рабочий предместия Вены. Я изобразил самый трудный, самый неблагоприятный, но, как мне кажется, самый правдивый путь: не интересная а, судья рабочего Флоридсдорфа. Там переключился, как в фокусе, две реакции: линия имени, поражения, катастрофы и линия нового политического сознания (сложившегося в самой борьбе), ведущая к победе».

Трудность, отмеченная выше Вольфом, вполне понятна. С одной стороны, автор хотел дать борющуюся массу, с другой стороны — ее отдельных выдающихся представителей. Ему хотелось дать художественный образ

борющейся массы и правдивое изображение подлинных событий в драме. Однако, несмотря на все достоинства пьесы, полностью ему это не удалось. Разберемся, почему.

Тов. Рейх в статье «Флоридсдорф» считает, что вариант «Флоридсдорфа», обработанный Вильгельмом для советской сцены, менее удачен, чем первый вариант Фридриха Вольфа. Тов. Рейх не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. Вильгельм же все свел к вопросу: как изобразить Флоридсдорфа? Вильгельм не понял, что во втором варианте сделаны серьезные и плодотворные попытки выйти из типичности в действительность, которое было бы воплощено в нескольких образах драмы. Рейх пишет: «У Вольфа последние картины первого акта называются «Взрывная башня», у Вильгельма — «Взрывная башня». У Вольфа центр тяжести — в осуществлении солидарности между рабочими массой и Флоридсдорфом. В

