

А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р  
И Н С Т И Т У Т   Р У С С К О Й   Л И Т Е Р А Т У Р Ы   ( П У Ш К И Н С К И Й   Д О М )

# Р Русская Литература

№ 1

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й   Ж У Р Н А Л

1965

---

*Год издания восьмой*

---

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О   « Н А У К А »  
Л Е Н И Н Г Р А Д

## ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЕДИНСТВА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

По вопросу о единстве формы и содержания в произведениях искусства накопилась огромная литература. Это один из основных вопросов марксистской эстетики. Но о том, как изучать это единство, написано мало. Между тем именно в изучении единства формы и содержания раскрывается эстетическая сущность художественного произведения. Н. Г. Чернышевский писал: «Художественность состоит в соответствии формы с идеею... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее».<sup>1</sup>

### Изучение единства формы и содержания — ключ к познанию художественной сущности литературного произведения

Прежде всего отметим одно обстоятельство, важное для изучения единства содержания и формы художественных произведений, недостаточно осознающееся, однако, в некоторых искусствоведческих работах.

Когда мы говорим о неразрывности формы и содержания, мы имеем в виду требования и условие художественности, но не реальное положение в любом произведении искусства — плохом и хорошем. Именно это *идеальное* соотношение формы и содержания имел в виду В. Г. Белинский в своем совершенно правильном положении. Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму... это органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеею бывает достоянием *только одной гениальности* (курсив мой, — Д. Л.). Простой талант всегда опирается или преимущественно на содержание, и тогда его произведения недолговечны со стороны формы, или преимущественно блистает формой, и тогда его произведения эфемерны со стороны содержания...»<sup>2</sup> Отсюда ясно, что В. Г. Белинский говорит о единстве содержания и формы лишь в тех произведениях, в которых форма есть выражение содержания, иными словами — произведениях истинно художественных, даже гениальных.

Полное достижение единства содержания и формы возможно лишь в идеале. Единство содержания и формы есть требование художественности, но поскольку многие из произведений искусства отступают в том или ином отношении от идеалов художественности, постольку и отдельные, эпизодические нарушения этого требования при внимательном и

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 663.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 535.

детальном анализе произведений искусства в отдельных его частях нередки. Художественное произведение лишь приближается к единству содержания и формы — часто очень близко. Единство содержания и формы нарушается в произведениях посредственных, в подражаниях, где старая форма оригинала часто механически применяется к новому содержанию, и в других случаях, однако чем выше художественные достоинства произведения, тем сильнее единство содержания и формы и тем многообразнее проявления этого единства. Последнее, как мы увидим в дальнейшем, особенно важно.

Некоторые искусствоведы утверждают, что содержание вообще невозможно без формы, а форма во всех случаях невозможна без содержания.<sup>3</sup> Такое утверждение способно разоружить искусство и критиков искусства, ибо логическое продолжение этой точки зрения — отрицание возможности формализма в искусстве, плохих, антихудожественных произведений, возможности отставания формы от содержания в те или иные эпохи и т. д.

Вопрос о нарушениях единства содержания и формы не следует понимать примитивно. Так, например, в произведениях монументального искусства иногда применяется то, что я бы назвал «ложным нарушением формы»: форма соответствует содержанию в крупных масштабах, тогда как в мелких она остается как бы недоработанной — остаются швы, видна «фактура», форма оказывается шероховатой или нарочито затрудненной (как в оде А. Н. Радищева «Вольность», в некоторых стихотворных произведениях Г. Р. Державина, отчасти в прозе Л. Толстого и др.).

Иногда автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание. В этих случаях само нарушение единства формы и содержания подчиняется более общему их единству. Так, например, автор может трагическое содержание вложить в уста комического персонажа, подчеркнуть внутреннее благородство скромного и отнюдь не «благородного» по происхождению героя, заставив его рассказать свой героический поступок дурным, провинциальным языком мещанина, изобразить «благородного» подлеца говорящим рафинированным литературным языком (Тоцкий в «Идиоте» Достоевского).

Наконец, соответствие формы содержанию ни в коем случае нельзя понимать в смысле стилистической гладкости выражения мысли. Пушкин писал: «Делярю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет для молодого лицеиста. В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства».<sup>4</sup> Еще более определенно сказано Л. Толстым: «Эта бойкость пера совершенно несовместима с серьезностью мысли».<sup>5</sup>

Кроме того, имеются нарушения единства формы и содержания, общие для многих произведений той или иной эпохи и которые в какой-то (правда, ограниченной) степени могут рассматриваться в связи с закономерностями развития литературы. Я имею в виду систематическое отставание формы от содержания при смене одного направления в искусстве другим, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу появлению нового направления.

Вопрос об отставании формы от содержания на определенных этапах развития искусства и, в частности, литературы один из самых сложных вопросов изучения проблемы формы и содержания в их единстве. Этому

<sup>3</sup> Так, например, В. Ванслов пишет, что содержание не может существовать без формы, а форма без содержания: «Предположение об их самостоятельном, изолированном существовании есть бессмыслица» (В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 280), хотя несколько выше и признает возможность «частичного разрыва» (стр. 283).

<sup>4</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 346.

<sup>5</sup> Запись Н. Н. Гусева. См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II. Гослитиздат, 1960, стр. 328.

вопросу, по существу, следует посвятить отдельное исследование. В данной статье я не могу на этом останавливаться.

Скажу только, что отставание формы от содержания на поздних этапах развития любого направления, ведущее затем к смене этого направления новым, не нарушает единства формы и содержания в той мере, в какой это нарушение привело бы к исчезновению художественности. Гениальные писатели и гениальные художественные произведения очень часто появляются на грани двух художественных направлений, когда форма старого направления отстает от нового вторгающегося в него содержания: на рубеже барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и реализма.

Хотя выше и было отмечено, что почти в каждом произведении литературы, даже самом совершенном, имеются не только разнообразные проявления единства содержания и формы, но и эпизодические нарушения этого единства, — внимание исследователя направлено по преимуществу на поиски единства, а не на установление нарушений единства. Последние занимают исследователей гораздо меньше. Почему?

Несомненно, в таком внимании исследователя к единству содержания и формы есть определенный смысл. Дело в том, что проявления единства формы и содержания способны объяснить художественную сущность произведения искусства, случаи же нарушения этого единства в этом отношении по большей части ничего не объясняют.

