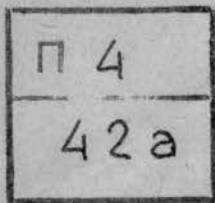


РС.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ



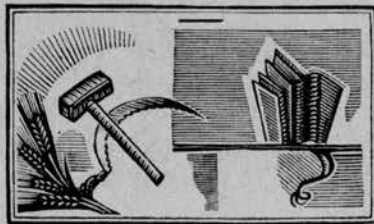
74
42а

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.



КНИГА ШЕСТАЯ
СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1926.

А П
Б С А



Редакция
номера закончена
1/IX



СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. В. Фриче. О ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ РЕАЛИЗМЕ XX в. 5
2. А. Дивильновский. САМОЧУВСТВИЕ ЭМИГРАЦИЙ (Обзор первый) 17
3. Л. Янобсон. АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ И ВИЛЬГЕЛЬМ ГАУЗЕНШТЕЙН. Статья первая. Проблема стиля 35
4. Н. Кузьминский. ХУДОЖНИК-АНИМАЛИСТ В. А. ВАТАГИН (с иллюстр.) 55

Б. В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ.

5. Вал. Полянский. К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 73

6—11. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

6. А. Лежнев. И. БАБЕЛЬ 82
7. Ян. Бенни. ВОКРУГ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА 87
8. Б. Рейх. ИЗ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ОБ ИОГАННЕСЕ БЕХЕРЕ 90
9. Б. Козьмин. ИСТОРИЯ ИЛИ ФАНТАСТИКА 96
10. М. Павлович. РОМАНОВЫ И РУССКО-ГЕРМАНСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В ПЕРИОД МИРОВОЙ ВОЙНЫ 109
11. М. Брагинский и Г. Смоленский. КОМИНТЕРН И ПРОФИНТЕРН ОБ АНГЛИЙСКИХ СОБЫТИЯХ 112

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

- I. Литература о Ленине и ленинизме. Ст. Кривцова, М. Зеликмана, А. Дивильковского 119
- II. Социализм и коммунизм. М. Брагинского, Л. Лернера, Б. Горева. . 125
- III. Империализм и международная политика. Н. Лукина, С. Богдановского 129
- IV. Экономические науки и народное хозяйство. Ю. Спасского, М. Зеликмана, А. Гайстера, В. Смущкова, Г. Борисова, Д. Кашинцева 132
- V. Рабочее и профессиональное движение. М. Брагинского, В. Яроцкого 140

VI. История:

- а) история революционного движения на Западе: С. Томсинского 143

	<i>Стр.</i>
б) история революционного движения в России: И. Макарова, М. Нечкиной, Б. Козьмина, Дм. Сверчкова, А. Дивильковского, М. Клевенского, А. Аросева, В. Невского . . .	145
VII. История культуры. П. Преображенского, П. Кушнера (Кнышева), А. Неусыхина, Н. Брунова	161
VIII. Философия и психология. А. Лукачевского, С. Васильева, М. Байча, Г. Баммеля	167
IX. Науки об обществе и государстве. А. Пионтковского, И. Ильинского	172
X. Литература о Востоке. М. Альского, В. Гаруна	176
XI. Народное просвещение. А. Пинкевича, М. Горбункова, Ал. Иоаннисиани	180
XII. Науки о природе. А. Тимирязева, М. Гремяцкого, Н. Кольцова, С. Блажко, Н. Попова-Тативы	185
XIII. Народы и страны. Б. Пурецкого, А. Крубера	189
XIV. Языкознание. Р. Шор, М. Петерсона	191
XV. Теория и история литературы. Р. Шор, В. Фриче, И. Сергиевского, Н. Пиксанова, Л. Якобсона, Д. Благого, А. Цейтлина, Арк. Глаголева, П. Маркова, А. Смирнова-Кутаческого	194
XVI. Художественная литература:	
а) русская: Л. Войтоловского, А. Лежнева, В. Гольцева, А. Шафир, М. Поляковой, С. Пакентрейгера, А. Палея, Л. Розенталя, Я. Фрида, М. Зенкевича, Н. Асеева, Г. Лелевича	207
б) иностранная: И. Анисимова, К. Локса, Г. Гордона, Н. Эйшискиной, Е. Браудо, Ф. Магеровской, Б. Песиса	220
XVII. Детская литература. Дм. Фурманова, М. Гершензона	226
XVIII. Искусства. Б. Денике, А. Ромм, Н. Щербакова, М. Достоевского, Е. Браудо	228
XIX. Заметки о журналах. А. Палея	237
Письмо в редакцию	239

