

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Вопросы
методологии
литературо-
ведения



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА - ЛЕНИНГРАД

1 9 6 6



Д. С. ЛИХАЧЕВ

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 литературные явления в единстве их формы и содержания, написано сравнительно мало.

Задача данной статьи обратить внимание на некоторые специфические трудности, возникающие при изучении литературных явлений в единстве их содержания и формы. Поэтому в статье будет иногда обращено внимание не на то, что является наиболее важным (если это важное не представляет сомнений и трудностей в изучении), а на то, в чем еще нет единства взглядов или что недостаточно учитывается литературоведами.

Какие литературные явления необходимо изучать в единстве их формы и содержания? Конечно, не только литературные произведения сами по себе. Свою форму и свое специфическое содержание имеют и отдельные стороны поэтики этих произведений, поскольку явления поэтики охватывают по большей части проявления формы в тесной связи с содержанием. Своей формой и своим содержанием обладают целые литературные направления и все литературное развитие той или иной эпохи. Учитывать единство формы и содержания необходимо и в изучении литературных жанров, и в изучении отдельных литературных троп, и во многом другом. Оно должно учитываться во всех исследованиях художественности литературы. Именно в изучении формы и содержания литературных явлений в их единстве раскрывается эстетическая сущность литературы. Н. Г. Чернышевский писал о художественности произведения искусства: «Художественность

состоит в соответствии формы с идеею... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее».¹

1. 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 вследствие некоторой нечеткости терминологии.

Не всегда различается конкретная *неразрывность* формы и содержания и их художественное *единство*, художественное *соответствие* друг другу. В любом произведении, не только художественном, форма не может существовать без содержания, без того, что она «формирует», как и наоборот, содержание не может существовать вне определенной формы, вне своего выражения в более или менее соответствующей форме. Но эта неразрывность формы и содержания не может быть смешиваема с художественным единством формы и содержания, которое является идеалом искусства и к которому каждое художественное произведение лишь в той или иной степени приближается.

Когда мы говорим о *единстве* 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, когда он 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 идеей бывает достоянием *только одной гениальности*. 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...».² Отсюда ясно, что В. Г. Белинский говорит о единстве содержания и формы лишь в тех произведениях, в которых форма полно и точно выражает содержание, иными словами — в произведениях истинно художественных, даже гениальных.

Полное достижение художественного единства содержания и формы возможно лишь в идеале. Единство содержания и формы

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М., т. III, 1947, стр. 663.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. IX, 1955, стр. 535 (курсив мой, — Д. Л.).

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 детальном анализе произведений искусства в отдельных его частях нередки. Художественное произведение лишь *приближается* к единству содержания и формы — часто очень близко.

Художественное единство содержания и формы нарушается в произведениях посредственных, в подражаниях, где старая форма оригинала часто механически применяется к новому содержанию, и в других случаях. Художественные достоинства произведений тем выше, чем выразительнее единство содержания и формы и чем многообразнее проявления этого единства. Последнее, как мы увидим в дальнейшем, особенно важно.

Некоторые искусствоведы утверждают, что содержание вообще невозможно без полностью соответствующей ему формы, а форма невозможна без полностью соответствующего ему содержания. 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 форм»: 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 мн. др.).

Такая «шероховатость» формы является следствием того, что, как справедливо пишет М. С. Каган, «форма искусства оказывается результатом взаимодействия двух сил — содержания и материала...; физические свойства материала открывают в каждой области художественного творчества определенные возможности формообразования и одновременно в каком-то отношении ограничивают их».³

Иногда автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание. В этих случаях само элементарное нарушение единства формы и содержания подчиняется их более общему, высшему единству. Так, например, автор может трагическое содержание вложить в речи комического персонажа, подчеркнуть тем самым внутреннее благородство скром-

³ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Часть II. Диалектика искусства. Изд. ЛГУ, 1964, стр. 149; см. также стр. 150—152.

ного и отнюдь не «благородного» по своему происхождению героя. Автор может заставить своего героя рассказать свой героический поступок дурным, провинциальным языком мещанина, или, напротив, изобразить «благородного» подлеца, говорящим рафинированным литературным языком (Тоцкий в «Идиоте» Достоевского). В обоих этих случаях намеренный контраст формы и содержания есть выражение их единства.