Проявления единства содержания и формы необыкновенно многообразны и специфичны. Они специфичны для эпохи, для направлений в литературе, для данного автора, для данного произведения. Вот почему они позволяют проникнуть в мир индивидуального и обнаружить развитие, движение, изменчивость литературных явлений. Нарушения же единства формы и содержания не являются результатом закономерных для истории литературы явлений. Чаще всего они — следствие недостатка творческой собранности автора, незавершенности его работы над произведением, вторжения посторонних творческому процессу факторов (гонимых соображений, страха перед цензурой, мелкого тщеславия и пр.). Конечно, явления эти имеют свое значение в изучении творчества данного писателя, но для истории литературы как искусства, для проникновения в художественную сущность произведения удельный вес их сравнительно невелик. Нарушения единства формы и содержания мало специфичны для эпохи, для направления в литературе. Они могут быть специфичны для писателя, но не позволяют, по существу, проникнуть в то, что мы условно можем назвать «тайнами творчества».

Пора привести какой-нибудь конкретный пример. Возьмем самый простой случай. Допустим, мы замечаем, что произведение многословно. Это, элементарно говоря, особенность «формы» произведения, иногда связанная с его содержанием, а иногда и не связанная.

Многословие может отражать нервную взвинченность воображаемого рассказчика, от лица которого ведется повествование, демонстрировать его неуверенность в себе, его стремление как можно точнее и детальнее передавать происходящее; оно может создавать ощущение быстроты действия, находиться в соответствии с резкими перенесениями действия из одного плана в другой и пр., и пр. Напомню специфическое многословие многих произведений Достоевского. Это многословие находится в органической связи с особенностями содержания его произведений. Оно специфично для Достоевского, для того типа романов, к которым принадлежали романы Достоевского, для образа повествователя в произведениях последнего. Повествователь говорит быстро и много. Он как бы «захлебывается» в своих словах, спешит, возвращается к уже сказанному и пр. Многословие этого типа настолько тесно связано с содержанием произведений, с их художественными особенностями, что-

в конечном счете оно даже только условно может называться многословием. Его сущность гораздо глубже — и глубже именно потому, что оно связано с содержанием.

Возьмем обратный случай: многословие не связано с другими чертами стиля произведения, не связано с содержанием, не вызвано какими-либо сознательными творческими усилиями автора. Перед нами как бы «изолированное» многословие, многословие «в чистом виде». Уже одно то, что это многословие не связано с другими художественными особенностями творчества автора, показывает, что оно не может объяснить что-либо в художественной стороне его произведений, хотя, конечно, оно может быть «специфично» для него как для писателя (вернее, как для плохого писателя). Но эта «специфика» встречается во все эпохи, во всех литературах. Она и внеисторична и лишена национальных черт, т. е. попросту говоря она не интересна для историка литературы, стремящегося увидеть прежде всего то, что характерно, что специфично для стиля, направления, творческой (а не «нетворческой») индивидуальности писателя и т. д. Вот почему историк литературы ищет прежде всего проявлений единства формы и содержания, ищет «художественное целое» произведения и меньше интересуется случаями нарушения этого единства и цельности. Практически это сводится к тому, что к нарушениям единства историк литературы относит все то, что невозможно объяснить с точки зрения художественного замысла. Этот «остаток» историк литературы относит на долю случая, на долю проявлений незакономерности творчества, на долю «нехудожественных вторжений» в творчество автора.

В связи со сказанным необходимо упомянуть еще об одном явлении. Я лишен возможности остановиться на нем подробно, так как это потребовало бы привлечения очень большого материала.

Мы уже видели, что тесная связь формы и содержания типична для талантливых писателей, для выдающихся произведений — это первое и основное условие художественности. Нарушения этой связи по большей части являются результатом бесталанности автора и свидетельствуют о художественной неполноценности произведения. Поскольку только связь между отдельными элементами может сделать возможным изучение таких явлений, как художественная сущность того или иного литературного направления, стиля, художественная сущность творчества писателя и т. д., — ясно, что изучение выдающихся в художественном отношении произведений может дать больше для истории литературы, чем изучение произведений посредственных или плохих. Но это означает, что историко-литературный процесс сильнее выражается через произведения высокохудожественные, чем через произведения посредственные или дурные. Об этом необходимо напомнить потому, что во второй половине XIX века в связи с некоторыми общими положениями настойчиво высказывалась мысль о том, что для каждой эпохи более типичны посредственные писатели, чем выдающиеся.<sup>6</sup> В других случаях утверждалось, что следует изучать всех писателей независимо от их талантливости. Мысль эта в общем не привилась в истории литературы, но она жива в фольклористике, где очень часто приходится слышать (особенно в области сравнительного исследования фольклора) о равной ценности для исследователя всего фольклорного материала, независимо от его художественной значимости. Глубоко прав румынский фольклорист академик Г. Кэлинеску, утверждающий в своем исследовании «Эстетика сказки», что неудачная с эстетической точки зрения сказка не может дать серьезный материал для эстетических, социологических и этнологи-

<sup>6</sup> См.: В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пб., 1922, стр. 20 («Все ли писатели представляют ценность для историка литературы...»).

ческих умозаключений, подобно тому как стихи какого-нибудь Тициуса или Кайуса не могут характеризовать латинскую литературу.<sup>7</sup>

Итак, изучая художественную сущность литературного произведения или творчества писателя, необходимо в первую очередь обращать внимание на связь формы и содержания. Лишь во вторую очередь необходимо исследовать внехудожественные нарушения этой связи. Во всех ли, однако, случаях следует поступать именно так?

Ни одно правило в области искусства не может рассматриваться как безусловное до того, как рассмотрены все явления. «Правило», о котором я только что сказал, также не должно применяться безусловно. В частности, критик, изучая произведения современного ему писателя, обязан обращать равное внимание как на связь формы и содержания, так и на нарушения этой связи. Тем самым критик может указать на недостатки в творчестве писателя, помочь правильно оценить его творчество и помочь самому писателю в преодолении своих недостатков. Это задача практическая. Но та же «практическая» задача в своих видоизменениях может стоять в некоторых случаях и в отношении писателей далекого прошлого. «Помочь» творческому росту писателя умершего, само собой разумеется, невозможно, но можно, изучая недостатки в творчестве писателей прошлого, помочь совершенствованию мастерства писателей современных. В этом случае особое внимание к нарушениям единства формы и содержания в творчестве писателей прошлого будет вполне оправдано. Конечно, такого рода работы, как я уже сказал, будут иметь меньшее историко-литературное значение, чем работы, обращающие внимание на единство формы и содержания. Они имеют цели по преимуществу практические.

