

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

1925

КНИГА  
ШЕСТАЯ  
ИЮЛЬ  
АВГУСТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 6

ИЮЛЬ — АВГУСТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД

## Заметки об искусстве.

А. Воронский.

### I. Интуиция и техника.

Может быть, своевременно напомнить особенно молодому по-октябрьскому поколению одно известное свидетельство, запечатленное Л. Н. Толстым в «Анне Карениной». Свидетельство это относится к процессу художественного творчества и является чрезвычайно ценным в нынешней литературной сумятице и разногласии, в домашней критической стряпне и измышлениях, выдаваемых к тому же за марксистские откровения. Повторять иногда хорошие зады очень полезно.

Речь идет о том месте романа, где Вронский и Анна Каренина знакомятся с художником Михайловым. Немногие страницы, посвященные этому знакомству, полны значительности, простоты, художественной правды и вводят в тайники художественного творчества.

«Он (Михайлов. А. В.), — рассказывает Толстой, — делал рисунок для фигуры человека, находящегося в припадке гнева. Рисунок был сделан прежде, но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул ручками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу.

Он рисовал эту новую позу, и вдруг ему вспомнилось, с выдающимся подбородком энергичное лицо купца, у которого он брал сигары, и он это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку. Он засмеялся от радости. Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая и такая, которой нельзя уже было изменить. Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена. Можно было поправить рисунок сообразно с требованиями этой фигуры, можно и должно даже было иначе расставить ноги, совсем переменить положение левой руки, откинуть волосы. Но, делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы,

из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только выказывала всю фигуру во всей энергической силе, такую, какую она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна».

Откинем пока, что пишет Л. Н. Толстой о снятии покровов, и оставимся на ином моменте. В нашу пору со стороны писателей и критиков так называемого левого фронта («Леф», «Горн», сюда следует отнести и формалистов) ведется довольно энергичная литературная кампания против толкования искусства, как творческого акта. «Творчество», «интуиция», «вдохновение» подвергаются злобному осмеянию: одни считают эти понятия буржуазными и дворянскими, другим они кажутся ненаучными. Их пытаются заменить «работой», «мастерством», «ремеслом», «энергичной словообработкой», «приемом», «техникай», «деланием вещей». Такие и подобные попытки находятся, однако, в явном противоречии с фактами, установленными и психологами, и художниками. Противоречит им и то, что пишет Л. Н. Толстой о Михайлове. В самом деле художника несколько раз осеняет «вдруг»; стеариновое пятно вдруг дало новую нужную позу фигуре, новая поза вдруг помогла вспомнить подбородок купца, который оказался как нельзя более кстати, и, наконец, Михайлов вдруг твердо познал, что фигура «определена». Интуицией, вдохновением, творчеством, чутьем мы называем мнение, истину, сумму представлений, идей, в которых мы уверяемся, мяняя сознательное аналитическое мышление. В интуиции нужные идеи и мнения образуются в сфере подсознательного, они всплывают на поверхность сознания именно вдруг, непосредственно, неожиданно. Они не являются простой игрой чувств и воображения. Мы знаем, мы чувствуем, мы чуем, что это так, но знание добыто не с помощью логики. Если такова природа интуиции, а она такова, то в рассказе Л. Н. Толстого о творчестве Михайлова мы имеем типичнейший пример художественной интуиции. Особенно в этом убеждает то, что художник вдруг почувствовал, почувял, внутренне понял, что фигура определена. Художник потом может осмыслить, логически обосновать, почему фигура «определилась», может оказаться не в состоянии этого сделать, но первоначально, но в основе это «вдруг» является решающим. Оно руководит художником, оно прекращает поиски, колебания, и он начинает дальше уверенно, твердо и быстро работать.

Процесс творчества далек от сомнамбулического состояния, он протекает целиком «в здравом уме и памяти». Дальше Л. Н. Толстой подчеркивает, что Михайлов «не мог работать, когда был холоден» и когда был «слишком размягчен» и «слишком видел все»; своеобразие творчества только в том, что оно происходит не обычным путем логических размышлений.

В интуиции нет ничего божественного, мэт-эмпирического. Интуиция художника начинает свою работу гораздо раньше, с восприятия, с собирания материала. Описывая встречу Вронского, Анны и Голеницева с Михайловым у него в мастерской, Толстой рассказывает:

«Он (Михайлов. А. В.) подходил быстрым шагом к двери своей студии, и, несмотря на его волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоящей в тени подъезда и слушавшей горячо говорившего ей что-то

Голенищева и в то же время, очевидно, желавшей оглядеть подходящего художника, поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится...». «Несмотря на то, что его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал, несмотря на то, что он чувствовал все большее и большее волнение от того, что приближалась минута суждений о его работе, он быстро и тонко из незаметных признаков составлял себе понятие об этих трех лицах».

Сознание Михайлова было занято мыслью, как посетители оценят его картины, а художественное чувство помимо сознания, неприметно для самого художника, собирало, воспринимало материал. Процесс происходил интуитивно. При этом Михайлов собирал материал не беспорядочно. Он прятал в свою кладовую не все. Бессознательно проглатывая, он в то же время выбирал только то, что ему может пригодиться. Он отметил мягкое освещение Анны, у Вронского отметил, в особенности, скулы; Голенищева тоже запомнил; «но,—замечает Толстой, он помнил тоже, что это было одно из лиц, отложенных в его воображении в огромный отдел фальшиво-значительных и бедных по выражению».

Разумеется, художник, бессознательно производя такой отбор, делает то, что свойственно каждому смертному. Каждый из нас часто выбирает бессознательно и выбирает не все. Представления человека о мире складываются из впечатлений, получаемых от внешнего мира и перерабатываемых в зависимости от склада, от характера данного человека. Он воспринимает только то, на что обращено его внимание, внимание же обуславливается заинтересованностью, направляемой классовой средой. Особенность художника заключается только в том, что он бессознательно выделяет, замечает только типическое и это типическое представляет не отвлеченно, а конкретно, предметно, в образах.

