ПЕЧАТЬ
и
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ
ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

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

КНИГА ШЕСТАЯ
СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1926.
Редакция номера закончена
1/IX
# СОДЕРЖАНИЕ

## СТАТЬИ И ОБЗОРАМ.

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Автор</th>
<th>Название</th>
<th>Стр.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>В. Фричев</td>
<td>О ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ РЕАЛИЗМЕ ХХ в.</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>А. Дивилловский</td>
<td>САМОЧУВСТВИЕ ЭМИГРАЦИИ (Обзор первой)</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Л. Якобсон</td>
<td>АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ И ВИЛЬГЕЛЬМ ГАУЗЕНПФЕЙН. Статья первая. Проблема стиля</td>
<td>35</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Н. Кузьминский</td>
<td>ХУДОЖНИК-АНИМАЛИСТ В. А. ВАТАГИН (с иллюстр.)</td>
<td>55</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ.

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Автор</th>
<th>Название</th>
<th>Стр.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>5</td>
<td>Вал. Полянский</td>
<td>К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ</td>
<td>73</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## ОБЗОРЫ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Автор</th>
<th>Название</th>
<th>Стр.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>А. Ленкевич</td>
<td>И. БАБЕЛЬ</td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Як. Бенни</td>
<td>ВОКРУГ СЕРГЕЯ ЭСЕНИНА</td>
<td>87</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Б. Рейх</td>
<td>ИЗ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ОБ ПОГАННЕСЕ БЕХЕРЕ</td>
<td>90</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Б. Незятин</td>
<td>ИСТОРИЯ ИЛИ ФАНТАСТИКА</td>
<td>96</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>М. Павлович</td>
<td>РОМАНОВЫ И РУССКО-ГЕРМАНСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В ПЕРИОД МИРОВОЙ ВОЙНЫ</td>
<td>109</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>М. Брагинский и Г. Смолянский</td>
<td>КОМИТЕРН И ПРОФИНИКРЕН ОБ АНГЛИЙСКИХ СОБЫТИЯХ</td>
<td>112</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Автор</th>
<th>Название</th>
<th>Стр.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>I</td>
<td>Ст. Кривцова</td>
<td>М. Зеликмана, А. Дивилловского</td>
<td>119</td>
</tr>
<tr>
<td>II</td>
<td>М. Брагинского, Л. Вернер</td>
<td>СОЦИАЛИЗМ И КОММУНИЗМ</td>
<td>125</td>
</tr>
<tr>
<td>III</td>
<td>Н. Лукина, С. Богдановского</td>
<td>ИМПЕРИАЛИЗМ И МЕЖДУНАРОДНАЯ ПОЛИТИКА</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>IV</td>
<td>Ю. Спасского, М. Зеликмана, А. Гайстера, В. Смушкова, Г. Борисова, Л. Кашинцева</td>
<td>ЭКОНОМИЧЕСКИЕ НАУКИ И НАРОДНОЕ ХОЗЯЙСТВО</td>
<td>132</td>
</tr>
<tr>
<td>V</td>
<td>М. Брагинского, В. Ярошого</td>
<td>РАБОЧЕЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ</td>
<td>140</td>
</tr>
<tr>
<td>VI</td>
<td>С. Томсинского</td>
<td>ИСТОРИЯ: ИСТОРИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ НА ЗАПАДЕ</td>
<td>143</td>
</tr>
</tbody>
</table>
СОДЕРЖАНИЕ

