

А.Н. СОКОЛОВ

ТЕОРИЯ  
СТИЛЯ

**А.Н. СОКОЛОВ**

**ТЕОРИЯ  
СТИЛЯ**



**Издательство  
«Искусство»  
Москва 1968**

7  
С59 4

Научная библиотека  
Уральского  
Государственного  
университета  
г. Свердловск

62/3499.

1-5.6  
5-67

## ОТ АВТОРА

Слово *стиль* принадлежит к числу тех научных терминов, которые не являются монополией какой-нибудь одной науки. Этим термином с полным правом пользуются по меньшей мере четыре научные дисциплины: языковедение, литературоведение, искусствоведение, эстетика. Естественно, что в каждой из этих наук понятие стиля приобрело особое значение — в зависимости от предмета науки. В значительной мере этим объясняется многозначность интересующего нас понятия, на что жалуются все пишущие о стиле. «В области искусствоведения, литературоведения и лингвистики, — говорит академик В. В. Виноградов, — трудно найти термин более многозначный и разноречивый — и соответствующее ему понятие — более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиля*»<sup>1</sup>.

В настоящее время и у нас и за рубежом наблюдается оживление научного интереса к проблеме стиля. И прежде всего это выражается в стремлении уточнить само понятие стиля, добиться взаимопонимания в этой области. За последние годы появилось немало книг и статей, так или иначе касающихся проблемы стиля в лингвистике, литературоведении, искусствоведении. Широко обсуждалась эта проблема на ряде конференций и дискуссий. И все же вопрос: что такое стиль? — сохраняет свою силу. Ответить на него должна теория стиля.

Но ответ этот сопряжен с большими трудностями.

Теоретическому исследованию угрожают два противоположных уклона: эмпиризм и умозрительность. Этим нередко вызывается некоторое недоверие к теории, хотя задача теоретических обобщений в науке признается одной из важнейших. Правильного пути в решении теоретических проблем ищут в историзме. Выдвигается задача создания исторической поэтики на основе марксизма. Не отвергая методологической закономерности и актуальности изучения проблем теории литературы и искусства в историческом освещении, мы в книге о стиле остаемся на почве теории: при современном

состоянии проблемы теоретический подход к понятию стиля необходим в первую очередь.

Исследование стиля затрудняется и тем, что это понятие тесно связано с рядом пограничных понятий, и прежде всего с такими, как художественное направление и творческий метод, вокруг которых все еще ведутся споры. В работе о стиле эти понятия не могут стать предметом специального исследования, и автор вынужден ограничиться здесь изложением своей точки зрения, не имея возможности ее обстоятельно аргументировать. Основное, к чему мы здесь стремимся, — это построение возможно четкой и внутренне цельной системы понятий. С этим связана и забота о точности и выдержанности терминологии, что иногда отягощает изложение. Но пусть это не покажется педантизмом: от терминологической небрежности очень страдают и эстетика, и искусствознание, и литературоведение.

В теоретической работе не было возможности анализировать конкретный материал с той глубиной и детализацией, которые уместны в историческом исследовании стилей. Чаще приходилось только намечать общее направление, в котором следовало бы вести анализ. Ввиду этого автор не избегал брать в качестве примеров известные факты литературы и искусства: романтизм с его различными течениями и поэмы Пушкина (в частности установленные еще Белинским «два стиля» в «Медном всаднике»), готику и романский стиль, портреты Серова и пейзажи Левитана, «Шестую симфонию» Чайковского и «Карнавал» Шумана...

Чтобы подойти к определению стиля, полезно разграничить понимание этой категории, как оно исторически сложилось в различных научных дисциплинах.

# ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ О СТИЛЕ

## ФИЛОЛОГИЯ

Ранее других сложилось то понимание стиля, которое можно назвать *филологическим*. Родиной его стала страна, в которой возникло и само понятие филологии как любви к слову, к словесности, к ученым занятиям, — античная Греция. Отсюда филологическое понимание стиля перешло в древний Рим, где слово *stylus* закрепилось в качестве языкового термина. Стиль — это слог, это склад речи, это использование языка в поэзии, в ораторской, художественной, исторической прозе, это изобразительно-выразительные средства языка, в частности многочисленные тропы и фигуры, это различные типы и формы речи. Таков в основном круг вопросов риторики и отчасти поэтики как научно-нормативных дисциплин, ставивших своей задачей разработку теории стиля и руководство стилистической практикой. Труды Аристотеля и других греческих «риторов» стали основополагающими в этой области. Они были продолжены латинскими писателями (Гораций, Цицерон, Квинтилиан) <sup>1</sup>.

Античная традиция риторики не умирает и в средние века, составляя важную часть схоластического образования того времени. Сохраняется и античное значение термина *стиль* <sup>2</sup>.

Одновременно вопросы стиля в том же филологическом понимании разрабатываются в литературах Востока, особенно настойчиво в Индии, где сложилась длительная традиция национальной стилистики и поэтики, по своей оригинальности и тонкой разработанности не имеющая, как пишет академик А. П. Баранников, «параллелей в мировой литературе»<sup>3</sup>.

