УДК 7.01:111.852

Л.Б. Мізіна, д-р філос. наук, проф.

ПАРАДОКСИ ЕСТЕТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ В МИСТЕЦТВІ

Східноукраїнський національний університет ім. В.Даля

У статті розглядаються метаморфози смислових значень категорій форми та змісту в історії естетики: смислова багатозначність, підміна смислів і термінів, ототожнення понять „форма" та „засоби", еклектичне поєднання різних смислів в одному понятті.

Вступ

Питання співвідношення форми і змісту в мистецтві є одним із найдавніших в історії естетики, а у XX столітті воно стало однією з центральних проблем теорії та практики мистецтва. Дискусії точилися навколо питання, що є панівною стороною в мистецтві – форма чи зміст? Якщо теоретики та практики більшості течій мистецтва модернізму такою стороною визначали форму, то марксистська естетика перевагу віддавала змісту. Цілком зрозуміло, що бачення проблеми радянськими вченими було багато в чому зумовлене ідеологічними мотивами боротьби проти формалізму в мистецтві та за високий ідейний зміст. Наприкінці ж XX століття значення цієї проблеми дещо змінилося на тлі відмови постмодернізму від формотворчості взагалі. Між тим постмодерністські тенденції не вичерпують усієї багатоманітності сучасної практики художньї творчості, котра характеризується своєрідним полістилізмом. Саме тому питання сутності художньої форми і змісту, їхнього співвідношення у процесі художньої творчості залишаються актуальними і сьогодні.

Постановка завдання

Вирішення всіх проблем, пов'язаних із формою та змістом, безумовно, залежить від того, який смисл ми вкладаємо у відповідні поняття. Сама багатозначність цих понять створює досить розмаїту картину вирішення формо-змістовної проблематики. У цій статті ми прагнемо показати ті метаморфози, що відбулися в історії естетики зі смисловими значеннями понять „форма" і „зміст" та спричинили різні інтерпретації їхнього співвідношення.

Аналіз досліджень і публікацій

Незважаючи на поширеність в історії естетики досліджень форми та змісту, саме порівняння смислів як проблема теоретико-естетичної інтерпретації цих категорій ніколи не було об'єктом уваги науковців. Стаття написана у полемічному стилі, і, відповідно, аналіз досліджень містить основна частина.

Основна частина

В історії наукової думки поняття форми і змісту не завжди були поряд, більш того, категорія форми має набагато складнішу долю, ніж категорія змісту. Якщо смислове значення змісту майже не змінилося з часів Античності та Середньовіччя, коли його тлумачили як тему, сюжет, а також ідейний або релігійний сенс, то історія форми відзначена різноманітністю смислового наповнення.

Зокрема, В. Татаркевич виокремлює в історії естетичної думки якнайменш одинадцять смислових значень поняття „форма". Серед них і ті, що спочатку не використовувались для характеристики мистецтва (арістотелівська субстанційна форма, що становила понятійну суть предмета, та кантівська апріорна форма пізнання), і ті, що безпосередньо вживались в естетичному аналізі мистецтва. До останніх належать, зокрема, уявлення про форму як: 1) уклад частин (протилежне поняття – елементи, частини); 2) те, що безпосередньо пропонується органам чуття (протилежне поняття – зміст у значенні „смисл"); 3) межу чи контур предмета (протилежне поняття – матерія, матеріал); 4) сталі, узвичаєні феномени мистецтва (жанри, стилі та ін.); 5) роди чи відміни мистецтва; 6) знаряддя, призначені продукувати форми, та ін. [9, с. 205 – 230]. Ця класифікація певною мірою відбиває смислову багатозначність категорії „форма" та відповідність кожного смислового нюансу певному поняттю, зокрема, з поняттям „зміст" „форма" співвідноситься лише в одному аспекті, а саме – у значенні „зовнішній вигляд".