Во избежание недоразумений скажем нашим работникам, выступающим против интуиции в художественном творчестве, что научное творчество тоже покоится в значительной мере на ненавистой им интуиции. Научные предвидения В. И. Ленина несомненно связаны с работой интуиции: недаром говорить и совершенно оправедливо, что т. Ленин обладал огромным политическим чутьем, т.-е. интуицией. Множество научных открытий сделаны сначала интуитивно. Аксиомы математики интуитивного происхождения. Интуиция может быть истинной, может оказаться ошибочной. Правильные прозрения древних греков, которые были более интуитивны, чем рассудочны, доказаны позднее и подтверждены анализом, опирающимся на опыт (атомистическая теория, изменчивость и т. д.); наоборот, другие интуиции наши оказались иллюзорными (свобода воли). Но и в искусстве интуитивные истины тоже могут быть подтверждены или опрокинуты с помощью аналитического рассуждения. Критика есть не что иное, как перевод произведения с языка интуиции на язык логики. Первым критиком по отношению к своему произведению является сплошь и рядом сам художник. Но в самом процессе создания

художником Михайловым рисунка (стеариновое пятно — новая поза — подбородок купца, уверенность, что фигура определена) анализ, рассуждения отсутствовали. Словом, интуиция присуща и художнику, и ученому, но у ученого она занимает подчиненное место, а у художника главное. Особенности искусства — в образе. Образ создается преимущественно интуитивно. Великие художники владели огромным даром интуиции. Гений Л. Н. Толстого могучими корнями уходит в интуицию. Вспомните рассказ Блока, как он писал поэму «Двенадцать». Способность художника к перевоплощению, основная для него, целиком интуитивна. Как Толстой мог написать своего поразительного «Холстомера» без интуитивного проникновения в него? Часто приходится слышать от художников утверждения, что они не знают, какие идеи они хотели выразить в своих произведениях. Это потому, что свои интуитивные открытия они не могут перевести на язык логических, аналитических рассуждений. Слова Пушкина, что поэзия должна быть глуповата, относятся прежде всего к интуитивному дару. История искусства знает несметное количество случаев, когда художник выражает в своем произведении одно, а логически толкует его иначе: анализ, логика расходятся с интуицией. Образцом служат «Мертвые души». Эпиграф к «Анне Карениной» противоречит и не подтверждается произведением. Художник Толстой постоянно спорит с Толстым проповедником и мыслителем.

Не надо особо пояснять, художественная интуиция требуется не только от писателя, но и от читателя.

Если бы наши рационалисты полагали сказать, что для художника одной интуиции недостаточно, что интуитивные истины должны проверяться аналитическим способом, что интуицию нужно приводить в гармонию с рассудком, против такой постановки вопроса возражать не следовало бы. Интуиции «слепы», они «без-языка», они могут быть ложными. Идеалом художественного типа является художник, в котором богатый дар интуиции сочетается с тонкой аналитической способностью. Таким был Гёте, в наше время Анатолий Франс. Неверно также утверждение, что интуиция по своей природе противоположна рассудочной деятельности, или что рассудок убивает интуицию. Противоположность известная тут есть, но она, как и все противоположности в мире, относительна: ведь интуиции есть не что иное, как истины, открытые когда-то с помощью опыта, рассудка предшествовавшими поколениями и перешедшие в сферу подсознательного. Но если художник с одной интуицией слеп, то художник, который попытался бы создавать свои произведения, опираясь исключительно на «прием», «технику» и т. д., — импотент; он не смог бы создавать, он вращался бы в кругу отвлеченных понятий, но не образов. Большинство тенденциозных произведений создается таким именно путем.

Нынешний техницизм и рационализм, в вопросе об искусстве стремящийся заменить «вдохновение», «творчество», «интуицию» «целесообразным конструированием вещей», «приемом», питается сложными общественными настроениями. Для одних форма, прием, техника сделались самодовлеющими и единственными потому, что содержание нашей советской действительности

им слишком чуждо. Это — точка зрения цеховых специалистов, как правильно отметил тов. Бухарин. Они слишком оторвались от содержания нашей эпохи. Другие из левого лагеря слишком увлечены техницизмом нашего века. Машиностроение и электрификация они хотят ввести в искусство, не считаясь с природой искусства. Им кажется, что производство можно также «построить» как любую машину. Но вот на что следует обратить внимание. В нашей советской действительности нарождается новая интеллигентская прослойка. Она образуется из городского мещанства нового покроя, из служащих в сов. учреждениях, из слушателей университетов, из новой «крепкой» деревни. Это не осколок прежней старой интеллигенции, это и не сыновья фабричного рабочего: рабфаковец, комсомолец, это и не партиец. Такой интеллигент связан с революцией, с формирующимся новым бытом. Он взошел на дрожжах революции, но он далек от пролетарской среды, хотя и усвоил «дух времени». Поверхностные начатки марксизма и коммунизма, обычно вулгаризированные, рационализм, практицизм, примитивизм, любовь к вещам, пренебрежительное отношение ко всяким «идеологиям» и «философиям» — это у него все есть. Он почти революционер, но никогда не участвовал в революционном движении, не знает его. Он где-то около партии, около пролетариата, но никогда не будет ни в партии, ни в среде пролетариата. У него складывается свой строй жизни, свой обычай, свое «нутро». Оно совсем иное, чем у правящего класса, поэтому он стремится под эмоциональное средство подставить рассудочное приспособление. И он уже добился некоторых успехов. Он знает, изучил быт и норы наших органов и учреждений, он «в курсе дел» и часто лучше любого коммуниста он прекрасно знает, где что на потребу. Если он писатель или поэт, он в одну редакцию несет одну вещь с такой-то окраской, в другую с иной. Он «конструирует», «делает», «работает». Творчества тут не надо: во-первых, кто ее знает, что выйдет, если покажешь свои подлинные симпатии и антипатии, а, во-вторых, есть спрос и слава создателю, — что сверх того, то от лукавого. И он тяготеет чаще всего к самым левым направлениям, ибо боится «отстать от века». Такому «позитивному» писателю очень может прийтись по душе теория «делания» и «конструирования». Я не хочу сказать, что, например, сторонники госплана в литературе, конструктивисты новейшего типа именно таковы, но их теория может оказаться весьма притягательной для многих и многих слишком расторопных и всюду поспевающих людей. Это очень вероятно. Теория госплана в литературе сводится к требованию соответствия литературных приемов основной теме. Теория не новая. Ново в этом литературном направлении помимо попытки дальнейшего снижения поэзии до уровня стихотворной прозы в пределах же поэзии, ново оголенное, откровенное равнодушие к самой теме, возведенное в принцип<sup>1)</sup>. Какие темы выбирать, о чем писать, как расценивать произведение с точки зрения его содержания — этих вопросов для «госпланщиков» не существует. Поэтому, например, поэтический лик Ильи Сильвинского, одного из вдохновителей литературного госплана, скрыт, темен и непонятен. Сегодня он выступает с цыганскими песнями