30 иллюстраций в тексте.



В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ



К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Валерьян Полянский.

Марксистскую критику принято упрекать в том, что она носит публицистический характер, что она пропитана дидактизмом, что она в силу этого вообще мало обращает внимания на художественную сторону литературного произведения. Историю же литературы марксисты превращают в историю общественной мысли, совершенно не считаясь с имманентным развитием литературы, как особого самостоятельного вида искусства. Они, как и ветарь, продолжают делать в своей формуле ударение на бытии, но пора уже перенести 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 ни ставила, она никогда не забывает художественной стороны, хотя и выдвигает, как первоочередную задачу, необходимость художественное произведение перевести на социологический язык. Обосновывая эту мысль, Плеханов тотчас 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 отодвигал на второй план.

Выдвигаемые 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 подгнившее содержание отживающей эпохи, или критически беря из нее лишь то, что не идет в разрез с его интересами.

Критика путем анализа показывает 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 ни в коем случае нельзя сказать, что марксистская критика требует публицистического дидактизма от самого художественного произведения.

Мы лично не только не отвергаем 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, узаконялся в художественном творчестве.

Это старый и бесконечный спор. Вспомните, сколько упреков сыпалось на Н. А. Добролюбова; старались убедить, что он не критик, а скорее публицист, а между тем и его «публицистическая» критика с первых шагов заявляла: «Соберите в вашем типе, в вашем описании, в вашем рассказе, как в фокусе, все частные явления, мелкие черты, неуловимые в обыкновенных взглядах особенности быта или лица, осветите все это общей идеей вашей, так чтобы она сквозила в каждом слове, в каждом движении избранного вами характера, в каждой строчке вашего описания; но бойтесь являться учителем, бойтесь высказывать нам, что вы хотите таких-то и таких-то совершенств, намерены казнить такие-то пороки... Старайтесь только, чтобы впечатление вашего рассказа было глубже, полнее, продолжительнее. А для этого больше действия, больше жизни, драматизма... Заставьте же нас самих думать». («О дидактизме в романах».)

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

Когда говорят о художественности произведения, обычно имеют в виду внешнюю его сторону, форму, отделку, красоту, выражающуюся в стройности построения всего произведения, отдельных его частей, в убедительности и яркости образов, в их гармоничности, — в музыкальности, живописности произведения и т. д. Было бы, однако, величайшей и недопустимой ошибкой художественность произведения обуславливать только этой стороной дела. Прежде всего необходимо вскрыть и проанализировать широту и глубину материала, взятого для творчества, выяснить его отношение к действительности, его правдивость. Художественное произведение всегда обладает известной долей значимости, и эта значимость обуславливается как раз широтой, глубиной и правдивостью творчества. Маленькое любовное приключение, как бы оно изящно ни было преподнесено художником, не будет обладать значимостью, а самая худо-

жественность обработки материала может превратиться в пустую изощренность, виртуозность, филигранность. Форма будет доминировать над содержанием, или совсем может быть без содержания, — она будет мертва, пуста. Скрипач-виртуоз, который не в состоянии передать сущность эмоций, вложенных в данное произведение, — только техник, хотя бы и высокой квалификации, но не художник. Наоборот, глубокая проникновенность в сущность явления, да еще при широте захвата, делает произведение и при очевидных технических недочетах значимым. Прекрасной иллюстрацией этого может служить роман Ф. Гладкова «Цемент». Эта значимость необходимейшее условие художественности произведения.

