

п 4

42а

Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



ИЮЛЬ - СЕНТЯБРЬ
КНИГА ПЯТАЯ - ШЕСТАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1925



Редакция
номера закончена
14 июня



СО Д Е Р Ж А Н И Е

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. И. Луппол. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ В ПОСТАНОВКЕ ЛЕНИНА	1
2. В. Фриче. МЕРИНГ—ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК	20
3. В. Вересаев. ОБ АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ ПУШКИНА	29
4. Н. Замошкин. ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ И ПРОЛЕТАРСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ	58
5. А. Смирнов-Кутаческий. МОТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ	72
6—8. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ.	
6. И. Гроссман-Рошин. КАУЗАЛЬНЫЙ И ЭВОЛЮЦИОННЫЙ РЯДЫ В ПОСТРОЕНИИ МЕТОДОЛОГИИ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	80
7. Г. Лелевич. К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ЗАДАЧАХ ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ	85
8. Н. Фатов. ПО ПОВОДУ СТАТЬИ П. Н. САКУЛИНА ОБ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЕТОДОЛОГИИ	90
9. С. Обручев. СОВРЕМЕННОЕ ЛИЦО ГАМЛЕТА	100
10. Федоров-Давыдов. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ИСКУССТВЕ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ МАРКСИСТСКОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ	118
11. М. Рейснер. СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И УЧЕНИЕ ФРЕЙДА	133
12—14. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И РЕВОЛЮЦИИ.	
12. С. Басов-Верхоянцев. ИЗ ДАВНИХ ВСТРЕЧ	151
13. НЕОПУБЛИКОВАННАЯ ГЛАВА ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ Н. А. ТУЧКОВОЙ-ОГАРЕВОЙ (с предисл. Вяч. Полонского)	160
14. Из литературного архива: ПИСЬМА С. Т. АБСАКОВА, В. П. БОТКИНА И Л. Н. ТОЛСТОГО (с предисл. М. Клевенского)	173
15. А. Сидоров. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ГРАФИКИ (с иллюстр.)	180
16—21. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.	
16. О ПОЛИТИКЕ ПАРТИИ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. (Резолюция ЦК РКП (б)	226
17. А. Лежнев. АЛЬМАНАХИ И СБОРНИКИ	229
18. Н. Пиксанов. МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ ГЕРЦЕНА	238
19. А. Гринберг. КНИГИ БЫВШИЕ И КНИГИ БУДУЩИЕ (для маленьких детей)	243
20. Федоров-Давыдов. ПО ВЫСТАВКАМ (с иллюстр.)	257
21. П. Марков. ТРЕТИЙ ФРОНТ (с иллюстр.)	279
22. Е. Ярославский и И. Зырянов. ОБЗОР НОВОЙ АНТИ-РЕЛИГИОЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	293
23. Ю. Спасский. НА ПЕРЕЛОМЕ (Из деревенской литературы)	305
24. З. Богомазова. МЕТОДЫ И ФОРМЫ ПОЛИТПРОСВЕТРАБОТЫ В ДЕРЕВНЕ	312
25. В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ.	
25. М. Гольман. ПЛАНОВОЕ НАЧАЛО В КНИЖНО-ИЗДАТЕЛЬСКОМ ДЕЛЕ	319
ОТЗЫВЫ О КНИГАХ:	
I. Литература о Ленине и ленинизме. В. Виленского-Сибирякова, А. Дивильковского, Д. Биленкина, А. Радченко, В. Невского, В. Яродского, Ю. Спасского, Г. Лелевича	325
II. Вопросы текущей жизни. А. Курса, Н. Фатова, И. Ильинского, Е. Херсонской, В. Полянского	337

	<i>Стр.</i>
III. Социализм и коммунизм. М. Брагинского, В. Адоратского, В. Невского, Б. Горева	344
IV. Империализм и междуна. политика. Н. Попова-Тативы, В. Гурко-Кряжина, А. Старикова, В. Виленского-Сибирякова, Г. Сандомирского	350
V. Литература о Германии. М. Брагинского	360
VI. Экономические науки и народное хозяйство. М. Зеликмана, Д. Кашинцева, И. Трахтенберга, П. Китайгородского, А. Крубера, Н. Рогожина, А. Бессера, С. Обручева, В. Каменецкого	363
VII. Рабочее и профессиональное движение. А. Чекина	377
VIII. Женское движение. Е. Арборе-Ралли, В. Мойровой	381
IX. Организация труда. Д. Рейтшбарга, И. Шпильрейна, А. Хавина	386
X. История	
1) Всеобщая история. Н. Щербакова, А. Неусыхина, Е. Косминского	393
2) Русская история. С. Бугославского, И. Макарова, А. Сергеева	400
3) История революционных движений в России. С. Будкевича, Вяч. Полонского, Б. Козьмина, Г. Гордона, А. Шестакова, М. Клевенского, Ф. Кона, Дм. Фурманова, Р. Ковнатор, С. Истрина	405
4) История революционных движений на Западе. Б. Горева, Р. Авербух, Ф. Кона	423
XI. История культуры. В. Авдиева, А. Захарова	427
XII. Философия и психология. Г. Баммеля, В. Сарабьянова, С. Васильева, М. Рейснера, Н. Семашко	433
XIII. Науки об обществе и государстве. В. Невского, И. Ильинского	448
XIV. Военное дело. А. Зайончковского	451
XV. Народы и страны. Б. Пурецкого, В. Виленского-Сибирякова, М. Андреева, Н. Попова-Тативы, А. Бонч-Осмоловского, И. Звавича, А. Крубера, В. Дембо, В. Гурко-Кряжина, С. Будкевича, В. Худядова, А. Баркова	453
XVI. Народное просвещение. И. Ильинского, А. Радченко, А. Залкинда, А. Иоаннисиани, С. Марголиной	472
XVII. Науки о природе. С. Блажек, И. Орлова, А. Гапеева, Б. Жукова, М. Волова, Б. Андреева, А. Беркенгейма, С. Конобеевского, М. Гремяцкого, С. Соболя, В. Талиева, А. Некрасова, В. Костицына	482
XVIII. Теория и история литературы. Г. Винокура, А. Глаголева, Н. Кашина, Н. Пиксанова, В. Переверзева, Р. Шор, Г. Лелевича, Б. Неймана, А. Смирнова-Кутаческого, Л. Некора	499
XIX. Художественная литература	
1) Русская. М. Лирова, А. Лежнева, Г. Лелевича, В. Красильникова, В. Полянского, Е. Рамм, Л. Березина, Л. Светозарова, В. Волькенштейна, И. Кречетова, Дм. Фурманова	517
2) Иностранная. К. Локса, И. Маца, М. Лейтейзена, Я. Зунделовича, С. Арсеньева, Г. Лелевича, В. Волькенштейна, Л. Розенталя	530
XX. Детская литература. М. Клевенского	541
XXI. Искусства. Федорова-Давыдова, Л. Розенталя, В. Адарюкова, С. Бугославского, Н. Лебедева, В. Авдиева, М. Фабриканта, Б. Деникс	542
Письмо в редакцию. Федорова-Давыдова	556
Литературная хроника	557
Список книг, полученных для отзыва	575
61 иллюстрация в тексте и на отдельных листах.	