И еще одно замечание. Изучение случаев нарушения единства формы и содержания в какой-то мере есть также изучение формы и содержания в их единстве. Дело в том, что нарушения должны рассматриваться исследователем в свете их возможного идеального единства. Нарушения не существуют сами по себе. Их нельзя рассматривать вне творческого замысла, вне некоего предполагаемого их единства. От этого всякого рода указания на недостатки единства являются одновременно и указанием на это единство — возможное или частично осуществленное. Недостаток не существует сам по себе, это часть какого-то «достатка», свидетельство ущербности какого-то конкретно представляемого, а не абстрактного художественного целого. Значит и в этом отношении изучение нарушений единства формы и содержания имеет определенный смысл. Смысл этот все же со все большей и большей настойчивостью свидетельствует о необходимости в первую очередь изучать форму и содержание в их единстве.

### **Условия, при которых независимое друг от друга изучение формы и содержания может представлять научную ценность**

Естественно, что в результате всего того, что мною только что сказано, может возникнуть вопрос: а возможно ли хотя бы в некоторых случаях изучать форму и содержание художественного произведения независимо друг от друга? Ответ и на этот вопрос должен, как мне представляется, быть дифференцированным. Характер изучения диктуется характером изучаемого материала. Когда в монографических исследованиях творчества какого-нибудь писателя или какого-нибудь произведения в конце этого исследования добавляется глава под названием «художественные особенности» или «стиль и язык» (последний не в лин-

<sup>7</sup> «Studii și cercetări de istorie și folclor», 1958, № 1—2.

гвистическом смысле) и пр., то такого рода ставший шаблонным в литературоведческих работах отрыв формы от содержания творчества по большей части бывает неудачным, неправильным, ненужным. Однако все же бывают случаи, когда форму необходимо изучать как таковую. Приведу хотя бы такой пример: работы по стиховедению — исследования ритма, метра, рифмы и пр. Естественно, что в исследованиях стиха было бы искусственным требование изучать этот стих во всех случаях в связи с содержанием. Кстати, эти попытки могут привести к совершенно ложным результатам, как это имело место, например, в исследованиях 20-х годов «звуковой инструментовки стиха», в которых каждому или многим звукам языка приписывались ассоциации с определенными чувствами и даже мыслями.<sup>8</sup> То же делалось по отношению к стихотворным размерам и т. д. Такие попытки точно приписать определенным звукам определенные смысловые и эмоциональные ассоциации независимо от их сочетаний приводили в творческой практике поэтов к формалистическим вывертам. Значит формализм может быть порожден не только отрывом формы от содержания, но и приписыванием простейшим элементам формы такой связи с содержанием, которая на самом деле отсутствует или очень слаба.

Я сказал — «простейшим элементам формы», и это имеет свое значение. Действительно, форма художественного произведения имеет свои градации: есть простейшие элементы формы и есть элементы формы сложные. В своих простейших элементах форма не обязательно связана с содержанием. Это кирпичи, из которых можно построить хижину и дворец, простую изгородь и современный сложный завод. Однако чем сложнее эти «элементы формы», тем более тесно связаны они с содержанием. Из крупных блоков нельзя построить все, что вздумает архитектор. Соединения же элементов формы всегда требуют какого-то своего обоснования в содержании будущего произведения.

Обращу внимание и на следующее. Когда мы изучаем, скажем, рифму как таковую, связывать каждую рифму с определенным содержанием трудно и, может быть, даже принципиально неправильно. Однако если мы изучаем рифму не вообще, а рифму в фольклоре, то оторвать ее изучение от поэтики фольклора уже невозможно. Если мы изучаем рифму какой-то определенной эпохи, то должны быть приняты во внимание поэтические направления. Если мы изучаем рифму данного поэта, то эта рифма не безразлична к содержанию его поэзии. Здесь отрыв формы от содержания (в зависимости от степени углубленности и детальности изучения) может становиться прямо-таки недопустимым. Следовательно, чем более «индивидуален» материал изучения, тем больше он требует внимания к проблеме единства формы и содержания.

Сказанное относится не только к вопросам стиховедения. Возьмем, например, изучение русского языка как такового. Было бы нелепо анализ общих для всего русского литературного языка синтаксических, морфологических и других явлений связывать с анализом содержания, которое может быть выражено в этих явлениях, если только, конечно, это содержание не подвергнуто грамматической формализации. Однако в более конкретной теме — в изучении языка писателя — нельзя игнорировать то направление, к которому принадлежит писатель, не считаться с содержанием его творчества вообще.

Так обстоит дело с анализом формы в отрыве от содержания. Но вопрос может быть поставлен и наоборот: можно ли анализировать

<sup>8</sup> Эксперименты проф. Ивана Фонадь в Будапеште как будто бы показали некоторую связь отдельных звуков языка с эмоциями, но связь эта, как и самые эмоции, не поднимается над самыми элементарными (см.: Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, pp. 591—605).

содержание, не анализируя форму? Можно ли вообще пересказать содержание художественного произведения? Иногда художественные образы истолковываются в словарях с отметкой «переносно», однако художественность в этих истолкованиях неизбежно исчезает и толкование остается обедненным. В своем докладе на конференции по поэтике в Варшаве в 1960 году проф. Т. Виану привел такой пример исчезновения художественности в метафоре в результате ее «перевода» на обычные понятия. Проф. Т. Виану рассказал, как он попросил своих студентов ответить, что имел в виду М. Эминеску в следующих словах: «Казалось, что в тучах открылись ворота и через них вышла белая мертвенная королева ночи». Студенты единодушно ответили: «луна». Но настоящий образ богаче. В ответе студентов оказалась утраченной целая группа впечатлений (одиночество, сияние, величавость, ворота в неизвестное, выход луны как торжественное событие и пр.). Но важны не только слова, которыми выражен образ, но и их расположение, ритм всего стиха. Отсюда видно, что метафора не обладает содержанием, обособленным от формы.

