

ЗА НЯКОИ СТРАНИ НА СТИЛА

Чавдар Добрев

Развитието на съвременната българска литература и открояването на различни творчески насоки в нея изискват все по-настойчиво разглеждане на въпросите на стила от нашата теоретическа мисъл. Далече сме от илюзията, че ще разрешим въпроса. Ще сме доволни, ако само успеем да изтъкнем някои негови страни.

Стилът е костелив орех. Той не се подчинява на сухи догми, на педантична разсъдъчност. Към него трябва да се подхожда с по-широки разбирания за изкуството. Отделната формула не може да побере в себе си богатството на стилите. Преди да извличаме закони за същността, силата и действието на стила, трябва да проникнем в живата тъкан на художествените явления.

Въпросите на стила винаги ни доближават до личността на самия художник. Те са онези пътеки, които водят към човешката душа. Вълненията, неспокойната мисъл, сложните човешки противоречия минават през горнилото на творчеството и чак тогава се явява техният резултат, който ние наричаме стил. Стилът е винаги личен. И нека това да не звучи като парадокс. Хората на изкуството отразяват в произведенията си своя духовен мир. Те използват движенията на танца, пластиката на човешкото тяло, мелодията на музиката, зрелището на театъра, духовната сила на словото, за да изразят себе си. В своето творчество те ни дават представа за свои мисли, чувства, преживявания. Спорят с нас, доказват ни своето верую, разкриват въпросите, които ги вълнуват. Писателят винаги прави изповед в своите произведения. Пред олтара на съвестта си, на изкуството и обществото. Това, което ние твърдим, не е припев към манифестите на закъснелите романтици, не е призив за затваряне на художника в себе си. Става дума за друго — че ядрото на стила трябва да се търси в душевния мир на писателя.

Но стилът има и друг аспект. Ние казваме, че художникът има собствен стил, когато неговите вълнения имат, така да се каже, и „по-представителен“ характер, т. е., когато чрез тях се разкриват въпроси на времето. Ако писателят не изразява и своето общество, ако той не въвлеча и в сферата на човешки страсти, възторзи и страдания, ако неговият глас е толкова слаб, че не може да намери бряг нито при един човек, нека този писател се откаже да пише — той предварително е осъден да не изпита наградата на творчеството. Казват, че преди смъртта си един известен

немски поет оставил завещание на дъщеря си да изгори стиховете му, понеже те били дотолкова „лични“, та нямало смисъл да попадат в ръцете на други хора. Ако това наистина е било така, а в самооценката на поета сигурно има и нещо вярно, подобна констатация е нерадостна. Поетът изглежда дотолкова се е откъснал от своята среда, дотолкова се е стеснил вътрешният му мир, че заедно със смъртта му изчезват и онези документи на духа, които трябва да чертаят линията на безсмъртието. Руставели казва: „Това, което ти си скрил — е загубено. Това, което си отдал, то е — твое!“ И той добавя, че животът, вечната младост на художника е в самоотдаването.

В художественото произведение писателят изобразява правите, тенденциите на времето, човешките тревоги и радости. Всичко това той рисува дълбоко индивидуално, житейското многообразие се пречупва през призмата на творческата личност. Колкото по-проникновен е погледът на художника, колкото по-ярко той рисува облика на съвременника, толкова по-силно се изявява и неговият стил.

В съвременното буржоазно литературоведение обаче често понятието стил се свежда само до писателската индивидуалност, откъсната от конкретно-историческата проблематика и среда, набляга се изключително на формалните похвати, на средствата, които се противопоставят на изпразненото съдържание. Абсолютизира се формата, за да се отрече същността, духът, обществената тенденция. Испанският буржоазен философ Ортега и Гасет например поддържа мнението, че стилът е единство от формални признаци, които колкото повече се отдалечават от човешката същност, от фундамента на съдържанието, толкова по-определено образуват стилев синтез. „Всички велики епохи на изкуството са обтягвали „човешкото“ като център на тежестта на своите творения. И императивът на изключителния реализъм, който доминираше над чувствителността на миналото столетие, означава именно невиджана чудовищност в естетическата еволюция. Оттук следва, че новото вдъхновение, толкова екстравагантно на вид, се възвръща, макар и само в едно отношение, върху утъпканата пътека на изкуството. Защото тази пътека се нарича „стремеж към стил“. И така: да се стилизира — значи да се деформира реалното, да се дереализира. Стилизацията включва в себе си дехуманизацията. И *viva versa* — няма друг път на дехуманизация, освен стилизацията. От друга страна, реализмът, приканвайки художника да следва покорно формата на нещата, го завежда към отказване от стила. Ето защо поклонникът на Сурбаран, като не знае какво да каже, говори, че неговите картини имат „характер“, точно така, както работите на Лука или Сороли, на Дикенс или Халдос имат характер, но не и стил. От друга страна, XVIII век, който притежава толкова малко характер, изцяло е просмукал от стил.“¹

Съвременните екзистенциалисти отиват в друга крайност. В своята книга „Общо литературоведение“ цюрихският професор М. Верли прави обстоен преглед на редица мнения на екзистенциалистката естетика за стила. В трактата си „Произход на художественото произведение“ немският екзистенциалист Мартин Хайдегер отстоява тезата, че „художественото произведение като обективен факт принадлежи изключително към онази област, която то само открива и не представлява нещо съз-

¹ Естетика, Москва, изд. „Иностранная литература“, 1957 г., стр. 458—459.

дадено от писателя, а напротив — нещо създаващо писателя.¹ Художественото произведение се отделя както от реалния свят, така и от писателската личност, то заживява самостоятелен живот, който ние тепърва откриваме. При тълкуване на произведението според Хайдегер особена роля играе настроението. Подобно становище защитават и буржоазните естети Йоханес Пфейфер и Макс Комерел. „В настроението и чрез настроението става ясно до какво сме достигнали, в какво състояние се намира нашето „аз“.²

Екзистенциалистката естетика обикновено разглежда стила като такова разголване на личността, което представлява фактически скъсяване на връзката с обществото. Личността изразява само себе си. Понятието стил се обеднява, лишава се от обществената му основа. „Независимостта“ на личността от обществено-историческите обстоятелства се абсолютизира, индивидът се разделя изкуствено от колектива и често отделни психофизически травми се представят за откритие на истински стил. Стилът се превръща в проява на подсъзнанието, на инстинкта, на „абсолютната“ свободна воля. Естетизира се хаосът, безпорядъкът, душевният смут, овладял личността.

В теорията на екзистенциализма обаче наред с реакционните идеалистически концепции се прокрадват и такива моменти, които отразяват реални процеси в съвременното буржоазно общество.

Това, че екзистенциализмът обръща главно внимание върху въпросите на човешкото съществуване, е безспорно положителен факт. В съвременното общество, когато все повече се осъществяват тоталните цели на човечеството, когато колективът израства в монолитна сила, ние понякога сякаш забравяме за отделния атом, за личността, за „малките“ принципи. Естетиката на екзистенциализма дава превратна представа за тези важни въпроси, но самият факт, че тя иска да разреши морални категории — като дълг, честност, вяност на своите убеждения, принципиалност, чистота на побудите, трябва да наостри нашето внимание. Траговката, която правят екзистенциалистите на тези въпроси, показва, че икономическият и политическият упадък на буржоазния строй завършва с катастрофално разрушаване на семейните, лични отношения, на етиката на обществото.

От друга страна, обаче това е верен симптом за голямото значение на етиката днес, когато се изгражда ново човешко общество и изпъкват на преден план моралните въпроси. Много стари понятия се отричат, омират и на тяхно място се създават нови принципи и схващания. Духовният мир на хората се обогатява, става по-изтънчен, той вече не може да се задоволи със старите представи. Пред нас изпъкват проблемите за вътрешните добродетели на личността, за историята и съвременното значение на моралните категории, за страха и доблестта, за честността, дълга, принципиалността, свободата и потисничеството и т. н. Не е случайно, че днес вече търсим по-определено и общочовешкия характер на етичните принципи. Например категорията за честта в моралния кодекс на комуниста се разглежда по-широко, повече се набляга на историческата приемственост. По такъв начин се създава едно понятие, което има по-общ характер, съдържа в себе си и гордостта на спартанеца, и доблестта на рицаря, съзнание за лично достойнство, за принципиалност и т. н.