б) история революционного движения в России: И. Макарова, М. Нечкиной, Б. Козьмина, Дм. Сверчкова, А. Дивильковского, М. Клевенского, А. Ароева, В. Невского
VII. История культуры. П. Преображенского, П. Кушнира (Кышикова), А. Несычина, И. Брунова
VIII. Философия и психология. А. Лукаченко, С. Васильева, М. Байча, Г. Бамбеля
IX. Науки об обществе и государстве. А. Пионковского, Н. Ильинского
X. Литература о Востоке. М. Альского, В. Таруна
XI. Народное просвещение. А. Пинкевича, М. Горбункова, А. Иоанисиани
XII. Науки о природе. А. Тимирова, М. Гремяцкого, Н. Кольцова, С. Блажко, Н. Попова-Татыны
XIII. Народы и страны. Б. Пурецкого, А. Круберга
XIV. Языкование. Р. Шор, М. Петерсона
XV. Теория и история литературы. Р. Шор, В. Фриче, И. Сергиевского, Н. Пиксанова, Л. Якобсона, Д. Благого, А. Цейтлина, Арк. Глаголева, Н. Маркова, А. Смирнова-Кутачевского
XVI. Художественная литература:
   а) русская: Л. Войтовского, А. Лежнева, В. Гольцева, А. Шафира, М. Поляковой, С. Пакентрейгера, А. Палея, Л. Розенталя, Я. Фрида, М. Зенкевича, Н. Асеева, Г. Лелевича
   б) иностранныя: И. Анисимова, К. Локса, Г. Гордона, Н. Эйшипмиской, Е. Браудо, Ф. Магеровской, Б. Несиса
XVII. Детская литература. Дм. Фурманова, М. Гершензона
XVIII. Искусства. Б. Левине, А. Ромм, Н. Шербакова, М. Достоевского, Е. Браудо
XIX. Заметки о журналах. А. Палея
Письмо в редакцию

30 иллюстраций в тексте.
К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Вадерьян Полянский.

Марксистскую критику принято упрекать в том, что она постигает публицистический характер, что она пропаганда дидактизма, что в сущности это в общем мало обращает внимания на художественность стороны литературного произведения. Историю же литературы марксисты превращают в историю общественной мысли, совершенно не считаясь с имmanentным развитием литературы, как особого самостоятельного вида искусства. Они, как и в старом, продолжают делать в своей формуле ударение на бытии, но пора уже перепести его на сознание.

Все это, конечно, совершенно неверно, и тут очень много путаницы.

Как в зависимости от условий социальной жизни меняется характер художественной литературы, ее содержание и форма, так в зависимости от общественных задач, поскольку литература выполняет социальную функцию, меняется и характер критики. Абсолютных норм критики нет, нет абсолютной эстетики. Но какие бы задачи марксистская критика перед собой ставила, она никогда не забывает художественной стороны, хотя и выдвигает, как первостепенную задачу, необходимость художественного произведения перевести на социологический язык. Обосновывая эту мысль, Плеханов тогда же указывал, что определение социологического эквивалента и всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, и следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств». Плеханов говорил о «живой одежде» идеологии и требовал от критика, чтобы он «обладал подчас талантом — или, по крайней мере, хоть чутьем — художника». Но оценку формы он отводил на второй план.

Вызвитые против марксистской критики упреки имеют свою длинную историю, свое социологическое основание, свое оправдание, свою закономерность. Они особенно сильно раздаются в те исторические моменты, когда новый общественный класс, выступая на общественную арену и сознавая социальную силу искусства, старается наполнить литературу своим классовым содержанием, отвергая подлинное содержание отстаивающей эпохи, или критически беря из нее лишь то, что пейдет в разрез с его интересами.

Критика путем анализа подывает читателю, что дано, как дано и в чьих интересах дано, вне зависимости от намерений художника. Если в ней и встречаются моменты, которые могут быть истолкованы как публицистика и дидактизм, то все же они в коем случае нельзя сказать, что марксистская критика требует публицистического дидактизма от самого художественного произведения.

Мы лично не только не отвертаем в критике общественного, классового дидактизма, но необходимость его всегда настойчиво подчеркиваем, — и все же мы решительно против того, чтобы дидактизм, хотя бы и в ограниченной дозе, узаконился в художественном творчестве.
В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ.

Это старый и бесконечный спор. Вспомниме, сколько упражнений оказалось на Н. А. Добролюбова; старались убедить, что он не критик, а скорее публицист, а между тем и его «публический» критика с первых шагов заявила: «Соберите в вашем тоне, в вашем описании, в вашем рассказе, как в фокусе, все частиные явления, мелкие черты, неудобные в обыкновенных взглядах особенности быта или лица, освещите все это общей идеей вашей, так чтоб она енозиа в каждом слове, в каждом движении, изображении вашем характера, в каждой строке вашего описания, не бойтесь явиться учителем, бойтесь высказывать нам, что вы хотите-то и таких-то совершенств, намерены узнать таких-то пороки... Стараитесь только, чтобы впечатление вашего рассказа было глубже, полнее, продолжительнее. А для этого большое значение, большое жизненное, драматическое... Застойное же вас самих думать.» («О дидактике в ромашках»)

Причина разнослойства и беспокойства спора лежит в самом понимании художественности. Что такое художественность? Вот вопрос роковой. На нем мы и намерены остановиться.