Т. Виану привел и другой пример: строки Есенина — «колокольчик хохочет до слез». Что это? Веселый звон колокольчика? Конечно, не только это. Крайне важно, что в строках этих упоминаются и слезы, хотя этому упоминанию при поверхностном чтении можно и не придать особого значения, поскольку употреблено целое предложение, «фразеологизм», имеющий в обыденной речи однозначный смысл («хохотать до слез»). Употребленное Есениным выражение становится более богатым в контексте: «В залихватском степном разгоне колокольчик хохочет до слез». Образ уточняет свое содержание благодаря контексту. Полностью он становится понятным в конце стихотворения: «Потому что над всем, что было, колокольчик хохочет до слез». Здесь вступает в силу тема иронии судьбы — судьбы, смеющейся над преходящими явлениями человеческой жизни.<sup>9</sup>

Из изложенного ясно, что простой «перевод» художественного значения произведения на язык публицистики или логики невозможен. Художественное произведение поддается научному анализу, но не пересказу, уничтожающему или отбрасывающему все дополнительные значения, отрывающему содержание от формы, в которой это содержание выражено.

Вот почему так опасны простые пересказы художественных произведений: они бывают необходимы для анализа фабулы, но там, где они применяются для анализа эстетической стороны, они нередко ведут к анестетизации художественного произведения, уничтожению его художественной сущности и к крайнему упрощению содержания одновременно. Пересказ художественного произведения может очень легко не только убить художественность, но и вызвать комический эффект, ибо от живого произведения остаются только поверхностные схемы.

Анестетизация литературных произведений — частый недостаток школьного преподавания, где примитивные пересказы занимают иногда большое место. Этими примитивными пересказами в школьниках убивается вкус к художественной литературе. Поэтому-то такое количество анекдотов существует вокруг различного рода пересказов художественных произведений в школьных сочинениях или в ответах школьников на экзаменах.

Содержание и форма подлинно художественного произведения настолько тесно связаны друг с другом, что анализ их в их единстве, ана-

<sup>9</sup> Tudor Vianu. Quelques observations sur la métaphore poétique. In: Poetics. Poetyka. Поэтика, pp. 298—299.



лиз художественный, должен быть анализом бесконечно малых величин, проникновением не только в макро-, но и в микроструктуру произведения.

Анализ этот, как правило, может извлекать из художественного произведения все новые и новые эстетические ценности. В любимом стихотворении мы и через много лет после его первого прочтения можем открыть какие-то новые, незамеченные прежде стороны. Каждое поколение в настоящих произведениях искусства открывает что-то для себя новое, именно потому, что содержание произведения бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания.

То, что мы отметили выше относительно пересказов художественных произведений, может быть отчасти отмечено и относительно литературоведческого анализа. Если бы литературоведческий анализ художественной сущности произведения претендовал бы на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания, эстетическая ценность художественного произведения была бы обеднена. Это, в сущности, и происходит, когда истолкование художественного смысла произведения сводится к немногим формулировкам и когда читатель вводится этими формулировками в заблуждение, предполагая, что в них исчерпан художественный смысл произведения. Проф. Виану в своем докладе на конференции по поэтике 1960 года справедливо говорил: «Благодаря общим словам учебников и формулам, преподносимым в школах, значение произведений классицизма сократилось до нескольких общих фраз, создающих впечатление, что процесс их истолкования доведен до своего конца. В таких случаях говорится, что трагедии Корнеля выражают борьбу с долгом, а пьесы Шиллера называются драмами свободы. Удовлетворившись таким истолкованием, выхолащивающим их настоящее богатство, отказывающимся от их бесконечной перспективы, мы в то же время прекращаем читать эти произведения. Однако для того, кто поднимется над педантизмом формул, ограничивающих и закрывающих проникновение в бесконечные перспективы поэзии, ее безграничные богатства восстанавливаются и поэтические произведения обретают новую силу, входят вновь в историю».<sup>10</sup>

Рассматриваемые отдельно, форма и содержание произведения в известной мере способствуют уяснению художественности — поскольку внимательное изолированное рассмотрение формы или внимательное рассмотрение содержания в их элементарных проявлениях может приблизить и облегчить необходимый для понимания художественности синтез обоих. Зародыш художественности может быть обнаружен в исследовании элементарных проявлений формы, взятых изолированно. То же можно сказать и о содержании. Содержание в его самых общих проявлениях может иметь свою художественную функцию. Художественность может быть обнаружена в самом сюжете, в идеях произведения, в его общей направленности (впрочем, изучение художественной функции содержания ведется гораздо реже, чем изучение художественной функции формы). Однако по-настоящему произведение литературы раскрывается во всех своих художественных достоинствах только тогда, когда оно изучено в единстве формы и содержания. Художественная значимость формы и художественная значимость содержания, взятые изолированно, во много раз меньше, чем тогда, когда они рассматриваются в их единстве. Художественность накапливается на двух полюсах произведения, как накапливается положительное и отрицательное электричество на аноде и катоде аккумулятора.

<sup>10</sup> Там же, стр. 304 (цитирую в переводе с французского).

### Значение объединяющих тем в изучении формы и содержания в их единстве

Итак, в высших и наиболее сложных своих проявлениях форма связана с содержанием значительно больше, чем в низших, элементарных. То же самое должно быть сказано и о содержании: сложное содержание литературного произведения неотделимо от формы. Отсюда ясно, что единство формы и содержания удобнее анализировать «сверху», а не «снизу», идя от высших проявлений формы, а не от низших, захватывая как можно больше объединяемых в этом единстве формы и содержания явлений. Конечно, нельзя объять необъятного. Анализ требует какого-то дробления темы, но это дробление не должно отделять формы от содержания. Отсюда возникает необходимость, условно говоря, «третьих тем». Под этими «третьими темами» я разумею такие темы литературоведческого анализа, которые требуют равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию. «Третьи темы» позволяют вести анализ, объединяющий проблемы формы и содержания, стоящий вне элементарных проявлений того и другого. Это вопрос не методологии исследования, а его методики.

К таким темам, требующим равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, могут быть отнесены исследования авторского замысла, отдельных художественных образов, стилей изображения человека, художественного времени произведения, его жанровой природы (поскольку жанровая природа произведения зависит не только от формы, но и от содержания произведения) и многое другое.

Выбор таких тем подчиняется тому обстоятельству, что не только форма и содержание в своем идеальном выражении должны находиться в художественном произведении в единстве, но все элементы формы, как и элементы содержания, также должны быть в нем художественно едины. Анализируя один элемент стиля, можно показать весь стиль писателя или поэта, и то же нужно сказать в отношении элементов содержания (это последнее выражение менее употребительно, но возможно). Безусловно прав был А. Н. Веселовский, когда писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».<sup>11</sup> Можно поэтому «третью тему» исследования брать или изнутри формы или изнутри содержания, но необходимо при этом делать ее именно «третьей темой» — темой, позволяющей одновременно охватить и форму, и содержание. Так, например, можно сделать темой исследования формы и содержания в их единстве метафору, но она должна быть рассмотрена не только как явление формы, но и как явление содержания произведения.

