

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

1925

КНИГА

ПЯТАЯ

ИЮНЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 5

ИЮНЬ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД

К проблеме формы и содержания.

Г. Поспелов.

Как и целый ряд других выражений из области литературоведения, форму и содержание пока приходится признать гораздо более терминами домашнего литературного обихода, чем научными понятиями. Каждый любитель литературы не преминет говорить о форме и содержании, придавая этим словам какой-то, видимо, общеизвестный смысл, а в то же время каждый исследователь толкует их по-своему, иногда вовсе их игнорирует, иногда сознательно отменяет, заменяя другими, и каждое научное направление становится на особую позицию по отношению к ним. К сожалению, у нас гораздо больше отдельных исследователей, чем научных направлений, а это очень дурно характеризует уровень науки; и не только в данной проблеме, а, кажется, решительно во всех вопросах и понятиях литературоведения господствует разноречивость, каждый письменный стол и каждый кабинет предъявляют патент на изобретение или претендуют на своеобразное решение этих проблем. И в то же время слова наука, научный, ученый употребляются на каждом шагу и склоняются по всем падежам. Но ведь наука требует общеобязательности, а не частной собственности знания, требует дисциплины, а не войны всех против всех, она требует сплоченного коллектива работников, а не оригинальности отдельного кабинета. Много знать, но не уметь или не желать приложить к делу свое знание, иметь массу сырого материала и не систематизировать его научно, — это значит быть эрудитом, но еще не ученым. Поэтому честь и хвала всякому направлению, всякому обществу, поскольку оно уже общество, уже направление, а не замок сеньера от литературоведения, огороженный крепкими стенами самонимия и принципиального непонимания слов и намерений своих соседей. Поэтому настоящая статья принципиально не желает дать что-либо принципиально-новое и оригинальное, она определенно стремится исходить из общих предпосылок школы или направления, и все будущие несогласия с соседями по предмету обсуждения вызваны отнюдь не стремлениями отстоять личную или оригинальную точку зрения, а исключительно только желанием внести немножко больше ясности в общеобязательную научную систему нашего предмета и уточнить два понятия, на наш взгляд, для этой системы небесполезные.

1. Очень многие теоретические сочинения совершенно игнорируют определение этих понятий, как бы не нуждаясь в их точности, не нуждаясь в них совсем, как в основных рабочих понятиях науки, и в то же время употребляют эти термины, вкладывая или предоставляя читателю вкладывать в них тот смысл, который подразумевается в них в повседневном литературном обывательском обиходе. Примером может служить «Теория поэзии» и прозы Овсяннико-Куликовского. Почти все «истории литературы» совсем не употребляют этих понятий, так как вообще говорят не о литературном факте, а лишь по поводу него. У рядового же читателя прочно укоренился взгляд, полученный из школьных «теорий словесности», согласно которому содержание есть сюжет, «идея» произведения, а форма — их словесное обличье. В «Онегине», например, образы и «тип» героев, дворянская жизнь начала XIX в., ход развития интриги романа — все это содержание, а самые пушкинские стихи — форма. При этом бессознательно разумеется, что важно именно содержание, форма же — пушкинские строчки — есть только средство передать читателю интересную фабулу. В настоящее время мы, не дождавшись четкого, научного определения этих понятий, с их равноправным сохранением, имеем прямую антитезу обывательским взглядам, резкую реакцию против школьных «теорий» и им подобных ученых сочинений. Впитав в себя труды А-ра Веселовского, особенно подчеркнувшего факты сложения сюжетов и их бытования, а также труды теоретиков символизма, обративших особенное внимание на исследование формы, формальная школа в лице «Опяза» об-являет примат формы, и даже ненужность понятия «содержание» для научного исследования. В статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» Шкловский пишет: «Сказка, новелла, роман — комбинации мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма; в понятии «содержание» при анализе произведений искусства... надобности не встречается». Здесь есть доля истины: сюжет литературного произведения есть, несомненно, некоторое построение, имеющее техническую сторону, и в этом смысле заслуживающее формального анализа; сюжеты бродят и передаются. Но если мы не пойдем дальше такого взгляда на сюжет, забудем о его содержании, то рискуем никогда не суметь объяснить технику сюжетосложения и факты их заимствования. Действительно, что может сказать о литературной эволюции исследователь, для которого все равно, что противопоставляется в произведении: «мир — миру или кошка — камню», а для Шкловского это безразлично. И, будучи последовательным, «Опяза», устранив совсем понятия формы и содержания, выдвигает, как более нужные, рабочие понятия: материал и прием. Материал литературного факта — слово; будучи обработанным при помощи определенных приемов, этот «природный факт возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением». Так формальная школа разделяется с содержанием. Неустойчивость, научное неудобство такой позиции очевидно. Члены «Опяза» еще пытаются удержаться на ней, но в руках их попутчика, В. М. Жирмунского, менее нетерпимого, чем они, она терпит крах. Хваля «Опяза» за критику «традиционного дуализма» формы и содер-

