

ПРИРОДАТА НА СТИЛА

Юрий Борев (Москва)

I. СТИЛЪТ — ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКА, ИЗКУСТВОВЕДЧЕСКА, ЛИНГВИСТИЧЕСКА, ЕСТЕТИЧЕСКА И КУЛТУРОЛОГИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ

Терминът „стил“ е многозначен, многовалентен и като категория го използват много науки. А. Н. Соколов отбелязва, че думата „стил“ принадлежи към научните термини, които не са монопол само на една наука. „Този термин може да бъде използван с пълно право най-малко от четири научни дисциплини: лингвистиката, литературознанието, изкуствознанието и естетиката. Естествено за всяка от тези науки понятието стил придобива отделно значение — в зависимост от предмета на науката.“¹ Към научните дисциплини, опериращи с категорията стил, трябва да причислим и културологията, а също и такава област от изкуствознанието, каквато е музиковедството.

В научния език и в битовата лексика през последното столетие съществува силна тенденция към по-широко тълкуване на категорията „стил“ и към извеждане на нейното съдържание извън рамките на изкуството. Появяват се понятията „стил на облеклото“, „стил на модата“, „стил на поведението“, „стил на игра“, „стил на живот“, „стил на мислене“, „стил на изказване“, „стил на ръководство“, „стил на работа“. За да обобщи сякаш тази тенденция, съвременната наука разшири съдържанието на категорията „стил“ и я пренесе или по-точно я разпростря от естетиката върху културологията. Един от първите, който придале културологически смисъл на тази естетическа категория, беше Освалд Шпенглер. Той схваща стила като общност от разнообразни прояви, присъщи на единния организъм на културата, качество, обхващащо съвкупността от нейните прояви като един огромен цялостен душевен израз, който дава възможност да се разкрие и различи дадена цялост от която и да било друга.² Стилът за Шпенглер е основен конструктивен принцип в организацията на културата.

А. Кребер дава още по-широко тълкуване на тази категория и въвежда понятието „стил на цивилизацията“, а М. Ландман, М. Шапиро, Р. Пирс, Л. Себа, К. Ф. Тейт въвеждат понятието „стил на епохата“. Днес стилът на изкуството се разглежда в контекста на стила на художествената култура и още по-широко — в контекста на стила на културата и във връзка с такива нейни визуални форми като „постъпки, религия, държава, изкуство, наука, езици...“³

¹ А. Н. Соколов, Теория стила. М., 1968, с.3.

² Вж. О. Шпенглер. Закат Европы. Т. V. М.—П., 1923, с.117.

³ Пак там, с. 63—64.

Умберто Еко пише за процеса на придобиване на културни качества от предмета. „Там, където австралопитектът грабва камъка, за да счупи главата на бабуина, още няма култура, дори ако той превръща елемент от природата в оръдие на труда. Културата се появява, когато: а) мислещото същество установява нова функция на предмета (дори необработен); б) „назовава го: „това е камък, който служи за едни-какви си цели . . .“; в) разпознава го като „камък, който има функция и име“⁴. Придобивайки културна значимост, предметът придобива и стилистическа изразителност. И в този смисъл стилът е признак за принадлежност на предмета към определена култура, към определен неин социално-исторически пласт.

Стилът е най-важното културно свойство на предмета. Доколкото самата му функция, наименованието му и разпознаването му като притежаващ известна функция и наименование са обусловени от историческата типология на човешката дейност през определена епоха, дотолкова предметът (дори без да е обработен, но бидейки въвлечен в сферата на културното обращение) придобива стилистичните признаци на дадена култура, цивилизация, епоха. С други думи, стилът на предмета не е това, което той външно представлява, това не е просто неговата форма, а, на първо място, характерът на неговото материално (предназначение) и духовно (наименование, отлика) функциониране вътре в дадена култура.

От широкото културологическо определение на стила днес черпят много за неговото разбиране и изкуствознанието, и литературознанието, и естетиката.

За естетиката стилът е цел, която лежи извън границите на творческия процес. Телеологията на стила е естетическото въздействие върху реципиента. Тази цел „чрез обратна връзка“ влияе върху целия творчески процес на създаване на стилистически изразителния предмет и върху неговото функциониране.

Изкуствоведческото схващане за стила е по-тисно от културологическото и приема последния като ограничено множество от елементи, притежаващи устоячивост и качествена определеност.

От гледна точка на лингвистиката и семиотиката стилът е информативно изразна езикова структура, която постига в определена мярка и насока отклонение на израза от граматическата норма, от „неутралния стил“.

Стилистическото значение е „способност на думата (или на словосъчетанието) да предизвика в съзнанието на човека вторични асоциации от умствен или емоционален характер, свързани с неговия опит в миналото“⁵.

Стилистическото значение се формира от следните елементи:

1) функционално-стилистическата характеристика на думата (принадлежност към определен функционален стил); 2) от литературната традиция (т. е. от отношението на думата към стилистическата литературна норма); 3) от експресивността (от степента на изразителност на речта и използването на всички ресурси на езика за повишаване на нейната ефективност и сила на въздействие); 4) от емоционалността.

Според лингвистиката съществуват следните четири типа езикови стилове: 1) стил на литературния език и на нелитературната реч (диалектическа, просторечие, жаргони); 2) функционални стилове (научен, научно-популярен, стил на деловата реч, на публицистичната реч, на разговорната реч, художественият стил); 3) емоционално-експресивни стилове (официален, тържествен, битов, епически, хумористичен, ироничен, лирически); 4) писмен и устен стил на речта.

⁴ U. Eco, *La forme del contenuto*. Milano, 1971, p.19—20.

⁵ М. Е. Снегирев, Н. А. Александрова. К вопросу о стилистическом значении слова. — В: Вопросы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1976, с.65.

2. ПРИРОДАТА НА СТИЛА. ПОЛЕ НА НЕГОВОТО ФУНКЦИОНИРАНЕ И НЕГОВИТЕ КОМУНИКАТИВНИ, ОКСИОЛОГИЧЕСКИ И ХЕДОНИСТИЧНИ ВЪЗМОЖНОСТИ

Търсенията в областта на природата на стила в руското литературознание през 20-те и 30-те години на нашия век са предимно във вулгарносоциологическа насока и довеждат до съвсем ограничени резултати.

Важно значение имат размишления на П. Сакулин относно закона за изменяемостта на стиловете: „Цялата литература в своето историческо развитие е подчинена на каузални закони, но на развитие подлежи само това, което съставлява нейната природа. Литературата живее и еволюира по своята природа, в свойствените ѝ форми, по свои закони. Резултатите в историческия процес се постигат от съвместното действие на каузалния и еволюционния момент. В пълна степен това е приложимо към историята на литературните стилове и към тяхната типология.“⁶ Тук ученият е успял добре да формулира диалектиката в измененията на самата природа на литературата.

П. Сакулин се стреми да обхване сложността на живия развоен литературен процес. „Никаква теория — пише той — не трябва да убива живия живот. Лоша е теорията, която стеснява и скопява живота. Плодотворно-научната теория трябва да отразява живата динамика и сложната диалектика на явленията.“⁷

Но това изходно начало не се провежда последователно при разглеждане развойния процес на стиловете и Сакулин изпада в опростенчество. Той твърде праволинейно свързва художествения стил и класовите извори на творчеството. „При социологическото изучаване на стиловете се разкрива, разбира се — пише Сакулин, — тяхната причинна зависимост от известна социална среда. Това дава право на изследователя да говори за едрособственически, дребноособственически, дребнобуржоазен, селски, пролетарски и т. н. стилове, т. е. да класифицира стиловете по социално-класов признак.“⁸ С това социално-класово определение на стиловете Сакулин прави отстъпка на вулгарния социологизъм.