Значение «третьих тем» в исследованиях содержания и формы в их единстве выступает с особенной ясностью в свете того факта, что содержание и форма в произведении искусства на высших их ступенях строго не отграничены друг от друга. Одно и то же явление может в одной связи рассматриваться как явление формы, а в другой — как явление содержания. Многое здесь зависит от точки зрения исследователя. Эта точка зрения, — если она не будет точкой зрения, обращенной только к форме, и не будет точкой зрения, обращенной только к содержанию, а будет точкой зрения «третьей», со стороны, от другой, более широкой темы, — будет охватывать как форму, так и содержание.

Из сказанного выше не вытекает, что содержание и форма равноправны, как бы симметричны друг другу, являются двумя равными по-

<sup>11</sup> А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. I, СПб., 1913, стр. 58.

ловинами единого предмета — произведения. Так считать — означало бы возвратиться к механическому разделению формы и содержания произведения.

Форма и содержание не равноправны и не равноценны. В основном форма зависит от содержания, хотя и содержание может изменяться под воздействием формы. Форма зависит от содержания лишь в конечном счете. Ленин писал о зависимости формы от содержания: «Форма существенна. Сущность формируется. Так или иначе в зависимости и от сущности...»<sup>12</sup>

### Принцип историзма в изучении формы и содержания художественного произведения

Не является ли рекомендация рассматривать единство содержания и формы под знаком «третьей темы» до известной степени формальной и механической? Несомненно, эта рекомендация была бы чисто внешней и формальной, если бы речь шла о *всякой* «третьей теме». Выше мы привели некоторые ограничения в выборе этих «третьих тем». Теперь нам следует обратиться к основному условию их выбора. Условие это — необходимость рассматривать единство формы и содержания в историческом аспекте, под углом зрения исторической изменчивости формы и содержания. Объединяющая форму и содержание «третья тема» должна быть прежде всего *исторической* темой.

Марксистское изучение литературы есть прежде всего и в высшем смысле изучение *историческое* и конкретное. Историзмом должно быть проникнуто каждое исследование.

Принцип историзма состоит в том, что всякое явление рассматривается в его происхождении, росте и образовании, в аспекте движения, а само движение — в обусловивших его причинах и связях с окружающим — как часть более общего целого.

Применительно к литературному произведению принцип историзма состоит в том, что оно рассматривается, во-первых, в его собственном движении — как явление творческого процесса, во-вторых, в связи с общим творческим развитием его автора — как элемент его творческой биографии и, в-третьих, как проявление историко-литературного движения — как явление развития литературы того или иного периода. Иными словами — литературное произведение рассматривается в аспекте трех слагающихся в нем движений. Но этим принцип историзма не ограничивается. Принцип историзма требует, чтобы произведение рассматривалось не в изоляции от других явлений литературы, искусства и действительности, а в соотнесенности с ними, ибо каждый элемент искусства является в то же время и элементом действительности. Язык художественного произведения должен изучаться в его соотнесенности с языком общенациональным, литературным, языком писателя во всех его проявлениях и т. д. То же касается художественных образов, сюжета, тем произведения, поскольку образами, сюжетом, темами произведения избираются явления действительности — существующие или существовавшие.

Какое же значение имеет исторический подход в изучении единства содержания и формы? Здесь должны быть подчеркнуты два момента. Первый: историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму и содержание. Второй: исторический подход избавляет от субъективности в интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае.

Обратимся к первому. Всякое литературное произведение создается в обстановке воздействия на него действительности, обусловлено этой действительностью — личностью автора, биографическими и историче-

<sup>12</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 133.

скими обстоятельствами, литературой своего времени и литературным развитием. Вся эта действительность — в широком понимании этого слова — воздействует и на форму, и на содержание произведения одновременно. Поэтому изучение этого воздействия, этой обусловленности литературного произведения действительностью есть в известной мере и изучение единства формы и содержания.

Допустим, мы изучаем единство содержания и формы романа «Анна Каренина». Мы можем заметить, что трагическое содержание этого произведения находит себе соответствие в стиле произведения, в языке, в особенностях психологического анализа, в самом построении романа и т. д. Усмотреть связь содержания и формы в «Анне Карениной» нетрудно, но чтобы связь эту понять во всей ее полноте, детально и глубоко, — необходимо рассмотреть «Анну Каренину» не изолированно от всего остального предшествующего творчества Толстого, от общего течения русской и мировой литературы. Каждый элемент формы и каждая деталь содержания этого романа получают свой истинный и точный смысл только в результате углубленного исторического их исследования. В частности, только тогда, когда проблема героя толстовского романа, проблема нравственного идеала героев «Анны Карениной», их духовного мира будут рассмотрены как этап в творческом развитии Толстого и как часть историко-литературного процесса, — только тогда выступит со всей ясностью взаимосвязь отдельных сторон содержания и формы.

В конце концов каждый отдельный вопрос изучения высокохудожественного произведения в той или иной мере касается и его содержания и его формы. Вот почему Малларме на просьбу Дега изложить идею одной из его поэм отказался это сделать, заявив, что содержание его поэмы не только в идеях, но и в словах, имея, очевидно, в виду всю ту словесную форму, в которую он облек содержание своей поэмы.

Что такое, например, с этой точки зрения «исторический фатализм» Толстого в «Войне и мире»? Это связь людей и событий, это и нравственные проблемы, стоящие перед Толстым и его героями, это и построение характеров героев, это и построение романа с его историческими отступлениями, это и своеобразный «затрудненный» стиль психологического анализа, дающий выход сочетанию личных интересов с исторической неизбежностью, это и многое другое. Вместе с тем понять «исторический фатализм» Толстого до конца во всей сложности его связей с остальным содержанием «Войны и мира» и с формой этого романа мы сможем только тогда, когда рассмотрим его исторически, в связи с процессом развития творчества Толстого и русской литературы в целом, когда выясним его истоки в «Севастопольских рассказах» и далее в трилогии «Детство. Отрочество. Юность».

«Исторический фатализм» Толстого постоянно развивался и не был замкнут, — был связан со многими особенностями его мировоззрения и «творческого почерка». Он был связан, с одной стороны, с внутренним протестом Толстого против произвола личности, а с другой — с протестом против произвола выражения личности и одновременно против щегольства оборотов, против всякого «красноречия». Он был связан с толстовскими требованиями подчинения индивидуального общему, формы содержанию.<sup>13</sup>

Изучая художественное произведение, мы должны иметь в виду, что полностью содержание не может существовать вне формы, так же как и обратно — форма во всех ее проявлениях не может существовать независимо от содержания. Содержание произведения может предшествовать в замыслах автора самому осуществлению его только частично.