жания», который, по его мнению, «в настоящее время является важнейшим препятствием для построения науки о поэзии», Жирумский в статье «Задачи поэтики» (1921 г.) критикует два до-научных, обывательских определения этих понятий: 1) содержание — сюжет, форма — словесное обличье и 2) форма — как бы сосуд, в который наливается содержание — вода, — выдвигает третье (по нашему мнению — очень ценное): форма и содержание — различные способы рассмотрения по существу единого объекта, которое далее очень неудачно развивает, считая его адекватным распространенному противопоставлению: «что» выражается в произведении — содержанием, «как» это «что» выражено — формой, а затем, считая его отвлеченным и условным, также откидывает. И действительно: форма и содержание, приравненные «что» и «как» произведения, при ближайшем рассмотрении оказываются не чем иным, как водой и сосудом. Жирумский разъясняет дальше: «что» — это философская идея, титаническая скорбь, любовь, грусть и пр., и в конкретном произведении они выражаются в конкретной форме, т.е. «как». Следовательно, некоторое «что» может быть выражено так и этак; «мировая скорбь» выражается и в «Манфреде» Байрона, и в «Призраках» Тургенева по-разному; одно «что», но разное «как». Если так понимать любовь и грусть, то они являются такими же (психическими) H_2O , которые можно налить в «как» разной формы. Критикуя эту точку зрения, Жирумский говорит, что в искусстве «факты так называемого «содержания» не имеют самостоятельного существования; ...они являются поэтической «темой», художественным «мотивом», участвуя в единстве художественного произведения, — и этим повторяетдонаучный обывательский взгляд, который только что отверг: содержание — сюжет. Перебрав возможные понимания формы и содержания, попутав их друг с другом и не найдя во всех них ничего дельного, Жирумский становится на позицию «Опояза»: не форма и содержание, а материал: слова, и прием: обработка слов и их комбинации. Каждое слово для художника является темой, а выбор тем «служит художественной задаче, т.е. является поэтическим приемом». Так, приемы стилистические, тематические и композиционные располагаются в схеме Жирумского во внеположенный ряд, и все обстоит благополучно. Установлению этой схемы предшествует попытка разделаться с образом, этим традиционным материалом и мерлом поэзии: Жирумский указывает, что образы являются субъективным придатком словесных представлений и, следовательно, не подлежат исследованию, но, однако, в схеме, в разряде тематики существует отдел о внутренних образах. В статье 1921 года это как-то не замечается, и единство точки зрения остается на высоте. Но в той же переработанной статье 1924 года мы видим явную сдачу позиций, явное обнаружение непригодности понятий «материал-прием» для научного литературоведения. Оказывается, что «существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом». Это: контраст, параллелизм, картины природы, внешность героя, его характер, развитие действия. «В таких случаях, — пишет Жирумский, — предметом рассмотрения в поэтике является

боле обширное художественное единство..., обладающее, как целое, особыми свойствами, не сводимое к свойствам его элементов». Иначе: предметом рассмотрения является система образов, закреплённая в словах, но не сводимая к свойствам слов и их комбинаций. «Материалом» поэзии оказывается не слово, а что-то другое. «Нельзя думать, — говорит Жирмунский в предисловии к «Проблема формы в поэзии» Вальцеля, — что вопросами метрики, инструментарии, синтаксиса, сюжетосложения исчерпывается область поэтики: задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтически темы, так наз. «содержание», рассматриваемое, как художественно-действенный факт». Здесь мы возвращаемся на старые донаучные позиции: содержание-темы. Жирмунскому приходится перестроить свою схему трёх внеположных задач исследования и, оставив на первом плане стилистику, — терминологию и композицию, расположить за нею перспективно первую за семантикой, вторую за синтаксисом.

Такое крушение позиции, предложенной «Опоязом», произошло по вполне понятным причинам. Занимая такую позицию, принимая понятие материал и прием, формалисты шли по проторенной дорожке, проложенной описательными дисциплинами в области истории изобразительных искусств и музыки, при чем упустили из виду большую разницу в соотношении предмета и материала творчества между этими искусствами и поэзией, увлеклись и неостроумно попытались поиграть по нотам, писанным для чужого инструмента. Получилась какофония. В самом деле: в живописи и музыке материалом являются звуки и краски, в поэзии — слово, но в первых двух предмет творчества — зрительный образ, мелодия — имманентных их материалу — штрихам на плоскости, краскам, звуку голоса и инструменту, но в поэзии предмет — понятие, представление — находится вне материала — слова, как комплекса звуков. Поэтому, заимствовав понятия из чужой области, надеясь этим упрочить позицию своей науки, исследователи «Опояза» и Жирмунский встали на ложную дорожку: не желая ничего знать, кроме слова, они остались с материалом, но без предмета творчества, без того, что автор хочет закрепить в слове. Попытки проникнуть через слово в глубь — к теме, образу, сами по себе совершенно законные и плодотворные, из-за ложной предпосылки всего построения окончились лишь тем, что объявили и тему и образ художественным средством, приемом, поставили его в ряд с другими приемами, — живой художественный образ, конденсатор психики автора, носителя литературной эволюции — кастрировали, превратили в мертвую канву для вышивания словесных узоров.

Итак, теория материала и приема оказалась ложной предпосылкой для анализа, с формой и содержанием, во всех их толкованиях, резко расквитались или как с донаучными или как с двусмысленными, дуалистическими, тормозящими работу понятиями. И, однако, литературоведение нуждается в рабочих понятиях и для анализа конкретных фактов и для уяснения самого пути и даже для постановки задач. Самый факт выдвигания то формы и содержания, то материала и приема, самый факт их смены свидетельствуют

и о необходимости таких понятий и о сменах путей и задач исследования. Здесь нам хочется снова выдвинуть форму и содержание, как необходимые и плодотворные рабочие понятия для литературного исследования, не снушаясь теми резкими выпадами, которые пришлось на их долю за последнее время, и вместе с тем несколько уточнить пути и задачи научного исследования. Наше общее определение этих понятий будет внешне совпадать с тем, которое мимоходом бросил Жирмунский и потом опять бросил, как негодное, но только внешне. Форма и содержание — это два способа рассмотрения, в сущности, единого поэтического факта, но это не «что» и «как», не вода, и сосуд, а нечто иное. Наибольшие несогласия вызывало всегда определение содержания, но чтобы с ним справиться, надо начать несколько издалека.

II. За последнее время в нашей области мы имеем две тенденции: с одной стороны, тенденцию построить генерализирующую дисциплину для литературоведения на формальных понятиях с отрицанием всякого психологизма, — это в лице формалистов; с другой — противоположную — использовать для тех же целей так называемую «психологию художественного творчества», — это в лице, главным образом, потешиванцев. Обе эти тенденции нам кажутся заблуждением, так как обе, думается, неспособны дать рабочие гипотезы и понятия, удобные для научной работы. Первая игнорирует художественный «образ» во всем его специфическом значении, превращая его в манекен для «эстетической» одежды. Вторая, углубляясь в бездны психики, иногда физиологии художника, забывает, что она нужна нам лишь постольку, поскольку помогает в анализе или законченных фактов, или их эволюции. Обе ускользают в стороны от более важных и полезных для науки фактов. Однако, несомненно, что поэтическое произведение является результатом взаимоотношений художника и среды, его воспринимающего аппарата и того, что предстоит ему извне. Психика художника (за что бы мы ни приняли обратную сторону медали) здесь играет громадную роль. Игнорировать ее невозможно; наоборот, надо в высшей степени внимательно к ней отнестись. Но не надо углубляться туда без оглядки, делая из этого специальную область исследования; надо взять оттуда только те факты, на которые можно опереться в работе, старательно очертить их (подчеркнуть), построить на их основании некоторые рабочие понятия. К числу таковых принадлежит и понятие содержания. И для того, чтобы его определить и обосновать, надо напомнить и подчеркнуть несколько обще-психологических фактов, достаточно всем известных, но особенно важных для наших целей.