Формалистичните определения на стила го свеждат до формата. Стилът обаче не е нито форма, нито съдържание, нито дори тяхното единство. Всички опити да бъде определен стилът чрез тези категории се провалиха, тъй като стилът съществува „над“ тях, „преди“ тях. Той не зависи от тях, а те зависят от него. Стилът така се отнася към формата, съдържанието и тяхното единство, както в организма неговата „форма“ (цвят на очите и косите и очертанията на фигурата) и „съдържание“ (заяк, котка, човек) се отнасят към генния набор в клетката. Гените обуславят дадената организация на живото същество, неговите индивидуални родови и видови особености.

Гените са „пораждащият уровень“ на организма, който обуславя типа цялостност и по-специално единството на формата и съдържанието. Стилът е „генен набор“ на културата, обуславящ типа на културната цялостност. Стилът е представител на цялото във всяка негова част, гаранция за осъществяване на „генералния план“ във всяка клетка на организма и подчиняване на всеки детайл на общия конструктивен замисъл. Стилът изначално, още на „пораждащото равнище“ до края и до последната подробност, до последната конструкция на най-второстепенната фраза обуславя структурата на произведението, неговите формални и съдържателни особености. Както гените живеят вътре във всяка клетка на организма и дават на всяка от тях програма, така и стилът живее във всяка фраза, детайл, в композицията и сюжета, в образа и характерите и т. н. Стилът е представител на цялото във всяка, било и в най-малката клет-

⁶ П. Сакулин. Теория литературных стилей, с. 49.

⁷ Пак там, с. 44.

⁸ Пак там, с. 45.

ка на художествената тъкан на произведението. Стилът определя принадлежността на всяка художествена клетка към дадено цяло. Стилът е целостта на макро- и микрокосмоса на произведението, единство на художествената система в нейната глобалност, всеобщност и в нейните детайли, на „молекулярно“, и на „клетъчно“ равнище.

Западните изследователи на стила (О. Шпенглер, М. Шапиро, А. Кребер) подчертават, че неговата избирателност има духовно-историческо значение. Стилът е устремеността на всички елементи на произведението към неговия единен художествен център, центростремителната сила в произведението, която обезпечаваш неговата монолитност. Наред с „централизацията“ вътре в произведението стилът се фокусира и около центъра на художествения процес. Той става негов стожер, „осъществяващ се чрез своето неосъществяване“, чрез отклонението от нормата. Стилът е типологическа цялостност, конкретното във функцията на универсалното, „индивидуална форма, подобна на вселената“⁹, проявен модел на онзи облик на света, който е възплетен в дадена култура.

Според мнението на Р. Пирс стилът е проява на органическата функционална структура на културата. Благодарение на стила — както подчертава А. Кребер — „цялото може да бъде проникнато от общото качество и да притежава във висока степен свързаност“¹⁰.

Какви са сферите на функциониране на стила? С отговора на този въпрос ние ще разкрием неговата социално-естетическа природа, неговата художествена специфика.

Първата сфера, в която функционира стилът, е преработването на многообразните впечатления на битието в единната формално-съдържателна художествена структура, обезпечаваша усвояването на света не с еклектично, не с мозаично, а с цялостно мислене. Стилът е фактор в творческия процес, който го обединява и направлява в единното русло, осигуряващ ориентацията на художника по отношение на света.

Втората сфера — преработката на художествената традиция върху нова, единна основа, която гарантира художествените взаимодействия със запазване на собствената индивидуална структура на произведението, обусловена от дадена личност и дадена епоха. Стилът е фактор в развитието на изкуството, ориентиращ художника в художествения процес.

Третата сфера — създаване на художествена цялост, което осигурява онтологията на произведението като завършен специфически социален феномен. Стилът е фактор на социалното битие на произведението, осъществяване на ориентацията на художника към обществото.

Четвърта сфера — стилистическото клише определя характера на естетическото влияние върху аудиторията на изкуството. Стилът е фактор в художественото въздействие на изкуството, той е идейно-емоционално съгласен. Стилът обезпечаваш ориентацията на художника по отношение на читателя. Вътре в тази сфера има и обратна връзка и стилът не само ориентира художника към определен тип читател, но и ориентира последния към определен тип художествени ценности.

Избирателността по отношение на света, към художествената и обществено-културната традиция, към жизнения материал и към читателската аудитория се диктува от стила.

Знакът и смисълът са обикновено здраво свързани. Преднамереността на въздействието в такава информация лесно се усеща. У съвременния човек често

⁹ B. Croce. *Breviaire d'esthétique*. Paris, 1923, p. 165.

¹⁰ A. L. Kroeber. *Style and Civilisations*. Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 152.

се заражда контрастна реакция,¹¹ добре формулирана в стихотворението на Б. Слуцки за фашисткия войник, попаднал в плен:

„Всичко е пропаганда, целият свят е пропаганда.“

Преднамереността на въздействието често поражда недоверчивост, неволна съпротива, издигане на вътрешна цензурна бариера по отношение на информацията. В художествения стил е скрит маньовър на заобикаляне на цензурната бариера на съзнанието. През стила минават многозначни сигнали и реципиентът има голяма свобода на вариационно усвояване на смисъла на информацията и възприемането на идейно-емоционалното въздействие на изкуството. Свободата на съзнанието е много по-висока по отношение на художественото, отколкото по отношение на философското, научното или политическото съобщение. На тази основа у читателя възниква илюзия, че има самостоятелност и непрограмираност на преживяването при възприемането на изкуството. Художествената информация, която идва чрез стила, изглежда независима, без цел, освободена от свръхзадачи, неангажирана, което води до понижаване на цензурната бариера на съзнанието и намалява привычната критичност на възприятието. В същност самата програма на преживяването и мисленето на реципиента се дава от изкуството в широк диапазон на вътрешна вариационност; възприятието има голяма амплитуда на отклонение от „основната ос“. Но при цялата си вариационност тази „основна ос“ или програма е твърде определена. Контрастна реакция на съзнанието ражда заобикалящата маневра в художествената култура и тя започва да говори повече със стила, отколкото с прекия смисъл, защото последният може да бъде заподозрян в пряка ангажираност, докато стилът със своята „чиста незаинтересованост“ е „вън от подозрения“.

За да се преодолее цензурната бариера на съзнанието, е важна присъщата на изкуството „игра на смисли“, метафоричност, полет на възхитението и въображението на твореца, възможност за свободна вариационност в трактовката на художественото съдържание, в разшифроването на алегоричните, символите и алюзиите от читателя, непринуденост и естественост на интонациите при „произнасянето“ на художествения текст, асоциативна свобода и сътворчески характер при възприемане на музикалното произведение и т. н. Ето защо изкуството е толкова „удобно“ за своя идеологически товар. Център на всички тези възможности на изкуството става художественият стил.

Смисълът, идеята, концепцията на произведението са обърнати към разума, системата от образи е отправена към мислите и чувствата на възприемателя, стилът е роден от подсъзнанието, от интуицията и се насочва преди всичко към тях; на тях той известява „моментално“, с една информационна наброска, без подробности за качеството на произведението. Наред с това рационалният анализ на стила е в състояние да покаже неговата връзка с художествената концепция на произведението, да доведе от „неочаквана“ страна до разкриване на нейните аспекти, невидими от друг зрителен ъгъл. Стилът е сфера на най-оперативно въздействие върху съзнанието на реципиента. Още при прочитането само на първата строфа на поемата, още преди да е интерпретирана картината, видно е само първото действие на спектакъла, а зрителят и читателят вече са възприели стила на произведението и знаят вече много и по-специално дали трябва да догледат докрай спектакъла или да дочетат поемата. Тук се натъкваме на информативния аспект на природата на стила. Последният се налага като възлов пункт в художествената комуникация.