<sup>13</sup> См. об этом: Б. И. Бурсов. Л. Н. Толстой. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1963, стр. 309—328.

Писатель не обладает всем содержанием будущего произведения раньше, чем формой, в которую это содержание выльется. Становление произведения, процесс написания произведения или процесс его создания в воображении писателя — есть и становление его содержания. Вот почему Н. Г. Чернышевский возражал против мнения «о великом значении „отделки“, посредством которой *доводится* произведение до „художественности“». <sup>14</sup>

О том, как «растет», изменяется и усложняется содержание литературного произведения, можно судить по черновикам и планам отдельных литературных произведений. Из этих же черновых материалов явствует, что содержание и форма литературного произведения создаются автором и развиваются в ходе его работы над произведением одновременно, в тесной взаимозависимости. Отсюда ясно, как важно для изучения единства формы и содержания учитывать творческую историю произведения.

Но историзм в подходе к изучению единства формы и содержания не ограничивается только изучением единой исторической обусловленности того и другого. Значительное внимание в литературоведении должно быть уделено и историчности восприятия художественного произведения.

Художественное произведение не изолировано от окружающего его бытия. Оно «резонирует» действительности. В широком смысле этого слова — художественное произведение социально.

Признание этого факта чрезвычайно важно во многих отношениях. Оно не разрешает анализировать художественное произведение в отрыве от исторической обстановки, в изоляции от других произведений литературы, независимо от его автора и т. д. Структуральный анализ произведения может быть только частью художественного анализа, но им ни в коем случае нельзя этот анализ ограничивать. Форма произведения — это не только то, что «облекает», «одевает» содержание, отграничивает содержание от окружающего бытия, но и то, что связывает произведение с окружающим. Нет ничего более ошибочного, чем распространенный взгляд на форму как на некоторую «оболочку» содержания, на «одежду» произведения. Форма произведения обращена и вовне и вовнутрь произведения. Она и «формирует» произведение, и связывает его содержание с внешним для этого произведения миром. Произведение не существует само по себе. Оно является некоторым организатором окружающей его среды, концентрацией различных «силовых линий».

Действительность не только отражается и изображается в художественном произведении; она продолжает соотноситься с ним уже после того, как произведение создано, — в чтении читателя. Читатель не только воспринимает изображенную писателем действительность — он соотносит свое представление о ней с тем, которое ему предлагает писатель. Это соотношение — существенный элемент восприятия. Художественный образ всегда в известной мере «неполон», он дополняется самим читателем. Читатель как бы участвует в творческом процессе, «угадывая» за образом мысль, художественную идею писателя. Процесс читательского познания через художественное произведение есть процесс «узнавания». Это «сотворчество» читателя с автором и составляет суть эстетического наслаждения.

Читательский интерес к биографии писателя, к исторической основе произведения, к прототипам действующих лиц, к истории создания произведения отнюдь не случаен. Все это обогащает эстетическое восприятие произведения, формирует ту точку зрения читателя «сверху», которая объединяет и форму и содержание, подчеркивая их единую обусловленность.

Особенно важно знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты заботятся о создании собственного образа — в сти-

<sup>14</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, стр. 451 (курсив мой, — Д. Л.).

хах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Есенина, Блока. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями. Лирика Блока воспринимается не только на фоне его биографии, но и на фоне его времени, его среды. Стихи Блока в той или иной степени связаны с «музыкой» своего времени. Пророческие мотивы отражают в них трагизм настоящего. Неясные предчувствия наступающей революции связаны с исканиями новой формы.

То же самое можно сказать и об отраженном в поэзии Блока городском и сельском пейзаже. Знакомство читателя с городским пейзажем Петербурга и петербургских окрестностей, деревенским пейзажем Шахматова не только обостряет восприятие поэзии А. Блока, но в какой-то мере и «выпрямляет» это восприятие, позволяя обнаружить в поэзии Блока гораздо больше реалистических моментов, чем это кажется на первый взгляд.

В своей статье «Шахматово» Г. П. Блок писал: «В пейзажной поэзии Блока все шахматовское отражено „ясно, четко, реалистично“. В описаниях шахматовской природы у Блока нет ничего придуманного или прикрашенного. Блок-пейзажист в совершенстве владеет тем, что портретисты называют умением схватить сходство. Все его пейзажи портретны... „Темнозеленые межи“, которые „сбегаются к овинам“, — это покато поле у деревни Шеплякова. „Дороги узкой колея“, которая „вьется пестрым лугом“, — это дорога из Шахматова в Гудино. „Далекая равнина да толпы обгорелых пней“ — это Ивлево. „Осиновые жерди прясла с отвисшей корой“ и „кучки земли, выброшенные кротами“, — это шахматовская „горка“, откуда смотрели на закат. И так далее...»

А ты все та же — лес, да поле,  
Да плат узорный до бровей.

Вот именно так — до бровей — повязывали платок местные крестьянки. Это опять чисто шахматовская деталь».<sup>15</sup>

Отмечая эту конкретность блоковского пейзажа, Г. П. Блок указывает одновременно, что именно из этой конкретности выростали обобщающие поэтические образы. Он пишет о «способности Блока не только верно подмечать местный образ, не только точно воспроизводить его, но и отыскивать в нем широкий поэтический смысл», об «умении с глухого „лесистого оврага“, поверх „заливного луга да чахлого кустарника“, „смотреть в далекую Русь“».<sup>16</sup>

Художественность рождается из слиянности формы и содержания произведения в условиях его «окруженности» миром действительности. Поэтому действительность помогает восприятию художественного произведения. Вот почему ценители поэзии посещают места, запечатленные в поэтических произведениях: пушкинские места в Ленинграде, Пушкине, Пушкинских горах, лермонтовские — на Кавказе и под Пензой, блоковские — под Ленинградом и в Шахматове и т. д. Они помогают восприятию поэзии. Но к миру действительности, с которой связано литературное произведение, относится и мир человеческой культуры в его целом. Этот мир человеческой культуры постоянно изменяется. На восприятие художественного произведения оказывает влияние прежде всего то, что имеется в данное время в «активном фонде» читателя. К этому «активному фонду» относится не только то, что в данную эпоху находится в живом употребле-

<sup>15</sup> Г. Блок. Шахматово. В кн.: Литературное Подмосковье. Госкультпросветиздат, М., 1950, стр. 135—136.