Во-первых: из всего бесконечного количества вещей и процессов, все равно, какого «мира», и из различных свойств и сторон этих вещей и процессов, предстоящих вниманию индивида, внимание это выбирает сравнительно ограниченный круг. Происходит это потому, что, постоянно практически сталкиваясь с окружающей средой, постоянно практически воздействуя на нее, человек обладает при этом определенными способами, определенной текикой этого воздействия и вследствие этого имеет дело только с небольшим сравнительно кругом вещей и свойств их среди необъятного многообразия. С другой стороны, он сам испытывает на себе результаты этого

воздействия — получает воздействие среды. Это выражается в том, что материя человеческого мозга сохраняет следы полученного опыта, или, как иначе выражаются, получает предрасположения, которые оказывают большое влияние на последующий опыт. Психологически это выражается понятием апперцептивных масс, как подсознательно сохраненных представлений и их соотношений, которые затем предопределяют новый круг восприятия, внимания и интереса. Субъективно это выражается в том, что человек знает, понимает, видит, слышит только то, что ему важно и интересно. Громадную часть вещей и процессов он совсем не знает, другая его не интересует и он равнодушно проходит мимо того, что другой как раз замечает и ценит. То же и в пределах свойств и сторон одной вещи. Одни свойства и вещи как бы закрыты от глаз и ушей, другие четко и ясно выделяются, прямо бросаются в глаза, проникнутые смыслом и интересом. Так влияет на восприятие человека его предыдущий опыт, вся его жизненная практика, обусловленная техникой воздействия на среду. Для каждого человека, а в особенности для каждой группы людей, объединенной этой практикой, и отъединенный ею от других групп, круг интереса и выбора различен. Но вообще чрезвычайно интересны эти факты интереса, выбора, значения!

Во-вторых: тот небольшой круг предметов, которым человек интересуется и который выбирает из их бесконечного многообразия, во всем наличии замеченных вниманием свойств, проходя через процесс восприятия, своеобразно перерабатывается, преломляется. Психология свидетельствует, что в то время как часть объекта восприятия проникает в сознание через посредство органов ощущения от внешнего объекта, другая часть (и она может быть наибольшей) проникает изнутри, из недр сознания. Это еще более интересный факт. Предмет восприятия состоит обыкновенно из части внешнего предмета, затем сюда присоединяется то, что мы привнесем в него от себя, то, что нам кажется в предмете. В этом повинны опять все те же следы или предрасположения, все те же апперцептивные массы. Смотри по тому, какую роль играет предмет в жизненной практике, какую роль играет в ней тот круг вещей и процессов, с которым этот предмет фактически связан или только ассоциируется, смотри по тому, как он влиял на нашу жизнь в прошлом, как, мы предполагаем, — будет влиять в будущем, как мы сами собираемся поступить с ним, — в зависимости от этого он будет оценен, истолкован тем или иным образом, в него будет привнесено, объективно отсутствующее в нем качество, свойство, то или иное. С изменением жизненной практики, изменяется состояние и организация апперцептивных масс, изменяется истолкование, оценка предметов, ранее казавшихся другими. Замечательно, что свойства и качества, привнесенные в предмет, объективируются, процессы истолкования и привнесения протекают бессознательно, и результат апперцепции, ее продукт, осознается, как единое целое; предмет кажется таковым в действительности. Получается своеобразное явление: предмет, данный через органы ощущения, насквозь пропитывается субъективными оценками — привнесениями, и, в таком виде предстая индивидууму, играет в его жизни определенную роль. Качество этих оценок чрезвычайно равнообразно, но важно их различить

не только по качеству, но и по интенсивности. В этом явлении несомненную роль играет волевая реакция на предмет, устремление в ту или иную сторону, притяжение или отталкивание иногда незаметное, но иногда значительное. Это устремление также привносится в предмет, объективируется в нем, и через это предмету сообщается своеобразная динамика, активность. Предмет становится для нас чреватых теми намерениями и возможностями, которые мы бессознательно готовим ему, или всему кругу вещей и процессов, с которым мы связываем этот предмет. В одном из стихотворений С. Есенина «тишина пыжилась бедой». Очень многие предметы, с которыми мы имеем дело, которые замечаем, именно «пыжятся» на нас: бедой, силой, гибелью, возделением, скукой. Таковыми мы их и считаем.

Итак, определенный характер предыдущего опыта, жизненной практики сообщает определенную организацию, определенный качественный состав апперцептивных масс, в которые он отстраивается, а эти последние, в свою очередь определяют: 1) выбор предмета или его стороны из большого числа других предметов и сторон, 2) определенное истолкование и оценку этого предмета. Так создается для индивида своеобразный круг вещей, своеобразный предметный «мирок», который для него интересен, значителен, полон каких-то интимных отношений и качеств. Для одного, для одной группы людей со сходной организацией апперцептивных масс — один, для другой — другой. Среди всего круга выбранных предметов одни пропитаны оценками интенсивнее, другие менее интенсивно. Но факты выбора и оценки тесно сплетены, зависят от одинаковой причины. Выбор есть экстенсивная сторона явления, оценка — интенсивная. Для дальнейшего необходимо дать этим фактам сжатую формулировку. Будем называть совокупность предмета выбранных и оцененных (истолкованных) — продуктами апперцепции, разумея под этим результаты выбора — оценки.

III. Выше указывалось, что причиной определенной организации апперцептивных масс является предыдущий опыт. Более конкретно: в нем обыкновенно намечается несколько различных направлений и плоскостей, влияющих на эту организацию. В отдельных случаях действующей причиной здесь оказывается био-физиологическая структура самого организма, не всегда сводимая всецело к опыту, а зависящая и от наследственности, распадающаяся затем на влияния темперамента, общего жизненного тонуса, состояния здоровья, случайного настроения и пр. Другой ряд причин обусловлен взаимоотношениями индивида с общественной средой. Здесь влияют племенная, классовая, профессиональная принадлежность. Каждая из них в разной степени может определить круг выбора и качество привнесения, оценки.

