

174  
42

# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

---

---

---

ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВА  
КРИТИКИ  
И БИБЛИОГРАФИИ

---

---

---

1923

КНИГА СЕДЬМАЯ

---

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

# СОДЕРЖАНИЕ.

## СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

	<i>Стр.</i>
1. А. В. Луначарский. Л. Д. Троцкий о литературе . . . . .	1
2. А. Дивильковский. Разложение меньшевизма . . . . .	17
3. И. Заввич. Уpton Синклер и американские университеты . . . . .	25
4. Я. Зунделович. О современной польской литературе . . . . .	40
5. П. Эттингер. Из мира графики на Западе. (I. О новейшей немецкой гравюре. II. Новый иллюстратор Достоевского) . . . . .	46
6. Б. Арватов. Язык поэтический и язык практический . . . . .	58

## ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ.

7. М. Лиров. Об упростиельстве и попустиельстве. (По поводу книги А. Воронского «На стыке»). . . . .	68
8. К. Локе. Современная проза . . . . .	75
9. Валерий Брюсов. Среди стихов . . . . .	82
10. Р. Головин. Обреченные . . . . .	87
11. Ю. Соболев. Чеховиана за 1917—1922 г. (обзр) . . . . .	92
12. М. Рейснер. Обзор литературы о религии и церкви . . . . .	105

## В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ.

13. Синеира. Заключительное слово к дискуссии об элементах бланкизма в марксизме . . . . .	119
14. Б. Горев. Письмо в редакцию (Г. Синеира и чувство смешного) . . . . .	123

## ИЗДАТЕЛЬСКОЕ И ПЕЧАТНОЕ ДЕЛО.

15. Н. Гарелин. Выставка немецкой книги . . . . .	125
---	-----

## ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

М. Зелигмана, Б. Горева, В. Невского, М. Брагинского, И. Заввича, М. Павловича, Ц. Фридриха, Р. Гальперина, Я. Фина, В. Дитякина, В. Кряжина, П. Лепшинского, А. Слуцкого, М. Клевенского, М. Рафеса, Н. Кашина, П. Щербакова, М. Мебели, Г. Лелевича, Ф. Копа, П. Волковичера, В. Виленского (Сибирякова), С. Пюитковского, К. Добраницкого, Б. Козьмина, К. Злинченко, П. Преображенского, К. Грасиса, М. Григорьева, С. Геллерштейна, П. Стучки, А. Пюитковского, Н. Чехова, Б. Жеребцова, М. Слуховского, Л. Хавкиной, Н. Орлова, Н. Здобнова, В. Адарюкова, М. Гремяцкого, М. Виноградова, Н. Андреева, Б. Андреева, В. Михельсона, Ф. Канелюша, П. Евдокимова, В. Фриче, И. Гливенко, Н. Фатова, В. Черверзева, Л. Розенталя, Э. Бика, Д. Благого, Ю. Соболева, М. Эйхенгольда, В. Волькенштейна, П. Аксенова, А. Юрлова, И. Кубикова, Д. Фурманова, С. Бугославского, Л. Сабанеева, А. Сидорова, П. Горбункова, Л. Некрасова, Г. Жидкова, Б. Арватова, Н. Тарабукина, А. Греча, С. Милеева, А. Хавина, С. Обручева.

В номере свыше 35 иллюстраций в тексте.

Портреты В. Я. Брюсова и С. А. Серафимовича.

## ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ И ЯЗЫК ПРАКТИЧЕСКИЙ.

(К методологии искусствознания).

Б. Арватов.

### I.

1. Основная идея производственного движения в искусстве заключается в том, что по мере коллективизации общества художественное творчество будет сливаться с творчеством социально-утилитарным. Стоя на этой точке зрения, производственники самым решительным образом борются со всяким отрывом искусства от жизни, со всяким противопоставлением художественного практическому.

В то же самое время производственники являются сторонниками так наз. формального метода в искусствоведении, — в частности, в теории литературы; формальный же метод выдвинул принцип, согласно которому утверждается «противоположность... законов поэтического языка законам языка практического» (В. Шкловский. «Искусство, как прием». Сборн. «Поэтика», стр. 104. П. 1919 г.).