¹ М. Верли, Общое литературоведение, М., изд. „Иностранная литература“, 1957 г., стр. 82.

² Пак там, стр. 84.

Марксистко-ленинската наука обръща все повече внимание на въпросите на етиката, на човешката душа. Тя не робува на вещите, както твърди екзистенциализмът. Напротив! В „Критика към политическата икономика“ К. Маркс пише: „... политическата икономика се занимава не с вещите, а с отношенията между хората и в последна сметка между класите, но тези отношения всякога са свързани с вещите и се проявяват като вещи.“ Докато утопистите-социалисти обичаха да си създават миражни бъдещи общества, в които те разрешаваха до подробности човешките отношения, класиците на марксизма-ленинизма предпочитат с точния метод на науката да докажат: нужно е да се разруши капиталистическият строй, а в процеса на борбата срещу буржоазията и строителството на новата формация и хората постепенно се променят. Създаването на икономическо равенство между членовете на социалистическото общество, бурното развитие на техниката, науката и изкуството в полза на целия колектив, превръщането на труда от гнет в радост за човека и т. н. ще доведе до нов ренесанс на човешките възможности. Ще се създадат условия за хармонично развитие на личността. Тъкмо заради това днес у нас все по-задълбочено се анализират въпросите на морала, използват се новите постижения на психологията, психоанализа и др. Само догматизмът е заинтересован да се рисува бедна картина на съвременното състояние на обществото, да се изобразява по-върхностно душевния мир на отделния човек, да се отбягват етичните въпроси или да им се дава витиевски отговор: безспорно литературата на догматизма и на култа на личността — квинтесенция на сгоизма и неоеснафството — не може да се бори за истински стил.

Картината на комунистическото общество съвсем не бива да си я представяме идилична. Безспорно и тогава ще има противоречия, остри и силни. Хората на бъдещето ще бъдат високо образовани, с ясно съзнание ще си представят диалектиката на жизнения път. И естествено мисълта за крайната обреченост ще продължава да тегне над човешкия род. Ницше в своята книга „Раждането на трагедията“ дава пример от гръцката митология. Цар Мидас дълго време преследвал мъдрия Силен, спътник на бога Дионис. Когато най-сетне Силен попаднал в ръцете на Мидас, той задал следния въпрос на заловения демон: Кое е най-добре и за предпочитане за човека? На този въпрос Силен отвърнал с кикот: „Злополучен еднодневен род, деца на случая и нуждата, защо ме припуждаваш да ти кажа това, което за тебе би било по-полезно да не узнаеш? Най-доброто за тебе е съвсем непостижимо: да не се родиш, да не съществуаш въобще, да бъдеш нищо. А второто достойно за тебе е по-скоро да умреш.“¹

Тази „вариация“ на митологията има твърде реални основания. Действително в човешкото съществуване има трагични положения, които в определени моменти от развитието на обществото могат да вземат връх. Тогава настъпва известно отдръпване от активна дейност, повече се съзерцава. В душевния мир се наблюдава смут, стъстват се тъмните тонове, надделяват песимистичните настроения. Вижда се не възходящата, а главно низходящата линия на развитието. Личността проявява повече влечение към безрадостните констатации и си служи главно с метода на анализа, който става едностранчив и преднамерен. За синтеза,

¹ Фр. Ницше, Полное собрание сочинений, т. 1, „Московское книгоиздательство“, 1912 г., стр. 8.

за крупните обобщения вече няма място. Съмнението просмуква човека до мозъка на костите и за всички ценности единствен критерий е изключителният релативизъм. Умореното болно съзнание е много изтънчено, то долавя незабележими нюанси, полутонове, но същевременно е аристократически изискано и безпомощно. Това съзнание не може да бъде вече действено, да твори и обогатява действителността, да обобщава и създава правилни концепции.

Нашата социалистическа епоха е време на социален и културен напредък. Тя открива пред обществото високи цели, които са реално изпълними. Тя освобождава човека от състоянието на духовно неравновесие, отчаяние. Постепенно се прекратява опасният процес на деградация на онези елементи, които създават стройност и хармония в представите. На социализма е чуждо както безпомощното очакване на края, така и тенденцията да се даде простор на скритите сили, които се намират в хората. Досегашната история на човечеството показва, че наблюдането на особената „красота“ на подобни състояния крие в себе си опасност не само в естетическо, но и в „практическо“ отношение. Подобни „призиви“ помагат главно на онези, в ръцете на които се намира общественото богатство. Теориите на упадъка, които в критични моменти демобилизират, могат да бъдат използвани за увековечаване на социалния гнет, на човешкото неравенство. Както вече изтъкнахме, и в бъдещето ще съществуват духовни кризи. Но въпросът е в пропорциите. Така да уредим своето общество, да създадем такива условия за човека, че той да живее главно заради радостта и красотата. И ако освободим думите на Достоевски от черупката на болезнената психология, те ще зазвучат отново с невероятна правдивост: „Красотата ще спаси света!“ Не само теоретическият анализ, но и историческият опит показва, че това е напълно възможно. Древна Гърция създаде Ахил, който макар и да се боеше смъртно, ще съществуват личности, които мислеха и творяха непрекъснато в името на битието. Дори и преди смъртта си те пееха химни в прослава на вечното движение, на красотата. Това не беше юношеска разпаленост на въображението, това бе жизнелюбието на мъдrecи.

В очерка си върху творческата психология на Бодлер френският писател Пол Бурже пише, че и в упадъка имало красота. Дори поставя следния въпрос: „Разбира се, някой вожда на германците от II век на нашата ера е бил по-способен да завоюва римската империя, отколкото някой римски патриций да я защитава; но образованият и умен, любознателен и скептичен римлянин, от рода на Адриан или Цезар, с неговия любимец Тибур, все пак е представлявал по-голяма ценност за човечеството.“¹ В подобни абстрактни противопоставяния просветленият разум и изтънченият аристократизъм на варварската сила на истинката безспорно и нашите симпатии са на страната на по-образованите и одухотворени натури. Но тук ние ще поставим нащ контравъпрос: А нима за човечеството не представлява още по-голямо постижение създаването на такива хора, които да са жизнени и в същото време високо образовани и мъдри. И нима истинското изкуство не е било винаги прослава на по-съвършената красота, подвиг в преодоляването на недостатъците и обществена, естетическа уродливост. Та дори и Бодлер, за когото Бурже пише,

¹ Пол Бурже, Очерки современной психологии, С. Петербург, 1888 г., стр. 41.

че е поет на упадъка, нима дори и в творчеството на Бодлер не откриваме по-ясно, отколкото при мнозина други, блестящите елмази на надеждата, на мечтата за по-чисти човешки отношения.

Днес ние все още сме в подножието на нашия идеал. Ние все още не сме осигурили достатъчно изобилие от продукти за широките маси, напъваме до изнемогване силите на хората за разрешаването на трудни икономически задачи. Ние сме принудени да създаваме основата, върху която се изгражда и новата душевност. Ето защо на нас ни изглеждат навън онези творци, които искат да представляват своите „мечти“ за осъществена реалност. Те затварят очи пред фактите, пред острите обществени конфликти, които понякога са и жестоки, и предпочитат да се ръководят от правилото: щом не желая да забележа даденото явление, значи то не съществува в действителността. За съжаление явлениято продължава да съществува и пътят за неговото преодоляване е тъкмо сериозният, задълбочен и зрял анализ, честният и откровен разговор с членовете на социалистическото общество.