Художественное произведение является результатом взаимодействия художника и среды, и поэтому факты выбора и оценки в нем играют такую же, если не большую роль, как и в повседневной жизни. Но не все вышеуказанные причины имеют при создании или зарождении поэтического произведения одинаковое значение. Некоторые из них действуют слишком обще и безразлично, чтобы ясно проявить себя; другие слишком эпизодичны, резки, случайны, чтобы играть роль в произведении, которое, обыкновенно, довольно долго

вынашивается, и только некоторые, достаточно характерные и длительные, здесь проявляют себе. Здесь на первом месте надо поставить классовую принадлежность. Иначе, и конкретней, возвращаясь к проблеме содержания: поэтическое творчество закрепляет в слове те или иные факты и явления той или иной жизни; эти факты и явления и есть содержание поэтического произведения; но так как, что выше было уже установлено, эти факты и явления, проникая в сознание художника, как и всякого другого лица, воспринимаясь им, тем самым становятся результатами выбора и оценки, то; стало быть, именно в качестве таковых они и являются этим содержанием; далее: из многих причин определенной организации апперцептивных масс, влияющих на круг выбора и качество оценки, для поэзии главными и основными надо признать классовую принадлежность, а, следовательно, содержание — результаты классowego выбора-оценки.

Этим дано общее определение понятия содержание: содержанием поэтического произведения являются продукты классовой апперцепции, результаты классовой выбора-оценки, закрепленные в слове. Таким образом причиной того или иного содержания поэтического факта является классовая принадлежность его автора, понимаемая не отвлеченно, метафизически, но диалектически, т.-е. во всей тонкой динамике внеклассовых и внутриклассовых отношений, классовой борьбы и мира, классовой преданности и отщепенства. Все эти факты чрезвычайно важны. С классовым отщепенством, например, постоянно приходится считаться в литературоведении.

Отсюда первый вывод: поэтический факт есть явление общественное. Таковым оно является не потому только, что по выходе из печати потребляется читающей частью общества и тем служит как бы средством общения между автором и публикой, на что напевают некоторые теоретики, но, главным образом, потому, что представляют собою закрепленные в слове продукты социальной апперцепции.

Ненапечатанное и утерянное произведение все же по своему существу является общественным явлением. Второй вывод: этот классовый интерес (выбор) и оценки и является той идеей, тенденцией произведения, о которых так много говорят за последнее время. В этом смысле всякое художественное произведение действительно идейно, и даже больше: художественно именно настолько, насколько идейно. Если же под идеей разумеет логизированное, отвлеченное суждение (все равно: с дидактическим оттенком или без него), заранее полученное и бывшее исходным пунктом и целью произведения, то это идейность дурная, ее вряд ли можно найти в действительно художественных произведениях. И третий вывод: в вопросе о так называемом отражении жизни в литературе. Еще недавно у нас так любили изучать историю общества по литературным произведениям, писали многотомные монографии об истории общественной мысли и русской интеллигенции, перебирая по очереди главных героев дворянских романов и принимая все это за чистую монету. И совсем еще свежие и очень крупные монографии лучших исследователей много теряли от этой прямолинейности теории отражения. Достаточно на-

помнить работу Переверзева о Гоголе. Но не лучше ли сказать, что жизнь не отражается, а преломляется. Ведь часть предмета восприятия доходит до сознания от внешнего предмета, а часть привносится в него из глубины сознания, к чему прибавляется затем закрепление его в слове не в точном слове науки, а в изощренном художественном слове, приспособленном именно для целей закрепления и внушения.

После выводов пора прислушаться к негодующим голосам, которые уж наверное упрекают нас за то, что мы «свели все к классу», а поэтому не сумеем очень многого объяснить. Да, мы «все» свели к классу и сделали это не из каких-либо вненаучных позиций, а из соображений именно научных. В самом деле: устраненные нами, как ненужные и неважные, другие причины организации апперцептивных масс и, следовательно, как будто и организации самого произведения, — что все они могут нам уяснить в выборе сюжета и стиле отдельного произведения, в стиле целой школы, в самой смене этих школ и направлений, во всей литературной эволюции а ведь это является нашей основной задачей? Что может нам для этой цели дать темперамент или общий жизненный тонус художника, которые равно охватывают все творчество и при этом ничем в существенных чертах не отличают его от творчества соседнего по школе, в то время как оно ясно отличается от другого — со сходным темпераментом, но из другой школы? Что может объяснить нам степень здоровья или настроения, которые сегодня одни, а завтра другие? Чем может нам помочь национальная или профессиональная принадлежность, когда поэты разных наций и специальностей, если таковые имеются, но одного класса, так разительно сходны в своем творчестве, так любят друг у друга заимствовать, сходны особенно ясно в сходные периоды развития их класса, и наоборот? Да и вообще с какой стати должны мы обязательно объяснить «все»? Мы должны объяснить только закономерное, а не случайное. Высшая ненаучность есть в этом призыве «объяснить все», который так популярен в широких кругах любителей нашей молодой науки. Это требование есть не что иное, как палка в колесо. В нем слышится богомольное отношение к поэзии, оставшееся у нас, кажется, со времен увлечения немецкой идеалистической философией. Носители этого призыва объявляют предмет нашего исследования чем-то чрезвычайно торжественным и сложным, что можно постигнуть лишь интуитивным проникновением в тайники творчества или совсем нельзя постигнуть, как и высказывает А. А. Смирнов в статье «Пути и задачи науки о литературе». Это доказывает, что период алхимии и астрологии в нашей области еще не изжит. Недовольны будут нами также, вероятно, ревнители «психологии художественного творчества». Но, как мы уже указывали, для нас важно в этой области только то, что может нам пригодиться в исследовании, а все остальное чрезвычайно интересно, но только с другой точки зрения. Углубление в творческую психологию и творческий процесс, во-первых, ввиду особенностей этого предмета, требует совсем другой установки и других методов, чем в литературоведении, что обращает эти занятия в совсем особую область исследования со своими задачами, более близкую к психологии и антропологии, а, во-вторых, не