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ИСКУССТВЕ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ МАРКСИСТСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ.

Федоров-Давыдов ¹⁾.

I.

Проблема формы и содержания является одною из наиболее «проклятых» проблем искусствознания. Бесконечно дебатировавшаяся, имеющая за собою столько попыток исчерпывающего истолкования, она, тем не менее, предстает перед мысленным взором марксиста-искусствоведа только еще требующей решения. Столкнувшись с нею, основоположник марксистской эстетики и социологии искусства, Плеханов, дал ей разрешение в общеизвестной формуле «единства формы и содержания» в произведении искусства. При всей своей очевидной истинности такая формулировка является мало говорящей, может быть, именно потому, что она — слишком очевидна. Это, по существу, — простая тавтология и не больше. Для того, чтобы иметь какое-то значение, она нуждается в раскрытии своего содержания, в анализе его, в детальном рассмотрении взаимодействия каждого из членов этого единства. Первые шаги к этому были предприняты тем же Плехановым, как, например, в утверждениях, что «в основе всякого произведения искусства лежит идея», но вместе с тем далеко не всякая идея, что совершенство художественного произведения зависит от степени соответствия формы содержанию, что пренебрежение к форме отразится вредно и на содержании и т. д. Но, к сожалению, все эти мысли высказывались Плехановым более или менее случайно, при устремлении главного внимания на социальные функции искусства, анализ которых был интересен Плеханову более всего с точки зрения лишнего доказательства правомерности общего метода исторического материализма ²⁾.

¹⁾ Читано в Социологическом отделении Росс. Академии Худ. Наук.

²⁾ В начале своей статьи «Искусство» он так прямо и говорит об этом, как о цели своей работы; «Искусство у первобытных народов» имело своей главной целью доказать, что «труд старше игры» (полемика с Бюхером) и т. д.

С тех пор, в известной мере, наспех данная формулировка Плеханова никем из марксистов не углублялась. Всем казалось, что она вполне достаточна и что вообще сама-то эта проблема — в достаточной мере искусственная, в реальной жизни искусства и для социологии его совершенно незначительная.

Между тем это далеко не так. И актуальность этой проблемы в наши дни, углубленность формальных исканий в работах наших молодых художников, вся полемика вокруг так называемого «формально-социологического метода», с одной стороны, и дискуссия по вопросам литературной критики и политики, с другой, — во многом обусловленная разно толкуемой терминологией, — все это доказывает необходимость углубленного марксистского анализа этой проблемы.

Вот почему мы и посвящаем наш очерк этой острой проблеме искусства в современности. Однако огромная сложность этой проблемы не позволяет нам ни в какой мере претендовать на окончательное и всестороннее рассмотрение взаимоотношений формы и содержания в пространственном искусстве. Мы попытаемся лишь поставить эту проблему, наметив все подлежащие более серьезному анализу ее моменты, и указать некоторые возможные их решения, вытекающие из основ материалистического мировоззрения.

Прежде всего необходимо ответить на вопрос, не является ли схематически выдуманное разделение единого произведения искусства на форму и содержание. Ведь несомненно, что когда мы воспринимаем произведение искусства и даже когда его анализируем, мы фактически совершенно неспособны различить, что в нем от формы и что от содержания, где начинается первая и где кончается второе. С другой стороны, так же несомненно, что художественное произведение отличается от схожего с ним, по существу нехудожественного, именно методом обработки. Как найти выход из этого противоречия? Нам кажется, что это противоречие проистекает от двойственного характера самого произведения искусства. С одной стороны, оно является плодом известного творчества (со стороны художника), с другой — субъектом воздействия (пускай даже и при наличии известного творческого момента в художественном восприятии) для зрителя. Далее, единое в восприятии, художественное произведение в процессе своего созидания складывается из наличия известной идеи, более или менее смутной в своей чистой эмоциональности (то, что называется «вдохновением») у художника и претворения этой идеи в известную художественную реальность путем оформления в стилистическую четкость. Таким образом первым шагом в развитии проблемы формы и содержания должно явиться рассмотрение процесса художественного творчества, поскольку он освещен в психологии. Первоначальная диалектика этого процесса, которую мы постараемся в кратких чертах обрисовать ниже, имеющая место, так сказать, в «душе» художника, отправляет нас с необходимостью к более обширной и сложной диалектике взаимоотношений формы и содержания в искусстве, как она протекает в смене художественных направлений, устремляющих главное внимание на тот или

иной момент. Это — диалектика так называемых «формальных» и «идейных» направлений в искусстве, то, что Плеханов обозначал терминами «искусство для искусства» и «утилитаризм»¹⁾, со всеми промежуточными между этими двумя крайностями течениями. Таков второй момент в раскрытии нашей проблемы.