<sup>1)</sup> См. сборник «Госплан литературы».

и настроениями, завтра с бандитскими, послезавтра с красноармейскими; то он передает речь анархиста, то статью тов. Ленина, но во что «верует» сам поэт, что он сам чувствует, с кем он и против кого — неизвестно. В результате одаренность И. Сильвинского — а он несомненно одаренный поэт, хотя и тяжеловесный — возбуждает недоумение. Такой «объективизм» прямо опасен, тем более, что он прикрывается радикальной внешностью. Он очень подходит для оправдания беспринципного приспособленчества и легко может сделаться идеологией для людей, не имеющих нашего советского эмоционального нутра, но «всегда готовых» фабриковать свои «вещи» по заказу.

А таких теперь много.

Современному художнику, который честно намерен слить свой талант со стремлениями наиболее передового в нашу пору класса, нужно, чтобы он не только изучал политграмоту, не только развивал в себе силу аналитического и критического суждения, не только изобретал приемы, но все свои интуитивные и инстинктивные способности чтобы он раскрыл навстречу новой грядущей и наступающей новой жизни. Пусть он могучим даром пресечения ошутит и перевоплотит новую правду земли, пусть почерпнет он из родников этой земли не только «малым» своим разумом, но и «большим», всей природой своей, всем тем, что живет и дремлет в темных и малоисследованных недрах, лежащих за порогом сознания. Это не легко. Наши чувства, наша интуиция неизмеримо больше нашего ума отстают от духа эпохи. Интуитивно проникнуться этим духом трудней, чем усвоить его головным образом. Для этого надобно вникаться и сердцем и помыслом войти в новую общественность. Остальное — техника, стиль, форма — приложится.

Здесь уместно напомнить сцену в мастерской Михайлова пред его картиной «Увещание Пилатом»:

«— Да, удивительное мастерство! — сказал Вронский. — Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника, — сказал он, обращаясь к Голенищеву...

— Да, да — удивительно! — подтвердили Голенищев и Анна.

Несмотря на возбужденное состояние, в котором он находился, замечание о технике больно заскребло на сердце Михайлова, и он, сердито посмотрев на Вронского, вдруг насулился. Он часто слышал это слово «техника» и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал, как и в настоящей похвале, что технику противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно. Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать — техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и искусный живописец-техник одной механической способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не откры-

лись прежде границы содержания. Кроме того, он видел, что если уже говорить о технике, то нельзя было хвалить его за нее. Во всем, что он писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы и которых он теперь уже не мог исправить, не испортив всего произведения. И почти на всех фигурах и лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портивших картину».

У нас сейчас пишется очень много статей о художественных произведениях с формальной точки зрения. В этих статьях сколько угодно подробных и подробнейших рассуждений о сюжете, о композиции, о ритме, но никогда нельзя узнать, о чем повествуется в данном произведении и как относится к этому сам автор-критик. Некоторым оправданием для формальных уклонов может послужить пренебрежение со стороны наших революционных кругов к вопросам формы, неизжитое и доселе. Кроме того, вопросы формального порядка для молодого поколения, у которого есть что сказать, но нет надлежащей культурной сноровки, приобрели, несомненно, серьезное значение. Но как бы ни были важны эти вопросы, никогда не следует забывать, что они носят частный характер. Прав Л. Н. Толстой: самый искусный художник будет бессилен со всей своей техникой, если его глазам не открывается особое содержание и границы этого содержания, но совсем не бессилен тот, у кого есть эти вещи глаза и нехватает сноровки.

Как, однако, быть с рассечением произведения на содержание и форму?

Для художника Михайлова техники, отличной от содержания, не существовало. Прав он или не прав? Прав со своей точки зрения, прав как художник. В процессе творчества для художника его произведение существует единым, целостным и неделимым. Михайлов не понимал поэтому, как можно расщеплять это единое, целое, противопоставляя технику содержанию. В самом деле, что являлось для Михайлова во время творческой работы содержанием и что техникой, формой? Может быть, содержанием была идея человека, находящегося в припадке гнева? Но такая идея отвлеченно для художника не существует, она всегда для него облекается в образ; идея, облеченная в образ, есть уже форма, но форма, целиком совпадающая с содержанием. С другой стороны, может быть, формой можно назвать закрепление на бумаге, на полотне открытого образа и освобождение его в дальнейшем от лишнего, ненужного? Но если это закрепление назвать формой, то она неразрывно связана с содержанием. Творчество художника конкретно. В конкретном форма и содержание органически слиты. Творческий акт длителен, иногда очень мучителен, но он не распадается для художника на звенья логической цепи и поэтому не поддается расщеплению.