Стилът е организирана информационна система, похват за организиране на художествената комуникация, фокус, в който се събират всичките ѝ лъчи, всички

¹¹ Вж. по този въпрос Б. Ф. Поршнев. Контрастна реакция и история. — В: История и психология. М., 1971, с.11—19.

„влизаш“ и „излизаш“ нийки, опънати през произведението от художника до слушателя, зрителя или читателя.

Стильт е тази екстремално-онтологическа точка на изкуството, в която творческият процес на създаване на произведението преминава в процес на художествено възприятие. Стилът е място, в което се срещат интенцията на художника и реципиента. Създавайки произведението си, композиторът „мисли чрез своя слушател“, той него има пред вид. Слушателят присъствува в творческия процес като негова цел, като негова крайна инстанция, като „практика“ на музиката, като нещо, в името на което и заради което художникът твори. Композиторът също винаги присъствува в съзнанието на слушателя. Обаянието на името на художника, неговата слава, неговата привлекателност, авторитетът на вкуса, ценностният статут, професионалното реноме са внушени и формирани от критиката и общественото мнение, познаването и на по-раншни творби и още от първите акорди на дадената творба, в които така или иначе свети личността на композитора — всичко това е психологически фон на творческия процес на възприемане на произведението и негов стимулиращ импулс, и мотив, който движи цялата интелектуална процедура на рецепцията. С други думи, срещите между композитора и слушателя в изпълняваното музикално произведение се осъществяват само тогава, когато и тримата участници в този акт от творчеството (композитор, изпълнител, слушател) се стремят един към друг, когато са желана цел един за друг, когато духовното обладаване, духовната „взаимност“ станат тяхно взаимно желание, стремеж, страст и патос. И ето точката на тяхната среща, мястото, в което се пресичат техните интенции, е стильт. Именно чрез него композиторът предава „по щафетата“ знака на своята личност, свидетелството на своето авторство, своето факсимиле, вложени във всяка клетка на произведението чак до отделната фраза, нейната структура, ритъм, интонация и т. н. Именно чрез стила на произведението слушателят разпознава своя любим композитор и неговата близост до собствената му духовна настройка или, напротив, пълното неприемане. Същото става и със стила на изпълнителя. При това изпълнителският стил може да съвпада, да се налага или да противоречи, да се „бори“ с авторския стил на композитора. В изпълнителските изкуства се извършва „удвояване“ на стила. Стилът на произведението и на изпълнението влизат във взаимодействие и създават окончателна онтологическо-стилистична общност. Стилът на първите фрази на книгата или въвежда читателя в контакт с художника, или го отблъсква от него.

В стила се осъществява или не се осъществява (прекъсва се) художествената комуникация действителност — творец — произведение — изпълнител — реципиент — действителност. В краищата на тази художествена комуникация се намира културната реалност, защото нея я възприема изначално художникът и върху нея влияе в крайна сметка читателят, слушателят или зрителят под въздействието на възприетото от него изкуство. И в този смисъл стильт е нещо като похват за самоусъвършенстване, самосъзидание на културната реалност, която се пресъздава благодарение на художествената комуникация. Неин възлов пункт е стильт.

Стилът разкрива характера, насоката и мярата на естетическото усвояване на света от страна на човека. При това стильт изпъква като носител на естетическа ценност, тъй като това усвояване има не потребителски, а духовен, общочовешки характер.

Ф. Бегби казва, че стильт е съчетание на базиса на идеите и ценностите на културата.¹² Стилът като културна ценност е непреднамерено изкуствен и без-

¹² Ph. Bagby. Culture and history. Prolegomena to the comparative Stagy of International Society. For the comparative Study of Civilizations. London, Hague, Paris, 1964, p. 5.

условно условен. В този смисъл е прав Г. Кларк и неговата мисъл се отнася и за сферата на стила: „За антрополога е огорчително да слуша похвали за човешкото поведение относно това, че то е „естествено“. Безусловно в известен смисъл, за който и аз говоря, това се използва, за да се отличи от „културното“ — „естественото“ поведение и като по-добро се противопоставя на „изкуственото“. Това е лоша доктрина. Човешките ценности и обусловеното от тях поведение не могат да бъдат „естествени“... те могат да бъдат само изкуствени.“¹³

Стильт на произведението е сферата на мярата, сферата на наслаждението, сферата на познаване на непознаваемото, бързото разшифроване на някои слоеве на смисъла и безкрайното разшифроване на неговите дълбоки слоеве. Насладата от изкуството е резултат от преодоляване на неговата условност, съпоставяне на художественото с реалното, т. е. продукт от „познаването“ на реалността в условното. Елитарното изкуство е преднамерено трудно за разбиране. То се стреми да достави максимум наслада на изтъчения потребител, но създавайки хедонистична пренаситеност на творчеството за сметка на трудното познаване на реалното в художественото, то рискува да изпадне в ребусност, която не може да се разшифрова, и в смислова непонятност и незначителност. Степента на условността в изкуство, принадлежащо към масовата култура, е минимална. Такова творчество доставя минимална наслада на максимален брой културно и художествено най-неподготвени читатели благодарение на своята лесна познаваемост и близост до действителността. Това изкуство не изисква интелектуални усилия, за да бъде разбрано, и затова то е слабо естетично по въздействие и почти не съдържа хедонистично начало. То е общозначимо, общопонятно, но естетически е малко информативно. Само златната среда, мярата за „понятност“ и „непонятност“, съчетанието на бързата разшифровка и трудно декодируемия „остатък“ от смисъла, от „познаваемостта“ и „непознаваемостта“, бързата „съпоставка“ с реалността и непълното съвпадение на интонационната привичност и новотата, традицията и новаторството — дава истинска художествена ценност на произведението, дава неговия стил, който има непреходно значение, ориентирано и към широките народни слоеве, и към висшите слоеве на добре подготвените „истински ценители“ на изкуството. Стилът на високото изкуство не прави разлика между народа и ценителя, то ги сближава, той прави народа ценител, а ценителя — народен. Такъв истински стил премахва съдбоносната за изкуството противоположност между елитарната и масовата култура.

Условността, включена в стила, неговата изкуственост, принципиалното му различие от действителността (присъщи дори и на натуралистическото изкуство) позволяват на реципиента, дори когато се намира под най-силното влияние на изкуството, да остане в съзнанието му и съвпадението, и несъвпадението с живота. Съвпадението позволява човек да си изработи отношение към света под влияние на изкуството. Несъвпадението, условността, вложени в стила, позволяват на човека да „не бърка“ живота и изкуството. Известна е историята как един („ако искаш, вярвай, ако искаш недей“) темпераментен зрител, възмутен от коварството на Яго, по време на спектакъла убил актьора, който играл Яго; след като осъзнал какво е направил, зрителят веднага се самоубил. Погребали ги заедно и на паметника им написали: „На най-добрия актьор и най-добрия зрител.“ Завършекът на това произшествие е изразителен и трогателен, но е естетически лъжлив. Това съвсем не е история за най-добрия актьор и най-добрия зрител, а за това, как зрителят е загубил усет за условността на това, което става на сцената. Стилът е изкуствено културно образование, което възниква благодарение на материалната и духовната обработка на предмета, благо

¹³ Clark C. Aspects of prehistory. Berkely. Loy Angeles, London, 1970, p. 49—50.

дарение на неговото въвличане в системата на културата. Стилът е условен. Безусловността на стила, разбира се, невинаги води към гибел на актьора и зрителя (в печалното произшествие ситуацията е екстрена), но винаги води до гибел на изкуството.