Важным этапом в развитии филологически понимаемой стилистики явилась эпоха Ренессанса, возродившая и обогатившая новыми национальными началами традиции античной риторики и поэтики. Вопросы стиля в его филологической интерпретации привлекают внимание авторов многочисленных теоретических руководств, с одной стороны (например, Вида, Скалигер), и поэтов, художников слова — с другой (например, Дю Белле, Ронсар, Сидней). В трактатах и манифестах этого времени решались преимущественно практические задачи языка и стиля художественной литературы.

В дальнейшем риторика развивается в еще более тесном содружестве с поэтикой и вместе с ней играет важную роль в процессе формирования, борьбы и смены литературных направлений. Понятие стиля сохраняет здесь в основном традиционное значение, что особенно характерно было для классицизма, развившего еще античной риторике учение о трех стилях — высоком, среднем и низком, — нормативно прикрепленных к соответствующим жанрам.

В филологическом значении понятие стиля употреблялось в XVII—XVIII веках и русскими преподавателями риторики, крупнейшим из которых был профессор Киево-Могилянской академии Феофан Прокопович. Правда, термину *стиль* автор трактатов «De arte poetica» и «De arte rethorica» придавал оценочное значение: стиль — это хорошая, то есть правильная и выразительная, речь. Однако в обоих своих трудах Прокопо-

вич освещал традиционные вопросы о формах и средствах речевого выражения, о стилистических особенностях литературных жанров.

Филологическое понимание термина *стиль* развивается теоретиками и практиками русского классицизма. Особенно большое значение для русской стилистики имели труды Ломоносова, обстоятельно трактовавшего многообразные явления прозаической и поэтической речи в «Кратком руководстве к красноречию» и других работах. Наиболее последовательно понятие стиля как системы речевого выражения употребляется Ломоносовым в известном «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», где он применяет к русскому языку учение о трех «штилях», на долгие годы определившее развитие художественного языка русской литературы и русского литературного языка в целом.

Традиция классической риторики дожила у нас до XIX века, до лекций и пособий Кошанского, у которого в Царском сельском лицее учился Пушкин, пока она, наконец, не была вытеснена зарождавшейся научной стилистикой, использовавшей в качестве строительного материала многие понятия и положения риторики.

## ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

Значительно позднее, уже в новое время, возникло совершенно иное — *искусствоведческое* — понимание термина *стиль*. Это было связано с зарождением научного искусствознания. Понятие стиля было перенесено в область искусства.

Такое понимание стиля восходит к известному труду И. Винкельмана «История искусства древности» (1764). Свою задачу родоначальник научного искусствознания усматривал в том, чтобы понять «происхождение, развитие, изменение, упадок» искусства, а также «различные



стили народов, эпох и художников». Стилем Винкельман называл художественные особенности искусства, исторически изменявшиеся. Так, главные и общие свойства древнейшего стиля египетского искусства, по Винкельману, «закключаются в прямизне или в очертании фигур мало изогнутыми и умеренно волнистыми линиями». Тот же стиль господствует и в древнеегипетской архитектуре и в орнаменте: «Оттого египетским фигурам недостает грации <...> и живописности»<sup>4</sup>. Таким путем зарождается широкое, искусствоведческое понимание стиля как своеобразного направления в искусстве, сложившегося в ту или иную эпоху и представляющего собою определенную систему идейно-художественных признаков.

Другим источником широкого, эстетического понимания стиля явились высказывания Гёте. В статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788) он различает в искусстве три метода (Methode). Точное, добросовестное копирование природы художником Гёте называет «простым подражанием природе». Хотя этот способ не исключает возможности высокого совершенства, он обычно не удовлетворяет художника. И тогда последний создает свой собственный язык, в котором выражает и запечатлевает себя дух говорящего. Такой художник по-своему воспринимает и воссоздает мир. Этот метод Гёте называет манерой. Высшей ступенью искусства становится стиль, который «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»<sup>5</sup>. Таким образом, Гёте, как свидетельствует и его терминология, понятие стиля ставит в ряд с различными методами искусства, называя стилем высшую ступень художественного познания объективной действительности. Но Гёте употребляет термин *стиль* и в винкельмановском смысле. В статье «Русская

икона» Гёте ставит ряд вопросов об иконописи в Суздале и окружающих селах, в частности — такой: «Все ли там пишется в старом священном стиле? Или пишутся также другие сюжеты и в более современном духе?»<sup>6</sup>

Широкое понимание стиля как явления искусства было усвоено эстетикой и искусствознанием.

К этому понятию не раз обращается Гегель в «Лекциях по эстетике», способствовавших распространению термина *стиль* в его искусствоведческом значении. Как искусствовед, Гегель пишет о смене стилей в архитектуре. Как литературовед, он различает стиль античный, в котором преобладают слова и выражения, употребляемые в собственном смысле, и стиль современный — с преобладанием метафор. Как философ, автор «Эстетики» признает стиль понятием промежуточным между субъективной манерой и оригинальностью, расходясь в этой систематике с Гёте, который высшим достижением художника признавал стиль. Вместе с тем Гегель пытается типологически наметить основные этапы развития стиля — от «строного» через «идеальный» к «приятному»<sup>7</sup>.

