**Форма и содержание: теоретический очерк**

Л. Тимофеев

Проблема формы и содержания их взаимоотношения представляют одну из основных общефилософских проблем. Вместе с тем разрешение ее служит необходимым условием для создания науки об искусстве и тем самым науки о литературе. На современном этапе развития советского литературоведения эта проблема развернутой разработки еще не получила. Однако высказывания классиков марксизма, пересмотр ими гегелианского учения о Ф. и С. дают нам основу для понимания данной проблемы и разработки ее применительно к практике того или иного вида искусства.

С диалектической точки зрения Ф. и С. прежде всего — понятия соотносительные: как форма не может быть «чистой», а может быть лишь «содержательной» формой, формой, связанной неразрывно с содержанием, так и содержание не может быть бесформенным: «Содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму» (Гегель, т. I, стр. 224). В этом смысле «содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму» (Гегель). Отсюда существенность формы: «Форма существенна. Сущность формирована так или иначе в зависимости и от сущности» (Ленин, Философские тетради, стр. 142). Поэтому в искусстве неполнота, незаконченность оформления есть одновременно и ущербность содержания и наоборот — дефектность содержания выступает и как несовершенство формы. Отсюда и понимание художественного произведения будет полным лишь в том случае, если мы поймем его в единстве его Ф. и С., раскроем их взаимопереходы, ибо вне друг друга они неполны. «Можно сказать об „Илиаде“, что ее содержанием является Троянская война, или еще определеннее — гнев Ахилла; это дает нам все и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает „Илиаду“ „Илиадой“, есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание» (Гегель, т. I, стр. 225).

При всем том единство Ф. и С. — диалектическое единство, противоречивое в процессе своего развития. Неправильно было бы считать, что форма пассивно «следует» за содержанием, «соответствуя» ему (как это имеет место в концепции Плеханова). «Борьба содержания с формой и обратно. Сбрасывание формы, переделка содержания», — такое соотношение Ф. и С. устанавливает В. И. Ленин в качестве одного из элементов диалектики (Философские тетради, стр. 212). Признавая ведущую роль за содержанием, мы не должны упускать из виду и активности формы, обратного воздействия ее на содержание. В структуре отдельного произведения, в развитии творчества писателя, литературного стиля, жанра эта «борьба содержания с формой и обратно» представляет собою существенную сторону литературного факта.

Таким образом учение о единстве Ф. и С. является основополагающим как для построения теории литературы, определяющей принципы изучения последней, в частности — принципы анализа ее художественной формы, так и для истории литературы и критики. Вместе с тем это учение входит в качестве одного из существеннейших моментов в определение критерия художественности литературы.

2. Содержанием литературы является сама действительность, осознанная писателем и образно отраженная им в произведении. В этом литература едина со всеми другими видами идеологической надстройки.

Становясь содержанием произведения (т. е. оформляясь), познанная писателем действительность, найденные им обобщения получают вид индивидуальных проявлений жизни — отдельных событий и положений, судеб и переживаний конкретных персонажей — т. е. воплощаются в художественных образах. В литературном произведении обобщения даны в форме единичных жизненных фактов (как единство закона и явления) и наоборот, эти изображаемые единичные жизненные факты ценны благодаря тем обобщениям, которые читатель за ними обнаруживает. Вне этой своей конкретной жизненной формы само обобщение в художественной литературе не может раскрыться с достаточной убедительностью. Сведе́ние содержания «Илиады» к рассказу о событиях Троянской войны потому и не охватывает ее поэтического богатства, что война эта протекает перед воспринимающим «Илиаду» как конкретная система событий и человеческих отношений, с присущей им многогранностью.