Точно так же эстетический процесс восприятия любого художественного произведения не имеет дела с таким расщеплением. Эстетически мы воспринимаем и оцениваем художественное произведение единым и целостным, так как воспринимаем его конкретно. Но мы можем, как это может сделать и художник, перевести произведение с языка образов на язык логики. Как

только мы начнем это делать, мы перестанем оценивать его конкретно и будем рассматривать его отвлеченно, рассудочно. Рассматривая отвлеченно, мы найдем полезным расщепить произведение на содержание и форму, ограничив и то и другое. Методологически это будет вполне оправдано. Такое расщепление поможет нам логически оценить произведение с разных точек зрения. Во-первых, мы поставим вопрос, какая идея выражена в данном произведении и каков ее удельный социальный вес; во-вторых, мы постараемся дальше ответить на вопрос, как она выражена, полно или неполно, с помощью каких приемов и т. д. Таким путем мы расщепим произведение на содержание и на форму. Но, производя такое расщепление, мы ни на минуту не должны забывать об его условности. Художественное произведение конкретно; оно неделимо само по себе. Это неделимое в сфере аналитической, критической оценки, в интересах этого анализа мы рассматриваем с двух сторон: со стороны внутренней (содержание) и со стороны внешней (форма), но и та и другая точка зрения имеет дело с целостным произведением. Говоря о форме и содержании, мы рассматриваем одно и то же только под разными углами зрения<sup>1)</sup>. Отдельно форма и содержание существуют только в абстракции. Этого никак нельзя забывать, но это как раз забывают и те, кто, рассматривая содержание, игнорируют форму, и те, для кого существует только прием.

Можно поставить вопрос, допустимо ли переводить произведение искусства с языка образов на язык логики? Существуют мнения, что такой перевод бесцелен и недопустим. Они ошибочны. Произведения искусства есть продукты общественного сознания, данного общественного класса. Переводя художественное произведение с языка образов на язык логики, мы, по правильному утверждению Г. В. Плеханова, выясняем себе: «какая именно сторона общественного (классового) сознания выражается в этом произведении». А это имеет колоссальное значение в общественной борьбе.

## II. Снятие покровов.

Основную задачу художника Толстой видит не в пресловутой технике, а в особом даре ясновидения. Только тот подлинный художник, кто своим и глазами видит и своими ушами слышит особое, неповторяемое в окружающем, то, что открывается только ему. Художник-реалист не выдумывает, не сочиняет, не создает фантастических миров, не занимается игрой воображения, не ищет украшения ради украшения, — он как бы читает тайнопись вещей, людей и событий. Цель художника не в том, чтобы мастерски, красиво описать, рассказать. Как бы ни был цветист, как бы схоже и подробно он ни описывал, каким бы хорошим рассказчиком он ни являлся, бесплоден будет художник, как евангельская смоковница при дороге, если он не умеет по-

<sup>1)</sup> Поясним еще аналогией, что такое материя и дух? То, что с объективной точки зрения является материей, то субъективно есть духовное, психическое.

своему читать эту тайнопись, если он по-своему не взглянет на мир и не увидит, чего никто не видал до него.

«О своей картине, — рассказывает о Михайлове Лев Николаевич, — той, которая стояла теперь на его мольберте, у него в глубине души было одно суждение, — то, что подобной картины никто никогда не писал. Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать в этой картине, никто никогда не передавал».

В жизни мы постоянно сталкиваемся с такой «заносчивостью» художника. Мы склонны видеть в этом лустое бахвальство, пренебрежение к другим, но у художника это бывает выражением того, что он видит мир и передает виденное по-своему. Вронский тысячу раз видел Анну, он изучил каждую складку ее платья, он ежедневно наблюдал меняющееся выражение ее лица, он любил ее. Михайлов видел Анну всего лишь несколько раз, но он видел Анну особыми глазами художника и открыл в ней то, что Вронский никогда не замечал.

«Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенной красотой. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое ее душевное выражение», думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его».

Настоящий ученый открывает законы природы, иначе он относится к крохоборам, в лучшем случае к собирателям фактов, но такие же открытия делает и художник. Михайлов открыл новое лицо Анны, Вронский ничего не открыл в Анне. Дарвин открыл, обосновал происхождение видов, Л. Н. Толстой открыл Платона Каратаева, Ершку, Анну, Наташу, Пьера, Кутузова. И тот и другой действовали как истинные новаторы, но один доказывал, другой показывал. Подлинный художник, как и ученый, всегда прибавляет к тому, что имелось до него, иначе он либо повторяет пройденное, либо является описателем. Пусть его прибавление будет незначительным, пусть эта крупица не найдет для себя полного выражения, но если она есть, художник по примеру Михайлова имеет право подумать, что он передал то, чего никто до него не передавал.

С особым даром ясновидения художника не нужно смешивать желание поразить читателя красотой оборота, особым стилем, невиданным кунштюком. Такое желание обычно выливается в вычурность, в нарочитую изощренность, в излишнюю цветистость и перегруженность. Произведение становится непонятным, и читатель, как тургеневский дьякон, говорит себе: «темна вода во облацех» и «сие неиз'яснимо». Многие современные поэты и прозаики грешны этим грехом. Способность художника подсмотреть то, чего никто не видал, они смешивают с этим желанием поразить читателя.