Дальнейшие шаги в этом направлении могут поставить перед нами вопрос, что же в сущности скрывается в утверждении единства формы и содержания в произведении искусства? Значит ли это, что оба элемента первоначально как-то существуют отдельно и лишь затем соединяются в произведении, дабы взаимно проникнуться друг другом в единстве художественного факта и производимого им на воспринимающего его эстетического воздействия? И в порядке решения этого вопроса перед нами возникают другие: что, собственно, хотят сказать, утверждая, что «в основе художественного произведения лежит идея» или что «искусство есть форма и ничего более как форма»²⁾. Не есть ли все противоречие этих формулировок только противоречие слов, проистекающее из произвольности терминологии и некоординированности подходов к одному и тому же факту, притом и одинаково понимаемому. И буде это нам удастся, буде мы установим, что по существу никакой формы без содержания или содержания без формы в искусстве как социальном явлении (но не в процессе его созидания) нет и что утверждение, что «искусство есть только форма», не противоречит наличию в нем известной идеологии и не лишает нас возможности оперировать с нею путем социального анализа, мы окажемся достаточно вооруженными, чтобы разрушить старый миф о двояком виде каждого из пространственных искусств («чистое» и «прикладное искусство» — по старой терминологии, «украшающее» и «идеологическое» по марксистской терминологии А. В. Луначарского). Также сможем мы и наметить некоторую возможную общую линию во внутренней эволюции исторической жизни искусства, проявляющейся в том, что, возникнув в процессе материальной обработки мира, оно постепенно все более и более превращается в орудие «психической обработки» его. И только выявив эту общую линию эволюции, мы сможем сказать, что действительно материалистически истолковали искусство, так как осознали его не только как социальный факт (таким считали его и социологи-идеалисты вроде Гюйо или Прудона), но и как одну из сторон материального процесса взаимо-

¹⁾ Г. В. Плеханов. Искусство и общественная жизнь.

²⁾ Относительно этого последнего для нас интересно рассмотрение его только у марксиста-эстетика и социолога, каким является, напр., Гаузенштейн, кому и принадлежит эта формулировка, или К. Либкхнег, который в своем этюде «Искусство» заявляет: «К искусству в стадии созидания принадлежит только оформление и в стадии завершения — форма» (См. «Западные сборники», изд. «Новой Москвы», Сборник 2, стр. 167). Что же касается идеалистических эстетиков-«формалистов» или «формалистов», которые вкладывают в такое понимание искусства отрицание за ним всякого общественного значения (теория «искусства для искусства») или утверждение о безразличности идейного момента в произведении искусства, то ими мы просто не будем здесь заниматься.

действия человека и окружающего его мира, т.-е. осознали искусство, через эту борьбу, — являющуюся процессом новой организации материи, — как известную организацию единой в своей сущности материи. Но это, конечно, слишком обширная и сложная задача, чтобы решать ее здесь; и если мы отметили ее, то только для того, чтобы подчеркнуть всю важность и значение нашей проблемы.

И, наконец, последним моментом в развитии этой проблемы должна быть выработка той твердо установленной терминологии, отсутствие которой так вредно отзывается на наших суждениях об искусстве.

II.

Психологическая эстетика, анализируя процесс художественного творчества, приходит к заключению о нем как о сложном, имеющем несколько стадий. Различные психологические школы насчитывают различное количество таких стадий, обычно — две, три или четыре. Во всяком случае все они согласны в том утверждении, что этот процесс складывается из моментов переживания художником-творцом известного эмоционального состояния и из стремления передать его в художественных формах. Охваченный известной идеей, всецело поглощающей все его существо, художник стремится, с одной стороны (сознательно), выразить это свое переживание, свою идею, с другой (бессознательно, физиологически) — избавиться от чересчур интенсивного, потрясающего организм и выводящего его из равновесия, состояния. Переводя это на язык нашей проблемы, мы можем первый момент (или моменты) назвать моментом содержания, а второй — моментом формы, моментом формальных исканий.

Для того, чтобы лучше уяснить себе сущность этого процесса и понять его как диалектический, рассмотрим тот анализ художественного творчества, какой дал нам Э. Мейман. Мы выбираем именно его теорию потому, что, во-первых, он, как представитель экспериментальной эстетики и как последователь Т. Фехнера, наиболее близок к материализму, а, с другой, — потому, что он, как мы это ниже увидим, почти что понял этот процесс как диалектический. Мейман насчитывает три момента в процессе художественного творчества: 1) момент зарождения в художнике чрезвычайно интенсивного переживания, но пока весьма смутного и в своей эмоциональности еще не могущего назваться идеей в чистом смысле этого слова; 2) стремление к выражению этого переживания во вне. Оба эти момента Мейман еще не считает типично эстетическими, так как возможность получения сильных душевных переживаний, а также и стремление к внешнему их выражению присущи каждому человеку. Мы все можем сильно переживать и радость и горе и всегда как-то их внешне выражаем (мимикой, телодвижениями и т. д.). Подлинно-художественным будет лишь третий момент — стремление запечатлеть это выражение в непреходящих художественных формах. Этот момент Мейман называет моментом «изображения», в противоположность второму — «выражению».