думается, чтобы ее результаты были для нас полезны. Ведь очень многие, если не все основные факты из этой области распространяются решительно на каждый творческий акт и, следовательно, ничего не объясняя в литературной эволюции, могут быть вынесены за скобки, как общий множитель (так, мы совсем оставляем в стороне вопрос: из каких побуждений закрепляются в слове продукты апперцепции, сам по себе очень интересный; но тот или иной ответ на него дела не меняет); отдельные же свойства и нюансы индивидуальной творческой психики вряд ли могут быть сочтены причинами и соответствовать отдельным свойствам и нюансам в ее результате, — самом произведении. И они, эти причины, думается, лежат совсем в другой области. Так, М. Григорьев в своем «Введении в поэтику» указывает, что изучение процесса творчества данного художника невозможно без изучения психофизиологии его личности: иначе многие стороны процесса не будут поняты, и напоминая, что в этом большую роль играет наследственность, рекомендует привлекать данные о предках. Затем приводится в пример Пушкин, высокая степень лиричности которого объясняется большим запасом физической энергии, полученной от предков, которые не успели истратить ее в пьянстве и разврате. Но, во-первых, зачем поэтике изучать процесс творчества данного художника, а, главное, понимать многие стороны этого процесса? Поэтика должна не забывать, что она — первая глава литературоведения и должна соотноситься с его задачами; и, во-вторых, неужели единственным ключом к объяснению лиричности Пушкина оказывается психофизиология его умерших предков? Думается, что это не так. Надо помнить, что в первые 30 лет прошлого века лирикой увлекались очень широкие дворянские круги, выставившие целую плеяду великих и малых поэтов, что мода эта шла из Франции, а со времени, когда года потянули Пушкина к суровой прозе, поток лирики стал ослабевать, но расширился поток прозы, приведши к расцвету реализма. Чтобы объяснить это, вряд ли нужно анатомизировать многочисленную родню многочисленных поэтов, а лишь внимательней присмотреться к смене вкусов и настроений дворянской среды, т.-е. опять-таки вспомнить о классовой апперцепции.

Наконец, еще один вопрос, чтобы окончательно договориться о содержании. Выдвигая в качестве содержания поэтического произведения результаты классового выбора — оценки, т.-е. факты и явления жизни, воспринятые художником с точки зрения его классовой психологии, а затем закрепленные в слове, мы такой терминологией напрашиваемся на вопрос: есть ли это содержание «образы» или нет? Об этом не стоило бы говорить, если бы это понятие и именно применительно к поэтическому содержанию не было причиной довольно печальных манипуляций с предметом нашей науки. Известно, что последователи Потебни, подчеркнувшего образ, как мерило художественности, отказавшись найти образ во всех произведениях слова, выделили лирику, как особый безобразный вид поэзии, а некоторые даже выключили ее совсем из области поэзии. Придется, видимо, создавать особую науку для изучения лирики. Несостоятельность этой точки зрения ясна уже потому, что чистые лирика и эпос суть полюсы, между которыми после-

довательно располагаются произведения, но никакого экватора, делящего их на северное и южное полушарие, не существует. Поэтому люди, отделяющие лирику от поэзии, играют с пустыми фразами. Психологически образ есть воспроизведенный комплекс ощущений, безразлично каких, полученных от предмета. Большинство слов обозначает эти предметы или их качества и функции, и у слушающего возникают те или иные представления, связанные с этим предметом; некоторые же слова обозначают или психические процессы, или отвлеченные понятия, и степень наличия у слушающих их конкретных представлений весьма разнообразна, но, вероятно, совсем не отсутствует. Число поэтических произведений, имеющих основными темами слова без вещественного смысла, сравнительно очень мало. Но если мы имеем такое произведение, где этими темами будут слова: любовь, грусть, надежда, то на каком основании мы не сочтем его поэтическим? Мы будем знать, что в круг внимания поэта вошли его любовные и грустные чувства, что поэт дает им такую-то оценку, отчего, при закреплении их в слове, они, выражаясь в этих словах, окружены еще словесными массами, выражающими эту оценку и их отношение. Будет ли это произведение образным? В прямом, психологическом смысле — нет. И это абсолютно не меняет дела. Условно и для удобства мы все же можем назвать слово-тему с окружающими его словесными массами, выражающими оценку, — образом. Это будет также рабочее понятие. Но здесь мы немного забежали вперед.

IV. Итак: содержание поэтического произведения — продукты классовой апперцепции, закреплённые в слове. Остались ли они, став содержанием, теми же, что были и до закрепления их в слове (вне искусства, как выражается Жирмунский)? И да, и нет. Они остались теми же, так как художник старается закрепить их возможно адекватнее, и они стали другими, так как благодаря закреплению в слове получили художественную значимость и действенность, не переставая быть генетически продуктами индивидуальной апперцепции, приобрели общезначимость. Теперь: эти же самые результаты классовой оценки, закреплённые в слове, мы можем воспринять, как форму, рассмотреть с формальной точки зрения. В самом деле, за весь, часто довольно долгий период подготовки к закреплению, затем в процессе самого закрепления, продукты апперцепции, готовясь закрепиться в слове, стать художественным произведением, подвергаются известного рода обработке, утончаются, очищаются от случайного, вытягиваются в определенный последовательный ряд (так как словом возможно закрепить их не сразу, а располагая во времени, — поэтическое произведение обладает длительностью), далее, стремясь закрепиться как можно адекватнее, не теряя ни доли своей специфической своеобразности, продукты апперцепции отбирают наиболее точные, соответствующие их своеобразию слова, из имеющихся в памяти поэта, располагая их при этом в тот временный ряд, в котором располагаются сами. Какое бы произведение мы ни взяли, большое ли прозаическое полотно, маленький ли стихотворный отрывок, в каждом из них и отдельные детали (закрепление обстановки, внешности героев, их характера и переживаний, их поступков, самой последовательности всего этого