В дальнейшем развитии науки об искусстве искусствоведческая концепция стиля как эстетической категории, как художественной системы, объединяющей формальные признаки произведения, творчества, направления в искусстве, все более и более укрепляется и уточняется. Особенное оживление в этой области наблюдается уже в нашем веке, после появления книг Алоиза Ригля «Возникновение искусства барокко в Риме» (1908), Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств» (1910) и Генриха Вёльфлина «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (1915). К нашему времени в зарубежном искусствознании накопилась огромная литература о стилях искусства разных времен и народов<sup>8</sup>.

Искусствоведческая концепция стиля представлена также работами русских дореволюционных и особенно советских искусствоведов.

Так, в предисловии к коллективной «Истории русского искусства» сказано, что одной из главнейших задач этого труда является «стилистический анализ» памятников искусства<sup>9</sup>. Это обещание выполняется в последующих томах «Истории», посвященных различным эпохам развития русского искусства с их художественными стилями и школами. Искусствоведческое понимание стиля как системы идейно-художественных особенностей искусства того или иного социально обусловленного направления кладет в основу изучения русского классицизма Н. Н. Коваленская<sup>10</sup>. Систематически пользуется понятием стиля Ц. Г. Нессельштраус в книге о средневековом искусстве Западной Европы<sup>11</sup>. Понятие «рублевского стиля», включая сюда такие его особенности, как композиционное равновесие, согласованное сияние ярких цветов, приведенных к гармоническому единству, и т. п., раскрывает Н. А. Демина в монографии о «Троице»<sup>12</sup>.

Работы советских искусствоведов по мере необходимости будут привлечены в дальнейшем изложении.

## ЛИНГВИСТИКА

Искусствоведческая концепция стиля сложилась независимо от его филологического понимания, и в дальнейшем этим термином пользуются обе научные дисциплины, придавая одному понятию разное значение.

Но формирование научного языкознания, с одной стороны, и научного литературоведения — с другой, привело к дифференциации филологического понимания стиля, к обособлению двух его концепций: *лингвистической и литературоведческой*.

Наука о языке, постепенно охватывавшая своим вниманием все области языка, обратилась и к той сфере, которая составляла содержание риторики и пиитики, — к выразительным языковым средствам в широком смысле этого слова, к тем явлениям языка, которые выходят за пределы фонетики, лексикологии, грамматики и определяются различными условиями и целями использования речи. Все эти многочисленные и разнообразные явления покрываются понятием стиля.

Один из виднейших представителей лингвистической стилистики, Ш. Балли, в своей книге «Французская стилистика» (1909) так определяет предмет этой науки: «Стилистика изучает экспрессивные факты языковой системы с точки зрения их эмоционального содержания, то есть выражение в речи явлений из области чувств и действие речевых фактов на чувства». Считая заблуждением «двадцативековый обычай изучать язык через литературу»<sup>13</sup>, Балли ограничивает стилистику общенародным языком, а предмет ее — экспрессивными формами речи. Такое понимание стиля и стилистики неправомерно суживает и то и другое. Самому же исследователю, под давлением языковых фактов, приходится расширять понятие экспрессивных форм, составляющих стиль речи.

Под влиянием Балли и независимо от него лингвистическая стилистика получила широкую разработку в науке о различных национальных языках. Для этого направления показательна, например, научно-популярная книжка Пьера Гиро «Стилистика», вышедшая несколькими изданиями. Излагая лингвистическую стилистику, автор прослеживает путь ее исторического развития от риторики древних до современной науки о стиле. Гиро шире, чем Балли, понимает стиль, ставя его в зависимость не только от эмоции, но также и от характера и намерения говорящего или пишущего.

Понимание стиля как лингвистической категории свойственно и многочисленным советским работам по стилистике как общего, так и частного характера<sup>14</sup>.

В 1954 году журнал «Вопросы языкознания» провел обсуждение спорных проблем лингвистической стилистики. Подводя итоги дискуссии, В. В. Виноградов предложил такое определение языкового стиля: «Стиль — это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа»<sup>15</sup>.

В учебном руководстве по общему языкознанию Р. А. Будагова языковой стиль определяется так: «*Языковой стиль* — это разновидность общенародного языка, сложившаяся исторически и характеризующаяся известной совокупностью языковых признаков, часть из которых своеобразно, по-своему, повторяется в других языковых стилях, но определенное сочетание которых отличает один языковой стиль от другого»<sup>16</sup>.

В новейшем «Словаре лингвистических терминов» (О. С. Ахмановой) находим такое определение стиля: «Одна из дифференциальных разновидностей языка, языковая подсистема с своеобразным словарем, фразеологическими сочетаниями, оборотами и конструкциями, отличающаяся от других разновидностей в основном экспрессивно-оценочными свойствами составляющих ее элементов и обычно связанная с определенными сферами употребления речи»<sup>17</sup>.