Наконец, соотношение формы и содержания ни в коем случае нельзя понимать в смысле стилистической гладкости выражения мысли. Пушкин писал: «Деярю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет для молодого лицеиста. В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства».⁴ Еще более определенно сказано Л. Толстым по частному поводу: «Эта бойкость пера совершенно несовместима с серьезностью мысли».⁵

Имеются также 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 на поздних этапах развития того или иного направления в искусстве, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу новому направлению.

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. Этому вопросу по существу следует посвятить отдельное исследование. В данной статье я не могу подробно на этом останавливаться, так как это требует изучения всех специфических закономерностей развития литературы — изучения, которое только еще начато в нашей науке.

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. Это отставание формы от содержания на рубеже двух направлений в искусстве не ведет к нарушениям художественного единства в каждом частном произведении, в каждом индивидуальном творчестве. 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. Это наблюдалось, в частности, на рубеже барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и реализма.

⁴ А. С. Пушкин. Письмо П. А. Плетневу. Полн. собр. соч. в десяти томах, Изд. АН СССР, М.—Л., т. X, 1951, стр. 346.

⁵ Запись Н. Н. Гусева. В кн.: Л. Толстой в воспоминаниях современников, т. II, Гослитиздат, [М.,] 1960, стр. 328.

Каждое литературное направление несет в себе зачатки будущего, во многом противоположного направления, до поры до времени не нарушая своего единства. В содержании «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева — произведении в общем предромантическом (или сентиментальном) — заложены элементы будущего романтизма (в его прогрессивной линии) и будущего реализма. Но кто скажет, что этим нарушено единство формы и содержания? «Евгений Онегин» Пушкина, будучи произведением реалистическим, несет в себе сильные традиции романтической формы; и разве роман этот стал тем самым произведением менее цельным?

Значит, «отставание» формы от содержания, связанное с самой принадлежностью произведения к тому или иному направлению, не есть то нарушение, которое ведет к исчезновению его художественности.

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? Дело в том, что проявления единства формы и содержания способны объяснить художественную сущность произведения искусства, случаи же нарушения этого единства в этом отношении мало выразительны.

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 по большей части 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. 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. Конкретные нарушения единства формы и содержания в том или ином произведении 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» художественности, — вскрыть эстетическую ценность произведения.

Приведем 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 входить в художественный замысел автора, — отражать нервную взвинченность воображаемого рассказчика, от лица которого ведется повествование, демонстрировать его неуверенность в себе, его стремление как можно точнее и детальнее передавать происходящее; многословие 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, которые он создавал, для самого образа повествователя в его произведениях. 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 намерениями автора. Вспомним, например, об отнюдь не своеобразном многословии посредственных романов Маркевича, Боборыкина или Потапенко. Перед нами как бы «изолированное» многословие, многословие «в чистом виде». Уже одно то, что это многословие не связано с художественными особенностями творчества писателя, показывает, что оно не может объяснить что-либо в художественной стороне его произведений, хотя, конечно, оно может быть «специфично» для него как для автора (вернее, как для плохого автора). Это явление антихудожественное, нарушающее художественность. И эта «специфика» творчества встречается во все эпохи, во всех литературах. Она и внеисторична и лишена национальных черт, т. е., попросту говоря, она неинтересна для историка литературы, стремящегося увидеть прежде всего то, что характерно, что специфично для стиля, направления, творческой (а не «нетворческой») индивидуальности писателя, вскрывает художественную сущность произведения.

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 в работе историка литературы будет относиться все то, что не удалось объяснить с точки зрения сознательного художественного замысла. Этот «остаток» историк литературы относит на долю случая, на долю проявлений незаконо-

мерности творчества, на долю «нехудожественных вторжений» в творчество автора.

В связи со сказанным необходимо упомянуть еще об одном явлении. Явление это тесно связано с проблемой изучения содержания и формы в их единстве.