или только характера и переживаний, их оттенков и взаимоотношений, без обстановки и определенных героев) — и отдельные детали и их соотношения являются результатами такой обработки, имеющей, несомненно, техническую сторону. Поэтому всякое поэтическое произведение мы и можем и должны рассматривать и с формальной точки зрения. В этом смысле, с этой точки зрения вполне законно говорить о техническом приеме обработки и закреплении. Но как только мы забудем, что приемы эти служат какой-то цели имеют какой-то смысл, который и делает их такими, а не иными, мы навсегда обречены только описывать приемы, без всякой надежды их разгадать. И совершенно правы те, которые приписывают художественной форме телеологию; телеология есть, но она состоит только в том, что поэт хочет возможно адекватнее закрепить свои классовые продукты апперцепции. Это телеологии в приемах не найти, как их ни просеивай. Она идет из глубины и ее сразу можно понять, как только, став на другую точку зрения, рассмотреть содержание — результат классового выбора — оценки, закреплённые в слове. Каждый маленький прием, каждая деталь формы необходима, обусловлена, так как, с другой стороны, это есть деталь содержания. Изменить прием — это значит иметь дело с другим содержанием. Форма может быть разложена на приемы, но ни приемы, ни форму нельзя отделить от содержания, так как это то же самое, только взятое с другой стороны. Форма содержания суть две стороны одного и того же своего образного, неповторимого поэтического произведения; изменить поэтическое произведение значит изменить в равной мере и форму и содержание. Но обе эти стороны произведения в разных стадиях анализа путать нельзя.

Для тех искусств, у которых предмет творчества и средства закрепления имманентны друг к другу, вышеизложенного было бы достаточно, но для поэзии, у которой значение слова внеположно его звуковому составу связано только ассоциацией, здесь требуется еще большее уточнение. Звук данного слова, число его слогов и место ударения, открывающие определенные метрические возможности, соотношение звуков соседних слов и соседних (рифма), положение слова в фразе, регулируемое привычками языка — все это или связано только ассоциативно, или вовсе не связано с значением слова, тогда как содержание произведения имманентно значению слова. В закреплении продуктов апперцепции могут играть одинаковую роль два слова, разные по звуковому составу, но одинаковые по значению (синонимы) поэтому, воспринимая одинаковое содержание, мы (в обоих случаях) будем слышать разные звуки слов, в разном количестве, что противоречит нашему утверждению о полном соответствии-тождестве формы и содержания. Поэтому в форме поэтического произведения мы имеем право различить две плоскости; одну из них назовем внутренней, другую — внешней формой. Внутренняя форма — это значение слов, в которых закреплены продукты классовой апперцепции; следовательно, с другой точки зрения, это — содержание. Внешняя форма — это звуковой состав слов (со всеми явлениями при их соединении), который только ассоциативно связан (внеположен) с вну-

тренней формой, с другой точки зрения — с содержанием. Явления ритма, звукописи, рифмы — явление внешней формы. Но это несколько не умаляет их значения. Мы имеем значительную часть поэтических произведений, в которых внешняя форма играет громадную роль в закреплении продуктов апперцепции. В них словесные массы с звуковой стороны так тонко и изощренно организованы (тут тот же прием, та же телелогия), что кажутся неразрешимо связанными с внутренней формой и значит, с другой точки зрения, с содержанием. Например: явления звукоподражания. В другой группе произведений внешняя форма неорганизована, случайна, бледна. В неизменности слова, в степени втянутого его во внутреннюю форму играет, кроме звуковой организованности, еще организация лексического плана (боковые омыслы).

Итак, содержание и форма не «что» и «как» в смысле Жириновского, содержание — не сюжет, а продукты классового выбора-оценки. Сюжет же есть продукт абстракции; это — обедненный, вышелущенный из живых оценок скелет произведения. Сюжет может быть понят также с двух сторон: и со стороны формы, и со стороны содержания. С одной стороны, он есть результат построения, расчленяющийся на отдельные мотивы, с другой — это есть отвлеченные от оценок продукты выбора. Тот факт, что сюжет кочует и передается, еще не делает его элементом формы, как это думает Шкловский, наоборот, сюжет воспринимается при передаче, как содержание. Для того, чтобы сюжет был усвоен, необходимо, чтобы апперцептивные массы усваивающего позволили ему сделать такой выбор, чтобы факты и явления, заключенные в сюжете, были ему понятны или интересны. При длительном бытовании сюжет обрастает оценками (в фольклоре большей частью небогато), соответствующими среде, в которой он бытует. В индивидуальной письменной поэзии заимствование сюжетов — явление редкое (причины его, однако, те же — сходные общественные условия двух культур), здесь сюжеты обыкновенно создаются самостоятельно, или вернее, самостоятельно создается будущее содержание — живые продукты классовых выборов-оценок, так как вниманию художника предостоят именно они, а не отвлеченная схема сюжета; здесь нам гораздо чаще приходится иметь дело с «самозарождением сюжетов» в сходных бытовых условиях, в сложной исторической динамике формирования зрелости и упадка классов, чем с их заимствованием. Эти живые результаты классовой апперцепции отстаиваются в психике художника, постепенно насьются друг на друга, подвергаясь процессам ассоциации и ассимиляции, вынашиваются таким образом то или иное время, часто очень длительное, иногда целые годы, кристаллизуясь постепенно, получая законченные очертания, элементы оформления, и, наконец, при закреплении в слове принимают уже отчетливую, зрелую форму. Поэтому актуально форма и содержание рождаются одновременно с рождением поэтического произведения; потенциально же содержание зарождается гораздо ранее формы, своеобразная же и неповторимая форма рождается, как сумма приемов для закрепления своеобразного и неповторимого содержания и только в момент закрепления. Поэтому не новая форма ищет заполнения новым содержанием, как думает

Шкловский, а новое содержание требует для своего закрепления новых приемов, новой формы. Так дело обстоит с отдельным произведением, то же повторяется и при рождении новой школы, нового стиля. Чтобы родился новый стиль, нужно, чтобы сначала родилось новое содержание (потенциально), т.е. продукты новой классовой апперцепции, непохожие на предыдущие, т.е. чтобы новые люди, с иначе организованными апперцептивными массами, или старые, но с резко реорганизованными массами, появились в жизни, т.е. чтобы вышли на сцену поэты новой классовой формации или чтобы в судьбах класса, уже поставившего литературу, произошли большие сдвиги. Вот причины появления нового стиля, а не бергсоновский *étan vital*, ровно ничего не объясняющий, которому поклоняется Жирмуинский.