Их только он, собственно, и противопоставляет друг другу, оставляя в стороне первый момент, как раз данный. Анализируя же взаимоотношения этих двух моментов, Мейман приходит к тому выводу, что они противоречат друг другу. В самом деле, сильное душевное переживание выливается обыкновенно очень бурно и беспорядочно. Это процесс чисто эмоциональный. Стремление же «изобразить» это переживание, передать его в художественных формах, обладающих известной внутренней закономерностью, есть процесс сознательного, интеллектуального (более или менее) выбора определенных форм, методов и приемов, который своей рассудочностью, тщательным взвешиванием и отбором (к тому же довольно длительным во времени) охлаждает первоначальный «пыл вдохновения», ослабляет силу выражения. С другой стороны, самое сочетание художественных форм, всегда связанное у нас с известными ассоциациями и та конденсация выражения, та типизация его, которая и составляет сущность художественной формы, во-первых, содействует продлению «выражения», а во-вторых, конденсируя и типизируя его, его усиливает. Мейману было очень трудно выйти из этого противоречия, но для нас совершенно ясно, что это противоречие — не метафизическое (неразрешимое, не могущее сосуществовать), а диалектическое. Это есть та первоначальная диалектика формы и содержания, которая имеет место еще в самом процессе художественного творчества. Смутному, беспорядочному комплексу идейно-эмоциональных переживаний, предположим свежести росистого летнего утра, противопоставит как антитеза «изображение» этого «выражения» на картине. Художник должен связать свои эмоции с теми живописными формами (комплекс линий, краски, светотени и т. п.), созерцание которых путем ассоциаций и отчасти непосредственного физиологического воздействия на организм вызовет в зрителе ту же эмоцию. В то же время само изображение, развитие этой первоначально неоформленной идеи, обогащает и развивает ее, делает ее ясною и четкою и вносит в нее те новые ассоциации, которые возникают уже в процессе самого сочетания форм. Иногда бывает, что под влиянием этих новых ассоциаций первоначальная идея даже и совершенно изменяется. Так в нашем примере чисто формальное сопоставление темных неосвещенных мест леса с ярко-изумрудною зеленью, освещенной первыми лучами травы, может путем ассоциации породить идею противопоставления темного царства угнетения светлому царству будущего, блики солнца могут (и у художника, и у зрителя) вызвать идею первых проблесков зари грядущего, и т. д., и т. д. Таким образом, мы можем установить здесь двойную диалектику. С одной стороны, — диалектику самой психики художника: путем оформления своего эмоционального настроения его насыщенная психика получает разрядку, которая, будучи антитезисом, в результате создает более полное и всестороннее изживание эмоции. На этой диалектике построен, напр., танец, служащий (особенно на первых ступенях культуры) в одно и то же время и освобождением от эмоции, и вызывающий экстатическое состояние. С другой стороны, мы имеем, так сказать, диалектику во вне (по отношению к художнику), которая заключается

в том, что неясное содержание антитезисом оформления получает значение и ясность жизни в синтезе художественного произведения. Из всего этого можно было бы вывести такие заключения в плоскости интересующей нас проблемы ¹⁾: а) содержание порождает форму, но живет и существует как художественный факт только благодаря форме, б) содержание (идея) может в первоначальной своей эмоциональности и исходить и быть, по существу, формальной (в живописи, напр., первоначальная эмоция может в самом простом виде существовать как известное соотношение цветов, в дальнейшем уже в порядке оформления ассоциирующееся с сюжетом, рассказом, изображением, в) художественная форма есть с начала и до конца не нечто самодовлеющее, вне переживания лежащее, но сама есть переживание, т.-е. некая идея.

От диалектики формы и содержания отдельного художественного произведения вполне естественно перейти к диалектике художественных течений и школ. По принципу взаимоотношения степеней, устремленности внимания все художественные течения в истории искусства можно было бы разбить на три группы.

Художественные течения, в которых 1) содержание господствует над формой; 2) содержание и форма наиболее полно соответствуют друг другу; 3) форма господствует над содержанием.

Первый случай имеет место в начале возникновения всякого большого художественного направления или стиля. Искусство, как и все в общественной жизни, является в своей основе классовым, и диалектика жизни искусства, в большей или меньшей мере, соответствует диалектике перипетий классовой борьбы, этой основы общественной жизни. Молодой, выходящий на историческую арену класс приносит с собою огромное количество совершенно новых идей, требующих своего выражения в частности и в искусстве. Но так как этот класс еще только готовится к организации общественной жизни, а следовательно, и не имеет еще за собой длительной и разработанной культуры, а, значит, и «стиля», то совершенно ясно, что «выражение» имеет значительный перевес над методами «изображения». И так как к тому же идеологические явления, а в особенности искусство, являются значительно более консервативными, нежели экономика и техника, то очень часты такие явления, что новое содержание выражается посредством старых, заимствованных у предыдущего класса, форм. Так было, напр., с искусством Вел. Французской революции, когда Давид и пр. выражали революционную идеологию буржуазии в ложноклассических формах придворного искусства французской аристократии XVIII века. То же явление наблюдаем мы и сейчас в русском искусстве как левых, так и правых группировок.

¹⁾ Все наши выводы мы предлагаем только как предположительные, допуская возможность иной их редакции или дополнения, так как, ввиду совершенной неразработанности нашей проблемы, мы стремимся не столько дать окончательное решение, сколько методически поставить проблему.

В процессе последующей за завоеванием власти организации общественной жизни класс вырабатывает и свой стиль, и свои художественные формы для своего нового содержания, являющиеся как результат более углубленного развития этого содержания, но, в свою очередь, сами только и обуславливающие существование этого содержания как художественно-социального факта. Так создается второй случай — соответствие формы содержанию — то, что можно было бы назвать классическим искусством ¹⁾.

И, наконец, третий момент наступает тогда, когда класс начинает клониться к упадку, когда он уже неспособен к дальнейшему развитию идеологии. Производительные же силы продолжают расти, растет техника и общая культура, а следовательно, и формальная сторона в искусстве. Форма начинает доминировать над содержанием. Это эпоха манерничанья ²⁾.