Получается явное, смущающее многих противоречие, особенно резко сказывающееся на отношении к формальному методу теоретиков марксизма. Им, социологам, от начала и до конца представляется полной нелепицей, буржуазным вырожденчеством квалификация искусства, как суммы приемов, противопоставленных действительности и самоцельных. Особенно вредно отражается современная трактовка этого вопроса на работе пролетарских писателей, чрезвычайно нуждающихся в теории художественной формы, но отпугнутых «самоцельщиной» Опояза (общ. изуч. поэт. языка).

Между тем именно работники Опояза впервые дали стройную научную систему искусствознания, лишенную «критического субъективизма, точную до математичности по методам, — впервые подошли к искусству, как к особому специфическому виду человеческой деятельности, подчиненному строгим и объективным законам (см. об этом статью О. М. Брига «Так наз. формальный метод». «Леф», № 1). В этом смысле Опояз надо считать прогрессивным, революционным течением в науке, отменившим и превзошедшим многое, сделанное до него. В этом смысле

Опояз ушел гораздо дальше большинства марксистов, по сей день цепляющихся за изжитые формулы. Как известно, марксистского искусствоведения пока-что не существует. Большинство марксистских работ по теории искусства обычно исходит из какой-нибудь буржуазной, догматически воспринятой точки зрения, преподнесенной в социологическом «окружении». Если касаться частных, то достаточно указать на господствующую среди марксистов теорию насчет «содержания», «определяющего» «форму»,—эта теория составляет альфу и омегу немецкой и французской неокантианской эстетики.

По сравнению со всеми этими, частью метафизическими, частью просто «вкусовыми» методами, формальный метод оказывается более «марксистским», чем то, что принимается на веру некоторыми марксистами. И тем не менее, в целом ряде пунктов он требует и выправления и развития.

2. Надо прежде всего указать, что формальный метод зародился недавно; подобно всякому методу, он начался с обобщающего описания, с систематики художественных форм; подавляющее большинство опоязовских работ, вышедших к настоящему дню, посвящено описательной морфологии искусства. Естественно, что и первые теоретические обобщения приняли абстрактно-морфологический характер (см., главным образом, работы Шкловского).

Затем: работники Опояза не представляют собой чего-то вполне однородного. Напротив, уже сейчас можно отметить в нем три отчетливые группировки: крайнюю правую, стоящую на точке зрения полного обособления поэзии от практики (Эйхенбаум, Жирмунский); центр, придерживающийся так наз. лингво-поэтической теории (Якобсон, Шкловский), и крайнюю левую, социологическую и производственную (Брик, Кушнер).

По мере того, как исследование приступает к анализу не только качеств, но и возникновения форм, опоязовский метод получает дальнейшее плодотворное развитие, обогащающее раньше добытые результаты. Нарождается формально-социологический метод, упирающийся непосредственно в марксизм, а вместе с этим возникает необходимость в критическом пересмотре и дополнении тех общих положений, которые были выдвинуты некоторыми опоязовцами в плоскости чисто морфологического анализа.

Такую именно цель преследует данная статья по отношению к частному, но существенному вопросу об языке поэтическом, как о чем-то принципиально противопоставленном языку практическому.

Само собой разумеется, что ни о каком исчерпании проблемы здесь не может быть и речи. Всякий раз будут браться некоторые более или менее важные моменты, скорей как иллюстрация метода, чем как его доказательство.

## II.

1. Начну с самого термина «противопоставление» или «противоположность». Термин этот не только создает впечатление какой-то имманентной, «от века» существующей анти-утилитарности поэтического языка,

но и просто неверен. Если взять, например, такой элемент поэзии, как рифму, то ничего «противопоставленного», «противоположного» ей в практическом языке мы, конечно, не найдем. Точно так же никак нельзя считать «противопоставленностью» или «противоположностью», в буквальном, логическом смысле этого слова, такие факты, как использование в поэзии иностранных языков, фольклора и даже так наз. «зауми». Все это не «противоположности», а функциональные различия, благодаря которым и возможно вообще установление особого вида языка, а именно, языка поэтического. Но тогда окажется, что среди других языковых сфер мы точно так же найдем ряд относительно обособленных систем, обладающих собственными функциональными различиями: «законы» ораторского языка иные, чем «законы» языка военного; разговорные формы требуют других приемов, чем формы журнальные или газетные и т. д. И все же ни о какой «противопоставленности» в последних случаях не подымается вопроса.