Мы уже видели, что художественное единство формы и содержания типично для талантливых писателей, для выдающихся произведений, — это первое и основное условие художественности. Формы этого единства многообразны и специфичны для писателя и литературного направления, к которому он принадлежит. Нарушения этого единства — по большей части являются результатом бесталанности автора и свидетельствуют о художественной неполноценности произведения, не специфичны для художественной сущности произведения, писателя, эпохи. Отсюда 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 в связи с тем, что во второй половине XIX века в связи с некоторыми общими положениями и ложно понятыми идеями демократизма настойчиво высказывалась мысль о том, что для каждой эпохи более типичны посредственные писатели, чем выдающиеся.⁶ В других случаях утверждалось, что следует изучать всех писателей независимо от их талантливости. Напомню, что мысль эта высказывалась такими выдающимися литературоведами, как Ф. И. Буслаев и А. Н. Веселовский. Последний писал, что «всего чаще какой-нибудь великий человек должен (в историях литературы, — Д. Л.) отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники...». В изучении «великих людей» он видел «риторический расчет современного исследователя на то внешнее впечатление единства, какое производит на нас известное имя, известное событие, и которое мы склонны принять за единство внутреннее».⁷ Интерес к творчеству крупных писателей А. Н. Веселовский объяснял воздействием теории героев, этих «вождей и деятелей человечества, как изображают их Карлейль и Эмерсон».⁸

⁶ См.: В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Изд. «Academia», Пг., 1922, стр. 20—21 (§ 8. Все ли писатели ценны для историка литературы?).

⁷ А. Н. Веселовский. О методе и задачах истории литературы как науки. Собр. соч. Изд. Отд. русск. яз. и словесн. имп. Акад. наук., СПб., т. 1, 1913, стр. 4.

⁸ Там же, стр. 5.

Идеи Бусласва и Веселовского дожили до XX века. Они сказались и в книге А. Горифельда «О русских писателях».⁹ Тем не менее мысль о необходимости изучения в первую очередь второстепенных писателей в общем не привилась в литературоведении, 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 ценности. 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 этнологических умозаключений, подобно тому как стихи какого-нибудь Тициуса или Кайуса не могут характеризовать латинскую литературу.¹⁰ Историко-литературный процесс отчетливее выражен в творчестве Пушкина, чем Булгарина, в поэзии Блока, чем в поэзии Минского.

Итак, изучая художественную сущность литературного произведения или творчества писателя, необходимо прежде всего исследовать художественное единство формы и содержания. Внехудожественные нарушения этого единства менее показательны. Во всех ли, однако, случаях следует поступать именно так?

Ни одно правило в области литературоведения не может рассматриваться как безусловное до того, как изучаемое явление не рассмотрено всесторонне. «Правило», о котором я только что сказал, также не должно применяться безусловно и механически для всех случаев. 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 и помочь самому писателю в преодолении своих недостатков. Эта задача практическая. Но та же «практическая» задача в своих видоизменениях может стоять в некоторых случаях и в отношении писателей далекого прошлого. 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.

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

⁹ А. Г. Горифельд. О русских писателях, т. 1. Изд. «Просвещение», СПб., 1912, стр. 50—51.

¹⁰ «Studii și cercetari de istorie și folklor», № 1—2, 1958.

рассматривать вне творческого замысла, вне искомого предполагаемого их единства. Поэтому 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 художественном единстве. Это изучение, как я уже сказал, позволяет проникнуть в мир индивидуального, обнаружить движение, изменимость литературных явлений.

2. Условия, при которых допустимо независимое друг от друга изучение формы и содержания

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 в известной мере определяется характером изучаемого материала. Когда в монографических исследованиях творчества какого-либо писателя или какого-нибудь произведения в конце этого исследования добавляется глава под названием «художественные особенности», или «стиль и язык» (последний не в лингвистическом смысле), то такого рода ставший шаблонным в литературоведческих работах отрыв формы от содержания творчества по большей части (но не всегда!) 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 инструментальности стиха», в которых каждому или многим звукам языка приписывались ассоциации с определенными чувствами и даже мыслями.¹¹ То же делалось по отношению к стихотворным размерам и т. д.

¹¹ 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 поднимаются над самыми элементарными (см.: Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. In: Poetics Poetyka. Поэтика, Warszawa, 1961, стр. 591—605).