Гете в «*Natürliche Tochter*» устами Евгении писал:

Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?

Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?

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

В идеале мы мыслим художественное произведение удовлетворяющим нас своим содержанием, своей формой, и с большей значимостью. Оно должно волновать и захватывать нас преподнесенным куском жизни, поражая яркостью и четкостью взятого материала. В действительности таких произведений не очень много, преобладает средняя литература. Произведений 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.

Сопшемся на историю повести Д. Григоровича «Антон Горемыка». Повесть эта не отличалась художественными достоинствами. Ап. Григорьев язвительно писал, что это сентиментальная повесть о дохлой кобыле, да и сам Белинский

подчеркивал, что перечитывать этой повести он не станет. А между тем Григорович со своим «Антоном Горемыкой» и «Деревней» встал в первых рядах литературы, чему в значительной степени способствовал сам же В. Белинский. Этими двумя вещами Григорович дал конкретную форму идеализму 40-х годов; с заоблачных высот и от потусторонних мечтаний он свел его к определенной общественной задаче, давая выход настроениям и чувствам передовых людей той эпохи.

В свое время Белинский настойчиво внушал 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 выходить из нее и жалею, и болею о тех, кто не сидит в ней. Вот почему в «Антоне» я не заметил длиннот, или лучше сказать, упивался длиннотами». В этом произведении Белинский увидел то дело, которое способно ставить вопросы и оказывать нравственное влияние на общество, в нем он нашел те этические нормы, мимо которых после «Антона» не мог пройти ни один прогрессивный писатель того времени.

Мы 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 станем. Но сейчас, в наши дни, мы требуем, чтобы литература была выражением сознания общества и призвала 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 разделить их не представляется никакой возможности. Язык произведения, живописность, музыкаль-

ность 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 Липпе в своей работе об эстетике пишет: «Искусство определенной эпохи и определенного народа есть вместе с тем выражение индивидуальности этой эпохи и этого народа. Здесь эстетическая проблема обращается в социально-психологическую: эстетика становится частью науки о человеческой культуре».

Однако было бы неверным и то, если бы художественность определяли исключительно значительностью содержания. Форма, конечно, имеет свое значение и очень серьезное. Ее лишь не следует брать изолированно, и в первую очередь приписывая ей самостоятельную сущность и решающее значение.

Что такое форма и содержание? Это прежде всего философские категории. Они занимают каждого философа, 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, проявить в материи свое тождество с собою или присутствие». Этой цитатой мы не переносим 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. Якубовского: «Энергия формы и содержания в искусстве». Он рассматривает «художественный факт» как «синтез явления и сущности (формы и содержания)». Он таким образом отождествляет явление с формой; сущность с содержанием. В сущность, содержание он вкладывает: 1) основную мысль, объективную идею, как она получается независимо от воли автора, 2) психологию общественного человека, 3) вкус, идеологию, класс, 4) отражение производственных отношений, 5) идею автора, мироощущение, психологию, мировоззрение, поскольку это поддается

учету. В явление, форму, 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 прикрываясь «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. Странно думать, что философская сущность, невидимая, неслышимая, неосознаваемая, глубоко абстрактная, находит свою форму, свою плоть, и эта плоть есть явление. Отождествлять явление с формой — абсолютнейшая ошибка и в философском смысле и во всяком другом.

Пытаясь 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 дуалистической философии. Даже Кант, величайший метафизик, не отождествлял явления с формой, хотя он и очень глубоко отличал явление от «вещи в себе», разумея под первым «предмет эмпирический», а под второй — «предмет трансцендентальный».