Эта диалектика обрисована нами здесь в грубых и общих чертах; на деле же она значительно более сложна и запутана. Отдельные ее моменты порою тесно переплетаются друг с другом, в развитии одного и того же стиля все три этапа повторяются несколько раз, соответствуя более мелким общественным сдвигам, нежели смена одного класса другим. Но мы не можем здесь пускаться в более детальный анализ. Нам важно дать лишь общую, пускай и грубую, схему.

Механизм этой диалектики был до некоторой степени вскрыт Г. В. Плехановым в его анализе социально-классовой сущности так называемого «искусства для искусства» и «утилитаризма» ³⁾. Течения «искусства для искусства», по Плеханову, появляются в эпохи упадка общественной жизни, когда художник разобщен со своим классом, а «утилитаризм», наоборот, в эпохи подъема (революционного или реакционного, безразлично), «там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством». Им же был установлен и известный закон «психической антитезы», играющий немаловажную роль в механизме этой диалектики и обуславливающий собою смену художественных вкусов по закону противоречий. К сожалению, все эти мысли Плеханова до сих пор ждут еще детальной разработки.

Как бы то ни было, диалектика формы и содержания в истории художественных течений в своих грубых чертах более или менее ясно вырисовывается. Новое содержание вырабатывает новые формы, только благодаря им получая художественное существование, и, вырождаясь

¹⁾ Этот момент, как и всякий синтез, является хотя и наивысшим расцветом, но вместе с тем и моментом неустойчивого равновесия. Вспомним, напр., что классическая эпоха в Античности длилась меньше половины века (конец V — начало IV века до нашей эры, «классическую» эпоху в Итальянском Возрождении Вельфлин исчисляет в 20 — 25 лет (с конца XV века до 1720 года). Г. Вельфлин. «Классическое искусство».

²⁾ Римско-эллинистический нео-архаизм, пламенеющая готика, позднее «живописное» барокко, пост-импрессионизм и т. д.

³⁾ «Искусство и общественная жизнь».

в манерничанье, становится антитезой, являясь первоначальной формой для нового содержания.

Таким образом мы видим, что проблема формы и содержания никак не может считаться искусственно выдуманной. Диалектика формы и содержания присутствует и в процессе художественного творчества, и создает синтез художественного произведения, и играет значительную роль в смене художественных течений и даже стилей. Следовательно, учение и выявление ее совершенно необходимо для всякой социологической истории искусства.

III.

Мы говорим о «единстве формы и содержания в художественном произведении». Что это значит? В таком утверждении, как мы уже отмечали это выше, скрывается опасность понимать и форму, и содержание, как некие самостоятельные сущности, только так или иначе, в той или иной комбинации сливающиеся в факте искусства. Это как будто бы подтверждается и установленной нами двойкой диалектикой формы и содержания. Мы говорили о воздействии формы на содержание и обратно — содержания на форму. Все это, конечно, так, но надо только помнить, что это — только условные обозначения, получающиеся в силу трудности перевода конкретного явления на язык отвлеченной терминологии. На самом же деле в данном случае никакого «воздействия», т.-е. действия чего-то на другое, вне его находящееся, нет; нет даже и взаимодействия, так как это последнее неизбежно предполагает наличие двух взаимодействующих сторон. В таком случае, к чему же это деление единого факта на форму и содержание? А вот к чему. Сказать, что произведение искусства есть «единство формы и содержания», и на этом ограничиться, это значит сказать: «произведение искусства есть произведение искусства», т.-е. высказать тавтологическое суждение, никому ничего не говорящее и ничего не объясняющее. Установить же диалектику формы и содержания — значит уяснить себе сущность процесса художественного творчества, механизм созидания художественного произведения и внутреннюю закономерность смены художественных течений в исторической жизни искусства. Кроме того, только путем осознания этой диалектики можно постичь искусство и его произведения как целостные единые явления, в то время как, наоборот, утверждение с самого же начала знаменитого «единства» всегда таит в себе опасности фактического раздвоения. Ниже мы увидим это на вопросе о двойном характере искусства. Пока же нам для того, чтобы к нему подойти во всеоружии, нужно еще раз, и более пристально, рассмотреть нашу диалектику. Из диалектики формы и содержания отдельного художественного произведения мы вывели как предположительное суждение, что, по существу дела, содержание, т.-е. искусство как идеология, живет и воздействует только в форме и только благодаря этой форме. Но, в свою очередь, сама-то художественная форма есть таковая в силу того, что она есть некая идеология, пускай даже и эмоционально окрашенная. Диалектика художественных течений уточнила нам

это положение. Первоначальное содержание, осуществляясь в полной мере только обретением формы, обретает ее путем основанной на противоречии переработки старых форм, которые в дальнейшем, в свою очередь, послужат материалом для такой переработки.

Содержание порождает форму и — теперь мы уже это можем сказать — не только выявляется благодаря этой форме, но выявляется *как эта форма*. Содержание известного стиля есть его форма; форма известного стиля — есть его идеология, его метод психической обработки внешней действительности, метод его своеобразного художественного, эмоционального философствования. Так найденное единство расширяет для нас сферу искусства и позволяет нам очень близко подойти к тем чрезвычайно сложным и тонким областям соприкосновения искусства с другими видами идеологии, в которых очень трудно обычно разобраться, является ли данный факт произведением искусства или нет. Это в особенности в такие переходные бурные эпохи, как наша.