Такие попытки точно приписать определенным звукам независимо от их сочетаний определенные смысловые и эмоциональные ассоциации 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 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 же мы изучаем рифму какой-то определенной эпохи, — должны быть приняты во внимание поэтические направления. Если же мы изучаем рифму данного поэта, то эта рифма не безразлична к содержанию его поэзии. Здесь отрыв 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 повернут и наоборот: можно ли анализировать 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.

Вот начало стихотворения Лермонтова:

Когда садится алый день
 За синый край земли.
Когда туман встает, и тень
 Скрывает все вдали...

Что имел здесь в виду Лермонтов? — вечер? Но это не только вечер, но и закат, но не всякий закат, а определенные признаки заката и определенные признаки вечера, необходимые Лермонтову для развития последующей поэтической идеи — о мыслях в тишине, о чудесах, которые свершают небеса — то ли в этот вечер своими красотами заката, то ли в жизни поэта в целом, которую он одновременно имеет в виду.

Раскрыть значение образа, перевести его на точный язык прозы — значило бы в данном случае обеднить образ. Но важны не только слова, которыми выражен образ, но и их расположение, ритм всего стиха. Отсюда видно, что образ не обладает содержанием, обособленным от формы.

Смысл образа бывает настолько многозначен, что он не сразу раскрывается читателю, а иногда и самому автору. Н. Асеев в своей книге «Зачем и кому нужна поэзия» пишет: «В молодости мной было написано стихотворение, буквальный смысл которого я сам, признаться, понимал плохо, но оно мне казалось правдивым. Стихи были об отлетающих к югу птицах.

За отряд улетевших уток,
за сквозной поход облаков
мне хотелось отдать кому-то
золотые глаза веков.

«Что эти слова обозначали в точности, я и сам не знал еще. И лишь позже, старым человеком, я понял, что эти стихи были об отлетающем времени, ощущение которого реализовалось через стаи птиц, летящих к югу. Это были предвестники осени, предвестники старости, ощущавшейся вместе с осенью».¹²

Но ведь и в этом признании Асеева не вскрыта вся многозначность этих строк. Разве случайны здесь военные термины — «отряд», «поход»? Разве не вызывают дополнительных и чрезвычайно важных ассоциаций привлекаемые здесь «небесные» явления (перелет уток, движение облаков), согласующиеся с движением веков? И многое другое.

Я привел примеры из области поэзии. Но то же самое касается и прозы. Достоевский писал о своей работе над образом Ставрогина: «Весь этот характер записан у меня сценами, дей-

¹² Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. Изд. «Сов. писатель», М., 1961, стр. 46—47.

ствием, а не рассуждениями; стало быть есть надежда, что выйдет лицо».¹³

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, отрывающего содержание от формы, в которой это содержание выражено.

Вот почему так опасны простые пересказы художественных произведений: очень часто (но, разумеется, не всегда) они ведут к уничтожению его художественной сущности и к крайнему упрощению содержания одновременно. Пересказ художественного произведения допустим в исследовании в тех случаях, когда он соединен с анализом произведения, является формой анализа.

Содержание и форма подлинно художественного произведения настолько тесно связаны друг с другом, что анализ их в их единстве должен быть анализом бесконечно малых величин, пропикновением не только в макро-, и 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 новые, незамеченные прежде стороны. Каждое поколение в настоящих произведениях искусства открывает для себя нечто новое именно потому, что содержание произведения бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания.

Литературоведческий анализ художественной сущности произведения не может претендовать на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания. Ценность художественного произведения обедняется, когда истолкование его художественного смысла сводится к немногим схематизирующим формулировкам. Читатель вводится этими формулировками в заблуждение, предполагая, что в них исчерпан художественный смысл произведения. Т. Виану в своем докладе на Международной конференции по поэтике в Варшаве в 1960 г. 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, отка-

¹³ Письмо М. Н. Каткову из Дрездена 8—20 октября 1870 г. Ф. М. Достоевский. Письма. Под ред. и с прим. А. С. Долинина, т. II. Госиздат, М.—Л., 1930, стр. 289.