Другая часть писателей и особенно критиков совсем еще недавно усиленно проповедывали коллективное творчество, выдвигая его против дворянски-буржуазного индивидуализма. Много по этому поводу было наговорено лишнего и просто вздору. Суть же в том, что творчество художника пока остается индивидуальным. В этом смысле любой пролетарский писатель ничем существенным пока не отличается от художника-реалиста Михайлова. Ссылки на коллективный характер творчества народного эпоса, песен, сказок неубедительны уже потому, что позднейшие исследования показали, что и здесь мы сплошь и рядом имеем дело с индивидуальным творчеством. Подобные рассуждения о коллективизме сомнительны и с практической стороны. Вместо того, чтобы говорить нашей молодежи: идите по стопам наших лучших классиков-реалистов, усвойте спервоначала то, в чем видели они основную задачу художественного творчества, дайте простор своим глазам и ушам, преломляйте мир сквозь призму своей индивидуальности, не отрываясь от пролетарского коллектива, — вместо этого говорят: это буржуазные пережитки; пролетарский писатель принципиально отличается и в процессе творчества от Толстых, Пушкиных и Горьких. Он коллективист, долой индивидуализм в творчестве, творчество в одиночку, долой свое, особенное, будем творить коллективно, коллегиально. Все это — сплошное левое ребячество. Наши коллективисты слышали звон, да не знают, где он. Надобно всячески бороться против индивидуализма в искусстве эпохи декаданса, упадка и разложения буржуазного общества. Такой индивидуализм ничего не признает кроме творчества для себя и из себя. Но, борясь с такими общественными настроениями, нельзя объявлять похода против здорового индивидуализма в творчестве, который, питаясь действительностью, приносит свое, неповторяемое. Именно такую творческую работу показал нам Л. Н. Толстой, изображая Михайлова. Это яснее станет, если мы присмотримся к тому, что Л. Н. говорит о снятии покровов.

Изображая процесс творческой работы Михайлова, Толстой упорно, как помнит читатель, повторяет, что Михайлов как бы снимал покровы с фигуры: «он как бы снимал с нее покровы, те покровы, из-за которых она не вся была видна», «он видел еще остатки не вполне снятых покровов» и т. д. Что же означает это снятие покровов? Михайлов нашел типическое, наиболее полное выражение своей идее и одновременно неповторяемое, индивидуальное. Поэтому фигура стала живой. Но в рисунке не все соответствовало определенной индивидуальной тип фигуре. Нужно было обнажить фигуру от лишнего, случайного. Михайлов «вышелушивал» фигуру. Образное выражение «снятие покровов» не означает ничего мистического; оно прекрасно передает, как Михайлов в работе обнажал то особое, что он увидел.

Примечательно, однако, что Лев Николаевич подчеркивает пассивную роль художника: «он не изменял фигуры». Фигура дана, она уже живет своей особой жизнью, задача художника в том, чтобы удалить все, что мешает ее ясно видеть. Здесь понимание реалистического творчества доходит у писателя почти до наивного реализма. Как будто мир действительности населен фигурами, данными в рисунках, и они не созданы воображением художника. Во-

ображаемый мир искусства овеществляется, материализуется. У однофамильца Льва Николаевича, А. К. Толстого, то же воззрение выражено в таких стихах:

Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,  
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова, и света,  
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,  
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,  
Целое с ним вовлекает сознание в наш мир удивленный.

- Разумеется, такое изображение творческого процесса, отношения художника к миру в значительной мере носит метафорический характер. Но в этой метафоре — снятие покровов — есть свой смысл, метафора не случайна. Она не случайна прежде всего для Л. Н. Толстого. Здесь не место углубляться в существо художественной деятельности нашего отечественного гения, но образное выражение «снятие покровов» со всем толстовским наивным реализмом как нельзя более подходит к его творчеству. Толстой во всех своих произведениях прежде всего снимал покровы. Гений его был направлен на обнажение жизни. У него не замечаешь ни выдумки, ни сочинительства, ни желания поразить читателя каким-нибудь эффектом. Великая рука сдерживала завесу, и пред читателем открывалась жизнь, которую он видел тысячи раз и видел впервые. Толстой шел всегда от сложного, пестрого к простому и целостному. Недаром его звали великим упростиателем. Есть что-то детское в толстовском восприятии мира, изначально данное. Он открыл нам жизнь примитивную в своих истоках и язычески радостную. Он освобождал ее от всего, что огромными темными пластами наслонил на нее современная цивилизация, уродливый строй общественной жизни, дикие отношения между людьми и т. д. Преследите дальше хотя бы то, как Толстой обнажал, снимал покровы с человеческих помыслов, чувств, поступков, как ясно он видел подлинное за тщательно скрываемым. Всего лишь один пример для пояснения. Изображая смерть Николая Левина, Толстой пишет: «Все знали, что он неизбежно и скоро умрет, что он наполовину мертв уже. Все одного только желали, чтоб он как можно скорее умер, и все, скрывая это, давали из склянок лекарства, искали лекарств, докторов и обманывали его, и себя, и друг друга». Обычное место, каких у Л. Н. можно найти почти на каждой странице. Никто с такой неопикуемой силой не умел изображать и обнажать гритворство, показное, фальшь, ложь, деланное, как он. Потому что он видел жизнь по-особому. У него был дар видеть в недрах жизни, в самом запутанном и сложном первоначальное, простое, истинное, несложное. О, он умел снимать покровы! Был другой человек, который в другой области, в области социально-политической борьбы умел не хуже Толстого «снимать покровы», окутывавшие нашу общественную жизнь — **Вл. Ильич Ленин...**

Теория снятия покровов превосходно определяет существо художественного творчества прежде всего самого Толстого.

Затем. Наивный реализм Толстого может быть воспринят, если его истолковать словами Белинского из статьи «Стихотворения М. Лермонтова», на что Толстой дает полное основание. «Действительность, — читаем мы

у Белинского, — прекрасна сама по себе, но прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме. В этом отношении действительность есть чистое золото, но не очищенное, в куче руды и земли: наука и искусство очищают золото действительности, перетопляют его в изящные формы. — Следовательно, наука и искусство не выдумывают новой и необычайной действительности, но у той, которая была, есть и будет, берут готовые материалы, готовые элементы, словом, готовое содержание, дают им приличную форму... И потому-то в науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности, — и художественное произведение, основанное на вымысле, выше всякой быти...».

