

Содержание и форма художественного произведения

Особая значимость этой темы в курсе теории литературы определяется тем, что поиск смысла эффективно и квалифицированно осуществляется посредством грамотного соотнесения содержания и формы. Содержание и форма – важнейшие категории «службы понимания» как определил литературоведение С. Аверинцев.

«Я понять тебя хочу, Смысла я в тебе ищу», - гениально точно обозначил проблему понимания Пушкин. Человек, стремящийся к пониманию (жизни, искусства, людей, предметов, явлений), ищет смысла. А в таком важном для каждого мыслящего существа слове «смысл» объединяются значения столь разноаспектных и глубинных категорий как содержание, цель, назначение познания.

Всем нам приходилось говорить «не понимаю». То, что мешает и что помогает пониманию содержания, может быть выражено одним словом – форма.

Зачем ребенок ломает игрушку? Потому что он смутно ощущает, что ее тайна, ее смысл, ее содержание скрываются внутри и нужно уйти от поверхности вглубь, чтобы понять ее устройство и источник движения. Через внешнее, через наружный вид, материальную оболочку, через осязаемое органами чувств, то есть через форму, он рвется к содержанию. От того, что видит, слышит, трогает, малыш стремится к невидимому и сокровенному, полагая, что невидимое вдруг обретет видимость, если освободить его от скорлупы внешних наслоений.

Нечто подобное делает ученый. Физик последовательно выделяет молекулы, атомы, электроны, протоны, нейтроны... Зоолог режет лягушку, чтобы узнать ее анатомию, ее внутреннее строение. Литературовед ищет идею текста. Рациональное зерно всех этих операций можно было бы объяснить словами К. Маркса в «Капитале»: «Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали, то всякая наука была бы

излишней». Есть сказка о том, как чудесным образом людям открылись потаенные мысли каждого – те, о которых не принято говорить. В мире этой сказки все тайное стало явным. Наверно, в этой сказочной ситуации наука оказалась бы излишней.

Видимое закрывает невидимое, но и напоминает о наличии за открытым скрытого. Сущность вещей (содержание) скрывается наружными оболочками, но и проявляется в них. Потому заинтересованные лица занимаются формой, чтобы добраться до содержания – спрятанного, невидимого, более или менее достижимого. К сожалению, не только у ребенка, но и у взрослого человека нередко результатом таких занятий становится куча разрозненных деталей вместо красивой игрушки.

Содержание – это идеальная сущность, не поддающаяся непосредственному чувственному восприятию; это «невидимое» художественного текста. Форма (лат. forma - наружный вид) – способ существования и выражения содержания, внутренняя организация содержания. Форма – материализация содержания, его чувственно воспринимаемая телесная плоть, «видимое» художественного текста.

Немецкий поэт Г. Гейне соотношение содержания и формы представил именно как соотношение невидимого и видимого: «Мысль – это невидимая природа, природа – это видимая мысль». Сходным образом выразился немецкий философ Гегель, который писал о том, что «точки видимой поверхности» «выражают душу». Специфику искусства Гегель объясняет, развертывая суждение «глаза – зеркало души» и уподобляя искусство глазам. Как душа человека «концентрируется в глазах», «так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души». Все «осязаемое», «видимое» текста становится таким «глазом», через который отражается душа. Искусство «превращает в глаз не только телесную

форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука» (1, т.1, с. 162 – 163).

Таким образом, «душу», содержание произведения мы можем увидеть, только вдумываясь в «точки видимой поверхности» - форму.