зываются от их бесконечной перспективы, мы в то же время прекращаем читать эти произведения. Кто же, однако, поднимается над педантизмом формул, ограничивающих и закрывающих прозрение в бесконечные перспективы поэзии, для того ее безграничные богатства восстанавливаются и поэтические произведения обретают новую силу, входят вновь в историю».¹⁴

Исследуемые отдельно, форма и содержание произведения в известной мере способствуют уяснению художественности, так как облегчают возможности их дальнейшего синтетического рассмотрения. Зародыш художественности может быть обнаружен в исследовании элементарных проявлений формы, условно изолированных от содержания. 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 идее 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 обединяются, когда рассматриваются изолированно. Художественность накапливается на двух полюсах произведения, как накапливается положительное и отрицательное электричество на аноде и катоде аккумулятора.

Имели бы мы полное представление о художественных достоинствах стихотворения, если бы подробно и детально охарактеризовали его метр, ритм, рифмы, аллитерации, указали бы все категории встречающихся в нем художественных троп и т. д., не дав анализа содержания и не указав на связь содержания этого стихотворения с его художественными средствами? Или наоборот: дав анализ содержания без указания на его связь с художественной формой? И дело здесь вовсе не в том, что нужно форму и содержание анализировать совместно: необходимо показать, почему данному содержанию соответствует только данная форма и никакая иная.

Напомню, что, по моему мнению, следует различать единство формы и содержания произведения и их неразрывность. В любом художественном произведении, плохом и хорошем, форма и содержание неразрывны — их невозможно механически отделить друг от друга, но это не значит, что форма и содержание всегда находятся в полном соответствии друг с другом. Условие любой художественности — художественное единство формы и содержания. Это единство предполагает полную органическую слитность

¹⁴ Т. Виану. Quelques observations sur la métaphore poétique. «Poetics. Poetyka. Поэтика», Warszawa, 1961, стр. 304 (цитирую в переводе с французского, — Д. Л.).

содержания и формы. Последнее достижимо лишь в идеале, приближение к этому единству — в произведениях, близких к совершенству.

В слабом художественном произведении сочетание определенной формы с определенным содержанием может иметь элементы случайности или несогласованности, и тем не менее даже это случайное и несогласованное соединение формы и содержания накладывает свой отпечаток на произведение, отражается в содержании и отражается в форме.

Существует много стихов, в которых поэтическое содержание выражено в несвойственной ему слабой и трафаретной, риторической форме. Было бы неправильно думать, что эта риторика не сказывается на содержании, не обедняет его. Содержание оказывается риторичным в той же мере, что и форма.

И наоборот: бессодержательные стихи, но блестящие по форме (вспомните Бальмонта) оказываются всего лишь виртуозными экзерсисами, в которых осиротевшая форма лишена смысла и художественной действительности.

3. Значение объединяющих тем в изучении формы и содержания в их единстве

В высших и наиболее сложных своих проявлениях форма связана с содержанием, как уже было сказано, значительно больше, чем в низших, элементарных. То же самое должно быть сказано и о содержании. 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 необъятное. Анализ требует какого-то дробления темы, но это дробление не должно отделять формы от содержания. Отсюда возникает необходимость объединяющих тем. Эти объединяющие темы требуют равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, позволяют вести анализ с такой точки зрения, которая в равной мере охватывает форму и содержание, стоит вне элементарных проявлений того и другого, но требует внимания одновременно к тому и другому. 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 определяется тем обстоятельством, 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. Так, например, анализируя один элемент стиля, можно показать весь стиль писателя или поэта. 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 слоге — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».¹⁵ Можно поэтому обобщающую тему исследования брать или «изнутри» формы, или «изнутри» содержания, но необходимо при этом делать эту обобщающую тему — темой, позволяющей одновременно охватить и форму, и содержание. Так, например, можно сделать темой исследования формы и содержания произведения в их единстве метафору, но она должна быть рассмотрена не только как явление формы, но и как явление содержания произведения.

Итак, значение обобщающих тем в исследованиях содержания и формы в их единстве выступает с особенной ясностью и 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, способного охватить то и другое.

Из сказанного выше не вытекает, что содержание и форма равноправны, как бы симметричны друг другу, являются двумя равными половинами единого объекта — 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 находиться под воздействием формы. Форма зависит от содержания лишь в конечном счете. Ленин писал о зависимости формы от содержания: «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...».¹⁶

4. Принципы историзма в изучении формы и содержания художественного произведения

Не является ли рекомендация рассматривать единство содержания и формы под знаком обобщающей темы до известной степени формальной и механической? Несомненно, эта рекомендация была бы чисто внешней и формальной, если бы речь шла

¹⁵ А. Н. Веселовский. Из истории эпитета. Собр. соч., т. 1, стр. 58.