Много защитници на теорията на инстинкта изказват опасения, че тъй като комунистическото общество се строи на основата на научни предвиждания, ролята на чувствата в него ще бъде сведена до минимум, че в комунизма ще господствуват оголеният разум, строгата и хладна разсъдъчност, които ще потискат чувствата, ще задушават непосредствените пориви на индивида, ще пречат за създаването на стилови единства. Подобни упреци не са без всякакви основания, ако се съди по някои произведения на лъжесоциалистическо-реалистичната литература. Но за наша радост не душевната бедност на догматизма, не конюнктурата и ниският художествен вкус определят жалоните на пътя към бъдещето. Колкото по-напред отиваме, колкото по-добри условия се създават за съществуването на всички хора, толкова по-богат, свободен, талантлив, многобагрнен ще става човекът.

В настоящия момент у нас наистина надделява често рационалното начало. То ръководи нашите постъпки и често повелява на чувствата. Съвременните хора осъзнават хода на историята и съзнателно го следват. Понякога мисълта влиза в конфликт с емоционалния мир и в тежката схватка чувствата до известна степен се атрофират като че ли. Този съвременен процес е логичен. Докато в буржоазния свят надделява все повече стихията на инстинкта, ние противопоставяме на тази стихия просветления разум. Единството на разума и чувствата в съвременния свят е нарушено и едва с развитието на човешкото общество към комунизма то ще бъде възстановявано постепенно на нова по-висока степен. За нас е трудно да премахнем с магически замахи това противоречие. Дори трудно можем да отречем наличието на известна болезненост в съзнанието на редица членове на социалистическото общество. Тук не става въпрос за онези естествени изменения, които настъпват с века на техниката, с променения ритъм на живот, с новия облик на външния свят. Ние живеем в преходно време. Препятствията, които стоят пред нас, са огромни. Жизненото напрежение дава понякога нежелателно отразение върху психиката и нрава на нашия съвременник. Ние все още не сме превърнали напълно машината от деформираща сила в импулс за разгръщането на човешките възможности. Противоречията между чувствата и мислите на много съвременни хора са резки. Но това, което наистина постигаме, е следното: ние успешно се борим срещу обезверяването. Социалистическото общество вдъхва нови сили на човечеството,

то му дава перспективи, енергия и творческа младост. Тъкмо тази живеност на социализма ни предпазва от крайностите на мрачните настроения и ни изпълва с вяра в значението на човешкия живот.

Много въпроси на комунистическата нравственост, на променената душевност все още чакат своето разрешение. Редица подробности на психологията тепърва ще бъдат изследвани и обяснени. Част от нашата наука, която бе в плен на догматизма, все още не може да се освободи от цитирането на готови формули и да погледне творчески на реалните жизнени процеси. Но пред марксистко-ленинската естетика, пред литературата и изкуството се откриват нови възможности за задълбочаване в душевния мир на човека, за богато и многостранно обрисуване на различни страни от действителността. Създават се обективни предпоставки в нашата борба за стилово многообразие, за стилово изявяване на художниците. Тъкмо обогатяването на социалистическото изкуство позволява на изкуствоведческата наука да тракува по-обстойно стиловите проблеми.

С въпросите на стила днес се занимават мнозина изкуствоведи от социалистическите страни. Те се стараят да разкрият закономерностите на стила, да се доберат до неговата същност. В тази насока полезни са например изследванията на украинския литературовед Л. Новиченко, който изтъква във връзка със стилового многообразие важни страни на стила. В доклада си на съвещанието на въпросите на социалистическия реализъм „За многообразието на художествените форми и стилове в литературата на социалистическия реализъм“ Л. Новиченко изказва интересни мисли, обосновава точно свои концепции. „Литературният стил — подчертава Л. Новиченко — в най-общия му смисъл представлява такова своеобразие на произведенията на писателя (или на група писатели), което бидейки обусловено от общите възгледи на художника върху живота, се проявява в специфичните особености на тяхното съдържание и форма. Използвайки думите на Гьоте, може да се каже, че стилът — това са вътрешните закономерности на съдържанието, които се проявяват в „законите на оформяването“ — в многобройните особености на художественото изразяване, свойствени за дадения писател.“¹

За съжаление Л. Новиченко в повечето случаи се ограничава с общо разглеждане на методологическите проблеми, повече държи на резултата и по-малко на анализа, който трябва да го доведе до подробностите. Интересни са и изследванията на съветския литературовед Л. Тимофеев върху стила. Конкретното познаване на литературния процес му е дало възможност да проследи развитието на стила по-системно, да разгледа по-задълбочено проблемите на стила, метода и светогледа. Неговото разбиране на стиловите въпроси е логично, много от теоретичните положения на Л. Тимофеев могат да бъдат основа за задълбочено и зряло разглеждане на интересувания ни въпрос. Редица съветски изкуствоведи изследват отделни страни на стила. Например В. Виноградов в неотдавна появилия се обемист труд „Проблеми на авторството и тероията на стиловете“ разглежда стила главно във връзка с езика, езиковите средства, синтаксиса, лингвистиката. От тънките наблюдения върху конкретния литературен материал той преминава към по-широки обобщения.

¹ Творческий сборник сборник статей, изд. „Искусство“, 1960 г. стр. 127.

Разбира се, в процеса на задълбочаването могат да се срещнат и крайни, недостатъчно обосновани мнения. О. Лармин в статията си „Метод, стил и художествен маниер“ разглежда стила като промеждутъчно звено между творческия маниер, характерен за отделния писател, и метода, който представлява „общи принципи на подхода към художественото отражение на действителността, закрепени в произведенията на много писатели от определена епоха.“ Излиза, че под стил трябва да се разбира само свързващата нишка в творчеството на неколцина сходни художника. В Програмата на курса „Основи на марксистко-ленинската естетика“ (ПВО СССР за 1959 г.) се казва дословно, че стилът е „устойчива общност на средствата за художествено изразяване на съдържанието, обусловена от художествения метод“. За разлика от първия случай, при втория явно се касае не за принципно обосновано мнение, а за неразбиране основни въпроси на стила.

Измежду интересните изследвания върху стиловите проблеми през последно време в социалистическите страни са трудовете на съветския изкуствовед В. Днепров и на българския литературовед П. Зарев. Според нашето мнение в статиите на В. Днепров „За творческия метод и художествените стилове“, „За многообразието на стилове в реалистичното изкуство“ и в книгата на П. Зарев „Стил и художественост“ се разглеждат зряло и компетентно въпросите на стила, прави се плодотворен опит за теоретическото им осмисляне. Не е случайно, че и теоретическите тези са на двамата критици са близки едни до други.

Какви са основните концепции на българския литературовед? Преди всичко той се опитва да обоснове свое научно разбиране за стила и неговите особености. Авторът на книгата „Стил и художественост“ навлиза в подробностите, подкрепя доводите си с примери от литературната практика. Още в началото на своя труд П. Зарев отделя понятието стил от творческия почерк. „И все пак не може да отъждествим стила с „почерка“, — пише авторът. — Защото макар и да изразява определено световъзприятие, „почеркът“ още не е знанието за живота, не се покрива напълно с широкия гигантски полет на мисълта и идеите, не е цялостната „структура“ на творбата. „Почеркът“ е елемент на стила, но още не е стила. Обстоятелството, че художникът притежава свои средства за израз на впечатленията си, за скрепяването им в образи, не означава стил в съгласие с големите изисквания и с големите измерения на литературата.

Художественото творчество познава различни степени на художествено изобразяване между „почерка“ и стила. Някога така наречените писатели-декаденти полагаха изключителни усилия за формата и експресивността на израза. В творбите си те „тълкуваха“, изясняваха „божествената мисия“ на словото, „тайнствената“ му сила. Но до стил, предпологан от голямото проникновено изкуство, не достигаха. . . Маниерността често пъти шествуваше там, където би трябвало да се прояви истински пълноценен художествен стил. . .