Так понятия форма и содержание позволяют произвести более или менее точный анализ содержания по самому тексту произведения, этим подводят нас вплотную к предмету нашего исследования, позволяют найти ключ к загадке произведения в нем самом, позволяют не особенно нуждаться в помощи историко-биографических сведений и не оставаться в области общих рассуждений, чем грешили многие исследователи, между прочим, и принадлежащие к одному с нами направлению. Выше мы условились называть образом какое-либо проявление жизни, выбранное и оцененное классовой психикой поэта и закрепленное в слове. Каждый такой образ состоит почти всегда из целой группы слов, группы организованной, расположенной вокруг стержня образа, как мы будем называть — слова-темы. Термин «тема» вообще довольно туманный; в лучшем случае под ним разумеют высшую степень абстракции от содержания, иногда же и вовсе свою собственную философию. Так, М. Григорьев в цитированном сочинении считает темой «Отцов и детей» — разлад двух поколений 60-х годов, а вот темой «Ревизора» — «тревожную думу Гоголя о косности мертвой души». Дадим понятию тема более узкое и служебное значение: тема есть опорное слово образа, означающее предмет, на который пал интерес поэта, окруженное комплексом других слов, выражающих его действия и оценку; все вместе это составляет образ. Поэтическое произведение соткано из таких образов; одни из них центральные, основные и охватывают собой обыкновенно очень большие словесные массы; перемежаясь другими образами, такой основной образ то-и-дело вновь вплетается в ткань произведения, повторяя каждый раз свою слово-тему, развиваясь иногда с начала до конца произведения. Другие образы эпизодичны, периферичны, охватывают меньшие словесные массы. Словом-темой обыкновенно является имя существительное. Из слов его окружающих особенно важную роль играет эпитет; он выражается прямым прилагательным при слове-теме; он может выступать и в виде приложения-существительного при нем, наконец, в форме наречия при мотиве-глаголе. Эпитет может выражать свойства слова-тема, и в этом смысле относится к области выбора, но очень часто выражает оценку. Эпитет выбора (темная июльская ночь) ясно отличается от эпитета оценки (чудная, ласковая ночь). Но и эпитет выбора может иметь оттенок оценки, если мы примем во внимание, что за время зарождения потенциального содержания произведения и за время его

вынашивания очень много сходных фактов и явлений, но с разными свойствами и действиями, выбирается вниманием поэта, а затем, отбираясь и ассимилируясь, остаются лишь те или даже то, которое кажется поэту наиболее интересным, характерным и, главное, желательным. Да и, наконец, поэты так часто закрепляют не то, что существует, а что желательно; не то, что есть, а что должно быть, как выражался еще Аристотель. Поэтому эпитеты выбора, а также мотивы, все это выражает не только выбор, но до известной степени и оценку. Но все эти элементы стиля сравнительно несложного, а во многих поэтических произведениях часто находим более сложные стилистические построения: метафору, метонимию, гиперболу, различного вида параллелизмы. Как отдельные виды и оттенки эпитета закрепляют определенные сферы выбора и оттенки оценки, так и все эти формальные построения являются не фокусами приемов, но употребление каждого из них порождено необходимостью закрепить своеобразные качества выбора-оценки, требующие такого приема, который вне этого назначения лишен смысла. Например, метафора. А.р. Веселовский в статье о параллелизме пишет, что первобытный человек, усваивая образы внешнего мира в формах своего самосознания, сопоставлял субъект и объект по категории действия, откуда получились многочисленные метафоры языка, которые с течением времени утеряли свою живую образность, и теперь задача поэзии — подновить и оживить их. А затем добавляет очень ценную мысль, что язык поэзии не только пользуется уже готовыми метафорами и символами, но создает по их подобию новые.

Выше указывалось, что иногда оценки бывают очень интенсивны, что в предмет привносится волевое устремление, которое сообщает ему как бы самостоятельную жизнь и действительность. Продукты такой оценки, закрепляясь в слове, являются метафорой. У Андреева «В тумане» герой Павел Рыбаков вечером, в переулке смотрит в окна своей знакомой гимназистки, и окна смотрят на него взглядом, полным злобы и дикой насмешки.

Анализ слов-тем произведения даст нам его тематику, круг выбора поэта. Анализ элементов стиля покажет нам качество и интенсивность привнесения, оценки. Проанализировать произведение с точки зрения содержания значит узнать результаты классового выбора-оценки, значит уяснить организацию апперцептивных масс автора, значит установить его классовое бытие во всей его динамике. А установить это последнее, значит суметь объяснить факт появления данного произведения со всем своеобразием его тематики и стилистики. Пример: у писателей новой литературы большинство отрывков, описывающих город и городской пейзаж, заключают в себе эпитеты и метафоры мрачные, зловещие, неприязненные; это значит, что их герои так оценивают, так видят город; рядом с этой боязнью и отвращением к городу выражается крепкая связь с ним, невозможность от него уйти; значит такова их классовая психология, которая обусловлена их классовым бытием; глядяваясь в эту психологию, мы видим, что это психология мещанина, мелкого буржуа, который крепко связан с городом своим хозяйством, а в то же время это хозяйство все более и более подтачивается ростом го-

рода, развитием крупной промышленности. В этом разгадка мрачных эпитетов при описании города в новой литературе. Таков в общих чертах ход анализа конкретной ткани произведения с точки зрения содержания.

V. Благодаря такому анализу получается, так сказать, арифметическое решение в объяснении того или иного конкретного поэтического факта на общем фоне решения алгебраического, которое в общих чертах уже дано самым установлением общего научного метода работы в нашей области, — установлением, которое мы находим прежде всего в статьях Плеханова. Ряд анализов отдельных произведений дадут арифметическое объяснение и целой традиции, целой поэтической школы. Ряд произведений такой школы включается в нее потому, что совпадают друг с другом в общих чертах тематики, композиции и стилистики, как результата сходного круга выбора, сходных оттенков оценки, которые, в свою очередь, вытекают из сходства классовой психики их авторов, обусловленной общим классовым бытием. Но такой анализ содержания возможен только тогда, когда произведение ясно исследователю во всех своих мельчайших деталях, досконально изучено; поэтому, прежде чем воспринимать его с точки зрения содержания, необходимо взглянуть на него, как на форму, и с этой точки зрения дать его обстоятельный анализ и точное описание: сделаться как бы близоруким, забыть о том, что открывается нам в прозрачной глубине драгоценных камней художественного слова, изучить пока только их тонкую мозаику. Так понятия формы и содержания являются опорными понятиями при выполнении двух последовательных научных задач: описания и отыскания причинности и закономерности. Эти задачи являются необходимыми этапами научного исследования. Цель науки есть практическое обладание предметом; эту конечную задачу надо иметь в виду в самых тонких изысканиях над самыми отдаленными от практики явлениями.