Серед наведених значень форми є одне, котре як обов'язковий смисловий елемент міститься у всіх, без винятку, інших значеннях, а саме – *усталеність*. Зауважимо, що місце ознаки усталеності у смислових значеннях поняття „форма" в різних тлумаченнях має різний характер. Скажімо, в арістотелевській концепції уявлення про усталеність виходить з того, що форма, на думку вченого, є сутністю предметів, є чимось загальним та вічним, тим, що надає визначеності матерії. Далі. Якщо в першому, другому та третьому випадках (відповідно до наведеної вище нумерації смислових значень) усталеність зумовлена тим, що форма художнього твору пов'язана з певною упорядкованістю, обмежуванням, з наданням визначеності, то в четвертому і п'ятому випадках жанри, види, стилі, відміни і т. ін. називають формою саме тому, що вони є усталеними художніми явищами. І, як наслідок, іноді саме наявність моменту усталеності спонукає дослідника визначати певний феномен як форму. Хай як би там було, але саме усталеність як ознаку форми ми вважаємо за той чинник, що відіграє велику роль у всіх її метаморфозах та, разом з тим, прояснює певні моменти у співвідношенні форми з поняттями „стиль", „жанр", „вид" тощо.

Неоднозначність трактування художньої форми в історії естетичної думки ставить перед нами питання щодо співвідношення сучасних та попередніх визначень цього поняття. Історична логіка взаємозв'язків „змісту" та „форми" полягає в тому, що смислові значення цих понять немовби міняються місцями. Якщо сказати точніше, мова йде про обмін місцями термінів. Тобто те, що колись називали формою, пізніше, в іншому історичному і філософсько–естетичному контексті стали називати змістом. У своєму дослідженні історії поняття „ідея" Е. Пановські, характеризуючи лише один факт із цієї історії, зазначав, що „схоластично зорієнтована теорія мистецтва маньєризму, для котрої, з одного боку, „сюжет" був рівнозначним поняттю „ідея", а з іншого – „ідея" була рівнозначна „формі"…, у деяких випадках могла вживати слово „форма" там, де ми зараз поставили б слово „зміст" [8, с. 153–154]. Між іншим, саме з епохи Ренесансу почалася, як зауважив О. Шпенглер, „дивна і нескінченна суперечка про „форму" і „зміст" в художньому творі" [10, с. 356]. Саме з цієї епохи починає також свою історію уявлення про другорядність, підпорядкованість форми відповідно до змісту [9, с. 216].

Зазначена плутанина, якщо враховувати історію попередньої естетичної думки, не є випадковістю і не є простим свавіллям або проявом якогось нерозуміння з боку маньєристів. То вже є певна закономірність, котра виявляє себе в багатьох конкретно-історичних естетичних теоріях, а однією з причин подібної ситуації є вихідна багатозначність зазначених понять, що має свої витоки ще в античній філософії та в подальшій історії породжує нові, іноді несподівані, варіанти співвідношення смислів.

Скажімо, для найближчої до нас в історичному часі та просторі марксистської естетики було притаманно прагнення дати якнайбільш широкі, узагальнені визначення зазначених категорій, але поєднання кількох різнопланових смислових аспектів в одному загальному визначенні виявилося дещо еклектичним і не сприяло більш глибокому дослідженню формо-змістовних зв'язків.

Звернемося до найбільш характерних визначень. „Художній зміст – це специфічна для мистецтва ідейно-емоційна, образно-естетична сфера значення та смислу, що має системну впорядкованість" [1, с. 8]. „Внутрішня форма – спосіб вираження та перетворення упорядкованості змісту в упорядкованість форми, інакше кажучи, структурно-композиційний аспект художнього твору" [1, с. 31]. «Зовнішня форма – матеріально-зображальні засоби, що є певним чином організованими для втілення змісту та внутрішньої форми" [там само]. В останньому визначенні ми маємо ототожнення понять „форма" та „засоби", що є неприпустимим, оскільки категорія „засіб" співвідноситься з категорією „мета", а не „зміст".