В самом деле, считает же П. С. Коган, и совершенно справедливо, возвания первых месяцев революции и некоторые ноты Наркоминдела произведениями искусства в силу присущей им чрезвычайной эмоциональной насыщенности, пафоса или тонкой иронии их языка ¹⁾. А революционный плакат! Кто вначале думал о нем как об искусстве? Кто задавался вопросами о художественных законах, оклеивая все заборы и стены домов этими кричащими и бунтующими, не дающими покою листами? А кто теперь может отвергать, что революционный плакат есть очень крупное художественное явление! Как шел здесь процесс? Жизнь вызывала известные идеи, идеи, огромные и волнующие, целиком отражавшие свою эпоху. И эти идеи, в силу своей жизненности, отливались в художественные формы. К. Маркс, когда он писал свой «Коммунистический Манифест», конечно, меньше всего задавался целью создать художественное произведение, хотя, как известно, и очень заблудился о стилистической стороне своих произведений. Между тем, посмотрите, как много там высоко-художественных мест. Вчувствуйтесь в ритмику языка, продумайте эти образы, и вы почувствуете, что это подлинная поэзия.

«Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма. Для священной травли этого призрака соединились все силы старой Европы — папа и царь; Меттерних и Гизо, французские радикалы и немецкие полицейские», или о буржуазии:

«Безжалостно разорвала
она пестрые феодальные нити,
связывавшие человека,
и не оставила между людьми никакой связи
кроме голого интереса,
бессердечного чистогана».

¹⁾ П. С. Коган. Литература этих лет.]

Это — почти что стихи Уота Уитмана ¹⁾.

Как конденсированная, включенная в один лозунг, переведенная на скупой, но бесконечно выразительный телеграфный язык, действительность идеи сами становились тут художественными формами. Чем отличались они от других, нехудожественных передач тех же идей? Своей насыщенностью, силой своего переживания, степенью — относительной по сравнению со средствами — передачи содержания своей эпохи. Они «стилизировали», художественно схематизовали ее, давая ее всю двумя-тремя словами, парой штрихов, порою одной фразой: «Даешь Перекоп!».

Различие было здесь, как мы видим, только количественное; и всегда художественная трактовка, отличающаяся качественно, получается из нехудожественной только путем количественного нарастания организационного элемента. Количество переходит в качество. Художественная форма получает смысл, а следовательно, и *возможность существования*, только как выражение своей эпохи, как ее стиль ²⁾. То-есть мы видим, что художественная форма сама по себе уже есть идеология, художественная идеология эпохи. Теперь для нас совершенно ясно, что оба суждения: «в основе художественного произведения лежит идея» и «искусство есть форма и ничего более как форма» в устах марксиста не только не противоречат друг другу, но заключают в себе совершенно одно и то же умозаключение и совершенно равноценны, хотя бы уже в той мере, что оба они, при всей своей правильности, недостаточны, ибо являются плодом одностороннего взгляда.

В самом деле, в первом случае марксист-социолог рассматривает искусство только в его социальной значимости и совершенно правильно квалифицирует его как идеологию. Совершенно очевидно, конечно, что, напр., статуя Гармония и Аристокитона, Пергамский алтарь, деревянные распятия и миниатюры средневековья, готические соборы, живопись импрессионистов, портреты Левицкого и Боровиковского, картины «передвижников» и т. д. и т. д. — все это и плоды, и выразители общественной идеологии, все это — художественно оформленные идеи. Но этот марксист-социолог почему-то ³⁾ упорно не хочет видеть, что при всем своем общественном значении все эти вещи есть произведения искусства, сами по себе реально существующие и, как таковые, являющиеся

¹⁾ Эта поэзия еще более чувствуется в старых, несколько неточных, но зато созданных с гораздо большим горением, нежели «академический» теперешний, переводах Бакунина и Плеханова.

²⁾ «Стиль... представляет сущность бытия, организованную полностью, без изъятий, и исключает распыление энергий и направленных в различные стороны динамических устремлений человеческой жизни». В. Гаузенштейн, Искусство и общество, стр. 20.

«То, в чем именно находит он (человек. Ф.-Д.)... многообразие и как именно разрешает проблему единства, означает собою стиль данного народа, эпохи или данной личности». А. В. Луначарский. О значении «прикладного» искусства (Сборник статей «Искусство и революция», стр. 90).

³⁾ Вероятнее всего, в силу реакции (по тому же закону «психической антитезы») на идеалистический «формализм» старой буржуазной эстетики.

«формой и нечем иным как только формой», ибо, конечно, живописный пейзаж или Вандомская колонна, как художественный факт, как вновь внесенная в мир реальность, есть, конечно, только совокупность художественных форм.

Так однобоко мыслит об искусстве приверженец первой формулировки. Для того, чтобы увидеть однобокость суждения приверженца второй, следует лишь переставить в обратном порядке высказанное выше. Эдесь, конечно, не принципиальное расхождение, а просто-на-просто некоторая непродуманность до конца, некоординированность точек зрения, отсутствие точной-установленной терминологии¹⁾. И если подумать, что все ожесточенные споры «производственников» и всяких иных «левых» с ортодоксальными марксистами имеют только эту причину, то придется очень и очень призадуматься над необходимостью более точной терминологии. Ниже мы попытаемся представить некоторые свои соображения в этой области, пока же попытаемся дать такую формулировку искусства в плоскости вопроса о форме и содержании, которая, примиряя обе предыдущие, не была бы столь односторонней. Вот она: «Произведение искусства есть совокупность художественных форм, являющихся специфическим выражением идеологии своего времени, и подчиненных всем законам развития идеологий вообще».

IV.