Такое понимание наивного толстовского реализма и снятия покровов можно вполне усвоить.

Одно разъяснение чрезвычайной важности, однако, необходимо сделать.

Представления о действительности складываются у человека в зависимости от той общественной среды, в которой он живет. В обществе, разделенном на классы — это непременно классовая среда. Поэтому художник, изображая, преображая действительность, снимая с нее покровы, действует под определяющим влиянием дум и чувств в классе, который оказал на него наиболее сильное влияние. Но классы ведут друг с другом борьбу, отстаивая в ней свои интересы. Отношения к действительности художника в классовом обществе определяются следовательно классовыми противоречиями. Эта весьма важная истина, не учтенная ни Белинским, ни тем более Толстым, усложняет вопрос о мире искусства и мире действительности.

И. С. Тургенев очень сетовал на критиков, которые, по его мнению, убеждены, что автор непременно занимается в произведении проведением своих идей. Он утверждал, что художник стремится прежде всего «точно и сильно» воспроизвести истину, «реальность жизни». Это замечание Тургенева правильно только отчасти. Нельзя сомневаться, что субъективно всякий истинный художник стремится изобразить реальность жизни. Он испытывает величайшее счастье, если уверен, что это ему удалось. Верно и то, что существуют критики, они далеко не перевелись и в наши дни, которые наивно полагают, что художник занят только проведением идей и не заботится о реальности жизни. Но так же несомненно, что, изображая реальность жизни, художник видит эту реальность сквозь призму дум и чувств своего класса. Объективно он проводит идеи своего класса, сплошь и рядом сам того не сознавая. Под влиянием этих дум и чувств он воспроизводит реальность жизни только в той мере, в какой это допускают эти думы и чувства. Бывают случаи, когда реальность жизни дается очень однобоко, бывает, когда она совсем искажается, и бывает, когда эта реальность проступает ясно и отчетливо. Последнее случается обычно, если художник отражает думы и чувства класса, находящегося в расцвете, или класса восходящего, словом, класса, в данный исторический момент наиболее выражающего общие интересы всего общества, интересы поступательного движения.

Отсюда вытекает ряд первостепенной значимости выводов.

Художник, уразумевший истину о классовом характере искусства, должен выяснить, в интересах какого класса он творит. Он обязан выбросить за борт теорички о том, что искусство вне политики, что оно существует для себя и в самом себе довлеет, что художник «сын небес» и небожитель и т. д. Если он, далее, убедится, что его чувства и мысли на стороне пролетариата, то ему надо поставить вопрос, как лучше «снимать покровы» с окружающей действительности в интересах этого класса. Это далеко не праздный вопрос, в особенности в наше время напряженнейших классовых войны и битв. Уяснение истины о классовом характере искусства помогло бы многим из современных советских беллетристов разобраться в нашей литературной современности и не делать ошибок, иногда очень грубых, какие они делают.

Критик, усвоивший ту же истину, и оценивая то или иное произведение, неизменно обязан выяснять, в какой мере объективно, точно воспроизведена действительность в этом произведении, содержатся ли в нем художественные открытия и какие, чем объясняется правильность или неправильность, допущенные художником в изображении «реальности жизни», что он привнес ложного благодаря классовому субъективизму, или, наоборот, насколько классовые чувства и мысли помогли художнику найти «реальность», каков удельный социальный вес этих чувств и мыслей, как они переданы в произведении и т. д.

Мы заговорили об объективности и точности в искусстве. Некоторых эти слова приводят в дрожь. Помилуйте, проповедуется внеклассовое, общечеловеческое, вечное, абсолютное искусство! Полезно поэтому еще и еще раз напомнить, что об объективности писали не только такие дворяне, как Толстой и Тургенев, но и Плеханов, лучший теоретик из марксистов по вопросам искусства. Что может быть субъективней понятий о красоте? Говорят—на вкус и цвет товарищей нет. И все же, по мнению Плеханова, существуют объективные мерил красоты. Возражая на упреки, что он, Плеханов, допускает существование абсолютного критерия красоты, Георгий Валентинович писал:

«Абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может.

Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет абсолютного критерия красоты, если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой объективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле, будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо, более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину. Чем более соответствует исполнение замыслу, или, чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило» («Искусство и общественная жизнь».)

Если можно говорить об объективном критерии в суждениях людей о красоте, то тем более нет оснований отказываться в существовании такого мерила в вопросах об отношении мира искусства к миру действительности. Людей, отрицавших существование объективного критерия, тов. Плеханов упрекал в том, что они совершают «трех крайнего субъективизма». Но в такой же грех впадают те из товарищей напостовцев, которые, усвоив, что искусство в классовом обществе носит классовый характер, полагают, что тем самым исключается всякая возможность ставить вопрос об объективности в искусстве и разрешать его положительно. Им помимо Плеханова очень полезно вдуматься в то, что писал Толстой о Михайлове, в частности о снятии покровов.