Стилът трябва да поражда интензивна реакция у реципиента, но не в областта на реалното действие („най-добрият“ зрител в печалната история е в същност „най-лош“), а в сферата на сублимираната, изчистена от пряка практичност духовно-мисловна реакция, ориентирана не към конкретна постъпка, а към цялата му социална практика.

Условността, „антинатуралистичността“ на стила осигуряват неговото функциониране като безцелен (от гледна точка на преките практически задачи) и целенасочен (от гледна точка на най-широките задачи на социалната практика) естетически феномен.

3. СТРУКТУРА НА СТИЛА. СТИЛИСТИЧЕСКИ ПЛАСТОВЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Стилът е многопластов. В различните си пластове той включва в съкратен вид и целостта на авторската личност, и целостта на художествения замисъл на произведението, и типологическите черти на художественото направление, и цялата историческа традиция на художествената култура, на която се опира творчеството на поета.

1. Дълбок „пораждащ“ пласт на стила е този негов аспект, за който пише О. Шпенглер, когато нарича стила „прафеномен“ на културата, т. е. чисто съзерцание на идеята.¹⁴ Това определение има рационален аспект, който се проявява, когато му се придаде историческо звучене. „Прафеноменът“ в историята на културата е интонацията и тъкмо тя е „прафеномен“ на съвременния културен изказ (съвпадение на онтогенеза и филогенеза). Маяковски, описвайки процеса на раждането на стихотворния текст, казва, че отначало се ражда „мучене“, т. е. ритъмът и интонацията, които изразяват емоционалното състояние, естетическата ориентация и оценката, а след това всичко се облича в думи. Иначе казано, на пораждащото равнище на текста се намират темата, ритъмът и интонацията, а на породеното — смисълът. Такъв е онтогенетическият аспект на проблема.

Ако подходим филогенетически към него, ще видим, че в историята на културата на равнището на „прафеномените“ се формират тематическите, ритмическите и интонационните общности, които след това влияят върху смисловото съдържание на цялата култура от дадена област. Така например индоевропейската езикова общност очертава една твърде широка област на културата, която има тематическо, ритмическо и интонационно единство, обусловено от единството на историческата съдба на тези народи. При това езиковата общност не е единственото следствие на тази историческа и културна близост. Толкова е очевидна също общността за даден индоевропейски регион на такъв елемент от художествената култура като музиката. Именно отминаващото в глъбината на вековете единство на тематическите интереси, на ритмическата организация на дейността и интонационния строй на духовно-емоционалната структура на народното съзнание, израсло от единния исторически праопит, обуславя културната общност на даден регион и в известен смисъл единния стил на културното, единния стил на художественото мислене. Явно, че езиковите групи са същевременно и групи на ритмико-интонационна и най-широка темати-

¹⁴ Вж. О. Шпенглер. *Закат Европы*. Т. V. М.—П., 1923, с. 120, 121.

ческа общност. С други думи, първият стилистически пласт е най-широкото, регионалното, „пораждащото“ стилистическо единство.¹⁵

2. Над „пораждащия“ стилистически пласт¹⁶ се намира базовият породен пласт — стилът на националната култура. Тук пораждащата стилистическа общност (единният тематически и ритмико-интонационен фонд) придобива съдържателна конкретизация, която отчита целия исторически опит на съществуването и дейността (т. е. опита на културата) на даден народ. Първото „породено“ равнище е националният стил. Националната стилистическа общност може отчетливо да се фиксира чисто емпирически, тя е „познаваема“, и при известна културна подготовка само по стиловите признаци може да се различат произведения на руската музика от немската или френската. При добър превод на стихове на руски език дори ние ще почувствуваме националния колорит на френския или немския оригинал, защото стилистическата национална общност не се свежда само до езика, а се разкрива в ритмико-интонационното и тематично своеобразие на националната художествена култура.

3. Следващото породено равнище на стила е национално-стадиалният стил на даден народ, който се намира на определен етап на историческото, културното и художественото развитие.¹⁷ Такъв е стилът на френския класицизъм или на италианския барок. На това равнище стилистическата общност може да се стесни до един вид изкуство, например руският ампири (архитектура), и даже до един от жанровете вътре в един вид изкуство, като например стила на фаюмския портрет. От друга страна, стилистическата общност може да се разшири и да обхване не само феномени на изкуството, но и феномени на културата като цяло. Така М. Бахтин правилно говори за смехова култура на Средновековието, за карнавализацията и в анализа на стила на тези явления излиза далеч извън рамките на художествената култура, намирайки известна стилистическа общност във всички типове и аспекти от дейността на средновековния човек.

4. Исторически по-късно равнище на стилистическа общност е общността вътре във всяко от противоборстващите си и съперничащите си художествени направления. До определен исторически период национално-стадиалната общност няма по-нататъшно разчленяване и художественото направление и стадият на художественото развитие съвпадат, тъй като художествената култура не се разчленява на множество направления. В следкласицистичната епоха сложността на художествения процес се увеличава и той започва явно да се разчленява на противоборстващи художествени направления. Но колкото и да е висока степената на индивидуализация и несходство между произведенията на реализма, не можем да се съгласим с разпространеното мнение, че реалистичните произведения нямат стилистична общност. Ако беше така, не бихме могли от един цялостен поглед върху картината или по една музикална фраза да определим художественото направление, към което те принадлежат. Но тъкмо стилистическата цялостност на всяко, включително и на реалистическото произведение, и

¹⁵ Очевидно е, че наред с регионално пораждащия пласт на стилистическа общност има и общочовешко равнище на общност на цялата култура. Но този аспект може да се въведе в разглеждането на структурата на стилистическите пластове, ако би се оказало, че земната човешка култура не е уникална във Вселената. Последните хипотези (вж. работите на Шкловски) утвърждават уникалността на разумен живот във Вселената. Затова този пласт на дело е „ядро“ на стила, което ние разглеждахме по-горе при характеристиката на природата на стила.

¹⁶ „Пораждащ пласт“ е термин на Н. Хомски, който фиксира значението на дълбинните пластове на мисленето за езиковата форма на изражението му. Тук този термин ние употребяваме широко, като имаме пред вид и онтогенезата, и филогенезата в процеса на образуването и бытието на стила.

¹⁷ В античността националният и стадиалният момент съвпадат, по-късно тяхното несъпадение нараства.

неговата стилистическа типологична общност с други реалистични произведения ни дава възможност по първото впечатление да открием атрибутцията на направлението. Посочената тук стилистическа общност на феномени, които принадлежат към едно художествено направление, има тенденция към „пулсация“: тя може да се разшири и класицизмът като художествено направление слага отпечатък върху много културни феномени на епохата (парковата култура, етикета, модата и т. н.). От друга страна, стилистическата общност, обхващаща направлението, може да се стесни и да се конкретизира в различни школи и течения вътре в дадено направление. Тогава стилът на направлението се допълва от още едно равнище на разчленяване, на конкретизация и се появява още една степен на общност или по-точно „подобност“ — стилът на течението.

5. *Исторически твърде късно равнище на породена стилистическа общност е индивидуалният стил на художника.* Личността това е стилът, стилът — това е човекът, те са почти тавтологични в плана на тяхната естетическа проява и значение. Щом се консолидира личността, т. е. щом човек придобива самосъзнание и висока степен на своеобразие в ориентацията и типа дейност, веднага в изкуството навлиза индивидуалният стил. А. Блок пише: „Стилът на всеки писател е така тясно свързан със съдържанието на неговата душа, че опитният поглед може да види душата по стила, чрез изучаване на формата да проникне до дълбочината на съдържанието.“¹⁸

В редица буржоазноестетически школи (Г. Вьолфлин, О. Шпенглер) стилът се представя като безличностна характеристика на изкуството, като негова анонимна, всеобща форма. От този постулат е създадена вьолфлиновската идея за „история на изкуствата без имена“. В тази концепция се абсолютизира общокултурният подход към художествения процес, разкриват се черти на стила на епохата, но се игнорира възможността за лична изява на художника в стила, отрича се индивидуалният стил. А между впрочем това е твърде важен стилистически пласт в художественото произведение.