Образность искусства и определяет те специфические особенности взаимопроникновения Ф. и С., какие мы находим в художественном творчестве. Образ (в принципе) — типическое обобщение, данное в неповторимой, индивидуальной конкретности. Указывая на достоинства романов М. Каутской, Энгельс в письме к ней говорит: «Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, „этот“, как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть» («Маркс-Энгельс об искусстве», 1937, стр. 161). Это воплощение типических характеров и обстоятельств в индивидуальных персонажах, ситуациях, сюжетах и обусловливает сохранение в форме художественного произведения чувственной конкретности жизни. И в этом отношении форма литературного произведения также оказывается содержательной, отражая формы самой действительности. Но отдельные компоненты литературной формы — язык, композиция, сюжет и т. д. — содержательны постольку, поскольку в них осуществляется целостный художественный замысел.

Именно этим сохранением форм жизненной конкретности объясняется устойчивость художественных ценностей, вечность великих произведений искусства: в силу образности эти произведения являются столь же неисчерпаемым объектом художественного познания действительности и эстетического восприятия, как и явления самой жизни.

Сохранение в искусстве конкретных форм жизненных явлений обусловливает реалистический характер художественных произведений, порою даже вопреки идейным позициям автора. Отсюда — возможность известных противоречий между мировоззрением писателя и практикой его художественного творчества. Осознание действительности всегда связано с более или менее правильным или ложным истолкованием ее писателем, с оценкой ее, с стремлением так или иначе воздействовать на нее, словом — с проявлением отношения писателя к действительности. Но не всегда произведение приводит к тем выводам, к которым хотел бы привести читателя автор: образность художественного творчества заставляет подлинного художника показывать действительность порою не такой, какой он хотел бы ее показать, следуя своим субъективным симпатиям и антипатиям; в этом отношении чрезвычайно показателен известный отзыв Энгельса о творчестве Бальзака в письме к мисс Гаркнес.

3. Отдельные элементы формы, будучи отвлечены от целого, обычно рассматриваются как художественные средства. В качестве художественно-литературных средств для создания образа писатель располагает средствами языка и композиции (т. е. соотнесения между собой элементов произведения для более отчетливого выявления их значимости). Так создание образа осуществляется: 1) описанием свойств, переживаний героя и т. п. при помощи авторской речи; 2) изъявлениями его свойств через его собственную речь, через речь персонажей; 3) раскрытием его свойств в действиях, во взаимодействии с другими персонажами и т. д.

Но ни средства языка, ни средства композиции сами по себе не содержат ничего специфически литературного, т. е. ничего художественно-самостоятельного: и язык, и композиция представляются более общими формами сознания, выражения и соотнесения мыслей вообще, а не только в художественной литературе.

Следовательно, сами по себе средства языка и композиции не являются тем, что мы называем формой художественного освоения мира, его образного отражения. Поэтому в корне неверна обычная (путающая понятие техники с понятием формы) точка зрения на изучение формы как на изучение именно средств языка и композиции, представляемых в виде механической суммы приемов. Анализ средств языка и композиции самих по себе не есть еще изучение формы; изучение формы есть изучение образов произведения, воплощенных с помощью этих средств и отражающих осознанную автором действительность. Но последние становятся художественной формой, точнее ее компонентами, переставая быть собственно «средствами» — в своей взаимосвязи, в связи со всем художественным целым, т. е. своей специфической функцией — функцией создания образов. Образы не мыслимы вне их языкового и композиционного обнаружения, но и средства языка и средства композиции получают значение художественной формы лишь через созданные посредством них образы. Мы не воспринимаем непосредственно синтаксического строя речи произведения, для нас не имеет никакой самостоятельной эстетической ценности такое, а не иное расположение глав романа и т. п., — как таковые они не воспринимаемы. Для создания художественного произведения они необходимы, но недостаточны; поэтому взятые сами по себе они не могут быть оценены, т. к. они получают свой смысл лишь в целом — в образе.