Мысли Толстого о снятии покровов далеко не потеряли своей значительности и по сию пору и в ином отношении. В наши редакции сейчас поступает чрезвычайно много прозаических и поэтических рукописей. Никогда еще в России столько не писалось повестей, рассказов, стихов, как теперь. Это — отрадный симптом. Когда сообщается, что в селе таком-то Устюжского уезда образовалась литературная группа «Перевал», а на такой-то фабрике — «Октябрь» — это само по себе — факт огромного культурного роста СССР. Значительное количество рукописей написано литературно грамотно, гладко и со знанием новейших технических приемов. Тем не менее их общий недостаток бросается в глаза. Большинство прозаиков и поэтов не усвоили положения, что истинный художник должен снимать покровы с жизни, должен делать художественные открытия, пусть самые незначительные, должен уметь видеть особое. Пишут батальные картины из периода гражданской войны, рассказывают удивительные, необыкновенные случаи, чаще всего, из эпохи революционной борьбы; тут и расстрелы, и чека, и белогвардейцы, и кулаки, и генералы белых армий но забывается, что нет еще искусства в простом описании эпизодов, в занимательных рассказах, если в них нет значительной художественной мысли, если художник не пытается снять покров с нее. Эпизод, событие, быль, приключение становится художественным фактом только тогда, когда художник, по очень глубокому и меткому замечанию А. К. Толстого, «уловив лишь в рисунке черту, лишь созвучья, лишь слово, целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный». В частях, в деталях, в отдельных картинах нужно уметь открыть это целое; тогда частности, мелочь, случай становятся типичными для целого, и мы удивляемся, мы воспринимаем это как новое. Рассказ о моли, которую поймал такой-то человек, вставленный в рассказ «так себе», для полноты стоит за пределами искусства, как бы хорошо он ни был сделан. Но рассказ о той же моли в сцене, где Каренин приходит к адвокату по бракоразводным делам (адвокат во время приема и объяснения с Керениным ловит моль), принадлежит к художественному совершенству. Благодаря этой моли пред читателем наглядно встают и адвокат, и его только что отделанная квартира, и состояние Каренина, их взаимоотношения. Встало целое.

В гоголевском «Портрете» ростовщик в азиатском халате с дьявольски сокрушительными глазами губил художников тем, что заставлял их быть

слишком «верными природе», передавать с «буквальной точностью всякую незаметную черту». Наклонная плоскость для художников начиналась с копирования. Такому копированию Гоголь противопоставлял комплекс возвышенных мыслей и чувств, преобразующих действительность в художественном произведении и позволяющих проникнуть в ее «тайнопись». Снятие покровов у Толстого далеко отстоит от копирования (натурализм).

Большим препятствием в художественном творчестве является забвение, чем должен вдохновляться прозаик, поэт. Очень часто этому мешают наши кружки и школы. У нас развелось столько литературных школ, объединений, направлений, такая подчас узкая кружковщина, такое групповое самодовольство и самохвальство, такая нетерпимость к родственным в сущности группировкам господствует в них, что писатель из-за этих кружковых интересов и домогательств иногда совсем забывает об элементарных требованиях, предъявляемых к нему искусством. Полезные по первоначальному замыслу объединения превращаются вкоре в такие, где калечат художника, отвлекают его от творческой работы, сбивают со своей дороги. Другая часть писателей подгоняет свои произведения под готовые шаблоны, взятые на прокат. И в том и в другом случаях получается что-то заведомо наипрнанное, не свое, подсухутое и потому неубедительное.

По силе сказанного многим небесполезно вздуматься в строчки, написанные Толстым о Вронском. Как известно, Вронский за границей увлекся живописью и усиленно одно время рисовал.

«У него была способность понимать искусство и верно со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим, но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно жизнью, уже воплощенною искусством, то он вдохновлялся очень быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать».

Вронского Михайлов считал дилетантом в искусстве. У нас таких дилетантов не мало. Но и те, которых дилетантами назвать нельзя, нередко подобно Вронскому вдохновляются не непосредственно жизнью, а посредственно через тот или иной род искусства, через направление, через школу, кружок, зараженные к тому же узко-корпоративным и цеховым духом. Хорошо еще, если вдохновляются тем или иным родом искусства, а то ведь бывает и так, что кружки и организации приурочивают свою деятельность, главным образом, к захвату редакций журналов, газет, издательств и т. д. Что от этого получается, у всех на глазах.

Группа писателей преимущественно прежнего интеллигентского покроя страдает от иных недостатков. Эти писатели свободны от кружкового вдохновения, но вдохновляются они тоже не непосредственно жизнью, а художничьи субъективнейшими переживаниями, оторванными от живой действительности. Они создали свои маленькие, замкнутые мирки и полагают, что все вращается вокруг этих мирков. Они не слышат мощных голосов жизни, не видят, как рождается новое в муках скорби и радости, в сумасшедшем напряжении. Они лишутся для себя, для десятков и сотен, а сотни тысяч их не понимают, не знают и не хотят знать. Они думают, что их не понимают по невежеству, по некультурности, что их переживания слишком утончены и своеобразны для «толпы», что их открытия доступны только избранным. Новое удивляет, но, удивившись портрету Анны, написанному Михайловым, Вронский тут же покорились, понял и воспринял особое выражение ее лица, с которого художник снял покровы. Беда, однако, в том что наших субъективистов в искусстве не понимают люди ихнего же культурного уровня, люди не с меньшим богатством чувств и мыслей, а еще горшая беда, что они сами себя не понимают. Солнцисам в искусстве, как и в философии, всегда приводит к такому непониманию. У нас сейчас жадная жизнь и жадные люди, но к жизни и к людям надо подходить по-толстовски: нужно прежде всего жадно всматриваться и вслушиваться.

В своей книге «Что такое искусство» Л. Н. Толстой особенность искусства усмотрел в том, что оно — искусство — является средством общения между людьми при помощи ч у в с т в а. На это очень верно возразил Г. В. Плеханов: «Неверю... что искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мы с л и, но выражает не отвлеченно, а в живых образах. И в этом заключается его самая главная отличительная черта» («Письма без адреса»).