Возможно, разумеется, что различия поэтического языка резче и крупнее, чем где бы то ни было, но даже та функция языка, которая обычно «отнимается» от поэзии, — коммуникативность, — тем не менее, в поэзии налицо, хотя бы и в слабой степени; поэт пишет для читателя; мало того, он ждет от читателя ответа.

## 2. Кое-какие частности.

По поводу фонетической природы поэзии Якубинский отмечает тенденцию скопления плавных звуков; тенденция эта отсутствует, по указанию Якубинского, в языке практическом, и, наоборот, заменяется тенденцией к расподоблению данных звуков: «феврарь» переходит в «фесраль» и т. п. (Якубинский. «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках». «Поэтика»). Характерно, что Якубинский все свои примеры взял из области разговорного и отчасти «статейного» языка, между тем есть виды практического языка, где скопление одинаковых плавных не только не устраняется, а, напротив, закрепляется. Таковы, например, некоторые ораторские приемы, язык воззваний, приказов и особенно лозунгов.

Показательней всего, пожалуй, пример интернационального рабочего лозунга: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». На большинстве языков лозунг включает в себя три «р», но интересно другое: на том языке, на котором лозунг был впервые создан, а именно, на немецком, он дает скопление шести «р»: «Proletarier aller Lander, vereinigt euch».

Отличительной и специально - поэтической особенностью синтаксиса в поэзии принято считать так наз. инверсию, т.-е. «обратный» порядок слов.

Опять-таки надо указать на полную условность термина — «обратный». Этот термин годится только в той мере, в какой мы условимся считать такой-то порядок слов (напр., подлежащее, сказуемое, дополнение) «прямым». Между тем поэтика очень часто использует термин нормативно, — в смысле: «не-правильный», т.-е. якобы «анти-практический» или хотя бы «неупотребительный». На самом же деле практический язык

использовывает на каждом шагу решительно все виды «порядка слов», при чем «обратный» почти обязателен в случаях языка эмоционально-подчеркнутого («чужак какой!» и т. п.).

Относительно «образа» Шкловский сам приводит пример «поэтического» приема в практическом языке:

«Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял». Это—пример образа-тропа прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «эй, шляпа, как стоишь». Это — образ-троп поэтический».

И дальше:

«Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления» (там же, стр. 103).

На вопросе о «впечатлении» я останавлиюсь позже. Пока же отмечу, что использование поэтического приема в данном примере было не только средством впечатления, но и средством логической характеристики (презрительное у военных: «шляпа»!). В этом же плане постоянно используются в практическом, например, научном языке поэтические цитаты, переводясь в логическую систему целого и становясь фактом утилитарным.

Характерно, что в большинстве опоязовских работ в качестве материала для изучения поэтических приемов берутся народные пословицы, бытовые, обрядовые формы и т. п., т.-е. формы, где задания поэтические и задания практические нераздельно сливаются.

Шкловский пробует обобщить выделенность поэтического языка до пределов языка *иностранного*; он указывает, что литературным языком в средневековой Европе была латынь, у персов — арабский и т. д. (стр. 112). Шкловский, однако, обходит тот существенный факт, что и латынь в средние века, и арабский в Персии были языками не специально-поэтическими, а обще-литературными, т.-е. употреблялись в публицистике, в научной прозе, в богослужении, в ораторском и даже в разговорном языке (по крайней мере, среди господствующих классов).

Фактически все приемы поэтического языка сводятся к *повторению* (ритм, аллитерация, параллелизм и т. п.); повторение же есть постоянный элемент практического языка, и по одному этому не может быть никакой решающей, «всегдашней» разницы между поэзией и утилитарной речью.