То внутреннее единство факта искусства, к которому мы пришли через диалектику формы и содержания и которое мы осознали именно как диалектическое единство, позволяет нам разрушить старый миф о двояком проявлении живописи и скульптуры. Этот миф — детище буржуазной эстетики с ее представлением о наджизненном значении искусства — благополучно перекочевал и в марксистскую социологию, по крайней мере у А. В. Луначарского. И это было, конечно, целиком обусловлено отмахиванием от проблемы формы и содержания, в силу которого и получился разрыв того самого «единства», утверждением которого хотели ограничиться. Мы подразумеваем здесь знаменитое деление искусства на «чистое» или «высокое» и «прикладное». А. В. Луначарский заменил это деление делением на «идеологическое» и «украшающее» искусство, но совершенно ясно, что в этой замене новой была только одна терминология. Утверждая: «я совершенно согласен с тем, кто считает выражение «прикладное искусство» — довольно неуклюжим... От всего этого разит

¹⁾ Не более утешительна и попытка некоторой средней линии, высказывающаяся в формуле «содержание есть социальная функция формы», так как, во-первых, она не отвечает на вопрос определения сущности искусства, а, во-вторых, только вносит еще большую путаницу. Ибо если содержание и есть в известном смысле функция формы, то и, наоборот, сама-то форма, как сущность искусства, есть одна из функций идеологического содержания эпохи.

тленным запахом идеализма»¹⁾, он вдруг в другом месте заявляет: «художественная промышленность *прибавляет* к 0,99 законченного фабриката, к 0,99 полезной вещи еще 0,01, делая эту вещь радостной»²⁾. Что же это, как не старая теория прикладничества? Тот же самый разрыв пресловутого «единства» можно было бы проследить и в других местах, а также и в «производственной» теории, противопоставлении «социально-технических» задач искусства «социально-идеологическим» с предпочтением последних. Говоря о единстве формы и содержания, марксист-социолог первого типа³⁾ на деле начинает противопоставлять содержание, как активное начало, форме, как началу пассивному. Из этого с неминуемой закономерностью вытекает положение, что любое почти содержание может быть выражено в любой почти форме. И вот, когда такой исследователь, оторвав окончательно форму от содержания, подходит к неизобразительным произведениям искусства (напр., орнамент) или к таким, которые помимо своей значимости как художественный факт имеют еще и какое-то материально-практическое употребление, он склонен думать, что здесь есть на-лицо только форма и нет никакой идеологии. Получается такое утверждение: «Разные формы вазы, — это два разных произведения, но разным образом рассказанный сказочный сюжет есть одно и то же художественное произведение в двух izvодах»⁴⁾. Первое — это «украшательское» искусство, которое имеет своей целью только сделать более эстетической ту обстановку, в которой живет человек. Второе — «идеологическое», т.-е. искусство в полном смысле слова. Между тем, казалось бы, что уже одно выведение модусов исторического проявления и украшения вазы и создания картины из одних и тех же социально-экономических основ должно бы было ясно показать, что и в том, и в другом случае мы имеем дело с одним и тем же явлением. Что различие здесь опять-таки количественное, а не качественное. Архитектура может быть здесь в особенности показательной. Неизобразительная по самому своему существу и «оформляющая» и «идеологическая» в одно и то же время, она наглядно доказывает всю искусственность такого деления искусства, недаром никогда к ней и не применявшегося⁵⁾. Греческий храм был в одно и то же время и произведением с определенным утилитарным назначением, и «идеологическим» в эстетико-социальном значении своих форм. И такова, конечно, всякая художественная архитектура. Не говоря уже о том, что всякий орнамент является только потерявшим с течением времени в длинной цепи последовательных стилизаций свою былую изобразительность,

¹⁾ «О значении „прикладного искусства“», — сборник «Искусство и революция», стр. 88.

²⁾ «Советское государство и искусство», — там же, стр. 66.

³⁾ См. главу III.

⁴⁾ А. В. Луначарский, Вильгельм Гаузенштейн — сборн. «Искусство и революция», стр. 104.

⁵⁾ Попытки рассматривать мебель как «прикладническое» «художественно-ремесленное» проявление архитектуры наивны в самой своей основе и не выдерживают никакой критики.

посмотрим, что происходит в процессе создания так называемой художественной промышленности. Тот же самый А. В. Луначарский неоднократно говорит, что в обыкновенном горшке так же удобно варить кашу, как и в украшенном. Для чего же его украшают? Ответ: «он (украшающий. Ф.-Д.) старается поднять количество впечатлений, которые данный предмет производит, сделать его ярче, интереснее, содержательнее для нашего восприятия»¹⁾. А разве не то же имеет место, когда сухие рассуждения о борьбе классов художественно преображаются в плакате, когда отвлеченные идеи конкретизируются в художественных образах! А если к тому же художественная идеология отличается от иных видов идеологии только своими формами (как модусом выражения), то нужно специальное желание, чтобы найти принципиальную, качественную разницу между украшением горшка и писанием картины «Брут, убивающий своих сыновей».

Исторический процесс жизни человечества в своей сущности является процессом приспособления человека к миру, переработки этого мира для своего употребления (экономика со всеми ее подвидами). Но само это материальное-утилитарное преобразование мира человеком требует еще и осознания им этого мира, человек вынужден отнестись к нему также и психически-утилитарно, преобразовать его в некую систему философствования; реальную конкретность явлений, их сложный комплекс привести к стройной логической схеме. Из путаницы переплетающихся отдельных проявлений жизни мира вывести известную закономерность развития. Таков характер всякой идеологии. Рожденная в процессе непосредственного соприкосновения с миром, из непосредственной материальной работы, она сама ее упорядочивает, упорядочив, снова рождается из нее. Здесь опять диалектика. Искусство есть особый вид такого философствования, в силу своей эмоциональности и конкретности трактовки образами всего ближе стоящий к работе. Художественная форма рождается как *наилучшее* оформление данного предмета; но уже в самом этом оформлении — в силу диалектики формы и содержания — налицо известная идея. Человек создает красивую вазу, она красива именно потому (вначале), что она наиболее пригодна по своей, круглой, напр., форме²⁾. Украшая ее поясом орнамента, он подчеркивает ее круглость. Таким образом он не только материально обрабатывает вещь, но и осознает ее форму, а так как искусство есть суждение о мире как о комплексе линий, красок и форм, то и высказывает таким образом некое философское суждение о вазе как о частице мира. В порядке роста способности и потребности к такому философствованию значение этого момента в творчестве (работе) все растет и в результате получается такое произведение, которое становится ценным только в силу этого философствования,

¹⁾ «Искусство, как социальное явление», — там же, стр. 189.