Г. Якубовский, чтобы придать своим суждениям монистичность, вводит понятие энергии, заявляя, что «энергия содержания (сущности) преобразуется в энергию формы». Вопрос все же остается темным, дуализм мышления не прикроешь пустыми словами. Пустыми потому, что автор нигде не разъясняет, что он разумеет под энергией литературного произведения, нигде не выясняет свойств этой энергии, ее отличительных признаков, не раскрывает также зако-

нов, путей и форм превращения этой любопытной энергии и таинственной. Нельзя же в самом деле удовлетвориться и успокоиться на заявлении: энергия содержания равняется художественной сущности. Тут уже совсем ничего не разберешь. Перемудрил человек. Лучше придерживаться старой, общепринятой терминологии.

Мы различаем форму и содержание, форму различаем внешнюю и внутреннюю. Различаем в практических целях, в целях удобства анализа отдельных сторон художественного произведения. Различаем, твердо памятуя 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, ни на минуту не забывая и о диалектике развития.

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

Г. Якубовский тему относит к форме, а идею к содержанию. Это абсолютно незаконно. Тема и идея очень часто друг друга покрывают, сливаются. Предположим, что темой произведения является любовь к отечеству, идеей — коммунистическое понятие отечества и проповедь всеобщего братства людей. В данном случае тема выводится из анализа предложенного художником материала, она последнее обобщение 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 абстрагированы, 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 шире идеи. Тема ставит проблему, определяет основной замысел художника. Идея определяет характер развертывания и обработки темы. Понятие темы не покрывается так называемым содержанием. Тема часто шире содержания, но

все же она часть содержания, поскольку она выражена идеей и фактическим материалом через сюжет и фабулу. Тема поэта, предположим, борьба двух начал в жизни — светлого и темного. Эта тема может быть разработана по двум идейным путям: 1) господствует темное начало, определяя поведение человека, все светлое гибнет; 2) царствует светлый дух, дающий радость и счастье в жизни.

Можно, конечно, рассуждать, что сюжет и фабула есть лишь форма воплощения темы и идеи произведения. Все же целесообразнее отнести их к содержанию, если последнее мы не думаем искать в какой-то отвлеченной сущности или в абстрактной идее. Содержание должно включать в себя конкретный жизненный материал, он наполняет тему и идею кровью, облекает их в мускулы, дает им жизнь. А этот материал как раз и составляет сюжет и фабулу. Часто они, особенно в небольших вещах, сливаются в единое целое, органически неразделимое. Теоретически их все же надо отмечать, как «скелет от одевающих кости тканей».

Фабула это тот конкретный материал, который составляет фактическую сторону произведения, это интрига произведения, цель событий, узор. Фабула обуславливает занимательность произведения. Каждое литературно-художественное произведение имеет свою фабулу. Под сюжетом мы разумеем типичную фабульность, свойственную целому ряду произведений, данному времени, данному классу. Сюжет складывается в процессе развития фабульности. Он — более или менее застывшая фабула. Он — рама для фабулы. Между сюжетом и фабулой то же соотношение, что между темой и идеей. Сюжет определяет общий характер фабулы. Это явление, вокруг которого развиваются события. Фабула — самый процесс действия. В процессе образования сюжет, несомненно, следует отнести к содержанию, но как только фабула костенеет, его с известными оговорками можно отнести и к элементам формы. В молодой литературе класса, выступающего на историческую арену, сюжет и фабула на первых порах нераздельны, фабула доминирует, и лишь в процессе развития постепенно выделяется сюжет.

Совершенно необязательно, однако, чтобы тема, сюжет и фабула всегда были налицо в произведении. В романе вы их найдете всегда, а в стихотворении зачастую не разыскать 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, бесфабульны. Тема и идея выражены, вернее заменены, музыкальным выражением определенного настроения.

К форме литературно-художественного произведения мы относим архитектурность, 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, специфическому поэтическому творчеству. Это глубочайшее заблуждение. Прозаическая вещь всегда имеет свою и живописность и музыкальность, как и стихотворение.