<sup>16</sup> Там же, стр. 136.

нии, но и то, что при восприятии художественного произведения может быть извлечено из запасов «культурной памяти». Так, например, язык художественного произведения воспринимается читателем не только в связи с современным языком литературы, языком разговорным, языком научным и т. д., но и в связи с теми представлениями, которые читатель имеет об истории языка, о его изменчивости, о диалектах (им самим не употребляемых), о языках профессиональных и т. д.

Возьмем такой сложный случай, как восприятие современным читателем романа Андрея Белого «Петербург». Для полноты восприятия художественной стороны этого романа, его формы и содержания необходимы знание исторической обстановки 1900-х годов, общие представления о топографии Петербурга того времени, знание языка эпохи, специальной — политической, административной и прочей терминологии. Но этого мало — полнота художественного восприятия увеличится, если читатель будет знать, в какой историко-литературной обстановке был создан роман, будет знать остальное творчество А. Белого и будет иметь представления об истории создания этого романа.

Естественно, что положение читателя осложняется по мере того, как его «активный культурный фонд» все более отдаляется от «активного культурного фонда» самого Андрея Белого. Так, например, читатель пройдет мимо всех упоминаний о японцах, мимо всех «монгольских» и «китайских» тем и мотивов романа, если не будет знать идей панмонголизма, отраженных в философии и поэзии Владимира Соловьева. Идеи соловьевского панмонголизма сказываются в романе «Петербург» в образах родоначальника Аблеуховых — «преподобного монгола» Аб-Лай-Ухова, японцев, проезжающих по Петербургу в автомобиле, хитрого азиата Шишнарфнэ. Идеи соловьевского панмонголизма отразились и в других произведениях Белого. Во Второй симфонии Белый рисует самого Владимира Соловьева шагающим по крышам и трубящим в рог. Знание всего творчества Белого, эволюции его мировоззрения и его биографии обогащает читательское восприятие его романа. Но в романе есть и литературные аллюзии. Следовательно, для восприятия этого романа читатель должен знать и русскую литературу. Так, например, в «Петербурге» повторяются мотивы «Медного всадника» Пушкина. Белый рисует, как «Медный всадник» сходит со своего пьедестала-камня (мотив Пушкина). Террорист Дудкин отождествляется с Евгением. «Медный всадник» приходит к нему ночью, преследует его: это пушкинский мотив преследования Евгения Петром.

Я взял в качестве примера «Петербург» Белого, так как роман этот особенно труден для восприятия того читателя, который не связан со специфическими интересами и идейными «модами» интеллигенции десятых годов XX века. Это роман для узкого круга. Поэтому необходимость специфических знаний для его восприятия особенно ясна. Но даже в произведениях, которые написаны не со столь субъективистских позиций и рассчитаны на широкого читателя, читательское восприятие может в большей или меньшей степени расходиться с авторскими намерениями.

Разрыв между «активным культурным фондом» читателя и автора произведения с течением времени все возрастает. Он крайне велик для современного читателя «Божественной комедии» Данте или трагедий Еврипида. Замечательно, однако, что в произведениях настоящего искусства всегда остается нечто значительное, позволяющее преодолеть этот разрыв и находить дорогу к читательскому восприятию. Тем не менее разрыв все же существует, и чем он сильнее, тем больше утрачивает произведение в читательском восприятии свою художественность. Важнейшая задача наук, занимающихся историей искусств, и, в частности, истории литературы состоит в том, чтобы пополнять читательский «активный культурный фонд». Сведениями и анализом художественного произведения историк литературы помогает устранить «параллакс», возникающий между читате-

лем и произведением литературы. Правильное определение этого «исторического параллакса» и устранение его путем сообщения необходимых сведений и анализа — важнейшая задача литературоведения. Отсюда ясно, что литературоведение и в этом отношении одним из основных своих принципов должно иметь принцип историзма.

Но «параллакс» между автором и читателем может возникнуть не только тогда, когда они живут в различные эпохи. Современники могут иметь тот же «параллакс», — если расходятся круг их образованности, жизненных впечатлений, национальных традиций и т. д. Критика и литературоведение в таких случаях приходят на помощь и здесь.

Значит ли все сказанное выше, что задача истории литературы должна быть сведена к сообщению читателю различных сведений, восполняющих тот круг осведомленности, на которую рассчитывал автор, пишущий в основном для современников? Комментарий, а в особенности комментарий реальный — задача почтенная, но не самая важная. Мы можем в конце концов в какой-то мере понять Станюковича, даже не имея точных представлений о военном парусном флоте России в середине XIX века. Сообщение сведений об этом флоте — не такая уж важная задача литературоведа. Историк литературы не историк науки и техники, не историк быта и не историк общественной мысли, хотя сведения по всем этим областям ему крайне необходимы. «Контекст» эпохи должен быть препарирован так, чтобы читатель понял и содержание и форму литературного произведения в их единой исторической обусловленности.

Одна из очень важных задач литературоведения состоит именно в изучении восприятия художественного произведения в разных условиях этого восприятия — и при отсутствии «исторического параллакса», и при большом «историческом параллаксе», а также в изучении самого «параллакса»: как он создается и в какой мере мешает. Ведь обращает на себя внимание тот факт, что в художественно слабых произведениях «параллакс» полностью уничтожает художественность, а в художественно сильных — наличие даже очень большого «параллакса» (драмы Шекспира или «Илиада» Гомера) ослабляет художественное воздействие только частично. Изучение функций этого «параллакса» крайне важно для того, чтобы предвидеть, насколько действенной останется художественность произведения в будущем.

Правда, «параллакс» не только коррозует художественность, но и притупляет восприятие недостатков произведения, а в иных случаях создает мнимые достоинства — «патину времени», придающую иногда древнему произведению некоторую эфемерную обаятельность. В самом деле, «исторический параллакс» может создавать ложное единство содержания и формы. Самое «единство эпохи» накладывает свой отпечаток, помимо творческой воли автора, на форму и содержание произведения. Поэтому даже слабое произведение прошлого может производить впечатление художественно цельного и единого под влиянием единого исторического освещения. Произведение, в котором форма и содержание находятся в резком диссонансе, может быть с такой степенью точности объяснено исторически, что самый этот диссонанс может быть исторически оправдан и выступить в его историческом единстве. Исторический подход, если им некритически пользоваться, оторвать его от анализа эстетического, может привести к некоему «историческому всепрощению». Ведь с исторической точки зрения может быть оправдано любое соотношение формы и содержания.