В самом деле «Фауст» Гёте выражает не только чувства Гёте, но и целое его философское мировоззрение, «Анна Каренина» выражает не только чувства, но и многие мысли Толстого. Л. Н. Толстой, по справедливому замечанию Плеханова, можно принимать только «отсеяв и доселе». При этом художник-Толстой нам, коммунистам, несравненно ближе Толстопо-проповедника, мыслителя. В частности, то определение искусства, которое вытекает из его изумительных страниц, где изображено знакомство Вронского и Анны с Михайловым, подтверждает плехановское определение искусства, а не то, которое Толстой позже дал в своей книге об искусстве. Из всего рассказанного нам Толстым о процессе художественного творчества вытекает, что истинное реалистическое искусство, «снятая покровы» с живой действительности, в отличие от науки, делает это с помощью образов, а в отличие от религии образы эти не носят произвольного фантастического характера. В этом — особенность искусства. Определив искусство, как средство эмоционального заражения, Толстой сделал эту в уподу своим религиозным, метафизическим взглядам. Он хотел искусство подчинить религии, ибо и религия ведь есть средство эмоционального заражения, особенно в своей позднейшей стадии.

Здесь Толстой выступил не как художник-реалист, а как мыслитель-идеалист. Этого никогда не следует забывать тем товарищам, предпочитающим пользоваться толстовским определением искусства, которое он дал в своей теоретической книге, целиком проникнутой религиозным духом.

Опираясь на сказанное, мы имеем полное основание утверждать, что отличительная черта искусства состоит в том, что оно познает, выражает действительность, жизнь, чувства и мысли людей, но не отвлеченно, а в форме образов. К этому мы сейчас прибавляем, что главным органом, чрез который функционирует искусство, является интуиция; художественное познание интуитивно. Товарищи, возражавшие против такого определения (познание) и ссылавшиеся к тому же на Плеханова, например, Лелевич, делали это по глубокому недоразумению. Позже стали утверждать, что я выражал правильную, но недостаточную и одностороннюю мысль, упуская якобы классовый характер искусства. Но классовая борьба мною не упускалась, односторонний же методологический характер некоторых высказанных мною раньше мыслей я подчеркивал тогда и подчеркиваю теперь. Не стоит ломиться в открытую дверь. Откуда же такая односторонность? Она вызывается односторонним, но не методологически, а ошибочно односторонним толкованием классового характера искусства. У тов. напостовцев получалось: раз художник вольно или невольно отражает в своих произведениях интересы данного класса, он не может быть полезен другому; никакого объективного критерия нет; буржуазный писатель, попутчик не может быть полезен пролетариату, не может дать объективно ценных вещей. Такое толкование классового принципа, классового подхода к литературным произведениям граничило с классовым релятивизмом. Вот почему приходилось и приходится односторонне напоминать и выдвигать некоторые элементарные марксистские положения. В другом литературном споре, скажем, с лодьми, отрицающими классовый характер искусства, надобно, наоборот, подчеркивать именно этот характер, как это справедливо делал Плеханов в споре с народниками, с Мережковским, Ивановыми-Разумниками и т. д. Но в споре, например, с махистами он предостерегал от греха субъективизма и настаивал на существовании и в науке и в искусстве объективных критериев.

Всякому овощу свое время.

# СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр</i>
<i>Павел Сухотин. Лисьи норы. Повесть . . .</i>	3
<i>Федор Гладков. Цемент. Роман (окончание) .</i>	39
<i>Пантелеймон Романов. Рассказы . . .</i>	76
<i>Ольга Форш. Флакон Борджна. Отрывок из романа „Современники“</i>	89
<i>Елена Зарн. Девонд. Рассказ</i>	102
<b>СТИХИ:</b> <i>С. Есенина, П. Дружинина, Ал. Липецкого, Дж. Алмаузина, М. Скуратова</i>	112

<i>С. Вольфсон. Интеллигенция как соц.-экономическая категория</i>	121
<i>Д. Ф. Сверчков. Георгий Гапон (окончание) .</i>	163

<i>Проф. О. И. Бронштейн. Новый подход к изучению эпидемий</i>	187
--	-----

## За рубежом

<i>А. С. Мартынов. Крестьянское движение в Европе</i>	199
---	-----

## От земли и городов

<i>Ал. Ракитников. Молоканский раскол</i>	212
---	-----

## Литературные края

<i>Л. Войтоловский. Пушкин и его современность</i>	228
<i>А. Воронский. Заметки об искусстве</i>	260
<i>Д. Аранович. Современные художественные группировки</i>	277
<i>П. Марков. Современные актеры. И. М. Москвин</i>	283

## Библиография

<i>к: Н. Смирнова, Вал. Правдухина, С. К., Ф. Жица, Арк. Глаголева, И. Сергиевского, Ив. Евдокимова, Н. Ленцнера, И. Бриславского, И. Ильинского, проф. О. И. Бронштейна</i>	290
--	-----

## Объявления

---

## ОТ РЕДАКЦИИ

Ввиду летнего перерыва в работе типографии следующий № 7 „КРАСНОЙ НОВИ“ выйдет 10—15 сентября.

Подписчикам „КРАСНОЙ НОВИ“ рассылается бесплатно литературно-художественный альманах „КРАСНОЙ НОВИ“ № 1.

---

ЖУРНАЛ  
„КРАСНАЯ НОВЬ“

**ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ**

ЖУРНАЛ  
„КРАСНАЯ НОВЬ“

в 1925 году рассылается подписчикам следующим образом:

**ПОЛУГОДОВЫМ:** январь—июнь №№ 1, 2, 3, 4, 5 и альманах № 1; апрель—сентябрь №№ 3, 4, 5, 6, 7 и альманах № 1; июль—декабрь №№ 6, 7, 8, 9, 10 и альманах № 2.

**ТРЕХМЕСЯЧНЫМ:** январь—март №№ 1, 2, 3; апрель—июнь №№ 3, 4, 5; июль—сентябрь №№ 6, 7, 8; октябрь—декабрь №№ 9, 10 и альманах № 2.

*Периодсектор Госиздата*