Затрону еще вопрос о *тематике*.

Шкловский особенно настойчиво подчеркивает следующую «противоположность» между языком практическим и языком поэтическим: главнейшим законом практического языка является закон экономии речевых усилий, выражающийся в автоматизации речи; наоборот, в языке поэтическом господствует выведение из автоматического состояния, прием «торможения», «затруднения», цель которого — привлечь внимание к данной форме, сделать ее не просто узнаваемой (как в практической жизни), а ощущаемой.

Шкловский исходит при этом из догматической, не доказанной точки зрения, будто в практической жизни невозможно ощущение явле-

ний, а возможно лишь их узнавание. Потом мы увидим, что тут кроется известная доля истины, однако, в той абсолютной формулировке, которая дана Шкловским, это положение прямо противоречит фактам.

Средствами «торможения» в сюжете служат приемы так наз. «остраннения» и задержки действия. Но как раз именно они постоянно встречаются в быту. Дело в том, что автоматизм присущ, главным образом, рабочей речи; в разговорной же беседе, где люди, помимо прочего, эмоционально общаются друг с другом, автоматизм обычно даже мешает («сухой человек»); наиболее интересными собеседниками являются люди, максимально «тормозящие» речь. Они бессознательно применяют указанные выше приемы, но не к выдуманным фактам (как в художественной литературе), а к фактам реальным, действительно происшедшим, т.-е. практическим. Напр.:

«Иду я вчера по Моховой и — кого бы вы думали—я встретил? — Ивана Ивановича!».

И т. д.

Встреча «остраннена», действие задержано и сделано «выразительным», подчеркнутым.

### III.

1. Вся ошибка Шкловского и тех, кто правее его, заключается в полном игнорировании конкретных элементов поэтической формы в их «неповторяющейся специфичности. Для Шкловского вполне достаточно того, что поэтический прием «противопоставлен» действительности, а как он «противопоставлен», каковы *тенденции* расхождения в каждом отдельном случае, — это Шкловского не интересует. Отсюда его «имманентная» теория, отсюда мысль, будто поэзия вне-социальна и вне-исторична. Перед лицом такого мировоззрения совершенно безразлично, создано ли «противопоставление» фольклоризацией Ремизова или урбанизацией Маяковского. Далее, совершенно неважной оказывается *степень* расхождения между языком поэтическим и языком практическим; так, напр., язык Державина и язык Некрасова становятся равно «противопоставленными» современному практическому языку. Затем упускаются из виду те формы самого практического языка, которым «противопоставлена» данная поэтическая форма; совершенно очевидно, например, что фольклоризм Ремизова в этом смысле никак не может быть эстетической категорией по отношению к языку крестьян, — что только для буржуазии, ищущей в стилизации фольклора чего-то «противопоставленного», Ремизов — эстетически активен.

Наконец, — и это, пожалуй, самое главное, — Шкловский как будто не видит, не замечает всей *эволюции* поэтической речи в целом. А между тем именно она отчетливо и недвусмысленно показывает не «противопоставленность» поэтического и практического языков, а, наоборот, их полную слитность. История поэтического языка состоит в том, что он усваивает словарный материал, синтаксис, семантику, тематику языка практического. Поэтому — то язык Некрасова немислим в эпоху Державина, а

язык Маяковского — в эпоху Некрасова. Поэтический язык в своем развитии сполна определяется тенденциями языка практического: «февраль» стал «февралем» не только в быту, но и в стихах.

Оставляя пока в стороне исключения, можно утверждать, что поэзия подчинена тем же законам развития, что и общесоциальная языковая система. Примеров этому сколько угодно. Приведу некоторые.

Современный язык характеризуется стремлением к краткости синтаксиса, тематики и даже морфологического состава отдельных слов (телеграфный язык и пр.). Достаточно сравнить количественно и формально поэмы Пушкина с поэмами раннего времени, синтаксис Пушкина с синтаксисом Маяковского и даже Ахматовой, чтобы убедиться в полном совпадении тенденций современно-поэтических с тенденциями практической речи.