Необхідно також зазначити, що ті елементи художнього твору, які у наведених визначеннях віднесені до зовнішньої та внутрішньої форми, а також до змісту, у свій час відповідали різним смисловим значенням категорії „форма". Наприклад, внутрішню форму ототожнили із композицією, котра, з одного боку, співвідноситься зі змістом, з іншого – із зовнішньою формою. В історії естетичної думки це значення форми відповідало її трактуванню як укладові певних частин та співвідносилось не з поняттям змісту, а з поняттям елементу, частини. У радянській естетиці до зовнішньої форми віднесли також і матеріал. В історії ж естетичної думки „матеріал", або „матерію", називали протилежністю „форми" в значенні „контур предмета" (у теорії пластичних мистецтв) або в арістотелевому значенні.

Якщо узагальнити всі метаморфози, що відбулися з поняттями „форма" та „зміст" у радянській естетиці, то ми отримаємо таку картину. По-перше, у поняття „зміст" перейшло те значення, що вкладав у поняття „форма" Арістотель, а поняттю „матерія", що в історії філософської та естетичної думки завжди протистояло „формі", надали значення „форми", причому сама матерія була розподілена на дві сфери: це матеріал як речовина, що використовується в процесі творчості (зовнішня форма), і життєвий матеріал, який було віднесено до одного з рівнів змісту мистецтва. Якщо звернутися до арістотелевої концепції форми, де форма протистоїть матерії, то ми побачимо, що деякі важливі риси форми, зокрема, її пріоритет стосовно матерії, були перенесені на зміст. Отже, з поняттєвих пар „уклад – елемент", „контур – матерія", „форма – матерія" були вилучені поняття „уклад", „контур", „матерія" та об'єднані в понятті „форма", де „контур" та „матерія", а також „зовнішня даність" як традиційна протилежність „змісту", опинилися разом у понятті „зовнішня форма", а поняття „уклад" було віднесено до внутрішньої форми.

Зазначена смислова еклектика зумовлює необхідність визначення меж застосування певних категорій та їхніх смислових значень. Ураховуючи смислову багатозначність поняття „форма", не можна встановити певні загальні закономірності щодо „форми взагалі", оскільки те, що буде правильним для форми в одному смислі, буде неправильним в іншому смислі. Інакше кажучи, зв'язок між формою та змістом в одній смисловій площині не є тотожним їхньому зв'язку в іншій площині.

Одним з найважливіших моментів, що характеризують еволюцію поняття форми, є трактування її як сутнісної риси мистецтва. Теоретичні пошуки сутності мистецтва, його неповторного характеру в системі культури, часто приводили дослідників до розуміння мистецтва як творення форми. Але й у цій позиції можна виявити певні варіанти, залежно від того, як розуміти форму. Звільнення від догматичного тиску марксистських ідей у пострадянській естетиці спричинило більш пластичний підхід до вирішення проблеми взаємозв'язку форми і змісту й, зокрема, активізувало увагу до категорії форми. У певному сенсі можна сказати про повернення до традиції розуміння мистецтва як формотворення. Між тим у цьому прагненні дослідники стикаються з труднощами, пов'язаними з тиском певних традицій, що склалися в естетиці. Наприклад, для О.О. Кривцуна поняття художньої форми є синонімом художності взагалі (художнього начала як такого), і „означає самовизначення твору мистецтва, його виразно-смислову цілісність", а не просто елементи мови, засоби художнього втілення [5, с. 8]. У книзі „Естетика" вчений уточнює цю думку, стверджуючи, що „процес художнього формоутворення – потужний фактор структурування світу, здійснення засобами мистецтва загальних цілей культурної діяльності людини – перетворення хаосу

на порядок, аморфного – у цілісне" [6, с. 14]. „З речовини життя" – розрізненого, еклектичного, клаптикового – художник створює „речовину форми" [там само].

Але в тому самому дослідженні О.О. Кривцун уживає поняття форми в зовсім іншому значенні, а саме – у тому, що сформувалося в радянській естетиці і є для неї хрестоматійним. Зовнішню форму він трактує як чуттєву оболонку образу, що безпосередньо звернена до сприйняття (колір, світло, тембр, звук, зовнішність актора, костюм), тобто мовні засоби різних видів мистецтв; до внутрішньої форми відносить засоби розробки, організації та перетворення мовних засобів (композиційні прийоми в живопису, літературі, музиці, принципи монтажу, поліфонії, способи руху та декламації в сценічних видах мистецтв і т.п.) [6, с. 168–169]. У цих судженнях ми маємо ситуацію зіткнення різних смислових значень категорії „форма". У першому значенні форма як „виражально-смислова цілісність" – то є фактично органічна єдність змісту та форми в іншому значенні, де смисл дорівнює змісту, а виражальні засоби складають форму. Але зрозуміло, що „форма" в значенні „засоби" не вичерпує сутності мистецтва й не може бути синонімом художності.