Когда говорят о художественности произведения, обычно имеют в виду внешнюю сторону, форму, отделку, красоту, выражающуюся в стройности построения всего произведения, отделных его частей, в убедительности и яркости образов, в их гармоничности — в музыкальности, живописности произведения и т. д. Было бы, однако, темной и недопустимой ошибкой художественность произведения обусловливать только этой стороной дела. Прежде всего, это нечто, нечто неистовое и прозрачное, зрителю широту и глубину материала, внятного для творчества, выставит его отношение к действительности, его правдивость. Художественное произведение всегда обладает известной долей значимости, и эта значимость обусловливается как раз широтой, глубиной и правдивостью творчества. Малейшее любое приближение, как бы оно изящно ни было, преподнесено художником, не будет обладать значимостью, а сама художественность обработки материала может превратиться в пустую изощренность, виртуозность, филитризм. Форма будет доминировать над содержанием, или совсем может быть без содержания, — она будет мертва, пуста. Скрывая виртуоз, который не в состоянии передать существующих эмоций, вложенных в данное произведение, — только технику, хотя бы и высокой квалификации, но не художника. Наоборот, глубокая проиницаемость в существующей явлений, да еще при широте захвата, делает произведение и при очевидных технических недочетах значимым. Прекрасной иллюстрацией этого может служить роман Ф. Гладкова «Память». Эта значимость необходимо учесть условно художественности произведения.

Гете в «Naturalische Tochter» устами Евгения писал:

Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen war es, wenn es nicht erschienen?

Что значит внешний блеск для того, у чего нет сущности? Он был бы сущностью, если бы не существовал лишь излишне?

В идеале мы видим художественное произведение удовлетворяющим нас своим содержанием, своей формой, и с большой значимостью. Оно должно волновать и захватывать нас, преодолевая сказанное в куске жизни, поражая яркостью и четкостью взятого материала. В действительности таких произведений не очень много, преобладает средняя литература. Произведения с высокой формой достаточно, но факт, что совершенная форма не спасает их от забвения. И, наоборот, большое содержание, хотя бы и при минимальных технических достоинствах, делает произведение иногда настолько значимым, что история литературы, критики и общественной мысли уже не может пройти мимо него. Просто значимость переходит в общезначимость.

Соприцаемся на историю повести Д. Григоровича «Антон Гремыка». Повесть эта не отличалась художественными достоинствами. Ап. Григорович явственно писал, что это сентиментальная повесть о дохлой кобыле, да и сам Белинский
подчеркивал, что перечитать этой поэтической стихотворения не станет. А между тем Григорович со своим «Антоном Горемыкиным» и «Деревней» встает в первых рядах литературы, чему в значительной степени способствовал сам же В. Белинский. Этим двум явлением Григорович дал конкретную форму идеализму 40-х годов: с законами высок и от потусторонних метаний он свел его к определенной общественной работе, давая выход нестроению и чувствам передовых людей той эпохи.

В свое время Белинский настойчиво выделил и убеждал, что у нас нет литературы, а есть только художественные произведения. В этом парадоксе скрывается глубочайшая мысль, если на литературу взглянуть, как на выражение самосознания общества. Поэтому критик и писал: «Я знаю, что сужу в односторонности, но не хочу выдирать из нее и жалее, и бедою о тех, кто не видит в ней. Вот почему в «Антоне» я не заметил динамики, или лучше сказать, упинался динотами». В этом произведении Белинского увидел то дело, которое способно стать вопросом и создавать патриотическое влияние на общество, в нем он нашел те этические нормы, мимо которых после «Антона» не мог пройти ни один прогрессивный писатель того времени.