Переход от феодализма к ремесленно-городской эпохе (XII, XIII вв.) повсюду в Европе был отмечен победой национальных языков; после некоторого сопротивления они овладели и поэзией, при чем характерно, что из всех литературных форм первыми последовали за разговорной речью именно формы поэтические; поэзия оказалась наиболее послушной ученицей новой социальной практики (Данте и др.).

То же самое, конечно, надо сказать об эволюции отдельных языков и их поэтических выявлений: французского, русского и всех прочих. Да это и понятно: писать сегодня на языке Ивана Калиты значило бы быть никем не понятым, не даром современные архаизаторы, в роде Вячеслава Иванова, вынуждены модернизировать свою «славяницу», т.-е. приспособлять поэтический язык к языку практическому. Что же касается до так наз. «заумной» поэзии, то, как я уже в своем месте показал, она является поэтическим экспериментом над практическим языком (см. «Леф», № 2).

И все же факт функциональных различий между поэзией и всеми прочими видами языка остается несомненным. Понять эти различия — значит объяснить их как видоизменения практической речи, играющие по отношению к последней некоторую, в каждом данном случае строго определенную функцию.

2. Я уже указывал, что конкретно-социальный анализ поэтических приемов должен идти по трем линиям: 1) их эволюционные тенденции по отношению к тенденциям практического языка, 2) *степень* их совпадения или несовпадения с приемами практического языка, 3) национальные, классовые, профессиональные, бытовые и прочие границы констатированных в поэзии различий. Добавлю теперь четвертый пункт, обобщающий данные первых трех: социально - *организационное* значение политических приемов, как приемов, отличных от приемов практического языка.

Иными словами: задача научной поэтики состоит в том, чтобы самый факт *поэтического «противопоставления»* понять, как особый способ *практической организации*.

Разберемся по пунктам.

Прежде всего об *эволюционной* характеристике поэтического приема. Здесь можно наметить следующее основание для анализа.

Любая поэтическая форма, любое фонетическое, синтаксическое или иное построение представляет собою либо архаизм, либо неологизм (в широком смысле этих слов), т.-е. либо шаг назад в поэзии, либо шаг вперед. Далее, всякий поэтический неологизм может соответствовать тенденциям практического языка, а может и противоречить им. Иначе говоря: поэтический язык является либо прогрессивно-воспитывающим, либо тянущим назад. Поэтического языка, безразличного к тенденциям языка практического, не существует. От взаимоотношения этих двух языковых систем зависит организующее воздействие их друг на друга. Словесные формулы Грибоедова стали в быту разменной монетой, превратились в массовое орудие практики; этого никогда не случится с Ремизовым, — культивирование отживающих диалектов неспособно на социальную активность.

Каждый закон так же, как и каждое нарушение канона, ценны не сами по себе, а той ролью, которую выполняет данный индивидуальный канон или данное индивидуальное его нарушение. И Блок и Маяковский прорвали традиционную тематику фантастическими мотивами; но Блок использовал для этого в качестве материала мистику, т.-е. отживающее в практической жизни явление, а Маяковский ввел вещные материалы. Поэтому можно предвидеть, что по мере изживания мистики в быту, мотивы Блока заглохнут, мотивы же Маяковского получат дальнейшее развитие.

Искусство, изображающее не просто «противопоставление», не просто выведение фактов из обычной жизненной цепи, — искусство изображающее — это восполнение неорганизованных общественных потребностей. В этом смысле и архаизмы имеют свое относительное значение: они организуют тенденции консервативных социальных групп.

Когда Шкловский полемизирует с вульгаризаторами социологического искусствоведения, он ломится в открытую дверь. Шкловский пишет: «Если бы искусство было так гибко, что могло бы изображать изменение бытовых условий, то сюжет похищения, который, как мы видим в словах раба комедии Менандра «*Εὐφραμίης*», — уже тогда был чисто литературной традицией — не дожид бы до Островского и не заполнял бы литературу, как муравьи лес» («Ход коня», 1923 г., стр. 40).