6. В XIX — XX в. личността започва да живее толкова интензивен живот в исторически ускорилото се време, че по-рано стабилните през целия човешки живот понятия — характер, индивидуалност, тип мислене, ориентация и т. н. — започват да претърпяват в творческия живот на художника толкова съществени промени, че индивидуалният стил придобива нова степен на конкретизация — появява се стилът на период от творчеството. „Синият“ и „розов“ период от творчеството на Пикасо имат различен стилистически израз, макар че в тях е запазена общността, скрепена от индивидуалния стил на художника (личността във всичките ѝ преобразования, дори качествени, запазва сърцевината на своето „аз“, т. е. пред нас се изправя втори същи човек. *Исторически по-късно равнище на стилистическа общност е стилът от известен творчески период на художника.*

7. В новата епоха на исторически ускореното време у гениалните художници понякога толкова интензивно протича духовният живот, че стилистическа цялостност и неповторимост придобива художественото произведение, всеки елемент от което е запазило върху си печата на тази общност. Произведението се оказва и жанрово, и стилистически неповторимо и оригинално. То придобива стилистическо своеобразие дори и по отношение на други шедеври на същия художник („Медният конник“ на Пушкин, „Мъртви души“ на Гогол, симфонията на Бетховен). С други думи, *още едно породено равнище на стилистическа общност е стилът на произведението.*

8. През втората половина на XX в. се появява ново равнище на стилистическа общност — *стил на елемента в произведението.* Някои части, елементи, детайли в произведението, построени по принципа на колажа, са дадени в един стил,

¹⁸ А. Блок. Собр. соч. Т. II. М. — Л., 1962, с. 315.

други — в друг. Може да се разбере произходът на този процес: силата на напора от действителността, постоянното ускоряване на историческото движение, усложняването на света и неговото стилово многообразие, „съществуването“ и противоборството на стиловите стихии в самия живот създават „разриви“ на съзнанието, които на свой ред се отразяват в появата на мозаичност в стила на производението. Това е особено характерно за колажите в живописата и музиката.

„Колажът е основан върху механичeskото съединяване на стила на разнородни елементи, което предизвиква, особено при едновременно съчетаване на различни пластове, впечатление за парадоксална несъвместимост.“²⁰ В колажа има не само цитиране на други произведения (както това е например при Бах), а механичeskа асимилация на фрагменти от чужди съчинения. На колажа е присъщо преднамерено „слепяване“, подчертаване на несъвместимостта, стилистическо сблъскване на „чуждеродни“ елементи. Някои първи тенденции в тази насока се появяват още у Стравински. Днес колажът намира приложение в музиката на Пендереcki, Лучиано Берио, Карлхайнц Щокхауер („Химни“), а също у редица съветски композитори — Шнитке (музиката към филма „И все пак аз вярвам“), на Денисов, на София Губадулина („Рубания“), на Арве Пярт („Вас“). Полистилистическото произведение притежава художествена ценност, ако благодарение на другите равнища на стилистическа общност запази целостта си.

9. Друга плоскост на стилистическо единство и сходство е *епохално-стадиалната стилистическа общност*. Така например френският, немският и руският класицизъм имат единни стилистически особености. Тези особености са продиктувани: 1) от художествените взаимодействия, чийто исторически фокус е в дадения случай Франция — епицентър на културата на класицизма, 2) от общността на етапа на историко-културното развитие, обусловило сходството в начина на живот, похватите и формите на дейност и следователно в културата и нейния стил.

Освен стилистическата общност на разнонационалните феномени в художествената култура, които принадлежат към едни художествени направления, съществува още стилистическа общност, която може да се нарече *стил на епохата*. Последният клишира цялото стилово многообразие от художествените явления на дадена епоха дори тогава, когато те принадлежат към стилистически противоположни художествени направления.

Тази *епохална стилистическа общност* лежи в друга плоскост, от всички разгледани от нас дотук общности.

Понятието „стил на епохата“ е лесно приложимо към сравнително ранните периоди на художествено развитие. Обаче в ново време при цялото усложнение на художествения процес, при цялото нарастване в него на индивидуализацията, на своеобразието, на стилистическата отлика и оригиналност на произведенията те не загубват *епохалната типологическа общност*. Тъкмо тя съставя стила на епохата. Тази категория е призната и разработена от сериозния съветски изследовател П. Сакулин. Той разделя процеса на художественото развитие на крупни исторически периоди. Произведенията, появили се в тези периоди, носят върху си печата на стила на дадена епоха. С известно социологическо стесняване П. Сакулин така рисува художествения процес и значението, което има в него стилът на епохата: „Във всяка епоха, считано от първите векове на нашата история, населението се разпада на класи с тяхната неизбежна диференциация. Всяка класа живее своя културен живот. Класата-хегемон изразява водещата за дадена епоха степен на култура. Между класите съществува не само борба, но и постоянно взаимодействие и животът в края на краищата се отлива в единен културен процес. В резултат всяка епоха от народния живот има свой стил на култура, свое

²⁰ Музыкальная энциклопедия. Т.2. М., 1974, с. 870.

културно лице. Художествената литература творчески отразява както културния живот на отделни класи, така и културния живот на епохата като цяло.²¹

Понятието стил на епохата и до днес предизвиква спорове и в съвременното литературознание има различни гледни точки по този въпрос. Обаче не могат да не се вземат пред вид сериозните теоретически аргументи, които привежда П. Сакулин в полза на това понятие: наличието не само на борба между класите, но и известно единство вътре в нацията; духът на епохата е намерил израз „в синтетическото творчество на великите писатели“ — например Данте, Пушкин и др.

Някои журналисти (например Л. Иличов) отричат понятието стил на епохата и „отлъчват“ от марксизма всеки, който дръзне да говори за тази общност с оглед на съвременната художествена култура. На пръв поглед тази позиция може да се стори убедителна. В изкуството се води остра идеологическа борба и на защитниците на ортодоксията им се струва, че всеки, който говори за стил на епохата, „застава“ на позицията на „единния поток“, на идеологическото „съществуване“ и т. н. Обаче всичко това са напразни и философски свършено неразумни опасения. Та нали диалектиката говори за *единството на борещите се противоположности*. Единството е относително, защото то се разрушава в хода на борбата, в резултат от качествено преобразяване на предмета. Борбата е абсолютна, защото тя довежда това единство до взрив. Настъпва качествено ново явление, ново единство, вътре в което се образуват нови противоположности, които влизат в нова схватка (борбата е абсолютна) и довеждат до нови качествени изменения и образуването на ново единство, което остава относително. Моля читателя да ме извини за това, че съм принуден да напомням азбучни истини на марксистката диалектика, но това налага защитата от защитниците на марксистката ортодоксия, които не съвсем здраво се опират на нейната почва.

Още Хераклит е разбирал добре, че ако няма единство на борещи се противоположности, то няма да съществува и тяхната борба. За да влезеш в борба с противника, трябва да влезеш с него в известно диалектическо съприкосновение, в „относително единство“. Без това относително единство армията ще воюва *покрай* неприятеля, противниците ще спорят в идеологическата борба един *покрай* друг. От такава борба не може да дойде реална победа над идеологическия противник. Всеки, който се придържа към изложените тук елементарни представи за диалектическите закони на развитието, не се намира в опасност да попадне в порочната теория за единния поток.