Мы не стоим на абсолютной точке зрения. Мы знаем, и уже говорили об этом не раз, что задачи и принципы критики меняются в зависимости от общественно-исторических условий. Какова будет критика в будущем, в чем она будет находить художественность, гадать не станет. Но сейчас, в наши дни, мы требуем, чтобы литература была выражением сознания общества и призывала общество к делу. Отсюда и особое понимание художественности, требование значительности содержания в первую очередь. Без соответствующего содержания не может быть и речи о художественности произведения. Этим мы хотим сказать, что о художественности произведения нельзя судить исключительно по его форме. Да и сама форма тесно, органически слита с содержанием, они монолитны, часто разделять их не представляется никакой возможности. Язык произведения, живописность, музыкальность как будто только форма, но как вы их отделите от содержания, когда новый образ идет вместе с новым содержанием, а живописность и музыкальность произведения суть непосредственные эмоции художника.

Теодор Лишис в своей работе об эстетике пишет: «Искусство определенной эпохи и определенного народа есть вместе с тем выражение индивидуальности этой эпохи и этого народа. Здесь эстетические проблемы обращается к социально-психологической: эстетика становится частью науки о человеческой культуре».

Однако было бы неразумным и тут, если бы художественность определили исключительно значительностью содержания. Форма, конечно, имеет свое значение и очень серьезное. Ее лишь не следует брать и изолировать, и в первую очередь приписывать ей самостоятельную сущность и решающее значение.

Что такое форма и содержание? Это прежде всего философские категории. Они занимают важнейшее место, и каждый разрешает их по-своему. Например, Гегель в своем учении о сущности заявляет, что материал есть форма в себе, «форма есть ее в себе сущее определение. Поэтому материя должна быть формируемой, и форма должна материализоваться, проникать в материи свое творчество в собою или присутствие». Этой цитатой мы не переписываем вопроса в философскую плоскость, а только хотим подчеркнуть всю сложность вопроса и показать, что четко и ясно разграничить форму и содержание нельзя. Примером величайшей путаницы в этом вопросе является статья Г. Льковского: «Энергия формы и содержания в искусстве». Он рассматривает «художественный факт» как «суть явления и сущности (формы и содержания)». Он таким образом отожествляет явление с формой; сущность с содержанием. В сущности, содержание он вкладывает: 1) основную мысль, объективную идею, как она получается независимо от автора, 2) психологию общественного человека, 3) вкус, идеологию, класс, 4) отражение производственных отношений, 5) идею автора, мироощущение, психологию, мировоззрение, поскольку это поддается
учету. В явлении, форме, он вкладывает: 1) вид произведения, роман, повесть и т. п., 2) язык, стиль, технику, тему, мотив, сюжет и фабулу.

Возникает основной вопрос, имел ли автор право так резко разграничивать сущность и явление, хотя бы и прикрылываясь «диалектическим единством», — имел ли он основание отождествлять сущность с содержанием, а форму с явлением?

В сущность, как философскую категорию, не может входить вкус, идеология и т. п. Философская сущность абстрактнее, глубже, — содержание всякого факта уже сущности, конкретнее, ограниченнее. Отождествлять сущность и содержание нельзя.

Явление всегда включает в себя и содержание и форму. Вне содержания нет формы, вне их обоих нет явления. Строго думать, что философская сущность, невидимая, неслышимая, неосозаемая, глубоко абстрактная, находится свою форму, свою плоть, и эта плоть есть явление. Отождествлять явление с формой — абсолютно ненужно и в философском смысле и во всяком другом.

Пытаться внести в вопрос о форме и содержании ясность, отказавшись от обычной терминологии и заменив ее философскими категориями, автор незаметно для себя вопрос не упростил, а усложнил, а, главное, запутался в философской проблеме о сущности и явлении, разрешив ее под давлением диалектической философии. Даже Кант, величайший метафизик, не отождествлял явления с формой, хотя он и очень глубоко отличал явление от «вещи в себе», разумел под первым «предмет эмпирический», а под вторым — «предмет трансцендентальный».