Сопоставление этих определений дает право говорить об известном единстве между языковедами в понимании стиля как языковой категории. Однако прихо-

дится признать, что лингвистическое понятие стиля, особенно в его взаимоотношениях с литературоведческим пониманием этой категории, еще не вполне установилось, а предмет и задачи стилистики как научной дисциплины вызывают разногласия.

Так, В. В. Виноградов признал недостатком состоявшегося обсуждения безразличное употребление выражений «стиль языка» и «стиль речи», обозначающих, по его заключению, разные понятия. В одной из недавних своих работ, разграничивая эти понятия, исследователь к стилям языка относит функциональные стилистические системы, складывающиеся внутри языка, например, стиль разговорный, «отграниченный от других стилей языка коммуникативно-бытовой функцией»; «научно-деловой, специальный, определяющийся своеобразными свойствами и принадлежностями научно-коммуникативной функции»; «газетно- или журнально-публицистический, выделяющийся по характерным качествам и приметам агитационно-коммуникативной функции», и некоторые другие<sup>18</sup>. «На долю стилистики,—пишет В. В. Виноградов,—выпадает задача разобраться в тончайших различиях семантического и экспрессивно-стилистического характера между разными жанрами и общественно обусловленными видами устной и письменной речи», например, официальный доклад, лекция, приветственное слово, передовая статья, научная рецензия и т. п.<sup>19</sup>. Сюда же относятся социально-групповые и производственно-профессиональные речевые стили, а также экспрессивные качества разных жаргонов. Так возникает понятие стиля *речи*, охватывающее круг разнообразных явлений в области общественного применения языка. В своей совокупности и в своих связях стиль языка и стиль речи составляют содержание лингвистической концепции стиля, уходящей своими корнями в глубокую древность, в его филологическое понимание.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Выделение лингвистической стилистики из лога стилистики филологической способствовало обособлению и другой дисциплины, формировавшейся в процессе становления научного литературоведения, — литературоведческой стилистики. Ее предметом становится стиль как явление художественной литературы, стиль в *литературоведческом* понимании. Здесь обнаруживаются наибольшие разногласия, что требует более подробного рассмотрения существующих точек зрения<sup>20</sup>. Если попытаться найти какие-то общие тенденции в огромной и противоречивой научной литературе о литературном стиле, то их можно было бы свести к двум основным: литературоведческая концепция стиля тяготеет или к лингвистическому, или к искусствоведческому его пониманию. Эти колебания в известной мере объясняются двойными связями самой литературы: с языком и с искусством. Как явление словесного *искусства* литературный стиль соотносится с *художественным* стилем. Как явление *словесного* искусства литературный стиль соотносится с *языковым* стилем. Трудность заключается в том, чтобы правильно осмыслить эту двустороннюю связь и понять специфику стиля художественной литературы.

Наиболее последовательными и влиятельными пропагандистами литературоведческого — на базе лингвистики — понимания стиля можно признать Карла Фосслера и особенно Лео Шпитцера, возглавивших так называемую «неофилологическую школу» в стилистике. Исходя из философских и лингвистических взглядов Бенедетто Кроче, Фосслер в основу понимания стиля положил принцип индивидуальной речи. В работе «Позитивизм и идеализм в языкознании» (1904) Фосслер писал: «Стиль — индивидуальное языковое употребление

в отличие от общего <...>. Языковое употребление, ставшее правилом, описывает синтаксис. Языковое употребление, поскольку оно является индивидуальным творчеством, рассматривает стилистика»<sup>21</sup>. Понятие стиля Фосслер связывает не только с художественным языком, но и с другими формами индивидуальной речи. Вслед за Фосслером Шпитцер признает стиль системой индивидуальных отклонений от языкового узуса. Но он более последовательно, чем Фосслер, рассматривает стиль как художественную категорию, как явление словесного искусства. Называя стилем язык, применяемый в качестве искусства, Шпитцер стремится понять речь поэта в ее художественных намерениях. В своей методологии и конкретных исследованиях Шпитцер является наиболее ярким представителем той стилистики, которая, по его словам, служит мостом между языкознанием и литературоведением. Гиро отмечает, что вокруг Шпитцера образовалась целая школа под названием «новой стилистики» или «стилистической критики», преимущественно в США<sup>22</sup>.

Понимание стиля, ограничивающее эту категорию областью языка литературно-художественного произведения, но подчеркивающее его художественную, эстетическую функцию, нашло выражение в обобщающей работе Герберта Зайдлера «Общая стилистика» (первое издание вышло в 1953 году, второе — в 1963 году). В первом же абзаце книги автор подчеркивает, что речь пойдет только о стиле языка. Зайдлер хочет рассмотреть все средства, при помощи которых язык приобретает художественную ценность. Он показывает, что слова, формы, предложения, ритм и т. д. содержат художественные элементы. Но они являются только отдельными членами стилистического целого. В словесном искусстве язык развивает все свои возможности<sup>23</sup>. Аналогичная задача ставится и в других книгах по стилистике<sup>24</sup>