Однако у нас распространены другие взгляды на задачи науки. В цитированном предисловии к юбилею Вальцеля Жирмунский пишет: «Ценность научного исследования определяется не его доступностью и занимательностью для среднего читателя, не даже практической полезностью для общества, а той долей объективной истины, точного значения, которые заключает та или иная научная теория, система, дисциплина». И для Шкловского, для которого «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставление мира — миру или кошки — камню равны между собой» (Розанов) задачи рисуются несколько в другом виде. И они прямо заявляют, что «задачи изучения искусства заключаются в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном и систематическом» (Ж и р м у н с к и й, Задачи поэтики). Хотя Жирмунский и в этом колеблется и вызывает к методологии, чтобы та ему указала пути осуществления и пределы применения других приемов в изучении искусства, кроме эстетического. Члены «Опояза» крепко стоят на этой точке зрения. Но нет, задачи изучения искусства не заключаются только в описании, в каком бы порядке оно ни было сделано. Общая методология действительно дает нам указание этих задач, задач именно на-

учного изучения. И если мы хотим строить науку, а не что-нибудь другое, задачи нашего изучения должны быть научны. Задачи эти в общих чертах следующие: 1) сборание, описание и классификация материала, подлежащего изучению; 2) открытие и установление причин отдельных явлений в области изучения, открытие и установление законов их появления и смены; 3) с помощью полученных знаний о причинах и законах — объяснение и истолкование явлений прошлого и настоящего, а также их предсказание. Объяснение явлений настоящего для нашей науки имеет особенное значение, так как мы имеем дело не только с произведениями, возникающими вновь, но с громадным числом таких, которые появились в прошлом, часто очень отдаленном, но до сих пор сохраняют свое значение и в этом смысле могут быть причислены к явлениям настоящего. Каждый день и до сих пор большое количество произведений, созданных в разное время, своим содержанием — продуктами классовой апперцепции — организуют определенным образом апперцептивные массы читателей; поэтому их изучение носит практическое значение.

Итак, описание является только первой научной задачей и, в сущности, служебной. Но исследователь, для которого поэтическое произведение есть чистая форма, только «соотношение материалов» (слов), который ничего не хочет знать о содержании, никогда не сможет выйти за пределы описания. Он осужден без конца вертеться в этом узком кругу, воображая, что выполняет подлинно научные задачи. Тем не менее в этом есть хорошая сторона, описание важно для науки, и плодами работы исследователей, посвятивших себя формальному описанию, наука в будущем воспользуется. Но работы их все же много проигрывают из-за ложных предпосылок, оттого что они никак, ни на страницу, ни даже в заключение к работе не хотят выйти из своего закодированного круга. В этом упорстве есть нечто фатальное и, несомненно, этому есть какие-то глубокие причины. Недаром Жирумунский говорит о рождении «формалистического мировоззрения» и о «единоспасающей научной теории». Он критикует это мировоззрение, но сам остается в пределах описания и сохраняет «материал» и «прием» в качестве рабочих понятий, а форму и содержание считает «важнейшим препятствием для построения науки о поэзии». Эта наука, видимо, не хочет идти дальше описания; в основе ее также лежит «единоспасающая научная теория». Она мыслится в виде исторической поэтики, с поэтикой теоретической, в качестве генерализирующей дисциплины. Материал и прием — основные понятия этой последней, они должны спасти ее от содержания. Но не странно ли иметь особую генерализирующую дисциплину для первого только и служебного этапа науки, с понятиями, которые явно мешают выйти в область следующей задачи? Это, во-первых, заставляет последнюю создать свою систему рабочих понятий, что страшно неудобно для исследования. Во-вторых, это осуждает нас на долгое время вплотную засесть в область описания, пока жизнь требует от нас выполнения третьей, главной задачи — закрыть уши и глаза на все остальное, что прямо противно свойствам человеческого ума, который стремится скорее дать хотя бы гипотетическое предварительное

объяснение факту. Понятия же формы и содержания отлично приспособлены для того, чтобы свободно и быстро переходить от одной точки зрения к другой, от одной задачи исследования к другой, в чем очень нуждается наука. Позиция формалистов чрезвычайно характерна, и остается спросить, от чего их спасает «единуюспасающая» (эпитет оценки) ненаучная теория? Верно, от чего-нибудь страшного.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
<i>Василий Казин. Лисья шуба и любовь</i>	3
СТИХИ: <i>Вл. Маяковского, Сергея Есенина, В. Наседкина, Мих. Голодного</i>	19
<i>Пантелеймон Романов. Видение. Рассказ</i>	30
<i>Август Явич. Григорий Пугачев. Рассказ</i>	50
<i>Федор Гладков. Цемент. Роман (продолжение)</i>	75
<i>С. Орлов. История одного уклона. Рассказ</i>	112
<hr/>	
<i>Я. А. Яковлев. Советы как органы пролетарской демократии</i>	121
<i>В. Сарабьянов. Промышленность к концу восстановительного процесса</i>	132
<i>Д. Ф. Сверчков. Георгий Галон (продолжение)</i>	144
<i>И. Ильинский. Истоки правового индивидуализма</i>	164
<i>В. Гурко-Кряжин. Автопортреты героев юнкерской Германии</i>	182
<hr/>	
<i>Г. Д. Красинский. Транс-арктические воздушные пути</i>	193
<i>Проф. О. И. Бронштейн. Переоценка ценностей в современной патологии</i>	212

За рубежом

<i>Г. Дмитриев. История кровавого террора в Болгарии</i>	225
--	-----

От земли и городов

<i>Родион Акулышин. Былое и думы</i>	233
--------------------------------------	-----

Литературные края

<i>Г. Поспелов. К проблеме формы и содержания</i>	245
<i>А. Лежнев. Плеханов и современная критика</i>	263

Критика и библиография

Рецензии: <i>Беленского, А. Лежнева, Ф. Жица, И. Сергеевского, Г. Поспелова, Н. Пиксанова, В. Гурко-Кряжина, М. Косыгина.</i>	
---	--

Объявления