Отже, ураховуючи тенденцію повернення в естетиці до традиції розуміння мистецтва як формотворення, необхідно зазначити, що ця ідея буде продуктивною й матиме сенс, якщо їй відповідатиме значення „форми" як „виразно-смислової цілісності" художнього твору [5, с. 8], якому, проте, суперечить значення „форми" як мовних засобів та композиційних прийомів мистецтва. Останнє значення цієї категорії „не працює" також і на вирішення проблеми співвідношення внутрішніх та зовнішніх чинників розвитку мистецтва.

У науковій літературі, яка присвячена зазначеній проблемі, склалася парадоксальна ситуація: під внутрішніми чинниками розуміють те, що називають формою (як зовнішньою, так і внутрішньою), а саме – історичний рух художньої мови. Під зовнішніми чинниками розуміють, як правило, культурний менталітет, факти соціального життя, релігійні та моральні погляди і т.ін., тобто все те, що у перетвореному вигляді становить ідейний та тематичний зміст мистецтва. Особливою темою є співвідношення марксистського трактування формо-змістовних зв'язків та гегелівської концепції, котра, власне, була основою марксистської естетики взагалі. Це питання можна проаналізувати за кількома лініями: 1) трактування органічної єдності форми і змісту; 2) ідея внутрішньої та зовнішньої форми; 3) ідея абстрактної форми. При цьому необхідно зазначити, що з усієї багатобічності смислових зв'язків категорії „форма", що була виявлена Г. Гегелем (форма і сутність, форма і матерія, форма і зміст), подальшою науковою думкою було виділено саме зв'язуючий аспект форми та змісту. Ідея органічної єдності форми і змісту, котра належить Г. Гегелю, у марксистській естетиці набула нового смислового наповнення, котре значно відрізнялося від гегелівського.

Ми знаємо, що Г. Гегель розглядав зв'язок між формою та змістом як взаємозумовлений, але при цьому він заперечував уявлення про суттєвість та самостійність змісту і, відповідно, несуттєвість та несамостійність форми, її залежність від змісту. Він зазначав, що насправді обидва визначення однаково суттєві, що не існує безформного змісту [2, с. 298]. Більш того, „зміст є тим, що він є, лише завдяки тому, що він містить у собі розвинену форму" [2, с. 299]. Г.Гегель відкидав будь-яку можливість існування в мистецтві дуже гарного змісту, котрий, разом з тим, не має належної форми. Він підкреслював, що „тільки ті твори мистецтва, у котрих зміст та форма є тотожними, являють собою справжні твори мистецтва" [2, с. 299].

Відомо, що ідеологи, теоретики та практики радянського мистецтва часто повторювали, що художня форма повинна відповідати змісту (звичайно – високому, ідейному). Але якщо знову звернутись до інтерпретації гегелівського тексту, то гегелівська „тотожність" означає скоріше не „відповідність", а буквально їхній збіг, означає те, що зміст – це і є форма, та навпаки.

Як, знов-таки, підкреслював Г. Гегель, „у художньому творі немає нічого такого, що не мало б суттєвого відношення до змісту та не виражало б його. Те, що ми назвали змістом, значенням, є дещо просте саме в собі, сам предмет, котрий зведений до своїх найпростіших, хоча й всеохопних визначень, на відміну від виконання. Так, наприклад, можна розказати зміст книги в кількох словах або реченнях, і в книзі не повинно зустрічатися нічого іншого, крім того, що ми в загальному вигляді вже зазначили в переказі її змісту. Ця тема, що складає основу виконання, є дещо абстрактне, і лише виконання являє собою дещо конкретне" [3,т.1,с.103]. Тотожність змісту та форми характеризує художній твір перш за все як кінцевий результат мистецької діяльності, як завершену цілісність, що має певну структуру і певний смисл. У своєму онтологічному статусі твір являє собою немовби живу тканину, кожний елемент якої органічно вписується в її смислову структуру.