\* \* \*

Чем ближе мы к проникновению в художественную сущность литературного произведения, тем больше опасность субъективизма в интерпретации этой художественной сущности.



Изучение единства формы и содержания — самое трудное в работе литературоведа. Это единство всегда можно интерпретировать субъективно. Сочетание того и другого может иметь разные формы, выразиться в разном, и определить сущность этого сочетания всегда бывает очень трудно.

В самом деле, определить характерные признаки формы вне ее связи с содержанием можно в известной мере точно. Можно добиться цифровых результатов этого изучения. Более трудно, но все же возможно объективно передать содержание литературного произведения. Однако сочетание содержания с формой придает своеобразие тому и другому, и именно это своеобразие, вводящее читателя в сущность художественного произведения, труднее всего определимо.

Освобождает литературоведа от субъективизма изучение литературного произведения в его изменениях — творческого процесса создания этого произведения. Именно изучение творческого процесса помогает выявить художественные намерения его автора, отделить случайное от замысла, определить творческие намерения автора произведения.

Приведу пример. Особенность сочетания формы и содержания романов Достоевского М. Бахтин видит в полифонизме. Может возникнуть сомнение: действительно ли целью Достоевского было создание романов описанного М. Бахтиным полифонического типа и является ли этот род полифонического романа типичной особенностью творчества Достоевского. Вопрос этот крайне важен, так как от этого зависит вся оценка идейного направления его романов. Если роман Достоевского полифоничен, то нельзя выхватывать отдельные высказывания его героев для интерпретации мировоззрения Достоевского, как это делает, например, Н. О. Лосский в его книге «Достоевский и его христианское мировоззрение» (Нью-Йорк, 1953).

Правоту М. Бахтина подтверждают черновики романа Достоевского «Идиот». Стремясь создать «многоголосость» в этом романе, Достоевский все время по-разному расставляет своих героев, меняет их образы, их взгляды, устанавливая их соотношения, создавая многоголосый «хор». Иногда Достоевский кардинально меняет образ того или иного героя: Миньоны — Настасья Филипповна и «идиота». Образ последнего имеет колоссальную амплитуду колебаний — от героя типа Ставрогина до героя с чертами Христа.<sup>17</sup>

Но если мы с такой же точки зрения подойдем к «Дневнику писателя» Достоевского, то увидим, что там этой «многоголосости», полифоничности в художественной структуре нет совершенно. Следовательно, полифонизм присущ только части произведений Достоевского. Черновики, планы, наброски позволяют решить этот вопрос совершенно точно.

В критических статьях о книге М. Бахтина возникал вопрос: не были ли присущи элементы полифонизма другим русским романам? Проверить это опять-таки можно было бы по рукописям — восстанавливая творческую историю того или иного произведения. Если писатель в процессе создания своего произведения ставит характер своих персонажей в основу замысла, подыскивая им жизненные ситуации, в которых они могли бы быть ярче и рельефнее всего представлены, то перед нами один метод работы. Если же писатель озабочен в первую очередь соотношением героев, их конфликтом, движением интриги, столкновением мировоззрений и пр. — это диаметрально противоположный метод работы. Естественно, что «полифонизм» может быть только при втором методе работы. В увлечении сделанным им открытием М. Бахтин поставил «полифонизм» как художественный принцип выше «монологизма». Это ошибка: своим расцветом русский реализм XIX века обязан первому методу работы. Второй метод вырос в значительной мере на основе пер-

<sup>17</sup> Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. ГИХЛ, М.—Л., 1931.

вого, переработав его творческие достижения. И это опять-таки выясняется из изучения писательских рукописей. Ни один метод не может быть поставлен выше другого: каждый имеет свои достоинства.

Изучение формы и содержания литературного произведения в их единстве и под углом зрения широкого историзма имеет принципиальное значение. Опасность изоляции литературного произведения в современном литературоведении все нарастает в связи с проникновением в литературоведение математических методов.

Нельзя анализировать форму художественного произведения независимо от того — когда, где и кем оно создано. Такой анализ может быть полезен на самых предварительных ступенях изучения произведения. Он сообщает исследователю лишь исходные данные. Но в целом анализ произведения, вырванного из эпохи, из литературного развития, оторванного от остального творчества писателя и не учитывающего историю его создания, никак не может считаться полным и объективно значимым.

Изучая единство формы и содержания произведения не как статическое и раз и навсегда данное явление, а в движении, которое является и движением текста произведения, и движением авторского замысла, и движением творческого процесса написания произведения, и движением всего творчества писателя в целом, и движением историко-литературного процесса, а за пределами последнего — процесса исторического, мы приобретаем объективные критерии, чтобы судить и о содержании, и о форме, и о единстве того и другого. Изолированное, обособленное рассмотрение литературных явлений ведет к крайнему субъективизму в их истолковании и не раскрывает настоящего смысла художественного произведения. Каждый элемент содержания и формы приобретает свой отчетливый смысл только в комплексном рассмотрении в свете исторического анализа. Под последним я понимаю не только собственно исторический анализ, анализ в свете истории, но всякое рассмотрение любого явления в его собственном движении и как элемент движения более широкого.

Проблема литературоведческого анализа содержания и формы литературного произведения в их единстве есть одна из основных проблем практической работы литературоведа. Анализировать содержание и форму произведения в их единстве крайне трудно. В каждом конкретном случае нужно найти свой подход. Перед литературоведом стоит почти такая же задача, как перед химиком или физиком, разрабатывающим методику постановки будущего опыта. От правильного подхода, от учета всех индивидуальных особенностей материала зависит успех опыта. Но при этом следует учитывать и некоторые общие особенности связи формы и содержания, о которых мы пытались дать представление в данной статье.

В целом необходимо сказать: изучение формы и содержания в их единстве есть частный случай общего требования марксизма изучать явления не в изоляции от других явлений, комплексно, учитывая связь всех явлений, и изучать их в движении, исторически.

Изучение формы и содержания в их единстве встречается с крайним разнообразием проявлений этого единства и его нарушений. Поэтому нельзя изучение единства формы и содержания сводить к шаблону и требовать рецептов на все случаи. Как разнообразны художественные произведения, так разнообразны и проявления единства формы и содержания, так разнообразны должны быть и результаты изучения этого единства. Но общие принципы во всех случаях должны быть одни: по возможности комплексное изучение единства и изучение в движении, историческое.