4. Очевидно, что самое создание полноценного образа, как конкретного и законченного отражения определенного жизненного явления, возможно лишь на основе глубокого и верного понимания тех жизненных условий, в которых реально развертываются отражаемые события, процессы, возникают и развиваются характеры данной среды. Образ лишь тогда может быть убедителен для нас как форма, когда в нем осуществилось, оформилось «истинное и дельное содержание» (Гегель); наоборот, чем слабее, беднее, ошибочнее представление писателя о данной области жизни, тем произвольнее, случайнее, неубедительнее и созданные им образы, характеры. Как в том случае, когда правильные, отвечающие действительности обобщения писатель не сумел перевести в план конкретного жизненного изображения и ввел их в произведение в общей, неиндивидуализированной, т. е. ненадлежащей, форме, так и в том случае, когда писатель снабдил изображенные события и характеры свойствами случайными и произвольными, не опирающимися на обобщения, мы будем иметь дело с нарушением адэкватности и полноценности Ф. и С., с неполным их взаимопереходом, т. е. в этом случае отсутствует полновесная, содержательная поэтическая форма. Нарушение принципов единства Ф. и С., существенности формы может явиться результатом различных причин. Оно может быть определено недостаточностью мастерства писателя или тяготением над ним уже отживших литературных традиций. Оно неизбежно возникает тогда, когда писатель нарочито подчиняет образную систему произведения ложной тенденции, идущей в разрез с действительностью. Во всех таких случаях создаваемая писателем форма (напр. персонажи, ситуации и т. д.) будет формой чуждой содержанию, искажающей действительность и неспособной вместить объективную истину. Но и такая форма «так мало безразлична для содержания, что она скорее составляет собой само это содержание» (Гегель), но содержание, в котором субъективное начало (идущее от творческой слабости автора или от его идейной ограниченности, консерватизма и т. д.) находится в противоречии с объективными элементами. Так осуществляется активность, действенность ущербной формы, но действенность отрицательного порядка.

В совершенном художественном произведении содержание дано в развитой, полноценной форме, которую опять-таки необходимо рассматривать как начало активное, т. к. такая форма, в целом и в каждом своем элементе, содержательна и эффективна. Ее действенность прежде всего в том, что она, являясь результатом художественного освоения действительности писателем, тем самым становится и путем познания действительности читателем. Чем характернее, убедительнее, яснее в своем значении персонажи, ситуация, композиция, язык произведения, т. е. чем совершеннее его форма, тем полнее осуществляется содержательность произведения, его познавательная функция. Вместе с тем познание действительности, освоение ее есть и отношение к ней, ее оценка, стремление воздействовать на нее. В конспекте «Науки логики» Гегеля В. И. Ленин говорит:

«Идея (читай: познание человека) есть совпадение (согласие) понятия и объективности („общее“). Это во-первых.

Во-вторых, идея есть отношение для себя сущей (=якобы самостоятельной) субъективности (=человека) к отличной (от этой идеи) объективности.

Субъективность есть стремление уничтожить это отделение (идеи от объекта)» (Философские тетради, 1936, стр. 187).

Эти положения целиком относятся и к содержанию художественного произведения. В этом смысле действенность содержательной формы произведения исходит, следовательно, и от субъективного начала творчества, причем эта субъективность в реалистическом искусстве совпадает (относительно) с объективной реальностью.

Единство Ф. и С. является, следовательно, необходимым условием художественности произведения, хотя и недостаточным, так как и при наличии его остается еще основной вопрос — оценка самого содержания с точки зрения полноты, значимости его жизненной правды. В зависимости от ответа на этот вопрос мы и даем оценку художественности уже во всем объеме произведения.