Отже, ми можемо говорити про конкретні зміст та форму, котрі створюються тільки в процесі конкретного формоутворення, і про абстрактні зміст та форму, котрі характеризуються усталеністю та завдяки своїй абстрактності мають властивість переміщуватися в історичному просторі та часі. Уточнимо нашу думку стосовно співвідношення зазначених понять, підкреслюючи те, що саме поняття абстрактної форми тут є ключовим. Поняття абстрактного тут показує на „відірваність" окремих художніх елементів від конкретного художнього тексту. Коли Г. Гегель говорить про те, що форма є зміст, а зміст є форма, він має на увазі конкретну форму, яка є наслідком (продуктом, результатом) художньої творчості, тобто художній твір. Відповідно, процес формотворення водночас є процесом творення змісту. Окремий художньо-творчий акт синтезує абстрактно-формальні елементи силою почуття, силою натхнення художника. Не дивлячись на те,

що поняття абстрактної форми посідало чільне місце в естетичній теорії Г. Гегеля, воно несправедливо було забуте в марксистській естетиці, для котрої більш важливими стали поняття внутрішньої та зовнішньої форми.

Аналізуючи філософсько-естетичну традицію дослідження поняття „форма", необхідно зазначити, що філософи не вживали поняття „внутрішня форма" та „зовнішня форма" майже до XX століття. Ці поняття з'явилися у XIX столітті у сфері теоретичного мовознавства, зокрема, у творчості В.Гумбольдта та О.О. Потебні. Оскільки радянська естетика більшою мірою ґрунтувалася на висновках літературо- та мовознавства, то поняття „внутрішня" та „зовнішня форма" увійшли в її понятійний апарат, але їхній теоретико-естетичний смисл нічого спільного не має з відповідними поняттями в лінгвістичній теорії.

Вважається, що саме Г. Гегель зробив значний внесок у вчення про зовнішню та внутрішню форму. На наш погляд, цей висновок є результатом не зовсім вдалої інтерпретації гегелівського тексту. Справа в тому, що сам Г.Гегель не вживав поняття „внутрішня форма". Звернемося до тексту: „…Форма водночас і міститься в самому змісті, і являє собою дещо зовнішнє йому. Ми маємо тут подвоєння форми: по-перше, вона як рефлектована в саму себе є зміст; по-друге, вона як нерефлектована в саму себе є зовнішнє, байдуже для змісту існування" [2, с. 298].

У наведеному визначенні співвідношення категорій форми і змісту необхідно, на наш погляд, звернути увагу на поняття „рефлексія". Саме рефлексія проводить межу між формою та змістом. Коли форма є нерефлектованою, тобто коли вона не звернена сама в себе, вона є зовнішньою, байдужою. Отже, саме рефлексія робить форму змістом, зовнішнє – внутрішнім, байдуже – небайдужим.

Ідея органічного зв'язку форми і змісту в мистецтві та неможливості існування художнього змісту поза художньою формою в історії естетики знайшла свої різноманітні варіації залежно від дослідницьких позицій. Наприклад, Б. Кроче ототожнював відношення між двома парами категорій „форма і матерія" та „форма і зміст", що означало фактично ототожнення понять „матерія" і „зміст". Розуміючи під „матерією" „естетично необроблену емоційність або враження" [7, с. 25], а під „формою" – „духовну активність" [там само], Б. Кроче підкреслював, що „в естетичному факті виражальна активність не просто приєднується до факту вражень, – ці останні перероблюються нею та оформлюються. Вони знов з'являються, так би мовити, у вираженні, як вода, котра, проходячи через фільтр, з'являється знов, залишаючись тією ж і разом з тим стає іншою, з іншого його кінця. Естетичний факт являє собою, таким чином, форму і тільки форму" [7, с.25 – 26]. „Зміст, справді, припускає перетворення на форму; але оскільки він не перетворений у неї, він не має ніяких певних якостей; ми про нього не знаємо нічого. Він стає естетичним змістом не раніше того, коли виявляється дійсно перетвореним" [7, с. 26].