Г. Якуновский, чтобы придать своим суждениям монистичность, вводит понятие энергии, заявляя, что «энергия содержания (сущности) преобразуется в энергию формы». Вопрос всё же остается темным, дуализм мышления не прикрывается пустыми словами. Пустыми потому, что автор нигде не разъясняет, что он разумеет под энергией литературного произведения, нигде не выясняет свойства этой энергии, ее отличительных признаков, не раскрывает также законо, путей и форм превращения этой любопытной энергии и тайны сущности. Нельзя же в самом деле удовлетвориться и успокоиться на заявлении: энергия содержания равняется художественной сущности. Так уж совсем ничего не разберешь. Перемудрил человек. Лучше придерживаться старой, общеизвестной терминологии.

Мы различаем форму и содержание, форму различаем внешнюю и внутреннюю. Различаем в практическом целях, в целях удобства анализа отдельных сторон художественного произведения. Различаем, твердо помня о единстве содержания и формы, о единстве, которое осуществляется, главным образом, через внутреннюю форму, которая одной стороной сливается с содержанием, а другой уходит в форму. Различаем, не на минуту не забывая и о диалектике развития.

Что составляет содержание произведения? Тема, идея, сюжет и фабула.

Г. Якуновский тему относит к форме, а идею к содержанию. Это абсолютно незаконно. Тема и идея очень часто дублируют друг друга, сливаясь. Предположим, что темой произведения является любовь к отечеству, идеей — коммунистическое понятие отечества и превосходство всего братства людей. В данном случае тема выводится из анализа предложенного художественным материалом, она последнее объяснение и по существу никакой роли в произведении не играет, все определяется идеей произведения. Тем более тема не может считаться формой. Роль формы придать красоту произведению, яркость, убедительность. Тема же — основное положение, которое автор развивает в ту или другую сторону. Тема, как и идея, всегда абстрагирована, форма всегда конкретна.

Тема — это мысленный центр произведения. Она внешне в произведении не видна, но она сквозит через все части произведения, все вокруг нее объединяется, все к ней подгоняется. Тема, как идея, — всегда абстрагирована, тема часто выражается в различными содержания, но —
совершенно необязательно, однако, чтобы тема, сюжет и фабула всегда были налицо в произведении. В романе вы их найдете всегда, а в стихотворении зачастую не разыскивать ни одного из этих элементов. И все же в стихотворении какое-то содержание есть, хотя бы и самое маленькое, какое-либо мимолетное психологическое настроение. Возьмите отдельные вещи А. Белого, А. Блока и многих других. Они бессюжетны, беспфабульны. Тема и идея выражены, вернее замечены, музыкальным выражением определенного настроения.

К форме литературно-художественного произведения мы относим архитектуру, музыкальность, живописность и образность произведения. Эти свойства присущи в одинаковой степени и прозе и стихам. Совершенно ошибочно думать, что живописность и музыкальность свойственны по преимуществу стихам, как особенно тонкому, специфически поэтическому творчеству. Это глубочайшее заблуждение. Провозглашенная вещь всегда имеет свою и живописность и музыкальность, как и стихотворение.

Совершенно невозможно, однако, чтобы тема, сюжет и фабула всегда были налицо в произведении. В романе их найдете всегда, а в стихотворении зачастую не разыскивать ни одного из этих элементов. И все же в стихотворении какое-то содержание есть, хотя бы и самое маленькое, какое-либо мимолетное психологическое настроение. Возьмите отдельные вещи А. Белого, А. Блока и многих других. Они бессюжетны, беспфабульны. Тема и идея выражены, вернее замечены, музыкальным выражением определенного настроения.

К форме литературно-художественного произведения мы относим архитектуру, музыкальность, живописность и образность произведения. Эти свойства присущи в одинаковой степени и прозе и стихам. Совершенно ошибочно думать, что живописность и музыкальность свойственны по преимуществу стихам, как особенно тонкому, специфически поэтическому творчеству. Это глубочайшее заблуждение. Провозглашенная вещь всегда имеет свою и живописность и музыкальность, как и стихотворение.

Все указанные элементы могут быть объединены в понятии стиля, но только тогда, когда они приобретают в литературе известного периода некоторую определенность, устойчивость, общность. Образность, музыкальность, живописность объединяются в понятии языка писателя.