Все указанные элементы могут быть объединены в понятие стиля, но только тогда, когда они приобретают в литературе известного периода некоторую определенность, устойчивость, общность. Образность, музыкальность, живописность объединяются в понятие 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, ассонансами и т. п. Живописность — характером пейзажа, основных красок и т. д. (музыкальность и живописность в той или иной степени входят в понятие архитектурности произведения, поскольку все построение окрашено в определенный тон и цвет).

Форма бывает внешняя и внутренняя. Роман, повесть, стихотворение — это внешняя форма. Не застывшая, конечно, развивающаяся 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 остается невыясненным. Техника — это слишком общее, слишком растяжимое понятие, содержание его должно быть точно определено. Техника может ограничиться одним приемом и может включить в себя сюжет и тем самым распространиться 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 граничит с содержанием. История развития образа показывает, что то, что мы сейчас принимаем за образ, ранее могло быть содержанием, констатированием факта. Горячее сердце для нас образ. В былинном выражении «горячее сердце», «в нем сердце разгоралось» — сердцу приписывалось горючесть в физическом смысле. Образы живут дольше содержания, породившего их, но все же они целиком зависят от него. Они — сгущенное содержание. Образность, музыкальность, живописность мы относим к внутренней форме.

Не следует с формой смешивать прием, который граничит с чистой техникой и является средством технического выполнения замысла художника. Например, выражение писателя своего мировоззрения через пейзаж — прием. В Шкловский понятия формы и содержания заменяет понятием материала и приема. По его мнению, прием заменяет форму, прием и форма одно и то же. Если мы привыкли говорить: *что* — содержание, *как* — форма, то таково же приблизительно соотношение между формой и приемом: *что* — форма, в которую художник вливает собранный им материал, *как* — прием, через который выявляется замысел. Прием — это средство, процесс, в котором реализуется избранная писателем форма. Если форма и содержание едины, органически слиты так, что исследователь не всегда в силах отделить их друг от друга, то и прием не всегда отделен 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 прогнатического содержания. Определенная живописность автора, его органическая потребность в светлых или темных красках есть частица его мировоззрения, иногда основное в его творчестве. Особенная слиянность 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 укладываемаяся в понятие формы, между тем это гораздо сложнее.

Стоя 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 доказательств; то, что убедительно для метафизики, то неубедительно для материалиста, что убедительно для капиталиста, то неубедительно для пролетария. «Экспроприация экспроприаторов» совершенно дико, не поэтически звучит для буржуа и, наоборот, очень приятно звучит, улаждая 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 невидимая, очень сложная, очень глубокая, но несомненная.

Если взять отдельно, изолированно ритм, аллитерации, ассонансы, 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 «бесчинствует» над содержанием. Однако известное содержание есть и в зауми, только оно крайне индивидуалистическое и выражено не в словесных образах, а в звуковых, хотя бы порою и нечленораздельных, звероподобных. Когда вы читаете «стихи» Крученых сами, вы в полном недоумении, и язык ваш не ворочается. Когда же их читает сам Крученых, вы увлаживаете 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 идейного 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 известное — *безнадежно - 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 «поэту присущи ритм и темп, и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль облеченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли его присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь 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 измышления К. Малевича при всей своей абсурдности все же подтверждают проблему органического единства формы и содержания.

Поэтому глубоко неправы даже и те, которые утверждают, что «самостоятельность формы обнаруживается исключительно только в размере, рифме, ассонансах, аллитерациях, повторах, вообще в том, что можно отнести к украшению художественного целого, играющего роль красивого платья на красивом теле».

Приверженцы взгляда, что искусство, литература в частности, в своем развитии зависит не только от общественно-экономических условий, определяющих его, по их мнению, где-то там... словом, в конечном итоге, но и определяется своими только ему присущими законами имманентного бытия, до самого последнего времени, несмотря на все теоретические заявления, фактически продолжают искусственно разрывать и отдельно рассматривать две стороны произведения. Это глубоко пагубно в теоретическом и методологическом отношениях и как раз безнадежно затемняет 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 критика будет исходить из основного своего положения — бытие определяет сознание, — делая упорное ударение на бытии, но не на сознании, как хочется иногда не только идеалистам-эклетикам, но и некоторым марксистам.