Концепцию стиля в литературе как художественного языка, или художественной речи, как системы выразительных средств словесного искусства можно признать преобладающей в нашей науке. В этом направлении ведутся многочисленные конкретные работы по анализу стиля писателей и литературных произведений, причем — и это становится коренным пороком подобных работ — зачастую не проводится четкой грани между стилем и языком<sup>25</sup>. Стиль в литературоведческом понимании не раз становился у нас и предметом теоретических дискуссий<sup>26</sup>. Приведем без особого выбора несколько конкретных примеров. Е. И. Клименко, автор книги о проблемах стиля в английской литературе, ограничивается изучением художественного языка поэзии, равнозначно употребляя термины *язык* и *стиль* писателя<sup>27</sup>. Исследуя основы жанра лирико-эпической поэмы Байрона, Е. И. Клименко сохраняет за понятием стиля узкое значение художественного языка, а композицию и жанр рассматривает как самостоятельные, хотя и связанные со стилем, категории<sup>28</sup>. В книге о поэтическом стиле Ломоносова И. З. Серман, возражая против изолированного стилистического анализа, выводящего стиль «из подчинения общим закономерностям историко-литературного процесса», тщательно изучает художественный язык поэта<sup>29</sup>. Такие понятия, как жанр, композиция, в стиль не включаются и рассматриваются как самостоятельные категории.

Ограничение стиля сферой художественного языка получает иногда теоретическое обоснование. Это мы находим в курсе лекций по стилистике и стихосложению Б. В. Томашевского, в научно-популярной книжке А. В. Федорова о языке и стиле<sup>30</sup>. Б. В. Томашевский, признавая стилистику дисциплиной, связующей языковедение и литературоведение, подходит к этой дисциплине с интересами литературоведа: «Нас будут интересо-

вать вопросы стиля с точки зрения литературоведения, с учетом интересов того, кто изучает историю литературы». Не отрицая важности широкого понимания стиля («общая система искусства»), Б. В. Томашевский предметом своего курса признает «своеобразие языкового выражения»<sup>31</sup>. На этой позиции исследователь стоит и в других своих работах.

Мы нарочито взяли произведения различных научных жанров, чтобы показать единство литературоведческой концепции стиля — стиль как система художественного языка литературы, — разделяемой не только названными, но и многими другими литературоведами, как бы они ни расходились между собой в трактовке этой общей основы.

Другое направление теории стиля представлено в зарубежной и советской науке теми работами, в которых сближаются стили литературы и искусства.

Наиболее принципиально и последовательно искусствоведческое понимание стиля в художественной литературе применяет Оскар Вальцель. Ставя в заслугу Фосслеру то, что он показал необходимость сближения двух наук — истории языка и истории литературы, — Вальцель находит это недостаточным. В поэзии есть многое, что выходит за границы словесного выражения, и этого нельзя упускать из виду при стилистическом анализе. Вальцель убежден, что стиливые категории, описанные Вельфлином на материале изобразительных искусств и архитектуры, могут быть перенесены на искусство слова, конечно, не механически, а с необходимым переосмыслением. Вальцель пропагандирует принцип «взаимного освещения искусств», как путь научного познания стилей и прежде всего стилей художественной литературы, складывающихся и развивающихся в той или иной связи со стилями других искусств<sup>32</sup>

Для того же направления в изучении стиля характерна книга Фрица Штриха о немецком классицизме и романтизме<sup>33</sup>. Автор определяет стиль как своеобразие выражения времени, нации или личности, которым достигается единство и целостность этого выражения. Такое понятие стиля Штрих распространяет на все виды искусств. Следуя за Вёльфлином в поисках стилевых категорий, Штрих сводит их к двум основным: классика и романтика. Он пытается всю историю искусства истолковать как противоположность и борьбу этих двух принципов, в основе которых лежат два противоположных понятия, два противоположных восприятия жизни. Классицизм Штрих связывает с категорией законченности, романтизм — с категорией бесконечности. К романтическому типу искусства автор кроме немецкой романтики относит готику и барокко. Что касается взаимоотношения искусств, то классический стиль тяготеет к пластике, романтический — к музыке. К элементам стиля в поэзии Штрих относит, наряду с языком, ритмом, рифмой, и внутреннюю форму, и тематику, и категории трагического и комического. В послесловии Штрих сам засвидетельствовал свою зависимость от Вёльфлина, но он пошел дальше своего учителя от историзма к схематизму.

Широко ставится вопрос о стиле в известной книге Вольфганга Кайзера, представителя Цюрихской школы литературоведения: «Произведение словесного искусства. Введение в литературоведение», в 1959 году вышедшей пятым изданием (первое вышло в 1948 году). Критически оценивая различные концепции стиля, Кайзер признает недостаточным понимание стиля, содержащееся в трудах Балли, Фосслера, Шпитцера. Наиболее плодотворным для литературоведческого учения о стиле было влияние искусствознания, в особенности работ Вёльфлина. Кайзер полагает, что стилевые категории

охватывают не только явления художественного языка, но и литературно-художественного произведения в целом. И здесь категории Вёльфлина могут принести большую пользу. Но они должны быть переработаны в соответствии с особенностями словесного искусства. Кайзер подчеркивает специфику языка как материала искусства (слова языка имеют значение) и уделяет главное внимание литературному понятию стиля. Основным носителем стиля, по Кайзеру, является отдельное произведение как замкнутая в себе структура<sup>34</sup>.