Вземем за пример упадъчното изкуство. Но литературата познава случаи, когато писатели декаденти не са отивали по-далече от езиковите търсения. Това са автори, които са се докосвали частично до правдата на действителността и са оставали забележителни предимно като майстори на езика. Тяхната реч е ярка, емоционална, свежа, разнообразна. Синтактическите им конструкции се налагат с някаква оригиналност, искреност и свежест на изказа и близост например до живия народен говор и до фолклора. И все пак творчеството им не раздвижва

чувството и възражението с по-дълбоки образи, не пробужда нашата мисъл с вълнението, породено от по-съкровени проблеми. Тяхното творчество притежава „стил“, но „стил“, след чието изживяване знанието и чувството ни за действителността са повърхностни и незадоволителни. Защото, въпреки прелестта на багрите, въпреки играта им, художествената цел на твореца, жизненият и естетическият му идеал си остават повече насочени към повърхността на нещата и по-малко към дълбоката и основна същина.“¹

II. Зарев разглежда подробно разликата между стила и „почерка“ и според нашето мнение неговите съображения са логични и обосновани. Той изтъква, че личният стил „зависи не само от отношението на художника към света, изразено в етични, социални, философски“ и т. н. идеи, а и от това, какво жизнено съдържание претворява художникът, от какви жизнени, психологически явления е привлечен като творческа личност.“²

В изследванията на съветския изкуствовед В. Днепров също се прави задълбочен анализ на понятието „стил“, то се уточнява и обогатява с привличане на примери от историята на световното изкуство. За разлика от някои съвременни изследователи на стила, които го определят просто като синтез на формата и съдържанието, не изяснявайки ролята, която играят по отделно и съдържанието и формата, В. Днепров разглежда стила като кристализирано цяло, като закономерност в построяването, връзката и сходството на формите, благодарение на която се изразява определено съдържание, определено отношение на човека към обществото и природата, „позволяваща на тези форми да изразяват не само частното съдържание на даденото произведение, но също така да възпроизведат най-общите признаци на отношението на човека към природата и обществото. Стилът — това е общият характер на изразителността на различните форми. Стилът — това е връзката на формите, разкриваща е д и н с т в о т о на художественото съдържание“.³

Преди да се заемем с анализа на различни аспекти на стила, нека да изясним още веднъж значението на самия термин. Колкото и странно да звучи, но тъкмо в областта на стиловите проблеми съществува истински терминологически безпорядък. Причината за това е, че в понятието стил се влага различно съдържание. Говори се за стил на личността, за стил на художественото произведение, за стил на епохата, за стил на направление, та дори и за стил на определен предмет, за стил на природата и т. н.

Ние трактуваме стила като единство на съдържанието и формата. Както казват французите, стилът — това е способност да се създаде нещо красиво, *quelque chose de beau*. Стилът се съдържа в характерните особености, в закономерностите, в повторямите черти на даденото, осъществено, съществуващото. Тези закономерности или повторяеми качества се проявяват главно във формите на художественото произведение или на личността, но не само в тях. Защото тези закономерности се явяват особености както на съдържанието, така и на формата. Струва ни се, че определението на В. Днепров — стилът е формата, която изразява дадено съдържание, се нуждае от известно уточняване. Тази формулировка не обхваща като че ли цялостно понятието стил, стеснява в известна степен неговия обем и отрежда твърде пасивна, о т р а з я в а щ а роля на съ-

¹ П. Зарев, *Стил и художественост*, София, издателство „Български писател“, 1958, г., стр. 11—12.

² П. Зарев, *Стил и художественост*, стр. 31.

³ В. Днепров, *Проблеми реализма*, изд. „Советский писатель“, 1960 г. стр. 286.

държанието. Формата се явява активната сила на стила, а съдържанието е неравнотоен полюс.

Стилът на художественото произведение не е само формата или съчетанието на формите, посредством които се изразява съдържанието, но той обхваща и самата насока на произведението, идеите, характера, темперамента на неговия създател и т. н.

В. Днепров отбелязва, че чрез стила се изразява „определено съдържание“, но той не отива по-нататък и не показва какво именно съдържание се разкрива.

Художествените явления са многообразни, те имат много подробности, качества, страни — по-важни и по-незначителни, действителни и призрачни. Значи ли това, че във всички случаи ние можем да говорим за стил? Ние често срещаме в произведенията на млади поети такива чувства и мисли, които не са техни, взети са отнякъде. Чуждото влияние е силно, то потиска индивидуалността на младия творец, не му позволява да разкрие своите вълнения, своя самобитен вътрешен свят. Ако не уточним формулировката, която дава В. Днепров, ние ще бъдем принудени да признаем, че и подобни автори притежават собствен стил. Защото и в техните стихотворения има взаимоотношение между формите, което разкрива „определено съдържание“. Впрочем в конкретното разглеждане на литературния материал и самият В. Днепров не следва логиката на неточното умозаключение. Живата практика на художественото творчество го заставя да подхожда диалектически към стила.

И така стилът включва в себе си не какво да е съдържание, а именно такова, което позволява на основа на създаденото, осъществяването да говорим за съществените, повторяемите, закономерни черти на художественото произведение. Нужно е да се изразява не въобще „определено съдържание“, а характерни особености. В стила, в истинския стил трябва да се въплътява самата същност. „Когато чрез подражание на природата — подчертава Гьоте — чрез създаването на общ език, чрез тънко и дълбоко изучаване на предметите, изкуството достигне умение да разкрива по-богато и точно свойствата на вещите и техните състояния, да вижда последователност във формите, да съпоставя и предава най-характерните измежду тях — тогава се появява стил като висша степен, която изкуството може да постигне, степен, равняваща се на висшите човешки усилия.“¹ Гьоте подчертава не случайно, че в стила се отразява самата същност, разкриват се богато „свойствата на вещите и техните състояния“.

Така ние ограничаваме стила в определени рамки и можем да го анализираме в порядъка на логическа последователност. При разкриването на самото понятие ние изхождаме от своеобразието на твореца, от маниера му да възприема и отразява заобикалящата го действителност. Затова живото, естествено, непреднамерено понятие стил е свързано непосредствено с творческата индивидуалност. Всички останали модификации на стила според наше мнение са само степени на отдалечаване, абстракции от конкретно-осезаемото понятие.

Ако се вземат за основа сходните черти в творчеството на неколцина художника, ние например бихме могли да говорим за стил на литературно

¹ В. Гете, Об изкустве, Ленинград—Москва, изд. „Искусство“, 1936 г. стр. 14.

движение. Не е лишено също така от основание и мнението, че съществува стил на литературата от определен отрязък от историческо време. В този случай за критерий вече служат не индивидуалните особености на отделния писател, които филтрират жизнения материал, а преди всичко обективните закономерности на времето. В своята „Естетика“ Хегел изтъква, че има две класически схващания за стила. Едното търси първопричината в „своеобразието на даденото историческо лице, което се разкрива изцяло в неговия способ на изразяване, в обратите на речта и т. н.“¹ Другото разбиране търси логиката на стила предимно във „вътрешните изисквания на материала“². Ние твърдим, че колкото повече се отдалечаваме от фундамента, от личността, която носи в себе си обществено историческите въпроси, толкова понятието стил избледнява, излинява, обезкрвява се. Все повече отделни черти започват да подменят цялостния жив организъм.