Что в художественном тексте поддается непосредственному чувственному восприятию? Мы видим написанные слова, слышим интонацию, чувствуем ритм, воспринимаем порядок и последовательность фрагментов текста – его композицию. Язык, композиция, интонация, ритм, стиль, жанр, род – это категории формы. Через эти «точки видимой поверхности» мы постигаем «невидимую природу» - идейно-эмоциональную, чувственно-образную сферу значения и смысла. Содержание произведения искусства, или, используя формулу Гегеля, «бесконечное царство духа» (1, т.3, с. 355), имеет свое материальное воплощение и постигается через него. Тема, проблема, идея - основные категории содержания художественного текста. Хотя, конечно же, содержание художественного произведения не может быть сведено только к этим трем категориям. Оно охватывает все стороны жизни, изображаемой автором, весь комплекс его чувств, идей, переживаний. Можно говорить об определенной доминирующей роли в нем таких уровней как тема, проблема, идея, пафос, тенденция эстетическая оценка, характер, лирический герой, лирическое переживание. Но художественное произведение всегда богаче суммы составляющих его элементов, качественно отлично от простой суммы. Оно представляет сложную и подвижную систему связей, в которой каждый элемент органически взаимодействует с другими, влияет на них и в свою очередь испытывает их совокупное влияние, приобретая вес и значение, которых он не имел в своем обособленном виде. Содержание произведения, в конечном счете, определяется эффектом сцепления составляющих его компонентов. $2*2=5$ – такой математической формулой можно было бы представить результат взаимодействия компонентов текста.

В других книгах можно встретить иное, чем предлагается здесь, распределение литературоведческих категорий по рубрикам содержание и

форма. Если язык и композицию исследователи безоговорочно относят к форме, а тему, проблему, идею, пафос – к содержанию, то по отношению к сюжету или конфликту единодушия нет. Нам представляется, что категории, не могущие быть бесспорно отнесенными к одному или другому полюсу, занимают промежуточное положение, совмещая в себе содержательные и формальные моменты. Была бы ненужным педантизмом насильственная привязка таких категорий к определенным рубрикам. От такой точности наука не выигрывает. Другое дело, что научный интерес к подобного рода категориям должен возрастать как к явлениям более сложного состава.

Судя по тому, что сюжет часто смешивают с содержанием и комментированный пересказ событий предлагают как эквивалент содержания, эти два понятия целесообразно рассматривать в одной плоскости. Но подменять друг другом эти понятия не следует, о чем писал в свое время В.Г.Белинский: «У нас вообще содержание понимают только внешним образом, как «сюжет» сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета» (2, т. 5, с. 552 – 553).

Сам факт частого смешения понятий содержание и сюжет показателен. В потребности зацепиться за что-то осязаемое, сознание схватывает события как реальные точки опоры для того неуловимого идеального смысла, обозначить который тщетно стремится. Потому так трудно анализировать произведения с едва намеченным сюжетом, как повесть «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, в которой «нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки...» (2, т. 5, с. 552 – 553). Привычно стремясь к пересказу, мы останавливаемся в растерянности перед текстом, который пересказать трудно в силу ослабленной интриги. Зато, читая такие произведения, мало-помалу перестаешь отождествлять содержание с художественной организацией событий, а анализ с пересказом сюжета.

Впрочем, путь к смыслу – путь от видимого к невидимому – был, есть и будет нелегким, что сознавали еще древние. В ответ на рассуждения Платона о «стольности» и «чашности» (т.е. идее стола и идее чаши) Диоген говорил:

«А я вот, Платон, стол и чашу вижу, а стольности и чашности не вижу». Платон же отвечал: «И понятно: чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть стольность и чашность, у тебя нет разума» (3, с.251). Причем для понимания искусства требуется особый разум: «И что такое ум в искусстве? – размышлял И.А. Гончаров. – Это умение создать образ (...) Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь «Ревизоре» (4. т.8, с. 107). В свою очередь читатель, встающий перед задачей истолкования того, «что сказано десятком лиц в каком-нибудь «Ревизоре», вынужден свести бесконечную емкость образа к ограниченному количеству томов, страниц, слов... Одно дело понять платоновскую идею стола («стольность»). Другое, например, образ дуба в «Войне и мире», открывающий князю Андрею идею вечного обновления и красоты жизни, казалось, утратившей смысл и ценность.

Но игра стоит свеч. По Шеллингу, искусство есть способ выражения бесконечного через конечное (5, т.1, с. 479). Добавим, искусство – способ приобщения к бесконечному, духовного освоения бесконечного. Английский поэт ХУ1 в. Ф. Сидни писал «...поэт предлагает нашему уму образ того, что философ дает только в словесном описании, не поражающем души, не проникающем в нее, не овладевающим духовным взором так, как это удается образу» (6, с. 143 – 144).

Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954.
3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979.
4. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955.
5. Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.И. Соч.: В 2 т. М., 1987.
6. Сидни Ф. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов М., 1980.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