²⁾ Напомним, что Г. Земпер выводил все художественные формы из технических условий их создания и из их практического предназначения, при чем под этим последним понимал как материально-утилитарную, так и психически-утилитарную цель.

т.-е заключенной в нем идеи., Т.-е., опять-таки, на-лицо лишь *количественное* нарастание, правда, в результате дающее качественно иные произведения, но само по себе качественно не отличное ¹⁾. Количественное, а не качественное различие «чистого» и «прикладного» искусства должно быть использовано не для отрыва их друг от друга и взаимного противопоставления, а для исторического выведения одного из другого.

V.

Так как все почти споры марксистов между собою об искусстве и миф о двойственности искусства целиком обуславливается неустановленностью точной терминологии, для нас естественным является интерес к тому, что может дать рассмотрение нашей проблемы также и в этой области. В самом деле, мы имеем целых три термина в противопоставлении одному — «художественная форма», а именно: идея, содержание и сюжет. И все употребляем их как-то зря, первое попавшееся, как будто бы они совершенно идентичны ²⁾. А это далеко не так. Если еще как-то и можно условно считать, что содержание произведения и его идея — одно и то же, то уж ни идея не есть сюжет, ни сюжет не есть содержание. Уж если куда и можно отнести сюжет, то скорее к стороне формы. Сюжет в произведении это то, *в чем, посредством чего*, какого рассказа, события или изображения дано то или иное содержание. И, конечно, когда марксист говорит, что содержание может быть выражено в любой форме, он по существу говорит, что оно может быть выражено в любом сюжете. Так, напр., в изображении рабочего с молотом на фоне восходящего солнца можно дать жесточайшее извращение и осмеяние этого символа и, наоборот, в изображении тихого буржуазного «семейного уюта» можно выразить бесконечный ужас мещанства и горячий протест против него. Но тут-то и становится ясным различие терминов «идея» и «содержание». Это уже просто потому, что содержание есть тот результат, который получается от воплощения первоначальной идеи именно в данный сюжет, выявляемый как данная художественная форма. Сюжет, как один из элементов художественного единства, сам участвует в известной мере в создании содержания из первоначальной идеи. Материал темы и сюжета может даже в процессе своего оформления незаметно для автора изменить первоначальную идею до неузнаваемости, а в результате объективное содержание данного произведения будет далеко отстоящим от субъективной идеи его автора.

¹⁾ Тем более, что и в художественной промышленности и в «чистом» искусстве оба эти значения вещи почти всегда так тесно переплетаются, что их можно только искусственно отделить друг от друга. Современная художественная ваза несомненно имеет лишь «психически-утилитарное» значение, а, напр., во фреске и «психически-утилитарное» и «материально-утилитарное» значение (стена красивее стала, больше оформлена) сосуществуют.

²⁾ Так же точно, если это заметил читатель, пришлось в силу необходимости употреблять их и нам, во всяком случае в отношении терминов «идея» и «содержание», так как лишь теперь мы можем более или менее точно их формулировать.

Каково же их взаимоотношение? Нам кажется, что его можно было бы дать таким образом. Созданию художественного произведения предшествует наличие в психике художника известной идеи, смутного, эмоционального порядка. Вместе с тем в обществе, классе или группе имеется на-лицо определенный социальный заказ на известное конкретное содержание, диктуемое данным содержанием общественной жизни. Он воздействует на смутную идею художника, дает ей осуществление. Стремясь его выразить, художник ищет наиболее подходящий сюжет, а выражая, создает художественную форму, которая именно и становится художественным фактом. От смутной первоначальной идеи через сюжет создается действительное содержание данного художественного произведения. Оно представляет собою нечто большее нежели первоначальная идея. Из факта личного оно становится фактом социальным и в процессе своего социального потребления может восприниматься весьма различно, в зависимости от идеологии воспринимающего. Идея художественного произведения есть его социальная значимость в условиях его времени. Ведь недаром же в так называемые «бессмертные» произведения различные эпохи вкладывали совершенно различные идеи. Возьмем, напр., какую-нибудь античную статую или, еще лучше, из области литературы какою-нибудь «Дон-Кихота». Их «бессмертность» именно в том и состоит, что они представляют неисчерпаемую возможность для различного своего толкования. Это, конечно, не исключает возможности и даже необходимости для исследователя вскрыть и его подлинную первоначальную идею и его историческое содержание. Но уже самая возможность таких разнотолков содержания произведения доказывает, что это содержание и нечто более широкое и нечто качественно, модально отличное от его идеи. Содержание художественного произведения есть совокупность идей и эмоций, выражаемых данным художественным произведением всеми своими элементами (чисто-формальными, т.-е. воздействующими на нашу физическую природу, и тематически-логическими) и передаваемых им воспринимающему субъекту или классу. Идея художественного произведения есть то, что хотел выразить в нем его автор, и она является сама по себе еще не художественным явлением, но просто общей идеологией эпохи. Содержание же есть то, что получается в результате выявления идеологии эпохи, как художественной идеологии, как художественного мировоззрения стиля. И, наконец, сюжет есть просто тот «рассказ», «анекдот», событие или изображение, которое представляет с внешней стороны данное произведение.

Таковою кажется нам подлинная терминология в пределах интересующей нас проблемы. И если только мы не ошибаемся, что уяснение ее поможет нам лучше, нежели это возможно без нее, разобраться в художественной жизни настоящего и в тенденциях будущего, важность и существенность нашей проблемы будет доказана. А раз так, то надо будет только обратить на нее более серьезное внимание и проанализировать ее полнее и глубже, нежели это смогли мы сделать в настоящем очерке.