Безспорно тенденциите, духът на „времето“ оказват влияние върху произведенията на различни художници, които творят в една и съща епоха. Двадесети век с дълбоките обществени и технически промени, с революциите в съзнанието и бита на хората свързва с невидими нишки, колкото и тънки да са те, съвременните писатели. Това определя общите черти в почерка, в художествените похвати, в начина на възприемане и отразяване на действителността, във възгледите и т. н. Но тук стиловата характеристика е толкова бледа, че поглъща в себе си своеобразието на такива съвременни художници, като Хемингуей, Шолохов, Томас Ман, Алексей Толстой, Ю. Олеша например. По-ясно проличават елементите на стила, когато ограничим понятието стил в пределите на идейно сходните съвременни писатели. Идейният патос, писателската позиция раждат наистина нещо общо, умножават свързващите звена. Литературата на социалистическия реализъм безспорно притежава определени стилови единства. Но дори и тук се усеща, че стилът е станал по-безплътен, изгубил е част от своето своеобразие. Затова, без да отричаме възможните и необходими абстракции на стила, ние твърдим, че ядрото, живата тъкан е при творческата индивидуалност. Колкото и да се изкачваме към върха на пирамидата, ние никога не бива да забравяме за нейните основания. Когато Бюфон пише: „Стилът — това е човека“, той безспорно има предвид преди всичко конкретната човешка индивидуалност. Този тезис е основа и на борбата ни за стилово многообразие в новата българска литература.

Във връзка с необходимостта от богато, многоцветно разкриване на твореца, К. Маркс в „Бележки по най-новата пруска цензурна инструкция“ подчертава, че стилът е свързан непосредствено с представата ни за човешката личност, че тъкмо чрез нея той се изявява като особено, ярко, оригинално явление. „По-нататък: истината е всеобща, тя не принадлежи само на мене, тя ме владее, а не аз нея. Мое достойние — това е формата, съставляваща моята духовна индивидуалност. „Стилът — това е човека!“ И какво! Законът ми разрешава да пиша, но аз съм длъжен да пиша не в своя собствен стил, а в някакъв друг. Аз имам право да разкрия моя духовен облик, но съм длъжен да му придам преди това предписаното изражение!... Вие се възхищавате от прекрасното разнообразие, от неизчерпаемото богатство на природата. Нали не искате

¹ Гегел, Собранные сочинения, т. 12, М., Соц. иконом. издательство, 1938 г., стр. 302.

² Пак там, стр. 302.

розата да мирише на теменуга, защо тогава искате най-богатото нещо — духът, да съществува само в един вид? Аз съм хуморист, но законът ми заповядва да пиша в сериозен маниер, аз съм заядлив, но законът предписва моя стил да бъде скромнен.“

Тук К. Маркс с гениален размах рисува само с няколко штрихи основни закономерности на стила. Преди всичко той изтъква, че есенцията на стила трябва да се търси в съкровениите дълбочини на човешкия дух, че не бива никога да забравяме за отделната творческа личност. Затова според Маркс безперспективна е практиката да се трактуват стилите проблеми абстрактно, като се противопоставят на художника. Животът е богат и необятен, различните писатели в съответствие със своите възгледи, талант, темперамент и т. н. го разкриват всеки по свой начин.

Стилет е синтез на богатството на съдържанието и формата. В стила е отразена същността, отразени са обективни закономерности и всичко това преминава през индивидуалността на художника. В своята „Естетика“ Хегел поставя въпроса за стила в раздела за Художника. Стилет се разкрива като кристализация, като резултат на определено човешко отношение, мисли, чувства, действия. В истинския стил ние трябва да търсим както характерните особености на човешката действителност, така и същността на твореца.

Когато мислим за стила на Маркс, ние, разбира се, имаме предвид неговия богат живот, творческата му дейност, многостранните изяви на личността му. „Ако може да се приложат към някого думите на Бюфон стила — това е човека“ — пише В. Либкнехт — то това е Маркс. Стилет на Маркс — това е самият Маркс. Такъв до мозъка на костите си правдив човек, който не знаеше друг култ, освен култа към истината, който в един миг можеше да отхвърли с труд добити, станали му скъпи теоретически изводи, щом се убедеше в тяхната неправилност, трябваше и в своите книги да се покаже такъв, какъвто си беше. Неспособен да лицемери, неспособен да се преструва и позира, той разкриваше себе си както в своите произведения, така и в живота. Вярно е, че при такава многостранна, всеобемна натура и стилът не можеше да бъде еднороден, еднообразен или даже монотонен, както при несложните по-ограничени натури. Маркс — творец на „Капитала“, Маркс — автора на „Осемнайсти брюмер“ и Маркс — създателя на „Господин Фогт“ — три различни Маркса, и в тази тройственост все пак има единство — единство на голямата личност, която се проявява различно в различни области и въпреки това винаги си остава една и съща.“¹

В постъпките и проявите на великия учител на човечеството се отразява неговата личност, неговата гениална, титанична и кристално чиста натура.

В стила на всяко художествено произведение ние трябва да търсим писателската индивидуалност, която ни разказва за това как тя възприема реалния мир. В „Буденброкови“ Томас Ман изобразява драмата на една буржоазна фамилия. Изчезват представителите на старото жизнено поколение, погиват човешки добродетели, които се наричат любов към прогреса и културата. Идват на смяна хищните, безочливи, душевно груби чедра на съвременния капитализъм. В понятието стил на романа „Буденброкови“ са отразени тъкмо такива реални процеси на действителността,

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс об изкустве, т. 2, стр. 587.

за които ни разказва писателят. В стила на произведението ние сме длъжни да търсим и онова, което е характерно за Томас Ман, за артист, тънкия философ и естет, възприемащ с болка тържеството на новизипените буржоазни парвенюта. У Томас Ман философските тезиси са сгрети от огъня на дълбоки преживявания; писателят рисува внимателно, с вътрешна съсредоточеност, фразата му е изцяло-пластична, нюансирана, изпълнена с анализи на душевни състояния.

Големият български поет Никола Вапцаров в своето творчество разкрива най-драматичния и величествен исторически момент от борбите на българския народ, на Българската комунистическа партия против фашистката реакция. Този поет е чужд на позата и парадността, предельно искрен е във всеки ред на своите стихове, предпочита да беседва като близък другар със своя читател, неговата фраза е и сурово-лаконична и юношески нежна. Вапцаров живее и със съзнание за саможертва, и с гореща любов към всичко земно, родно.

Унгарският поет Йозеф Атила също е певец на борбите на работническата класа. Но той душевно е по-неспокоен, вътрешно по-противоречив; той също се стреми да разказва просто и ясно, но в него живеят призори на трагически видения. Те го преследват и мамат. Затова спокойното и радостно настроение често отстъпва пред тежкото душевно състояние.

В своите статии В. Днепров поставя и един друг важен въпрос — за отношението между стила и метода. След като прави дълга екскурзия в историята на изкуството и изследва закономерностите на различните исторически епохи, В. Днепров изтъква, че измененията в областта на стила се намират в пряка зависимост от проблемите на метода. На основа на разглеждания материал той подчертава, че в дореалистическото изкуство е преобладавал общ стил, а в реалистическото изкуство — индивидуалните стилове. „В първия случай методът сякаш се среща с определения стил, а във втория — той се осъществява толкова по-пълно, колкото по-много и по-несходни са появяващите се на неговата основа стилове. В първия случай методът обуславя еднообразие, а във втория — многообразие на стиловете.“¹ Тук В. Днепров изтъква, че в определени периоди от развитието на обществото и изкуството се наблюдават някои общи черти в творческия маниер, еднообразие в построяването на произведението. Според В. Днепров причина за това е относително простото художествено съдържание. Въпросът, който поставя В. Днепров, е много важен и хвърля светлина върху историческото развитие на изкуството.

На нас ни се струва обаче, че В. Днепров не навсякъде докрай изяснява своята теза. Неговите твърдения не са подкрепени навсякъде с достатъчно доказателства. Преди всичко буди известно недоумение ползването, въпреки уговорките на автора — какво точно той разбира под думата художествен метод. Макар В. Днепров и да отбелязва, че в метода ние трябва да търсим единството, а в стила — различието на формите на изкуството, той не е разкрил сякаш напълно изсегащия въпрос. Когато започва да разсъждава за така наречен общ стил, той дава вече по-конкретно определение: „В първия случай (тоест при общия стил) методът сякаш се среща с определен стил...“ Излиза, че при дадени условия методът, разбран като система от общи

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 288.