Как отмечает М. Верли, под влиянием искусствоведческих исследований стиля и прежде всего работ Вёльфлина в западноевропейском и американском литературоведении понятие стиля приобрело «расширенное» значение, куда наряду с языком включаются и другие компоненты художественной литературы: образы, композиция, ритм и т. д.<sup>35</sup>.

Широкое понимание литературного стиля, охватывающего не только язык, но и все основные элементы художественного целого, отстаивают чехословацкие ученые Любомир Долежал и Карл Гаузенблас<sup>36</sup>. Их соотечественник Мирослав Заградка в работе о художественном стиле романов Федина затрагивает все стороны художественной формы: сюжет, композицию, особенности психологической характеристики и портретизации и т. п.<sup>37</sup>.

Колебания между искусствоведением и языкознанием характеризуют и другие зарубежные работы последних лет, не внесшие в теорию стиля чего-нибудь принципиально нового<sup>38</sup>.

В 1920-х годах искусствоведческое понимание стиля получило признание и у нас, в советском литературоведении.

С обоснованием широкого понимания стиля в применении к литературе выступил В. М. Жирмунский в про-

граммной статье «Задачи поэтики», появившейся в 1921 году<sup>39</sup>. Проблема стиля как художественного явления привлекла внимание литературоведов, исходивших из разных методологических предпосылок. В 1927 году была напечатана теоретическая работа П. Н. Сакулина о стиле в широком значении слова<sup>40</sup>. В том же значении этим понятием П. Н. Сакулин пользуется и в своем обобщающем курсе «Русская литература. Социологосинтетический обзор литературных стилей» (1928—1929). Стронником превращения традиционной истории литературы в историю стилей, понимаемых искусствоведчески, заявил себя А. И. Белецкий<sup>41</sup>. В 1928 году под редакцией В. Ф. Переверзева вышел сборник статей «Литературоведение», в котором стиль трактовался как единство всех элементов художественного произведения. В том же году начал выходить журнал «Литература и марксизм», выдвинувший в качестве научной программы такое понимание стиля: литературный стиль — это «органическое единство всех составляющих литературное произведение или сумму литературных произведений компонентов, как психоидеологических (тематика, образы и т. д.), так и технологических (жанровых, языковых и т. п.) или иначе — органическое единство «формы» и «содержания» (В. М. Фриче)<sup>42</sup>.

Но вскоре после этого искусствоведческое понимание стиля теряет свою популярность и вообще падает интерес к проблеме стиля, в то время как за рубежом она продолжает разрабатываться. Это неожиданное на первый взгляд обстоятельство объясняется, с одной стороны, тем, что ни одна из предложенных концепций стиля не удовлетворила требованиям марксистско-ленинского литературоведения. Получилось даже обратное: вульгарно-социологическая трактовка стиля у Переверзева и его учеников скомпрометировала самую проблему и ее стали обходить. С другой стороны, в

советском литературоведении 1930-х годов в связи с возникновением понятия социалистического реализма на первое место выдвинулась проблема творческого метода как основного принципа определения и разграничения литературно-художественных явлений. Понятие стиля возвратилось, так сказать, в лоно филологии и по-прежнему стало обозначать особенности языка художественной литературы. «Стиль — понятие широкое и многозначное. Я подхожу к стилю Пушкина со стороны лингвистики», — так определил в начале 1940-х годов исходные позиции своего стилистического исследования В. В. Виноградов<sup>43</sup>, расходясь в этом отношении с Б. В. Томашевским, который, по его собственным словам, приведенным выше, подходил к вопросам стиля с интересами литературоведа.

Однако широкое понимание стиля как категории искусствоведческой, эстетической не было утрачено нашим литературоведением. Оно встречается в работах различного типа.

В книге об изображении человека в древнерусской литературе и искусстве Д. С. Лихачев так определяет свою задачу: «Я говорю о стиле так, как говорят о стиле искусствоведы: в широком значении этого слова. Я говорю о стиле литературы, а не о стиле литературного языка. Последний входит в первый как часть»<sup>44</sup>. В таком же значении пользуется понятием стиля В. М. Жирмунский. На упоминавшейся конференции по стилистике художественной литературы (1962) исследователь выдвинул такой тезис: «В понятие художественного стиля литературного произведения входят не только языковые средства (составляющие предмет стилистики в точном смысле), но также темы, образы, композиция произведения, его художественное содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпываемое словами»<sup>45</sup>. В третьем томе коллективной «Тео-

рии литературы», в основном посвященном проблеме стиля, это понятие не сводится к художественному языку, который рассматривается только как один из элементов стилевой системы<sup>46</sup>. Л. И. Тимофеев в «Основах теории литературы», определяя стиль писателя как единство основных идейно-художественных особенностей, обнаруживающееся на протяжении всей его творческой работы, включает в стиль «идеи, темы, характеры, язык»<sup>47</sup>. «Сфера стиля, — пишет автор специальной работы о многообразии стилей в советской литературе В. А. Ковалев, — охватывает различные стороны формы и содержания»<sup>48</sup>. Дальше называются язык, образы героев, идейное содержание, композиция.