Шкловский упускает из виду, что «сюжет похищения» был все эти столетия не только «литературной», но и бытовой «традицией» и заполнял быт, «как муравьи лес». Неорганизованность личных отношений — факт тысячелетней длительности, принимавший разные формы в разные социальные эпохи. Но сюжетное восполнение этого факта в литературе точно так же непрерывно менялось. «Похищение» Менандра и «похищение» Островского столь же различны, сколь различны формы быта греческой буржуазии IV века до так наз. Р. X. и формы быта московского купечества в XIX столетии.

Теперь — по поводу *степени* расхождения между языком поэтическим и языком практическим.

Вяч. Иванов и Маяковский — поэты, т.-е. язык обоих выделен из современного практического языка. Достаточно, однако, сравнить хотя бы словарный материал того и другого, чтобы увидеть, насколько Маяковский ближе к практическому языку, чем Вяч. Иванов с его славянизмами.

Метод такого анализа должен быть развернут и в историческом плане. Так, например, ритмика футуризма по приемам ближе к практическому языку, чем ритмика хотя бы символистов; а именно: ритмика Вяч. Иванова и прочих строится на слоговом фундаменте, ритмика же футуристов — на словарном, т.-е. так, как она строится в практическом языке.

#### IV.

1. Когда идет анализ поэтического «противопоставления», обычно не интересуются, какой сфере практического языка «противопоставлена» данная эстетическая форма.

Дело в том, что практического языка, как чего-то единого и сплошного, не существует и существовать не может. Город и деревня говорят и пишут по-разному; в городе у рабочих один язык, у купцов — другой, у интеллигенции — третий и т. д.; каждая профессия создает собственный язык (ученые, летчики и т. п.); мало того, — каждая бытовая или производственная область характеризуется специфическими формами речи (газета, телеграф, разговор на улице и пр.).

Наконец, — и это важнее всего, — в каждый данный момент в существующей языковой системе борются разные, иногда даже прямо друг другу противоположные формально-эволюционные тенденции. Классовая борьба в языке — такой же реальный факт, как и ее причина: экономическая борьба классов. Утверждать поэтому, что та или другая поэтическая форма противоречит задачам практическим, невозможно. Здесь не может быть общих, вне-социальных формулировок. Всегда следует устанавливать, каким именно задачам, какой социально-языковой практической сфере соответствует или противоречит поэтический прием данной школы или данного поэта. В противном случае мы получим антинаучное, искажающее факты обобщение, — абстрактную формулу, которая как раз характерна для ранних опоязовцев и которая создает фальшивое впечатление поэтической «имманентности».

Поэтический язык — это бессознательная лаборатория языка практического. Поэт не просто перекомбинатор слов или предложений; поэт — всегда изобретатель, формовщик реального языкового материала (осознано впервые футуристами). А методы его творчества сполна определяются задачами, поставленными перед ним обществом.

То же самое относится, разумеется, и к поэтической тематике.

«Сюжеты бездомны», пишет Шкловский («Ход коня», стр. 39). И дальше: «Если бы был выражался в новеллах, то европейская наука не

ломала бы голову, где—в Египте, Индии или Персии—и когда создались новеллы 1001 ночи. Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа. Если бы этнографические черты отлагались в искусстве, то сказки про инородцев не были бы сближаемыми, не рассказывались бы любимым данным народом про другой соседний».

Шкловский не указывает при этом:

1. Что место создания 1001 ночи ищется и в Персии, и в Египте, и в Индии, — но только в феодальной Персии, феодальной Индии, феодальном Египте; данные художественные формы определяются, именно как формы, формами социальной системы,—материал же их может быть любым: сказочно-фантастичным, иностранным, местно-бытовым или смешанным; отсюда возможность и необходимость заимствований и интернационализации сюжета в пределах определенной социальной формации.

2. Что сказки о попе и сказки о барине — это сказки одинакового соци-формального склада: схемы авторитарного быта. Поскольку они сохранялись в разные эпохи и в разных сферах быта (духовенство и помещики), постольку возможна была их идентификация.

3. Что сказки инородцев ограничены племенами одинаковой исторической ступени; сказки те же инородцев о белых людях—необратимы.