¹⁶ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 129.

о всякой обобщающей теме. Выше мы привели некоторые ограничения в выборе этих обобщающих тем. Теперь нам следует обратиться к основному условию выбора этих обобщающих тем. Условие это — необходимость рассматривать единство формы и содержания в историческом аспекте, под углом зрения исторической изменчивости формы и содержания. Объединяющая форму и содержание тема исследования должна быть прежде всего в широком смысле слова исторической темой.

Марксистское изучение литературы есть 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 и развитии, в движении, 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 — в процессе его создания, во-вторых — в творческом развитии его автора, как элемент его творческой биографии, и в третьих, в историко-литературном движении, 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, сюжетами, темами произведения избираются явления действительности.

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 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 историческими 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 формы и содержания в их неразрывности.

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 углубленно 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.

Что такое, например, «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.¹⁷

¹⁷ См. об этом: Б. И. Бурсов. Л. Н. Толстой. Семинарий. Л., 1963, стр. 309—328.

Изучая художественное произведение, мы должны иметь в виду, что содержание не может существовать вне формы, также как и обратно — форма во всех ее проявлениях не может существовать независимо от содержания. Форма и содержание неразрывны, не могут возникать — одно раньше, другое позже. Но однако подлинное художественное единство, как уже указывалось, есть идеал искусства, к которому художественное произведение лишь приближается в той или иной степени. Поэтому процесс художественного творчества есть процесс постепенного становления художественного единства содержания и формы произведения, в котором с самого начала форма и содержание его неразрывны, неотделимы друг от друга и постепенно совершенствуются в этой своей неотделимости, приобретая необходимую художественную выразительность. Содержание произведения может, условно говоря, «предшествовать» в замыслах автора самому осуществлению его только частично, только в неясных «предчувствиях» своего осуществления. Писатель не обладает всем содержанием будущего произведения раньше, чем формой, в которую это содержание постепенно выливается. Поэтому-то когда писатель начинает писать, он еще твердо не «знает» всё то, что он хочет сказать. Становление произведения, процесс его написания или процесс его создания в воображении писателя — есть и становление его содержания.

То, как «растет», изменяется и усложняется содержание литературного произведения, хорошо видно из черновиков и планов 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 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. Структурный 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 взгляд на форму как на некоторую «оболочку» содержания, на «одежду» произведения. Форма произведения обращена и во вне, и во внутрь 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 писателя, «угадывая» за образом мысль, художественную идею писателя. Процесс читательского познания через художественное произведение есть процесс «узнавания» и «отгадывания». Это «сотворчество» читателя с автором и составляет суть эстетического наслаждения.

Читательский интерес к биографии писателя, к историческому окружению 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 форму и содержание произведения, подчеркивая их единую обусловленность.

Особенно важно знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты, особенно романтики, заботятся о создании собственного образа — в стихах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Байрона, Шелли, Китса, Пушкина, Лермонтова, Блока, Есенина и многих других. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, лирический образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями. В восприятии поэта и его читателей есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. 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. Знание читателем городского пей-

зажа Петербурга и петербургских окрестностей, деревенского пейзажа Шахматова не только обостряет восприятие поэзии А. Блока, но в какой-то мере и «выпрямляет» это восприятие, позволяя заметить 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... „Темно зеленые межи“, которые „сбегаются к овинам“, — это покато поле у деревни Шенлякова. „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».¹⁸

Отмечая эту конкретность блоковского пейзажа, Г. П. Блок указывает одновременно, что именно из этой конкретности выросли обобщающие образы его поэзии. 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“».¹⁹

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 которым связано литературное произведение, относится и мир человеческой культуры в его целом. Этот мир человеческой культуры постоянно изменяется. На восприятие художественного произведения оказывает влияние всё, что находится в данное время в «активном фонде» читателя. К этому «активному фонду» относится не только то, что в данную эпоху нахо-

¹⁸ Г. Блок. Шахматово. В сб.: Литературное Подмосковье. Госкультпросветиздат, М., 1950, стр. 135—136.