Под архитектурностью мы разумеем план построения произведения, его вид: роман, повесть, рассказ, драма, стихотворение и т. д. Разумеем, как план целого, так и отдельных частей, характер доказательств и т. д. Музыкальность определяется ритмом, аллитерацией, ассоциациями и т. п. Живописность — характером пейзажа, основных красок и т. д. (музыкальность и живописность в той или иной степени входят в понятие архитектуры произведения, поскольку все построение окрашено в определенный тон и цвет).

Форма бывает внешняя и внутренняя. Роман, повесть, стихотворение — это внешняя форма. Не заставляя, конечно, развивающихся с ходом жизни, но более или менее устойчивая форма. К внешней форме Г. Якубовский относит еще стиль.
язык и технику. Что такое техника? Какие моменты в создании формы она захватывает? Все это остаётся невысказаным. Техника — это слишком общее, слишком растяжимое понятие, содержание его должно быть точно определено. Техника может ограничиваться одним приёмом и может включать в себя сюжет и тем самым распространяться на внешнюю и внутреннюю форму. Стиль и язык никак нельзя отнести к внешней форме. Образность, сложные гиперболы, сравнения, эпитеты, новые слова — понятия; это не внешность, а элементы, через которые внутренняя форма часто ограничивается содержанием. История развития образа показывает, что то, что мы сейчас принимаем за образ, ранее могло быть содержанием, конституированием факта. Гораздо серьёзнее для нас образ. В бытийном выражении «гораздо серьёзнее», «в этом гораздо разгорелось» — содержу приписывалось горячече в физическом смысле. Образы живут дальше содержания, породившего их, но все же они целиком зависят от него. Они — сугубое содержание. Образность, музыкальность, живописность мы относим к внутренней форме.

Не следует формой смешивать приём, который граничит с чистой техникой и является средством технического выполнения замысла художника. Например, выражение писателя своего мировоззрения через пейзаж — приём. В. Шкловский понятия формы и содержания замечает позитивистами материала и приема. По его мнению, прием заменяет форму, прием и форма одно и то же. Если мы пришли говорить: что — содержание, как — форма, то таково же прибыльно соотношение между формой и приемом: что — форма, в которую художник выкладает собранный им материал, как — прием, через который выкладывается замысел. Прием — это средство, процесс, в котором реализуется избранная писателем форма. Если форма и содержание едини, органически сливаясь, что исследователь не всегда в силах отделить их друг от друга, то и прием не всегда отделяем от формы.

Форма сливается с содержанием, форма неотделима от содержания. Что это значит? Музыкальность стиха — его форма, но эта музыкальность одновременно служит выражением внутреннего состояния автора, она является содержанием, поскольку в стихе нет никакого реального содержания. Определенная живописность автора, его органическая потребность в светлых или темных красках есть часть его мировоззрения, иногда основанное в его творчество. Особенноя близость формы и содержания выявляется в образах, как мы уже указывали. И только с течением времени, поскольку образ отрывается от своего первоначального содержания, поскольку он застывает, в известной степени превращается в шаблон, его органическая связь с содержанием ослабевает и иногда даже рвется.

Способы и приемы, посредством которых художник-писатель старается придать своему произведению большую убедительность, большую силу влияния на читателя, большую значимость, — как будто чисто техническая сторона дела, целиком укладывавшаяся в понятие формы, между тем это гораздо сложнее.

Стоит на позиции пролетарской культуры, пролетарской науки, пролетарского искусства, мы убеждены, что новая культура изменяет даже формы и методы мышления. Логика пролетариата и логика буржуазии не одна и та же. Мы говорим не о формальных законах логики, а о философской сущности логики. Да и формальные законы подлежат изменениям. Буржуазная логика знает — да, нет. Пролетарская логика знает, да и нет одновременно. Новые приемы мышления требуют новых приемов доказательства; то, что убедительно для физики, то неубедительно для материалиста, что убедительно для капиталиста, то неубедительно для пролетария. «Экспроприация экспроприаторов» совершенно дико, но поэтически звучит для буржуа и, наоборот, очень приятно звучит, услаждая слух, для революционного пролетария. Очевидно, что и самые приемы художника, чтобы они достигли своей цели, должны оформляться в полном согласии с новыми приемами мышления, с новой психологией, с новой философией, с новой этикой. Связь тут непрерывная, очень сложная, очень глубокая, но несомненная.
Если взять отдельно, изолированно ритм, алларгации, ассоциации, образы, слова, то, конечно, их как будто бы можно отнести целиком к внешней форме, но мы совершенно не в праве отрывать их от общего содержания, они органическая часть единого целого, неделимого. Нет формы без содержания, нет содержания без формы.