Шкловский явно бьет мимо цели. Ему кажется, что социологический анализ искусства обязательно превращает искусство в фотографический аппарат, т.-е. извращает сущность художественного творчества. К сожалению, это не только ошибка. Шкловский исходит из критики работ теоретиков от марксизма, которые рассматривали искусство, как «отражение» жизни, т.-е. рассматривали, не понимая характера своего объекта.

Изображающее искусство организует в выдумке то, что неорганизовано, а значит, несуществует в жизни, но что нужно обществу, к чему оно чувствует тягу. Для того, чтобы данный мотив существовал в романе или новелле, необходимо два условия: 1) неорганизованность изображаемого явления в быту, 2) стремление все же ощутить его.

Вот почему пейзаж расцветает параллельно развитию «дачной» жизни и «пикников» (в итальянской живописи XV столетия пейзаж стал объектом особого внимания одновременно с появлением первых «пикников» папы Пикколомини). Вот почему натюр-морт восторжествовал тогда, когда народилась буржуазия, т.-е. класс, любящий вещи (собственность), но не создающий их. И т. д. и т. п.

По этой же причине обратимы инородческие сказки. Мотив, скажем, удачливо-легкой охоты составляет объект всегдашних, но почти никогда несуществующих желаний всего охотничьего народа, но этот мотив в собственном быту известен и не дает материала для реализации желаний в выдумке, — одновременно налицо интерес (соперничество, сотрудничество)... к соседним племенам, — и вот племя А одевает данный сюжет в черты, свойственные племени Б, и, наоборот, племя Б поступает точно так же с чертами, свойственными племени А.

Яксыбы нелепая с социологической точки зрения (так думает Шкловский) интернационализация сюжета есть лишь функция интернациональной общности людей. Америка занимательна и для русского, и для турка, и для тунгуса, если и тех, и других, и третьих Америка затрагивает социально. Экзотический роман развился с развитием колонизаторских экспансий капитала: общество жаждало ощутить то, что составляло объект его стремлений, но что оставалось неведомым и загадочным, — на помощь пришли Шатобрианы, Куперы, Киплинги.

2. Шкловский прав, когда устанавливает «выразительную» природу искусства, — творчества, задача которого — «гармонически», т.-е. ощутимо, т.-е. выразительно организовать материалы жизни.

Шкловский неправ, когда считает возможным такое «выражающее», «впечатляющее» творчество только вне пределов практического, утилитарного.

Поскольку жизнь неорганизована, поскольку быт окаменеет в шаблонном костяке непереживаемых привычек («Здравствуйте!» — «Здравствуйте! Как живете?» — «Да ничего, — помаленечку... Ну, что новенького?» — «Ничего, благодарю вас». — «До свидания!» — «До свидания»... И т. д. и т. п.), — постольку искусство вынуждено впечатлять вне этого шаблона, так как искусство — нарушение шаблона. Но в той мере, в какой практическая действительность становится социально-организованной и вместе с тем вечно-текущей, изменяющейся, т.-е. нарушающей утилитарно шаблоны самой себя, — в этой мере искусство получает доступ в практическую жизнь.

Творить художественно — значит сознательно изменять; сознательное изменение обществом собственного бытия становится поэтому базисом для производственного, т.-е. утилитарного искусства. Естественно, следовательно, что идеи производственного искусства возникли под непосредственным влиянием рабочего движения, впервые поставившего вопрос о коллективно-сознательном жизнетворчестве.

Лишь в плоскости такого рода анализа можно и должно решать проблемы поэтического языка.

Поэтический язык, как язык, выделенный из общей системы, является прямым порождением анархического общества, стихийных форм социального бытия. Люди не умеют намеренно и выразительно строить свой язык в быту, и, восполняя жизнь, становясь\* зато вне жизни, делают это яксыбы самоцельные художники стихов или новелл.

Шкловский принял временное, исторически - относительное явление за «вечный» закон, буржуазное — за всечеловеческое. Шкловский забыл, что форма живет не только в искусстве, но и в каждом ростке жизни, и тем самым поставил себя на один уровень со своими оппонентами: и они и Шкловский не сумели разглядеть в форме, как таковой, ее социальную природу.