Вопросы теории литературного стиля широко ставит в своих последних работах В. В. Виноградов. Исходя из положения, что язык и литература — два разных, самостоятельных, хотя и взаимосвязанных общественных явления, В. В. Виноградов все более и более последовательно разграничивает лингвистическое и литературоведческое понимание стиля и отделяет стилистику художественной литературы от лингвистической стилистики. Не разрывая многосторонней и обоюдной связи между этими дисциплинами, В. В. Виноградов справедливо утверждает: «Стилистика художественной литературы непосредственно связана с общей системой литературы в целом, даже с характерными для данной эпохи структурными типами литературных произведений, организующих и определяющих эту систему литературы, а также со стилями писателей, их школ и направлений». «Естественно, — продолжает несколько ниже исследователь, — что здесь выступают и иные категории «эстетики слова», категории литературного искусства, не находящие себе прямых соответствий в стилистике речи». Поэтому «внутреннее единство идейно-художественной структуры литературного произведения, гармо-

ническое согласие стиля и мировоззрения писателя <...>, а также многие другие черты в качестве словесно-художественного объекта могут быть освещены лишь в тесном взаимодействии лингвистической стилистики художественной литературы с общей эстетикой и теорией литературы». В этих перспективах сближаются пути литературоведения и искусствознания, сближаются в меру необходимости литературоведческая и искусствоведческая концепции стиля: «Стилистика литературоведческая как ответвление общей искусствоведческой стилистики в своем подходе к анализу словесно-художественных структур руководствуется категориями и понятиями философской эстетики и теории литературы. Иногда сюда присоединяются и специфические задачи и точки зрения, идущие от теории и истории изобразительных искусств, а по отношению к стихотворной речи — из области музыкознания»<sup>49</sup>. Таким образом, стиль художественной литературы по своей природе отличается от стилей языка и речи, а наука о литературном стиле — от лингвистической стилистики. Остается неясным, как согласуются признание связи литературоведческой стилистики с теорией литературы, эстетикой, искусствознанием и выдвинутое тем же исследователем понятие «особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого», предметом которой должны быть стили художественной литературы<sup>50</sup>.

### СТИЛЬ — ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Рассмотренные аспекты стиля по существу можно свести к двум основным: стиль как явление языка и стиль как явление искусства.

Это две существенно различные, разнородные категории, и термин *стиль* выступает здесь как своеобраз-



ный ономим. Стиль словесного искусства не противоречит этому выводу: литературный стиль — явление искусства, и язык в литературно-художественном произведении становится категорией эстетической, аналогичной рисунку, колориту, перспективе в живописи или мелосу, гармонии, ритму в музыке.

О какой из двух категорий стиля пойдет речь в дальнейшем? Теорией какого стиля — языкового или художественного — мы будем заниматься? К какой дисциплине относится предлагаемая работа: к стилистике как науке о речевом стиле или к учению о стиле как разделу теории искусства?

Наш предмет — стиль как эстетическая категория, стиль как явление искусства, в том числе и художественной литературы. Наша работа должна быть теорией художественного стиля.

Теория стиля предполагает постановку ряда вопросов: об элементах и факторах стиля, о его идейных предпосылках и социально-исторических основах, о соотношении общего и индивидуального в стиле и т. д. Однако первый вопрос, решение которого поможет подойти к правильной постановке и всех остальных вопросов, — это вопрос о сущности стиля. Отсутствие научного единства в понимании самой сущности стиля как эстетической категории приводит к той разноголосице, о которой мы уже говорили. Но прежде необходимо сделать две оговорки.

В научной практике категорию стиля применяют и к отдельному произведению искусства, и ко всему творчеству художника, и к целому художественному направлению, и к искусству той или иной эпохи в целом, и к национальному творчеству. С каким из этих объемов, или охватов, стиля мы будем иметь дело в дальнейшем? Эта проблема будет поставлена в одной из последующих глав. Теперь же в решении общих вопросов мы

можем исходить из предпосылки, что стиль как художественная система сохраняет свои основные признаки, в каком бы объеме он ни выступал, хотя в каждом из этих объемов наблюдаются те или иные особенности выражения стилевой закономерности. Во всех этих случаях стиль охватывает некое художественное целое, отличное от других по объему, но общее с ними по «стильности». Так, классицизм в русской архитектуре последней трети XVIII и первой трети XIX века, во-первых, складывается в целое направление, представленное творчеством ряда зодчих (Баженов, Казаков, Старов, Егоров и другие); во-вторых, находит выражение в созданиях М. Ф. Казакова (сенат в Московском Кремле, Голицынская больница, дом И. И. Барышникова в Москве, мавзолей в Николо-Погорелом и другие); в-третьих, воплощается в отдельных зданиях, построенных этим выдающимся архитектором. В каждом из этих объемов мы встретимся с основными особенностями классического стиля: простота и ясность общего плана, преобладание прямых линий и плоскостей, строгая выдержанность пропорций, сдержанность в декоративной обработке фасадов и интерьеров, широкое использование элементов, заимствованных из античной архитектуры. С той или иной полнотой, в том или ином преломлении общие признаки высокого стиля (витийственность, украшенность, пышность и т. д.) выражаются и в различных диапазонах классицистской поэзии: отдельные оды Ломоносова, его одическая и эпическая поэзия в целом, русский классицизм как литературное направление.