5. Из сказанного ясно, насколько сложен вопрос об обусловленности художественной формы, специфика которой связана и с природой отражаемых явлений, и с качеством мировоззрения и художественного метода писателя, и с своеобразием средств данного искусства (в нашем случае — языка). Рассматривая форму как переход содержания в форму, а содержание понимая как осознанную, идейно осмысленную писателем действительность, мы тем самым приходим к выводу об относительной объективности художественной Ф., т. е. обусловленности ее характером изображаемого объекта в той мере, в какой мы находим в произведении «совпадение (согласие) понятия и объективности», другими словами — в той мере, в какой писатель приближается к правильному и полному художественному освоению изображаемых явлений. Так типический образ, как индивидуальный жизненный характер, через который как бы просвечивает содержащееся в нем обобщение относительно создавшей его среды, в своем строении, т. е. своим поведением, развитием и т. д., должен отвечать свойствам среды, обобщаемой в нем писателем, иначе его черты будут случайны, произвольны, внеположны содержанию и тем самым несущественны, художественно невесомы. В этом смысле творческая свобода писателя в обрисовке создаваемых им типов есть осознанная необходимость; художественность его произведений в одинаковой мере страдает как от рабского копирования действительности (бедности обобщения), так и от произвольного отрыва от нее. То же надо сказать и о сюжете произведения, о данных в нем ситуациях, в их отношении к тем событиям и обстоятельствам действительности, которые в них отражены. Показывая определенные процессы, явления жизни, писатель отсюда именно и черпает те ситуации и события, образное обобщение которых представляет собой сюжет. Этим определяется и взаимосвязь персонажей и сюжета произведения. Как ни понимать и ни определять сюжет, очевидно, что он представляет собой систему событий, в которых обнаруживаются свойства данных характеров. Человек обнаруживается в действии, писатель, ставя персонажей в определенные ситуации, раскрывает определенные черты характеров. И с другой стороны, отражая определенное событие, писатель должен дать соответствующий круг персонажей — участников этих событий. Таким образом сюжет (как это было показано еще Гегелем) неразрывно взаимосвязан с характером. Героический положительный характер будет обнаруживаться и в событиях напряженных и ответственных, в которых выявятся его основные черты. И обратно, крупные события требуют показа значительных персонажей, больших переживаний и волевых усилий и т. д. Произвол в области событий, происходящих с героем, или наоборот, произвол в обрисовке персонажей — участников определенного события — ведет к неубедительности образа, т. е. в конечном счете к художественной незавершенности произведения.

Но соответствие сюжета, событий и характеров определяется не логическим выведением их соответствия друг другу, так сказать, изнутри самого произведения, оно берется писателем из самой жизни, из той обстановки, которая формирует интересующие его характеры, и, следовательно, ситуации, в которых обнаруживаются его герои, представляют собой опять-таки обобщение писателем самих жизненных отношений изображаемой им среды, ее типических обстоятельств, процессов, т. е. осознаваемой им действительности.

Однако, говоря об объективной обусловленности художественной формы, в основе которой лежит сама действительность, мы в то же время ни в какой мере не должны забывать того, что эта действительность осознается писателем в зависимости от его положения в историческом процессе, уровня его сознания, культуры, его идей, силы художественной одаренности. В этом смысле образ как форма отражения жизни одновременно является и формой, выражающей отношение писателя к жизни. Писатель своими образами стремится активно воздействовать на мир, давая читателю определенную трактовку жизни при помощи того или иного отбора жизненных явлений, установления тех или иных их связей между собой и т. д. Уходя своими корнями в реальную действительность, рисуемую писателем, типические характеры, обстоятельства и события (сюжет) в то же время конкретно оформляются в результате определенной идейной направленности писателя, без понимания которой нельзя разобраться в произведении. Чем более субъективные цели и интересы писателя (вытекающие из исторической обстановки, из его идейных позиций и т. д.) совпадают с объективным ходом развития жизни, тем легче ему достигнуть правдивого отражения ее, чем больше они расходятся, тем сильнее опасность искаженного или ограниченного ее отражения, нарушения жизненной правды. В этом смысле художественное произведение, являясь документом действительности, одновременно является и документом сознания писателя, выражением его активного отношения к жизни, окрашивающим опять-таки его характеры, сюжет, их раскрывающий, и язык произведения.

В сюжете, следовательно, мы имеем дело не с отвлеченной «технологией» литературного мастерства, а с переходом содержания в образ, как с одним из моментов содержательности формы вообще. И отступление писателя от этого требования содержательности формы, — отступление, при котором писатель не осваивает содержания, данного самой осознаваемой действительностью, тормозит взаимопереходы Ф. и С., превращает сюжет в равнодушную внешнюю форму, разрушает художественную законченность произведения, приводит к формалистической сюжетной «игре».