художествени принципи, може да бъде реализиран едва ли не непосредствено, методът „сякаш се сраства със стила“, покрива се с него. Впрочем и П. Зарев на стр. 85 в книгата си „Стил и художественост“ поддържа подобно мнение, при все че го коригира до известна степен с въвеждането на понятието „индивидуален метод“: „Макар че не се изравнява във всичко с личния метод, стилът носи в себе си индивидуалния метод на твореца, израства върху него, на моменти се слива с него“.

Тук ни се иска да подчертаем, че е невъзможно съществуването на произведение на изкуството, ако допуснем предположението, че методът може да се срасне със стила. Методът — това е подход към жизнения материал, това е система от творчески, идейно-естетически принципи, методът, както пише Л. Тимофеев, „представлява исторически обусловена форма, възплъщение на онези закономерности, които въобще са присъщи на образното отражение на действителността.“¹ Не може да се създаде истинско произведение, да се помисли дори и за стил, ако тези общи принципи не се разтворят в личността, в художника, ако те не отразяват личното творческо отношение на автора.

Чехов създава своята драматургия на основата на определени художествени принципи. Той разбира по своя начин жизнените закономерности, логиката на историческите процеси. Под влиянието на общественно-историческата среда и личните предпочитания на автора се изгражда метод, който се проявява в способа на типизация, обобщения, в идейната насока на творбите, в търсенето героя на своето време и т. н. Но за да се превърнат тези принципи в конкретни ситуации и герои, в доктор Астров, в Соня, в Трофимов, в Ирина, в Нина Заречная са били нужни и много по-сложни, противоречиви метаморфози, отколкото при така нареченото „срастване на метода със стила“. При стила ние имаме резултат, жива осязаема действителност, която е много по-богата, много по-различна от метода. Това вече не са просто принципи, това е гъвкава, конкретна, оцветена, жива тъкан. Може би обаче нашите доводи са неубедителни, тъй като тук става въпрос за Чехов, т. е. за автор, според квалификацията на В. Днепроv от историческия период на индивидуалните стилове.

Но дори да вземем примери от така нареченото изкуство с преобладаване на общи стилове — древногръцкото или класицизма, ние също не бихме намерили потвърждение на обсъжданото твърдение. В „Илиадата“ на Омир, в произведенията на Пиндар, Сафо, Есхил, Софокъл или Еврипид се разкриват не само принципи, не само общата логика на замисъла, а всичко това минава през оригиналния свят на художника. Не бива да се смесват принципно различни понятия. Ние имаме право да говорим за изкуство тъкмо тогава, когато методът не се сраства със стила, а изчезва, за да възкръсне в ново единство с него. Тук става дума за конкретно, художествено, многостранно изобразяване на действителността, а методът, макар и да е синтез от художествени принципи, представлява своеобразна съвкупност на логическото и емоционалното, по-вярно област, в която се очертават общите закономерности на образното художествено виждане. Художественият стил — това е конкретно изразено единство на съдържанието и формата, нещо създадено, свързано с индивидуалността на художника, а методът — това са общите положения, основните идейно-художествени принципи за пресъздаването на действителността.

¹ Сборник статей, „Творческий метод“, стр. 43.

Много интересно е мнението на В. Днепров за съществуването на общ стил в епохата на класицизма. Той разглежда и този въпрос във връзка с взаимоотношенията между метода и стиловете през различните исторически периоди. Според В. Днепров там, където преобладава идеализацията като способ на художествено обобщение, където господствуват повече или по-малко определени закони на красотата, там преобладава общият стил. „Тук методът е затворен в обвивката на стила. . . Това, разбира се, не означава, че самият метод остава неподвижен и неизменяем. Напротив, той преминава през различни фази на своето развитие и може поради това да се изразява в стилове, които се сменят един с друг. Но важното е, че във всички свои степени методът се появява в ризницата на общ стил и запазва устойчиво твърдата структура на формата. Индивидуалността на художника се проявява, но в границите на общия стил, в границите на общата форма. Преодоляването на тези граници при Молиер показва, че е близко разрушаването на стила. Общият стил характеризира наиндивидуалното в изкуството, той ограничава индивидуалното своеобразие в създаването на сюжети, детайли, форми; миналото господства властно и деспотично над съвременното развитие на изкуството.“¹

В. Днепров твърди, че класицизмът представлява едновременно и метод и стил. Ние можем да говорим при класицизма не само за общи принципи, но и за устойчиви черти на формата, за общи формални признаци. Тези обобщения на съветския изкуствовед безспорно са принос в съвременното изучаване на стиловите проблеми. Ясно е, че В. Днепров търси в историческите обстоятелства, в атмосферата на тогавашното време, в узаконените условности онези причини, които са пречели на художниците да разкриват богато и многогранно своя духовен мир. Епохата на абсолютизма е била стъпка напред в историческото развитие на обществото, сложен е бил край на феодалната разпокъсаност, на духовния средновековен гнет. Победилният абсолютизъм е вдъхвал нови сили на обществото. Контактите между творците са станали по-тесни, създали са се повече условия за културен подем; на мястото на тъмните стихии на средновековието е било провъзгласено господство на разума, на пропорциите, на порядъка, на нормите, на ясната и категорична мисъл, която е в състояние да разреши всеки въпроси на човешкия живот. Заедно с култа към монарха изгрява и друг култ — силен и могъщ, култ към новото слънце — човешкия разум. Човечеството се събужда от кошмарния сън на средновековната изостаналост и простира жадно ръце към разума. Той трябва да победи фуриите на дивия инстинкт, на варварските обичаи, да даде обяснение на въпросите на душата, да намери изход от лабиринта на духовния мрак.

Но всичко това се е оказало не толкова лесно разрешимо. В представите на тогавашните просветени хора е имало и заблуждение. Техният бог — разумът не е бил така всемоушен, че да разреши проблемите на епохата. В опиянението от сухата аналитична мисъл, от хладната разсъдъчност се е отивало в другата крайност, когато мисълта измършавява. Абсолютизмът, който повали средновековната институция, в областта на изкуството не се оказа чак до там щедър приятел. Вярно е, че абсолютната власт обичаше да окръжава с внимание творците, но това беше внимание на меценат. Това беше грижа на богат покровител, на когото

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 262—263.

си дължен да се отплащаш цял живот. За венцехваленето на монарха имаше достатъчно исторически оправдания, но когато искреното възхищение се превръщаше в реверанс пред господстващата посредственост, тогава вече беше необходимо художникът да скрива част от своите мисли, да се нагажда към установения порядък, да не бъде искрен до край. А неискреността винаги е била смърт за изкуството. Абсолютната власт е обичала юбилейните стихове, придворните поети, тържествените чествувания на негово превъзходителство, разкошните дворци, величествените паркове, с идеално симетрични алеи, но тя е потискала всяка проява на протест, на критика, на докрай самобитно изявяване на личността. Тъкмо отук и произлизат противоречията, които са възниквали често между монарха и най-големите писатели от епохата на абсолютизма. Кралският двор е бил достатъчно прозорлив, за да види, че в произведенията на Корней и Расин се прокрадват често, особено при последния, нотки на критика, на неудовлетворение от обществените порядки. При Расин по-лесно можем да открием нежния ваятел на тънки душевни настроения, отколкото верния и въодушевен васал на своя господар. Строгите норми обаче са оставили следи върху всички художници от онова време. Френската трагедия от епохата на класицизма притежава не само общи принципи, но и общи формални белези, които ни дават основание да говорим за стил на класицизма. Иполит Тен пише следното за френската трагедия от времето на абсолютизма: „Да отбележим първо общите черти на трагедията: те всички са разчитали на това да се харесат на вельможите и придворните. Постът винаги е смекчавал грубата често истина; той не е търпял на сцената убийства, маскира свирепостта, прогонва насилието, спречкванията, кръвта, виковете и хрипотата на умирающите — всичко, от което би могъл да изтръпне зрителят, привиквал към сдържаността и изящността на салона. По същата причина той не се примирява с безпорядъка; той не се отдава на капризите на фантазията, както прави това Шекспир; рамките на неговото творчество са строго определени; той не допуска изненадите на романтическата поезия. Той подрежда последователно отделните актове, обяснява завръзките, постепенно усилва интереса към действието, подготвя перипетиите, разчиства отрано почвата за развързката. И най-сетне, всички диалози при него се покриват с блестящия лак на изкусни стихове, съставяни от избрани изрази и хармонични рими. Ако ние потърсим театралните костюми върху гравюрите от онова време, ще открием, че всички герои и принцеси са в пищно ушити дрехи, в скъпи обувки и пера, с шпаги, в одежди, гръцки по название, но французки на вид, в които са се обличали кралят, дофините и принцесите, когато под звуците на цигулки са се появявали на придворни балове.“¹