Зазначена проблема не обійшла й творчих пошуків Ж. Дерріда. Розмірковуючи над суттю самоцільності письма, над його властивістю „звільняти й, водночас, творити смисл" [4, с. 20], Ж. Дерріда зазначає, що „писати – це знати, що не явлене в букві не має іншої оселі, не чекає нас як наказ у будь-якому ... божественному розумінні. Смисл повинен дочекатися, поки його висловлять або запишуть, щоб у собі поселитися і стати тим, чим на відміну від себе він є: смислом" [4, с. 18]. „Смисл ні до, ні після акту" [4, с. 19]. „Отже, просте передування Ідеї або внутрішнього замислу щодо твору, котрий начебто його лише виражає, є, судячи зі всього, передсудом: передсудом традиційної критики, що називається ідеалістичною" [4, с. 19]. Ці міркування автора по суті є ще однією спробою показати, що смисл (зміст) існує тільки у закінченому творі. З одного боку, Ж. Дерріда повторює думку Г. Гегеля, з іншого – відмежовується від його об'єктивного ідеалізму. Але не можна заперечувати, що потенційна можливість подібного відмежування міститься вже в самій гегелівській теорії. Аналіз різних підходів до вирішення проблеми співвідношення форми і змісту кожного разу підтверджує думку, згідно з якою поза художнім твором ми можемо говорити лише про абстрактні зміст та форму.

Висновки

Смислова багатозначність поняття „форма", а відповідно й можливість неоднозначного трактування співвідношення форми зі змістом, утворилися внаслідок того, що в естетичних дослідженнях були залучені смислові значення цього поняття з конкретних галузей мистецтвознавства. Ці смисли дивовижно переплелися у визначеннях форми та змісту, утворених радянськими естетиками, з певними філософськими поглядами мислителів різних історичних періодів (Арістотель, Плотін, І.Кант, Г. Гегель та ін.); нарешті, усе це було „освячено" ідеологією, бо ніякі розмірковування з приводу органічної єдності форми та змісту, їх взаємоперетворення, не змогли похитнути центральної догми – „зміст визначає форму".

У зв'язку з цим, естетика опинилася в безвихідному становищі, і головною причиною цього ми вважаємо підміну зв'язку в системі „зміст – форма" зв'язком у системі „мета – засіб", унаслідок чого змісту надаються властивості мети, а формі – властивості засобу. Однак тільки мета (а не зміст) є потужним фактором людської діяльності й, зокрема, художньої творчості. Не зміна змісту зумовлює зміну форми, а зміна мети зумовлює необхідність використання інших засобів.

У співвідношенні категорій „форма" і „зміст", остання категорія не є панівною, тому підлягає сумніву одне з традиційних тверджень естетики – „зміст визначає форму". Художній твір є цілісністю, де форма і зміст складають органічне ціле, являючи собою конкретну «форму-зміст». Поза конкретним твором існують тільки абстрактні художні елементи, котрим можна надавати статусу як абстрактної форми, так й абстрактного змісту.

Список літератури

1. *Волкова Е.В.* Проблема содержания и формы в искусстве. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
2. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук: Пер. с нем.: В 3 т. – Т. 1: Наука логики. – М.: Мысль, 1974. – 452 с.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: Пер. с нем.: В 4-х т. – М.: Искусство, 1968 – 1973.
4. *Деррида Ж.* Письмо и различие: Пер. с фр. – СПб.: Академ. проект, 2000. – 432 с.
5. *Кривцун О.А.* Эволюция художественных форм: Культурологический анализ. – М.: Наука, 1992. – 299 с.
6. *Кривцун О.А.* Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
7. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.
8. *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства: Пер. с нем. – СПб.: Аксиома, 1999. – 228 с.
9. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Пер. з пол. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.
10. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: Пер. с нем. – Т.1: Образ и действительность. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 686 с.