¹⁹ Там же, стр. 136.

дится в живом употреблении, 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 читателю 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, необходимо 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 представление об истории создания этого романа.

Естественно, что положение читателя будет осложняться по мере того как его «активный культурный фонд» будет все более отдаляться от «активного культурного фонда» самого Андрея Белого. Так, например, читатель пройдет мимо всех упоминаний в романе японцев, 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 проходят в романе «Петербург» то в образе родоначальника Аблеуховых — «преподобного могола» Аб-Лай Ухова, то в виде японцев, проезжающих по Петербургу в автомобиле, то в виде хитрого азиата Шишнаржне. 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, читатель должен знать и русскую литературу для восприятия этого романа. 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. Можно заметить, что литературные направления, в которых сильнее, чем в других, сказывается субъективизм автора, требуют и большего проникновения в условия авторского творчества, круга авторских ассоциаций. В самом деле, обратим внимание на следующее. Понимание Шекспира требует толкований и объяснений. Если мы исключим комментарии языковые, исторические и пр. и остановимся только на объяснениях к художественной ткани произведения, то само собой станет ясным, что наибольшего числа объяснений для читателя требует в Шекспире то, что в нем идет от маньеризма, в том же, в чем Шекспир проявляет себя как реалист (в широком смысле этого слова), — объяснения будут минимальны. Вот почему Горький для своего понимания требует меньшего числа комментариев, чем Белый.

Литературное произведение «окружено» не только объективной действительностью и субъективным миром автора. Оно находится в определенном литературном окружении, знание которого также необходимо. Литературные аллюзии — признак развитой литературы и наличия литературно-образованной читательской среды.

Я привел пример пушкинских мотивов в романе А. Белого «Петербург». Эти пушкинские мотивы в романе названы. Назван медный всадник, повторена ситуация. Но вот более сложный случай: пушкинские стилистические приемы и мотивы в стихотворении Есенина «Воспоминание».

Теперь октябрь не тот,
Не тот октябрь теперь.
В стране, где свищет непогода,
Ревел и выл
Октябрь, как зверь,
Октябрь семнадцатого года.
Я помню жуткий
Снежный день.
Его я видел мутным взглядом.
Железная витала тень
Над омраченным Петроградом.
Уже все чуяли грозу,
Уже все знали что-то,
Знали,
Что не напрасно, звать, везут
Солдаты черепах из стали.
Рассыпались...
Уселись в ряд...
У публики дрожат поджилки...
И кто-то вдруг сорвал плакат
Со стен трусливой учредилки.
И началось...
Метнулись взоры,
Войной гражданской горя.

И дымом пламенной «Авроры»
Взошла железная заря.
Свершилась участь роковая,
И над страной под вопли «матов»
Взметнулась надпись огневая:
«Совет рабочих депутатов».²⁰

В этом стихотворении переключка с Пушкиным гораздо более тонкая, не сразу осознающаяся. Она создает лишь известные поэтические ассоциации, заставляет воспринимать Октябрьскую революцию как сбывшееся пророчество о ней Пушкина.

Отдельные слова невольно заставляют вспомнить о том же «Медном всаднике»: «Железная витала тень над омраченным Петроградом» (ср. в «Медном всаднике» первые строки первой части — «Над омраченным Петроградом»), «Ревел и выл октябрь как зверь» (в «Медном всаднике» «Нева вздувалась и ревела... и вдруг, как зверь остервенясь»), «неясная железная тень», витающая над Петроградом, ассоциируется с медным всадником, сошедшим со своего пьедестала. Наконец, строки этого есенинского стихотворения «И дымом пламенной „Авроры“ взошла железная заря» прямо отвечают заключительным стихам пушкинской «Деревни»:

И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря.

Можно сказать без преувеличения, что восприятие любой поэзии требует от читателя известного знакомства с поэтической культурой прошлого, поэтические ассоциации создаются всей поэтической культурой народа. Всякое произведение, поэтическое и непоэтическое, не может быть изъято из его литературного окружения, знание которого необходимо для полноты восприятия. Но знания эти в различные эпохи различны. Круг литературной осведомленности меняется.