Ифигения на Расин, както отбелязва Иполит Тен, намирайки се в ръцете на жреците не оплаква своята съдба, тя счита за свой дълг на принцеса да се жертвува безропотно и да умре без сълзи. В картините на големия художник на класицизма Пусен, в пищната архитектура на Лесюар може също да се открие неестествена изисканост, галантност, възвишеност. Абсолютизмът е потискал поривите на художниците, не е позволявал на човешкото въображение да твори свободно. Затова ние често пишем за еднообразието на формите, което се явява следствие на дестилация на жизнения материал.

¹ Иполит Тен, Философия искусства, ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933 г.

Днепров е отбелязал всичко това, но той не е изяснил въпроса дали може да се подведе творчеството на най-значителните представители на класицизма само към творческия маниер, към особеностите в почерка на писателя, към формалните признаци или и в това културно наследство ние трябва да потърсим големи самобитни идеали и възторзи. Ако сравним драматургията на Корней и Расин, ние ще открием важни различия не само в подхода към темите, героите, положенията, но и в конкретните изобразителни решения. Различия, които се крият в своеобразието на личностите и историческите времена. Няма защо да се поддаваме на страстите на тогавашната епоха. Лесинг е съдил строго и, разбира се, — справедливо за французката драма от времето на абсолютизма, като за това той е имал сериозни причини. Лесинг е защитавал интересите на новата буржоазия, която е искала да се рисуват реално нейните чувства и възвращения; да се показват представители на третото съсловие вместо изтънчените благородници, да се изобразяват отношенията в семейството, между брат и брат, между родители и деца и т.н. вместо абстрактните идеали на дворянската чест. Като хвърляме поглед към онова време, ние трябва да отдадем на всекиго заслуженото, отделяйки правилните положения от това, което е било казано тогава в нагорещената атмосфера на идейна полемика. Канонизираната естетика, макар и да е пречела на развитието на изкуството, не е могла да спре могъщите пориви, творческите търсения на големите гении. В. Днепров отрича необосновано наличието на индивидуален стил при тези велики представители на европейската култура. Ние тук нямаме възможност да направим подробен анализ на творческото своеобразие на Корней и Расин, само ни се иска да отбележим, че не бива заради създадената формула да си затваряме очите пред историческите факти. Като анализира движението в системата на общия стил и разкрива появяването на реалистичните стилове, В. Днепров пише: „Благодарение на всичко това, достатъчно е само малко изменение в позицията на наблюдателя или ъгъла на зрение, за да се измени рязко и значително художественото съдържание. По-рано това изменение е водило само към образуването на лични оттенъци в границите на единния стил, сега то е станало основа за възникването на индивидуални стилове.“¹ Тук авторът ясно и недвусмислено подчертава, че до появяването на реализма са съществували само лични оттенъци в границите на общия единен стил и че не са могли да съществуват в същото време индивидуални стилове. Тези думи на В. Днепров ни дават право да тълкуваме и следния откъс: „Общият стил подчинява индивидуалността на художника. Само тези лични дарования, които съответствуват на изискванията на стила, получават простор и могат да се проявят“² — в такъв смисъл, че и тук става въпрос само за лични оттенъци, а не за индивидуални стилове. В резултат на това появява се тенденция на отричане индивидуалните стилове при Корней и Расин, известно унифициране на тези сходни и в същото време толкова различни писатели, които са успели въпреки каноните да изразят своето лично отношение към света, да отразят характера на времето, да разкрият себе си.

Връщайки се отново обаче към понятието стил, ние трябва да припомним, че стилът може да се разглежда и в по-общ смисъл. Ние имаме право

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 291.

² Пак там.

и да извличаме абстракции от живата тъкан на стилового единство. В такъв смисъл ние дори и не се опитваме да отричаме наличието на общ стил на класицизма, даже нещо повече — ние сме съгласни, че в тази епоха, повече от когато и да е било друг път, са господствували външните общи формални признаци, нормите, каноните. Но всичко това не ни дава основание да правим от индивидуалните стилове привилегия за така нареченото „реалистическо изкуство“. Индивидуалните стилове се пораждат в самата люлка на изкуството, за да доживеят до края на неговите дни. Макар в епохата на абсолютизма центърът на тежестта да се премества по посока на общия стил, индивидуалните стилове не изчезват като докоснати от магическа пръчка. Като не отричаме наличието на общия стил, ние смятаме, че е неправилно да се подвежда творчеството на големите художници от оная епоха към маниера, към личните оттенъци в границите на общия стил.

Прилагането на тази хипотеза към изкуството на древна Гърция е още по-неоправдано. В. Днепров иска да докаже, че в древногръцкото изкуство е господствувал както при класицизма общ стил, който не е позволявал на писателите да развиват своите индивидуални стилове. „Еволюцията на общия стил — пише В. Днепров — се движи в едно направление, повече или по-малко отразявайки развитието на самия творчески метод. На отношението на дорийския архитектурен стил към йонийския съответствуват аналогични стилистични процеси и в другите изкуства. Кон Винер остроумно е отбелязал, че йонийският стил притежава красноречието на Еврипид. Процесът навсякъде протича от равновесието и мощта към изяществото и лекотата, от високия патос към оживлението и страстността, от строгостта към изразителността, от героически пре-красното към чувствено прекрасното, от енергията и определеността към нежността и движението на формите. Не е трудно да се забележи връзката на този процес с дълбоките промени в светогледа и характера на гърка. С удивителна красота и точност стилът долавя историческата закономерност на античното общество: съвпадането на момента на висшия разцвет с началото на бъдещия упадък. Творческият метод на класическото изкуство явно встъпва в нова фаза на своя жизнен цикъл.“¹

Мнението на В. Днепров за общата тенденция на класическото гръцко изкуство е много точно, характеристиката е тънка, веща и е невъзможно да бъде оспорена. Такива промени на гръцкия дух в исторически разрез се наблюдават във всички негови прояви. Ако проследим развитието на изкуството, ние ще забележим, че подобни промени са закономерни. Първите стадии на всяка обществена формация се отбелязват от стъпките на войните, които я утвърждават, от техните решителни действия. Перспективите са светли, делата, които чакат, — много, енергията — кипи и съвсем естествено е в такъв период изкуството на побеждаващата класа да бъде по-действено. Историята на буржоазното общество рисува подобна картина. Сравнете суровите и силни мъже от времето на първоначалното натрупване на капитала, които не са се спирали пред никакви трудности, преминавали са през море от кръв, утвърждавайки своята власт; сравнете ги с безжизнените чеда на късния капитализъм, които прекарват своя живот в страх пред бъдещето и вие ще откриете в диалектиката на този процес една историческа закономерност. Разпространявайки теорията за общия стил и над гръцкото изкуство, до-

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 288.