Стилт на епохата лесно се „усеща“ емпирически. Художествено подготвеният човек по един поглед над произведението, дори по откъси (фиксирайки например характера на „сцеплението“ на думите) може да определи епохата, към която принадлежи даден художествен текст. И определящ фактор в този случай ще бъде именно стилът на епохата.

Стилт е манифестация на културата като цяло, видим знак на нейното единство.²² Но тъй като цялото се усложнява, да се намери в него това единство става все по-трудно. Затова някои буржоазни учени са склонни да смятат, че в съвременната култура и изкуство няма единен стил на епохата и той може да бъде открит само в ранните стадии на културата. Обаче в действителност стилът на епохата е висше „идеално“ единство, което обединява множество частни единства. В индивидуалния стил се отразява не само неповторимото, но и типологията на чуждестранната дадена епоха. Индивидуалният стил си взаимодействува със стила на епохата.

²¹ П. Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор Литературных стилей. Ч. I, с. II.

²² M. Schapiro. Style. — In: Anthropology Today. Chicago — Illinois, 1953, p. 287.

В хода на историческото и културно-художественото развитие на човечеството, както знаем, количеството на стилистическите общности нараства, едни от тях придобиват доминиращо значение, други минават на втори план, обаче нищо не изчезва безследно и наред с художествения прогрес настъпва усложнение и на художествената феномени, и на художествения процес като цяло, а така също нараства степенята на сходство и различие в художествената култура. С други думи, *един от факторите на художествения прогрес, неговата закономерност е нарастването на сложността на неговите феномени, нарастването на културно-стилистическите пластове в структурата на произведението, нарастването на степените и на неговата индивидуализация и различия, и на неговата общност с другите феномени на културата.*

Известно е, че само в обществото човек може да се обособи. Тази е формулата, която характеризира диалектиката на взаимоотношенията между личността и обществото. Подобна диалектика е присъща и на развойния процес на художествената култура, защото в известен смисъл в неговите феномени се повтаря моделът на личността. В този процес явно се усеща повишеното индивидуално несходство на произведенията, стигащо до жанровата оригиналност и стилистическата неповторимост на шедьовъра („Фауст“ на Гьоте, „Медният конник“ на Пушкин и т. и.). Същевременно нараства и степенята на стилистическата общност: 1) „пораждащото“ регионално стилистическо единство; 2) националният стил; 3) национално-стадиалната стилистическа общност; 4) стилът на направлението (а също така школите, теченията); 5) индивидуалният стил на художника; 6) индивидуалният стил на творчески периоди на художника; 7) стилът на произведението; 8) стилът на елемента на произведението (колажност на стила); 9) стилът на епохата, който налага своя отпечатък върху всички изброени пластове на стила.

Структурната организация на стила у феномените на съвременната художествена култура, както ще видим, е сложна и многопластова.

4. СТИЛЪТ И НЕГОВОТО СЪОТНОШЕНИЕ С МЕТОДА И НАПРАВЛЕНИЕТО

Произведението е най-достоверната и сетивна реалност на изкуството. Но също толкова несъмнена е и реалността на типологическите съвкупности от произведенията на различни писатели. Изучаването на художествения стил е съществена задача, разрешима само при разкриването на вътрешната цялост на произведението и неговите връзки с определен начин на художествено мислене — методи, и с типологическа група произведения, т. е. с определена школа, течение, направление.

Методът, направлението, течението, стилът са близки категории. Те трябва да се разглеждат в дълбока зависимост. Предлага се следната концепция за тези категории.

Художественият метод като категория от гносеологията на изкуството ориентира литературата към предпочитано внимание към едни или други страни от действителността, върху една или друга нейна интерпретация. В тази постановка — да трактова света — се отразява идеологическата природа на метода, който се представя в това отношение и като категория от социологията на изкуството. Методът се осъществява в стила и направлението.

Стилът като категория на антропологията на изкуството („стилът това е човекът“) възпитшава и проявява типологията на авторската личност. Като категория от онтологията на изкуството стилът е осъществен метод. Стилът като категория на диалектиката на художествения процес в смет вид съдържа в

себе си предишния художествен опит, традициите, той ориентира литературата предимно към един или друг пласт от художествената култура на миналото и към формиране на един или друг тип художествена култура. Като категория на гносеологията на изкуството стилът ориентира литературата към усвояване на света в светлината и въз основа на определена художествена традиция.

Художественото направление е генерална категория в диалектиката на художествения процес. Направлението възниква като художествена тенденция в развой на изкуството. То е поле на напрежение, изникващо между два полюса — метода и стила, които ориентират художника към определен тип отношение към света и към изкуството (към художествената традиция). Художественото направление се определя от типологията на художествената концепция за света и я фиксира. Направлението е инвариант на теченията; теченията са варианти на типологическата художествена концепция за света. Направлението е съвкупност от програмните теоретически манифести и произведения, в които така или иначе се осъществяват тези декларации. Понякога една или друга съвкупност от произведения, програмно ориентирана към нов начин на образно мислене, практически се осъществява в недрата на старата школа.

Художественото направление е обективиран метод, начин на образно мислене, проявяващ се в определена художествена концепция за света. Художественото направление е закономерност в развой на изкуството и отразява смяната на типологическите концепции за света, типове художествена правда.

В направлението се разкриват художествено-идеологическите, светогледно-естетическите особености на художествения процес. До XIX в. направлението обикновено съвпада с художествената епоха, от края на миналия век това съпадение изчезва по силата на интензивността на художествения процес и напрегнатата идейна и художествена борба в него.

Художественото направление отразява реалните исторически резултати от взаимодействието между традицията и новаторството, творческите постижения на исторически обусловения тип художествено съзнание. Художествената концепция за света, а следователно и принадлежността към направлението могат да обединят художници от противоположни политически, философски и други мирогледно-идеологически ориентации. Така например към романтизма принадлежи и Жуковски, и цял период от творчеството на Пушкин, и Кукольник, и декабристите; към класицизма — и просветителите, и антипросветителите.

Художествената концепция се изразява чрез система от идеи, слети със системата от пластически образи, които имат обобщаващ смисъл и концептуално значение. Основните елементи на отразявания от изкуството свят определят историческата типология на структурата на художественото произведение и същността на художествената концепция за света. Съществуват три типа такива съставлящи елементи:

I. Личността: а) подсъзнанието на личността, светът на интуицията, на влечението и страстта, „цензурираното“ съзнание и неговият поток, волята; б) съзнанието на личността, светът на мислите и чувствата, на целите, стремежите и желанията на човека, неговите „маски“, характерът на човека, неговото „аз“.

II. Обществото: а) обществената група и среда; б) партията и класата; в) нацията и народът; г) обществото и държавата; д) човечеството и историята.

III. Природата: а) природната среда; б) „втората природа“, създадена от човека; в) космоса, чието отражение в изкуството е неизбежно свързано с поставянето на висшите философски проблеми на битието.

Всички тези елементи, отразени в изкуството, се взимат в тяхното взаимодействие с личността, което създава редица пластове в структурата на художественото произведение: 1) вътрешното взаимодействие на човека със самия

себе си; 2) комуникациите на човека с друг човек; 3) социалните планове на общение и взаимодействие на човека; 4) глобално социално общение (човек — човечество, история); 5) взаимодействие с природната среда, заобикаляща личността; 6) взаимодействие с „втората природа“, заобикаляща личността; 7) човекът и космосът.