Мы, повторяю, ни в какой мере не хотим сказать, что форма не имеет никакого значения, что в нее не следует всматриваться, ее не следует изучать. Все это бесспорно. И все же нельзя забывать, как сказал Плеханов, что «достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания», так как содержание определяет форму произведения и приемы художника. А то и другое зависит от определенных общественных, классовых отношений. Плеханов в своих «Основных вопросах марксизма» с удовольствием подтверждает эту мысль цитатой из Ф. Фейергерда: «Сообразно господствующему способу производства и той форме государства, которая им

обуславливается, рассудок людей направляется в известные стороны и остается недоступным для других. Поэтому существование каждого стиля (в искусстве.— Г. П.) предполагает существование таких людей, которые живут при вполне определенных политических условиях, производят при вполне определенных отношениях производства и имеют совершенно определенные идеаль.

Форма не самостоятельно живет, а, определяясь содержанием и органически с ним сливаясь в нераздельное единое явление, способствует общезначимости произведения.

П. Н. Сакулин, который не очень прилежит последовательную марксистскую критику и с лупой в руках отыскивает цитаты, якобы примиряющие марксизм с его «разумным эклектизмом», признает, что «художественный стиль Некрасова, например, — т.-е. его лексика, ритмика, образы, композиционные приемы и эмоциональная окраска, — находится в изумительной гармонии с «мотивами» его поэзии и со всей его идеологией, как поэта-гражданина народнической эпохи. Содержание его творчества, кажется, лучше всего постигается через форму».

В. Жирмунский в свою очередь тоже заявляет: «Условное противопоставление формы и содержания («как» и «что») в научном исследовании приводило всегда к утверждению их сливаемости в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве как форма; содержания, не воплотившегося в форме, т.-е. не нашего себе выражения, в искусстве не существует. Точно так же всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания, ибо пустой форма не может быть там, где форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию».

Подобные заявления, однако, не мешают первому неустанно говорить об имманентных путях литературы, а второму об эстетических, формалистических законах.

П. Н. Сакулин, говоря об единстве проблемы, понимает единство не столько как органическое единство, сколько

как простой синтез, сложившийся в результате двух имманентных самостоятельных рядов, как простое логическое обобщение. Это единство механическое, эклектическое, а не то органическое единство, о котором говорит марксистское литературоведение. Марксизм ради теоретических удобств «эклектически разумно» не путается в имманентном и каузальном методах изучения искусства, он пользуется диалектическим материализмом.

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

Разрешая общественно-организационную задачу, художественное произведение, конечно, само должно быть высоко организованным, представляя из себя единое целое, стройное, увлекающее гармоничностью элементов и совершенством частей. Если материал дается в хаотическом состоянии или в обработке мало совершенной, читатель часто стоит в недоумении пред произведением, не уясняя, что к чему. Совершенство формы определяет силу действия произведения, его общезначимость.

Каждый общественный коллектив ищет свои формы, определяемые его организационным опытом, форма певца дворянских усадеб и поэта-мистика не одна и та же, что форма пролетарского поэта. Слишком различен их опыт и наблюдения. 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 создаст 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 подражают. Заимствуя 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 вскрыет 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, запечатлевающей содержание на длительный период времени. Форма символистов гибка, сильна, в ней много энтузиазма, звучности, напряжения, призывности и т. д. Все это не чуждо 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 ряды и зависимость этих элементов. Неизбежен 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 обуславливается «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.

Слитность, согласованность элементов формы и содержания между собою, с общественным бытием эпохи, конкретного исторического момента, с бытием определенного класса обуславливает общественную значимость произведения, а следовательно и его художественность.