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

²⁰ С. Есенин, Собр. соч., Гослитиздат, М., т. III. 1962, стр. 40—41 (курсив мой, — Д. Л.).

Известный польский литературовед К. Гурский пишет в связи с этим о задачах историков литературы в своей работе о литературных аллюзиях: «Современники сравнительно легко обнаруживают многочисленные намеки в появляющихся на свет произведениях: литературные и нелитературные, так как читают текущую литературу несравненно больше, чем будут читать из этой эпохи их внуки. Если же данная эпоха оставит после себя какие-то сочинения на более длительный срок, то содержащаяся в них аллюзия, особенно косвенная, потребует со временем комментария. Поэтому-то историкам литературы приходится читать не только лучшие произведения прошлого, но и вещи, сами по себе не имеющие ценности, которым, однако, косвенная аллюзия придает известное значение. Раскрывая смысл всех связей данного произведения, с его историческим и литературным контекстом, мы понимаем его содержание сравнительно глубже и шире. Литературная аллюзия является, следовательно, лучшим доказательством того, что произведение вырастает на определенной исторической почве и становится определенной частью текущей литературной жизни. Много и не раз говорится о задачах литературной критики. Думаю, что не последней ее задачей должно быть всестороннее вскрытие связей, существующих между произведениями современной литературы. Это спасло бы от забвения многие подробности литературной жизни и закрепило бы в нашем сознании содержание многих произведений, которые сейчас еще кое-как понятны, а через 20 лет могут быть восприняты шиворот-навыворот. Размышления эти небезосновательны. Когда в настоящее время перепечатываются различные сочинения 20-х годов, над которыми я в свое время размышлял как современный читатель, приходится поражаться многому из того, что пишет о них послевоенное поколение наших литературных критиков. Может быть, более рациональное отношение литературной критики к произведениям, которые выходят в свет в настоящее время, предохранит их в будущем от недоразумений, какие встречаешь, читая произведения еще столь недалекого прошлого».²¹

Сообщением необходимых для правильного восприятия произведения сведений и анализом художественного произведения историк литературы помогает устранить «параллакс», возникающий между читателем и произведением литературы. Правильное определение этого «исторического параллакса» и устранение его — 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. Современ-

²¹ К. G ó r s k i. Aluzja literacka (Istoto zjawiska i jego typologia). In: K. G ó r s k i. Z historii i teorii literatury, seria druga. Warszawa, 1964, str. 32 (перевод с польского Л. И. Ровняковой).

ники могут иметь тот же параллакс, — если расходится круг их образованности, жизненных впечатлений, национальных традиций и т. д. Критика и литературоведение в таких случаях приходит 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 который 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) снижает восприятие художественности только частично. Изучение функций этого параллакса крайне важно для того, чтобы предвидеть — насколько действенным останется художественность произведения в будущем.

Правда, параллакс корродирует не только 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, выражаться 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. Выявление этого своеобразия легко может уклониться в субъективизм.

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 эволюцию творческого замысла.

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 коренным образом 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.²²

Но если мы с такой же точки зрения подойдем к «Дневнику писателя» Достоевского, то увидим, что там этой «многоголосости», полифоничности в его 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 романистам? Проверить это опять-таки можно было бы по рукописям — восстанавливая творческую историю того или иного произведения. Если писатель, создавая свое произведение, не меняет характера своих персонажей, ставит их в основу своего 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 первого, переработав его творческие достижения. И это опять-таки отчетливо выясняется из изучения писательских рукописей. Ни один из этих двух методов 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.

Современный литературоведческий структурализм пытается 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 литератур-

²² См.: Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Под ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., 1931.

ного 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 произведений в их единстве практически крайне трудно. В каждом конкретном случае нужно найти свой подход к этому анализу. Перед литературоведом стоит почти такая же задача, как перед химиком или физиком, разрабатывающими 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: исследование формы и содержания в их единстве есть частный случай общего требования марксизма: изучать явления не в изоляции от других явлений, а 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 нарушений этого единства. Поэтому нельзя исследования единства формы и содержания сводить к шаблону и требовать от теоретиков литературоведения 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 требования во всех случаях должны быть одни: по возможности комплексное изучение единства и изучение в движении, историческое.