6. Равным образом, как бы ни была велика изобретательность писателя в области языка, она точно так же не имеет самостоятельного значения, а должна определяться образами, создаваемыми им. Поскольку язык есть «практическое сознание человека» (Маркс), постольку свойства событий, процессов, характеров обнаруживаются и через него. При этом и язык, будучи формой отражения действительности, вместе с тем является и формой выражения оценки писателем этой действительности. И так как обе эти стороны языка находятся в единстве и функционируют лишь через художественное целое, то совершенно неправильно обычное для школьной поэтики деление поэтических средств языка на средства «изобразительности» и «выразительности»; каждый элемент поэтического языка в одно и то же время служит целям изображения действительности и выявления реакций на нее художника. Это вполне очевидно по отношению к языку самого автора. Так различие языка М. Горького и А. Белого определяется как разницей тех жизненных

821

явлений, которые каждый из них ставит в центре своего внимания, так и диаметральной противоположностью их художественных методов, их понимания действительности и отношения к ней. Но то же следует сказать и о языке персонажей. Конечно, язык Ленского и язык Собакевича различается так же, как различаются диалекты соответствующих общественных кругов. Однако в прямой речи Собакевича Гоголь не только отражает язык соответствующих людей, но и дает разоблачение присущей этим людям грубости и ограниченности, используя свое право художника на преувеличение, на подчеркивание наиболее характерных и наиболее отталкивающих черт. В языке персонажей, следовательно, также просвечивает относительно правильное (или ошибочное) обобщение писателем реального языка соответствующих общественных кругов. И здесь рабское копирование тех или иных языковых фактов или, наоборот, беспредметное формалистическое экспериментаторство и словоизобретательство разрушают содержательность языка, подменяют полноценную художественную форму внешне эффектными приемами. В этом смысле определение литературы как «искусства слова» требует дальнейшего уяснения, т. к. искусство писателя в области языка не имеет самодовлеющего значения, а есть искусство создания образа средствами языка. Именно в связи с мастерством этого претворения языка в образ язык художественной литературы играет огромную воспитательную роль в смысле развития общественной языковой культуры.

Учитывая не только лексику языка, но и его конкретную выразительность, реализующуюся в интонациях, паузах, синтаксическом строе речи и т. д., мы можем вскрыть эти же закономерности в таких, казалось бы, застывших языковых формах как многочисленные виды стихотворной речи (см. «Стихосложение»). В качестве иллюстрации достаточно привести хотя бы сопоставление строя поэтической речи Маяковского и Блока.

7. Единство и противоположность Ф. и С., «борьба содержания с формой и обратно» могут быть обнаружены с необходимой полнотой лишь в процессе литературного развития, в процессе развития стиля, жанра, творческого роста писателя. Без учета таких факторов, как традиция, влияние, литературная учеба, вне связи с историей языка не может быть до конца раскрыта диалектика Ф. и С. в истории литературы и в отдельных ее произведениях. Литературные формы или отдельные их элементы, сложившиеся на основе определенных художественных методов и отвечавшие определенным стилям, порою сохраняются в порядке литературной традиции, становящейся стеснительной, но не всегда сразу преодолеваемой. Соотношение Ф. и С. в таких случаях значительно осложняется борьбой и взаимовлиянием традиционных и новых элементов, а следовательно — не все элементы формы соответствующих произведений с одинаковой необходимостью вытекают из существа их содержания. В качестве примера можно привести сохранение некоторых элементов поэтики классицизма в таком реалистическом произведении, как «Недоросль» Фонвизина.