Художествената концепция за света се реализира чрез неговия типологически художествен модел, който е разкрит в произведението чрез наличието, трактовката и йерархическото разположение на всеки от седемте структурни пласта. Тази концепция по този начин се определя от това: 1) кой от седемте пласта йерархически доминира, 2) какви пластове липсват, 3) в каква последователност от доминиращия пласт са разположени останалите, 4) как се трактува всеки от присъстващите пластове, 5) в художествената концепция наред с този пластически модел за света влизат още и „непластически“ идеи (философски, политически, нравствени и т. н.). По този начин всеки път исторически се образува неповторима типологическа художествено-концептуална конструкция, която определя принадлежността на дадено произведение към определено направление. Тази конструкция, запазвайки основния си скелет, варира в различните течения и школи, в различните произведения, принадлежащи към дадено направление.

В процеса на историческия развой на изкуството настъпва промяна на доминантния пласт на художественото произведение. С други думи, процесът на смяната на художествените направления е процес на изменение на художествената концепция за света, който се разкрива чрез изменение на типологическата структура на художественото произведение. Художественото направление е инвариант на художествената структура на произведението. Всяка епоха издига свое водещо направление.

Средновековното изкуство, издигайки на пръв план духовното служене и любовта към висшето същество, в качеството на йерархически доминираща проблематика в илюзорна форма осмисля Вселената в нейното отношение към човека. Тази тенденция намира своето продължение у Данте, който поставя мирозданието в центъра на своята художествена концепция. „Божествена комедия“ дава структурата на космоса и отделя в нея място за човека и обществото (доминанта — седмият пласт). Този пласт доминира например в музиката на Бах.

Възраждането поставя в центъра на мирозданието личността, която се самоосъзнава чрез отношението си към другия (доминанта — вторият пласт).

Класицизмът поставя в центъра държавата и подчинява на нея човека (доминанта — третият пласт).

Романтизмът поставя в центъра на художествената концепция вътрешния мир на личността (доминанта — първият пласт: съзнанието на личността). Тази структурно-концептуална особеност е характерна например за музиката на Шопен.

Реализмът поставя в центъра на проблематиката на произведението човека и народа, комуникациите между личността и обществото (доминанта — третият пласт). Тази структурно-концептуална особеност е характерна например за музиката на Глинка.

В социалистическия реализъм личността на „капки се излива с масите“ в „железния поток“ на историята. Човекът, който е обусловен от историята и заедно с народа я създава, е център на проблематиката на новото изкуство (доминанта — четвъртият пласт). Такава е например концептуалната структура на симфоните на Д. Шостакович.

Така исторически се променят водещите художествени направления на епохата, а в произведенията се изменя доминиращият пласт и цялата тяхна структура.

Закономерност в битието на изкуството като процес (художественото развитие) е това, че изкуството е развиваща се система от художествени взаимодействия (различни равнища, видове и типове), прогресираща в посока към повишаване типа на художественото мислене (смяна на методи) и типове художествена концепция за света (смяна на направленията) при запазване на непреходното значение на създадените дотогава ценности. В този процес се изменят стиловете на направленията, а при неговото по-нататъшно ускоряване се появяват и изменят индивидуалните художествени стилове.

Целият художествен процес не вмества в руслото на основното направление на епохата, тъй като „няма явления в чист вид“ и „явлението е всякога по-богато от закона“ (В. И. Ленин). Литературният процес е по-богат от своята водеща тенденция. Законът е спокойното в явленията. Но процесът на литературата е неспокоен. В него има много неустойчиво. Направлението като закономерност на развитието улавя устойчивото; тази закономерност се „осъществява чрез своето неосъществяване“ (Хегел) и прокарва път през отклонението и случайността.

И така методът, направлението, стилът като естетически категории са инструменти за теоретическо „измерение“ и характеристика на литературата и изкуството. Те разкриват същността на изкуството от различни страни и в различни аспекти. Така методът, както вече подчертахме, разкрива преди всичко гносеологическите параметри на типа отношение на изкуството към действителността. Направлението разкрива историческата тенденция на художественото развитие и характеризира художествения процес в неговата историческа вертикала, в неговото възхождане към нови, по-сложни типове мислене, в неговия относителен художествен прогрес и от гледна точка борбата и художествените концепции. Накрая стилът разкрива антропологическата и онтологическата същност на произведението, неговата принадлежност към определен тип структурна организация.

Методът, направлението, стилът са също определени типове информация.

Методът дава информация на художника и на изкуството за света. Направлението дава информация на читателя за художествената концепция за света в даден тип изкуство. Стилът дава информация на света за концепцията на изкуството и на художественото произведение, принадлежащо към дадено направление и създадено с помощта на определен метод. Стилът информира реципиента за цялостния облик на културата чрез отделни нейни феномени, за цялостния облик на произведението посредством всеки негов елемент.

На стила като предимно онтологическа категория са присъщи тенденция към устойчивост, към глобален обхват на цели културни пластове, ориентация към изградения културен опит. Тенденцията към устойчивост, към запазване на общокултурния опит, към стабилност на единството на съдържателно-формалната структура довежда в някои художествени течения до консерватизъм, до неподвижност на стила.

Методът като предимно гносеологическа категория е сфера на търсене, на експеримент, на „изпробвания и грешки“, неговата тенденция е подвижност, изменчивост, ориентация към новото в живота, в природата и обществото, в културата и изкуството. Методът набляга на разширяване на опита. Стилът набляга на запазване на придобитото. Борбата между устойчивото, онтологическостилового начало и подвижното гносеологическо начало, осъществено в метода, е вътрешен движещ импулс на художественото развитие, осъществено в направлението.

Методът се стреми да взриви устойчивата онтологическа консервативност на стила. Стилът се стреми да скове експериментално-изследователския патос на метода, неговото „непостоянство“ на търсещата мисъл. Разбира се, и в метода има своя устойчивост, свое клиширане на опита на образното мислене, обаче

тази устойчивост има много степени на свобода и е лесно подвижна и нарушима. Степените на свобода при стила не са много, образно казано, има известна централна неподвижна точка, около която свободно се върти стилистическото разнообразие и богатството на литературата. Между впрочем като точка, около която се консолидира методът, тя самата е подвижна и заедно с нея методът може да се измести.

„Студените“, многовековни консервативни формации (робовладелската, феодалната), източните продължително-статистически форми на живог раждат култура със „студена“ структура, в която преобладава тенденцията към устойчивост, т. е. стилът „превалира“ над метода, стилът е „забележим“, а методът — немного. Не е случайно, че самата категория се появява в историята на естетиката сравнително късно и е формулирана ясно фактически едва в XX в. в съветската естетика. Това е свързано с обстоятелството, че „ускореното историческо време“ (понятие на В. И. Ленин) се отразява на характера на изкуството и в него особено се разкрива антиконсервативната, търсещата тенденция, олицетворена в метода.

„Горещите“ общества раждат „личностната“ тенденция, засилено търсене, подвижност на културата и предизвикват надмощие на авторитета на метода над авторитета на стила. Стилът като всеобща категория в ускорено движещото се общество не изчезва напълно, но се „губи“ (термин на Достоевски). Появява се и излиза на пръв план индивидуалният стил на художника като извънредно важна категория в онтологията на изкуството.

„Студените“, статичните общества особено ясно отразяват своята естетическа същност в неиндивидуализиран национален или епохален стил.

Стилът се поражда от изкуството и поражда изкуство. Той е резултат от определен художествен процес и е канонически изразителна, съдържателно-формална структура, която определя руслото на по-нататъшното развитие на художествения процес. Ако художественият процес е река, то художествените направления са нейна степен, нейни течения, а стилът е гранитен кей, който ограничава и обозначава неговите брегове. Ако продължим този образ, можем да си представим метода като наклонено русло, по което потокът тече и по протежение на неговите брегове минава кеят. Както реката няма по цялото си протежение кей и понякога се движи в капризно извити, а понякога и в несигурни брегове, така и в художествения процес не по цялото му протежение има твърдо очертани стилистически особености. Има периоди и направления в художественото развитие, които се разкриват в аморфния стил, в псевдостила, в стилизацията.