Возьмем заумь. С первого взгляда там абсолютно нет никакого содержания, и форма бесценностна как содержание. Однако известное содержание есть и в зауми, только оно крайне индивидуалистическое и выражено не в словесных образах, а в звуковых, хотя бы порождающих целенаправленных, звероподобных. Когда вы читаете "стихи" Крученых сами, вы в полном недоумении, и язык ваш не ворочается. Когда же их читает сам Крученых, вы улавливаете какое-то настроение, содержание "стиха". Заумь доступна только автору, и интерпретация ее каждый раз даже у автора может быть различна. Плеханов писал: "Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишенного идеального содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею... Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают то, что содержание — безобразно — отрицательное — отношение их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности". К. Малевич теоретизировал, что "поэзия присуща ритм и темп, и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорит, что мгновенно есть ложь, но я бы сказал, что мысли его присущи слова, а есть еще нечто, что потом мысли и речь и гибче. Вот это ирреал уже не только что можно, но даже совсем передать словами нельзя. Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта". Теоретические мысли К. Малевича при всей своей абсурдности все же подтверждают проблему органического единства формы и содержания.

Потому глубоко неправы даже те, которые утверждают, что "самостоятельность формы обнаруживается исключительно только в размере, рифме, ассоциациях, алларгациях, повторах, вообще в том, что можно отнести к украшению художественного целого, играющего роль красивого платья на красивом теле".

Приведенные равняются, что искусство, литература в частности, в своем развитии зависит не только от общественно-экономических условий, определяющих его, но их мнению, где-то там... словом, в конечном итоге, но и определяется своим только ему присущими законами изначального бытия, до самого последнего времени, несмотря на все теоретические заявления, фактически продолжающиеся исключительно разрывать и отдельно рассматривать две стороны произведения. Это глубоко изнурительно в теоретическом и методологическом отношениях и как раз безнадежно затягивает вопрос, увлекая марксистскую и вообще социологическую, материалистическую критику на идеалистический путь. Если невозможно говорить о содержании литературного произведения вне классового анализа его, то невозможно рассматривать образы, ритм и т. п. вне содержания. Как и раньше, марксистская идея будет исходить из основного своего положения — быть определяет сознание, — деля упорное утверждение на бытие, но не на сознании, как хочется иногда не только идеолстам-эклектикам, но и некоторым марксистам.

Мы, повторяю, ни в какой мере не хотим сказать, что форма не имеет никакого значения, что в ней не следует вмешиваться, ее не следует изучать. Все это безусловно. И все же нельзя забывать, как сказал Плеханов, что "содержание художественного произведения определяется в последнем своем идеальным восемь его содержания", таким образом содержание определяет форму произведения и приемы художества. А то и другое зависит от определенных общественных, классовых отношений. Плеханов в своих "Основных вопросах марксизма" с удовольствием подтверждает эту мысль цитатой из Ф. Фейерерда: "Сообразно господствующему способу производства и той форме государства, которая им
обсуждается, рассказы людей направлены в известные стороны и остаются недоступным для других. Поэтому существование каждого стиля (в искусстве — Г. П.) предполагает существование других людей, которые живут в вполне определенных политических условиях, производят в вполне определенных отношениях производства и имеют совершенно определенные идеалы.

Форма не самостоятельно живет, а определяется содержанием и органически с ним сливаясь в нераздельное единое явление, способствует общещабом им производству.

П. Н. Сакунлин, который не очень приезжает в посещение макростемную критику в связи с успехом в журнале отредактировать статьи, появляются широкие и мягкие, и самих с ним связаны в неразрывное единое явление, способствует общещабом им производству.