казвайки, че древногръцките писатели са притежавали само оттенъци на индивидуални стилове, подчертавайки само способа на идеализацията, а забравяйки за правдивия и реалистичен характер на древногръцкото изкуство, авторът неволно сякаш недооценява крупни културни ценности. В. Днепров набляга особено на това, че „създанията на Есхил, Софокъл и Еврипид се възприемат неизбежно в логиката на големия трагичен стил“¹, без да подчертава в достатъчна степен обстоятелството, че Есхил, Софокъл и Еврипид са три различни писателски личности, с три различни индивидуални, самобитни стила, че те пресъздават блестящо и оригинално разни периоди от развитието на гръцката цивилизация, рисуват разни душевни възне- ния и страсти. Ако започнем да сближаваме по такъв начин писателите, няма да бъде трудно да докажем например, че Толстой, Дикенс, Балзак и Флобер са творци, които също се отличават само с лични оттенъци в границите на общия стил (нещо, което противоречи на основната теза на В. Днепров).

Според В. Днепров „на господството на общия стил съответствува относително просто художествено съдържание“. В античното общество отношенията между хората са били относително ясни и прозрачни. Във всички видове на изкуството се повтарят все едни и същи митологически мотиви и сюжети. Сферата на художественото съдържание си остава достатъчно тясна. Вярно, в отношенията между човека и бога има сериозни неясности, но и на такива въпроси трагедията е успявала да даде отговори, поразяващи със своята откровеност и простота. Различията на личните точки на зрение се побира в границите на единната естетическа традиция. Всичко това води към упрощаване на художественото съдържание, обуславящо образуването на общия стил.“²

Какви изводи могат да се направят на основата на тази разсъждения на автора? Първо, той доказва, че на господството на общия стил съответствува относително просто художествено съдържание. И второ, че този общ стил е характерен за общества, в които отношенията между хората са относително ясни и прозрачни и че достатъчно е да се появи неопределеност и неяснота, въпроси, на които не се дава прост и ясен отговор, за да се създадат произведения на индивидуалния стил.

На нас ни се струва, че не може да се говори за относително просто художествено съдържание на древногръцкото изкуство. Ако се задълбо- чим в поезията на Пиндар и Сафо, в света на Омир, Есхил, Софокъл-Аристофан и т. н., ние ще открием не просто, а много сложно, пъстро, богато съдържание. Разбира се, ако сравним робовладел- ческия строй в Гърция с капиталистическата формация, ние ще видим, че отношенията в последната са много повече обръкани и неясни. Но това ни дава право да съдим само за неясност и обръканост, а не за простота. Вярно е, че едва новото съвременно изкуство започва по-подробно да изследва човешкия характер, отделни негови прояви, че то задълбочи психологическия анализ и т. н. Но в същото време това изкуство трудно може да се мери във всеобхватността на Омиевия гений, с величието на трагичите Есхил и Софокъл. Ако следваме тази

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 300

² В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 289.

малко странна логика, ние ще трябва да се съгласим, че и при комунистическите обществени отношения, които се отличават тъкмо с яснота и прозрачност, стилът трябва да престане да бъде индивидуален и ще се превърне в общ стил, в който имат място само личните оттенъци. В. Днепров не заявява, че в литературата на комунизма ще преобладава способът на идеализацията, както в литературата на древна Гърция, но останалите му доводи го подвеждат тъкмо в такова направление.

Основните положения на В. Днепров могат да бъдат систематизирани по такъв начин — в историята на световното изкуство има два големи периода. Първият период — до Възраждането, до времето на първоначалното натрупване на капитала. Той се характеризира с идеализация, като способ на обобщение, а не с типизация, с относително просто художествено съдържание, с ясни и прозрачни отношения между хората, с общи стилове. Вторият период започва от епохата на Възраждането, „когато буржоазията укрепва като обществена класа“, когато отношенията стават по-забъркани, неясни и вместо общия стил се появяват индивидуални стилове. Отстранявайки някои подробности, които не изменят основната концепция, ние ще открием, че В. Днепров разделя развитието на изкуството така: до Възраждането — идеализация, общи стилове, след Възраждането — реализъм, индивидуални стилове. (Епохата на абсолютизма е изглежда странно продължение на времето на „нереализма“.)

Ако в дискусиата по проблемите на реализма в световната литература през 1957 г. бе отхвърлен тезисът реализъм-антиреализъм, който противопоставя рязко произведенията на изкуството в хоризонтален разрез, сега този тезис се появява в значително модифициран вид: — разрезът е вече не в хоризонтална, а във вертикална плоскост. Определена епоха става граница между идеализацията и реализма. Но с това разграничение В. Днепров противоречи сам на себе си. В статията си „За творческия метод и художествените стилове“ той пише, че методът е конкретно-историческа категория, а по логиката на концепцията за идеализацията и реализма ние сме принудени да разглеждаме метода едва ли не като надисторическа категория. Против схемата идеализация-реализъм вопият самите факти, примерите от изкуството. По всичко изглежда авторът е приел без уговорки положението за несъстоятелността на теорията реализъм-антиреализъм. Той отхвърля догматичното, ограничено антиисторическото в тезата реализъм-антиреализъм, но заедно с това пренебрегва положителните страни в тази теория, нейното рационално зърно. Ние не искаме да защитаваме тезата, която е отхвърлена от живия литературен процес, само приканваме към по-голяма предпазливост. В една от своите статии акад. Тодор Павлов изтъква, че някои от участниците в дискусиата по въпросите на реализма, отричайки неправилните възгледи, са отишли в другата крайност — не са подхваждали онези нишки, които могат да доведат до правилно решение.

Ние смятаме, че не бива да се отрича съществуването на реалистически тип творчество в древногръцкото изкуство и да се смята, че той е привилегия на по-късни етапи от развитието на изкуството. Методът това е конкретно-историческа категория, проекция на общото в историческото, „проекция на образността в определена историческа обстановка“, както пише Л. Тимофеев, а реализмът е — тип творчество, което се проявява във всеки метод, в най-различни форми и отношения. „Човешкото“

възприемане на действителността (т. е. отражение на която и да е нейна страна под ъгъла на зрението на човешкия живот), естетическата оценка (в светлината на обществените идеали), единството на индивидуалното и общото, на изобразяването и утвърждаването, наличието на фантазия — всичко това са необходими качества на образното отражение на действителността, но само като възможности. Те се проявяват в безкрайно разнообразни форми, обусловени от дадената историческа среда.“ С този цитат ние искаме да подчертаем, че реализмът трябва да се разбира като особеност на самото образно пресъздаване на действителността, като тип творчество, характерен в различни форми и отношения за всеки метод. По такъв начин се отстранява схемата: реализъм-антиреализъм, идеализация-реализъм, а се създава основа за правилно, исторически конкретно разглеждане на проблема. Ние вече сме в състояние да доказваме не само че гръцките Афродити си приличат като две капки вода, а можем да потърсим и разликата и своеобразието на художниците във времето, можем да пишем за ранния гръцки реализъм, за реализма на Възраждането, за реализма от епохата на Просвещението и т. н., за различни конкретно-исторически методи, на които са присъщи в най-различни пропорции, форми, отношения и реализъм и романтизъм, и идеализация и реален поглед, явяващи се като задължителни особености на художественото възприемане и възпроизвеждане на действителността.

Тук ние поставихме само няколко въпроси от сложната теория на стила. Накрая ни се иска да изтъкнем отново, че стилът е свързан непосредствено с човешката индивидуалност, с личността на художника. Затова ние не бива да забравяме дори когато се намираме във високите сфери на отвлечените абстракции. Създавайки условия за богато и много-странно развитие на хората, социализмът дава простор тъкмо за разгръщане на личните склонности, таланти, възможности, за многоцветно изразяване на човека. И тук В. Днепров е абсолютно прав, когато заявява, че социалистическият реализъм, освободен вече от ярема на догматизма, е пълна победа на индивидуалните стилове, на свободното човешко творчество. Да повторим още веднъж мъдрите слова на Бюфон: „Стилът — това е човека!“