Методът е похват за художествено осъзнаване на живота от изкуството. Стилът е самоусещане на изкуството. Естетиката, която дава теория на стила, е самосъзнание на изкуството. Направлението е негово самоосъзнато движение на художествения процес.

Стилът съвсем не е резултат от преднамерено и изчислено, рационално-намислено изкуствено построяване на произведението. „Съзнателният, преднамереният, изкуственият стил е лъжлив стил.“²³ Стилът се предизвиква на живот от „безсъзнателния, непреднамерен стремеж към дейност“²⁴.

Стилът винаги има свой инвариантен епицентър в художествения процес и вариативна периферия. В тези епохи (новото и най-новото време), когато художественият процес се разбива на редица направления, всяко със своя стилистическа окраска, чистотата на стила става неосъществима. Активността на художествените взаимодействия и взаимовлияния е толкова огромна, че худож-

²³ О. Шпенглер. Закат Европы. Т. I. М. — П., 1923, с. 211.

²⁴ Пак там.

никът не успява да запази на практика стилистическата чистота. Това още повече засилва стилистическата вариативност дори вътре в едно направление на изкуството.

5. МЕТОДОЛОГИЯ НА СТИЛОВИЯ АНАЛИЗ

Стилът се характеризира като избор от налични възможности, а също и като граматическо отклонение.²⁵ При това някои изследователи предприемат опити (засега малко плодотворни) да въведат стиловите правила непосредствено в граматиката. Р. Якобсон²⁶ и Е. Станкевич²⁷ считат, че стилът на поетическия език се образува по пътя на повторното налагане на граматическите отношения. Силовите правила се трaktуват като свойства на граматиката, засягащи последната линия на пораждаването. От тази гледна точка стилът е отклоняваща се граматическа форма. Тя се появява в резултат от прилагане на стиловите правила към „обикновеното“ изречение, намиращо се на последния стадий на трансформационното пораждаване. Анализът на стила се изгражда върху две главни операции:

1) реконструкция на граматически нормативното изречение, което лежи в основата на стилизованото изречение;

2) разкриване на взаимоотношенията между тези две изречения.²⁸

След като бъдат разкрити, тези взаимоотношения придобиват форма на стилови правила, които конституират похватите на превръщане на „обикновените“ изречения в текст, който притежава стил. Разкриването на стила се постига чрез съпоставяне на стилистически маркиран текст със синтактически и граматически правилно оформен текст. Главна роля в стилистическите правила играят правилата на заместване, на усета и субституцията (замяна на един елемент в текста с друг, средство за представяне на дадената информация в ново „оформление“).

Стилистически немаркираният, „обикновен нормативен“ език, който е „точка за отчитане“ в стилистическия анализ, в различните концепции терминологически се обозначава различно. Така за Ролан Барт това е „нулевата степен на писмото“, а за Рене Балибар това е „ученическият език“.²⁹ Но в единия и в другия случай става дума за търсене на „неутрална основа“ на езика, върху която се наплага или по-точно от която се отклонява индивидуалният стил на художника, който показва неговата социална ориентация и неговите лични духовни качества.

Разглеждането на стила на произведението посредством характера и степента на неговото отклонение от граматическата „норма“, т. е. от „нулевото равнище на писмото“ или от „правилната“ реч е конкретно приложение на най-важния принцип на херменевиката: за да може „Азът“ да познае „Другия“, е необходим „Трети“ („средният термин“ в терминологията на Дилтай).³⁰

²⁵ Вж. W. M. Russel. Some style for transformational grammar. — In: *Linguistics*, The Hague — Paris, 1975, No. 157, p.87—101.

²⁶ R. Jacobson. *Linguistics and poetics*. — In: *Style in language*. N. Y.—L., 1969, p.355—377.

²⁷ E. Stankiewicz. Poetic and non-poetic language in their interrelation. — In: *Poetics*. W-wa, 1961, p.11—23.

²⁸ Явно тази методологическа техника, родена в лингвистиката и литературознанието, има общоестетическо значение и може да се прилага и за анализ на музикалния стил. Затова е нужно да се разкрие „интонационната подоснова“ на музикалната фраза и да се сравни с нейния реален стилистически маркиран вид в произведението.

²⁹ R. Balibar. *Les français fictifs*. P., Libr. Hachette, 1974, p.295.

³⁰ „Аз“ и „Вторият“ не са затворени монади, а някакви модуси на този „Трети“, общо с тях а начало, и само в качеството на такива модуси ние можем да общуваме помежду си. Ние не сме отворени един за друг, защото сме отворени за този трети, в същност сякаш негови собствени състояния и нашето общение, което в дадения случай е историческо познание, е от тази гледна

В процеса на стилистическия анализ трите херменевтически термина се конкретизират по следния начин: „Аз“ е изследваният произведение; критик; „Вторият“ е стилистически маркираният текст, в който е изявена неповторимата индивидуалност на художника; „Третият“ („средният термин“) е безцветно, безлично, стилистическо немаркирано изказаната информация, която се съдържа в текста („нулевото равнище на писмото“).

Този херменевтически подход е насочен към разкриване на индивидуалния стил на художника, свързани с дълбоките особености на неговата творческа личност. Стилът в този случай се изявява като „тяло на смисъла“ (термин на Рикерт), а анализът е насочен към познание не на „говорещия“, а на „казаното“ от него.

На пръв поглед много странно звучи известният Пушкинов стих:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Това признание ще престане да ни изглежда странно, щом осъзнаем, че тук Пушкин има пред вид художествено-стилизованата реч, т. е. по определен начин отклоняваща се от обикновената граматическа норма. Реч с „граматическа грешка“ е стилистически маркирана. Стилът е винаги „грешка“ по отношение на „нормалната“, естествена реч. Като се спира на посочените по-горе редове от Пушкин, литературоведът Я. О. Зунделович вярно отбелязва, че те „... съвсем не са нито парадокс, нито шега, а трябва да се схващат като образен израз за природата на поетическото творчество, като живопис на словото, в която (живопис) широко и свободно се използват безграничните възможности не само на лексиката, но и на граматиката“³¹.

Стилът в музиката също е гениално отклонение от установената „норма“, плодотворна „грешка“, която разширява хоризонтите на интонационно-концептуалното разбиране на човека и света.

Стилът се проявява и зависи: 1) от отношението на литературния език към нормата; 2) от функцията му в обществена комуникация; 3) от характера на формата на общуване (писмен текст, устна реч); 4) от използването на емоционално-експресивни средства на езика.³²

Пораждащото и национално обусловеното равнище на стила се разкриват чрез интонационния анализ на текста, а индивидуалният стил се разкрива чрез лингвистическия анализ, който фиксира отклоненията от семантичката и граматическата норма. Стилът на направлението се разкрива посредством анализ на типологията на концептуално натоварената структура на художественото произведение (изследване на последователността, наличността и доминантността на седемте възможни пласта на произведението). Накрая стилът се разкрива при изследване на общите структурно-онтологически клишета във всеки феномен на художествената култура.

точка начин за битието на този трети, неговото взаимодействие със самия него, неговата актуализация“ (П. П. Гайденок. Философска херменевтика и ес проблематика. — В: Природа философского знания. Ч. I. М., 1975, с. 145).

³¹ Я. О. Зунделович. Етюды о Тютчеве. Самарканд, 1971, с. 10.

³² J. Rosenberg. Latviešu valodas praktiskā stilistika. Rīga. Zvaigzne, 1976.