В. Жирмунский в свою очередь тоже заявляет: «Условное противопоставление формы и содержания (так и что), в журнале исследование приводило всегда к утверждению их слизись в эстетическом объекте. Всякое новое содержание наилучшим образом проявляется в искусстве как форма; содержание, не воплощенное в форме, т. е. не напряженное в естественном виде, в искусстве не существует. Точно так же, всякое изображенное в форме есть, тем самым, уже раскрытное для всех содержание, ибо пустой формы не может быть ум, где форма понимается, по смешению определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию.»

Публикации, однако, не становятся первым неустанным вопросом об имmanentных путях литературы, а второму об эстетических, формалистических законах.

П. Н. Сакунлин, говоря об единстве проблем, понимает единство не столько как органическое единство, сколько как простой синтез, сложившийся в результате двух имmanentных самостоятельных рядов, как простое логическое обобщение. Это единство механическое, эллинистическое, а не то органическое единство, о котором говорят марксистское литературообразование. Марксизм ради теоретических удобств «эллинистически разумное» не пугается в имmanentном и казуальном методах изучения искусства, он пользуется диалектическим материалообразованием.

В. Жирмунский вместе с В. Шкловским от формы и «содержания» перешел к «приему» и «материалу», утверждая, что «закон формы искусства» — исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае произведения художественного слова.

Разрешение общественно-организационной задачи, художественного произведения, конечно, само должно быть высоко организованным, представляя из себя единое целое, стройное, увлекающее гармоничность элементов и совершенненством частей. Если материал дается в хаотическом состоянии или в обработке мало совершенной, читатель часто стоит в недоумении, не уяснив, что к чему. Совершенство формы определяет силу действия произведения, его общешабом и значимость.

Каждый общественный коллектив имеет свои формы, определяемые его организационным опытом, формы певца дворянских усадеб и поэта-мистика не одна и та же, что формы пролетарского поэта. Сликом различен их опыт и наблюдение. Если пролетарский поэт, поскольку форма в своем развитии отстает от развития содержания, вынужден временно, особенно на первых порах пользоваться чужой и старой формой, то это еще не значит, что он не создает своей, вполне соответствующей содержанию его творчества. На пролетарских поэтах сильно сказалось влияние А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, В. Маяковского и других, несмотря на то, что они несут новое содержание, глубоко враждебное тем, кому они придают. Занимательную форму, пролетарский поэт предпочитает брать.
ту форму, которая больше отвечает его задачам, духу эпохи, более близка и понятна читателю, для которого художник творит. Марксистский анализ формы поэтов-символистов несомненно вскроет со временем те социальные причины, которые вынуждали пролетарских поэтов подражать им, которые сближали их на почве формы. Причины эти кроются в общественном бытии. С особой убедительностью это можно показать на творчестве В. Маяковского.

Важно не только разрешить определенную общественно-организационную задачу, но и разрешить ее в форме, захватывающей читателя, захватывающей содержание на длительный период времени. Форма символистов гибка, сильна, в ней много эпигонства, звучности, напряжения, привязанности и т. д. Все это не нужно пролетариату.

Факт, что форма, особенно в творчестве молодого класса, отстает от содержания, и новое содержание приходится укладывать в старые формы, некоторые берут как аргумент в пользу имманентности формы. Это не так. Отклонение не нарушает основного правила. Оно не аргумент, конечно, и для формалистов.

Мы определили, что такое содержание и форма, установили их органическое единство, их составные элементы, внутренние роли и зависимость этих элементов. Несбежен вывод: художественность произведения определяется не только одной формой, не только одним содержанием, но и тем и другим вместе. Содержание не может быть точно и полно выявлено, проанализировано и оценено вне общественного бытия даже в самых индивидуалистических литературных явлениях. Форма неразрывно связана с общественным бытием и непосредственно с содержанием произведения. Каждая эпоха имеет свой стиль, свою форму выражения. Следовательно, художественность произведения обусловливается в последнем счете удельным весом содержания.

Композиция произведения, язык, образ, ритм, рифма и т. д., словом, все должно быть рассмотрено в свете общественного бытия в органической связи с анализом содержания конкретного произведения, как частицы общественного бытия.

Следовательно, согласованность элементов формы и содержания между собою, с общественным бытием эпохи, конкретного исторического момента, с бытием определенного класса обусловливает общезначимость произведения, а следовательно и его художественность.