Выдвижение, в результате общего хода исторического развития, новых тем, вопросов и идей вызывает необходимость преодоления старых литературных форм и создания новых. Процесс этот может быть более или менее быстрым или заторможенным, но в том или ином виде он всегда налицо в периоды возникновения новых литературных течений, методов, стилей, жанров. Более полное проникновение художников в существо нового содержания приводит в результате к созданию ими новых форм, определяемых этим содержанием. Литературное направление, стиль, жанр тогда лишь и получают свое классическое выражение. Так осуществляется ведущая роль содержания. Было бы ошибочным предполагать возможность обратного соотношения — возможность развития формы при деградации содержания. Плеханов приводит в качестве примеров, якобы подтверждающих такого рода соотношения, искусство импрессионистов в живописи или поэтов-символистов. Плеханов, однако, делает здесь большую ошибку, принимая за развитие художественной формы гипертрофию отдельных ее элементов, таких, как ритм, инструментовка и т. п. Ясно, однако, что в искусстве такого рода с деградацией содержания связана и деградация формы как художественно полноценного образного отражения действительности в ее существенных и значительных проявлениях.

Так. обр. диалектико-материалистическое уяснение единства Ф. и С. раскрывает внутреннее единство различных сторон художественного литературного творчества, позволяет монистически подойти к анализу литературного произведения, рассматривая все его стороны с точки зрения их содержательности. Самое определение специфики литературного творчества и является по существу определением его как единства Ф. и С.; в этом смысле определение Ф. и С. в литературе необходимо переходит в учение об образе как спецификуме литературы. Принципы анализа художественного произведения определяются тем пониманием, которое мы вкладываем в понятия Ф. и С. в литературе. Понятно, что учение о Ф. и С., давая базу для построения теории литературы, в то же время может быть развито только на историческом материале, ибо конкретное качество образности характеров, сюжета, языка и т. д. всегда будет представлять собой переменную величину в зависимости от своеобразия той исторической действительности, которая будет лежать в основе данных литературных форм.

Отсюда учение о единстве Ф. и С. является основополагающим для научной истории литературы и для литературной критики, которые, только опираясь на него, смогут дать целостный и глубокий анализ художественного произведения.

Проблема Ф. и С. в советской литературе разрешается в новых общественных условиях, определяющих возможность наиболее полного осуществления единства Ф. и С. на основе метода социалистического реализма. Величайшее значение для понимания процессов роста советского искусства имеет гениальная мысль т. Сталина о развитии «социалистической по своему содержанию и национальной по форме культуры», которая превращается «в одну общую социалистическую (и по форме и по содержанию) культуру с одним общим языком, когда пролетариат победит во всем мире» (Сталин. «Марксизм и национально-колониальный вопрос», М., 1937, стр. 194—195). (См. «Социалистический реализм»).

**Список литературы**

Аристотель, Поэтика, пер., введение и примеч. Н. М. Новосадского, Л., 1927

Плотин, Энниада, I, кн. 6 (см. сб. «Античные мыслители об искусстве», М., 1937)

Буало, Поэтическое искусство, пер. С. Нестеровой и Г. С. Пиралова. Под ред. Г. А. Шенгели, М., 1937

Дидро Дени, Собр. соч., т. V, М. — Л., 1936

Винкельман И. И., Избр. произв. и письма, пер. А. А. Алявдиной, М. — Л., 1935

Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М. — Л., 1936

Его же, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, под общей ред. М. Ливщица, со вступ. статьей В. Гриба, Л., 1933

Кант И., Критика способности суждения, пер. Н. М. Соколова, СПБ, 1898

Эккерман И. П., Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, пер., примеч. и указатель Е. Т. Рудневой, М. — Л., 1934

Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности, в изд.: Избр. сочин. Чернышевского, ред. Н. В. Богословского (и др.), М., 1934

Плеханов Г. В., Сочинения, т. XIV, М., (1925). Hegel G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde, B., 1835

Sämtliche Werke, Bd. XII—XIV, Stuttgart, 1927—1928

Гегель, Лекции по эстетике (Соч., т. XII, Гос. соц.-эк. изд., М., 1938)

Schelling F. W. J., v., Philosophie der Kunst (Werke, Auswahl in 3 Bden, hrsg. u. eingel. v. O. Weiss, Bd. III), Lpr., 1907.