В дальнейшем при постановке общих вопросов о стиле мы, для удобства изложения, будем иметь дело преимущественно с отдельным художественным произведением, но каждый раз будет подразумеваться, что высказываемое положение, с необходимыми уточнениями

ми, относится и к творчеству художника и к художественному направлению как основным объемам стиля (о стиле эпохи и национальном стиле речь должна идти особо).

Вторая оговорка касается тех видов искусства, на материале которых строятся выводы. И здесь мы будем исходить из предпосылки о единстве стиля как эстетической категории во всех искусствах, что, конечно, не устраняет специфики каждого из них, отражающейся и на стиле. Поэтому для аргументации и иллюстрации можно привлекать, в сущности, любое искусство. Мы будем нередко прибегать к помощи искусства слова. Но, опираясь на работы искусствоведов, мы будем привлекать и другие искусства: в первую очередь архитектуру как искусство, в котором закономерности стиля проявляются наиболее отчетливо, а затем живопись и музыку как искусства, резко различающиеся в своей «пространственной» и «временной» специфике.

# СТИЛЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ

## СТИЛЬ КАК ЕДИНСТВО

Существенной, определяющей чертой стиля нередко признают художественное единство составляющих его компонентов<sup>1</sup>. Обозревая различные концепции стиля в буржуазной науке, Кайзер пришел к выводу, что понимание стиля как единства объединяет представителей самых различных научных направлений<sup>2</sup>. Рассмотрение истории этого понятия позволило Геро Вильперту сделать аналогичный вывод: наиболее распространенным можно признать понятие стиля как единства стиливых элементов<sup>3</sup>. Понятие единства элементов признается основой стиля в коллективной «Теории литературы»<sup>4</sup>.

В качестве синонима к понятию единства элементов стиля употребляется понятие целостности или цельности. Этим термином для обозначения связи стиливых особенностей пользуется Вельфлин. Определяя стиль, М. Верли прибегает к помощи обоих понятий: единство и целостность<sup>5</sup>. На страницах трехтомной «Теории литературы» говорится, что стиль выражает «цельность содержательной формы».

В программе курса «Основы марксистско-ленинской эстетики» мы встречаемся с новым синонимом к понятию единства: «*Стиль* — исторически сложившаяся устойчивая общность идейно-тематического содержания и

соответствующей ему образной системы, изобразитель но-выразительных средств и приемов»<sup>6</sup>. Понятием общности обозначается соотношение элементов стиля и в «Кратком словаре по эстетике»<sup>7</sup>. Тем же термином пользуется и О. В. Лармин, хотя он дальше ослабляет свое определение стиля, заменяя слово «общность» словом «совокупность», что далеко не одно и то же<sup>8</sup>.

В последние годы приобрел популярность, особенно в лингвистической и литературоведческой стилистике, еще один синоним понятия единства — система. Стиль — это система, все элементы которой находятся между собою в единстве.

Единство, общность, система — в таких определениях стиля современная наука об искусстве и литературе наиболее близко подошла к пониманию сущности этой эстетической категории. Однако понятия единства, общности, системы недостаточны для определения сущности стиля. В художественном произведении единство, общность, системность наблюдаются во многих разрезах. Не только элементы стиля, но и компоненты иного порядка, например содержание и форма, элементы художественной структуры, не говоря уже о таких сторонах художественного произведения, как идейно-эмоциональное содержание или образная система, отличаются в подлинном искусстве глубоким единством. В чем специфика стилевого единства? Чем стилевая общность отличается, например, от жанровой общности, объединяющей отдельные образцы данного жанра, или от общности композиционных приемов художественного произведения? В чем своеобразие стилевой системы по сравнению с воплощенными в произведении системами идей, образов, художественных средств?

Единство, общность, система элементов стиля — это единство, общность, система *sui generis*, особого рода. Как специфическая художественная система стиль не

совпадает ни с одной другой системой в искусстве, не сводится к какой-либо другой системе: образной, композиционной, жанровой, структурной и т. д. Мы ближе подойдем к пониманию сущности стиля как эстетической категории, если выясним, в чем состоит этот особый *genus*, особый род стилевого единства, стилевой системности.

Вопрос этот не новый. В искусствоведении и литературоведении было не мало попыток понять стиль как художественное единство. Особенно настойчиво эта проблема ставилась буржуазными искусствоведами начала нашего века, которых мы уже называли, и советскими литературоведами первых двух десятилетий после Октября. Это вызывалось стремлением усилить внимание науки к исследованию стиля и вообще художественной формы.

У Кон-Винера и Вёльфлина отсутствует дефиниция стиля, но их понимание этой категории вырисовывается из многочисленных стилевых анализов, содержащихся в их книгах.

«Все части строения согласуются с целым», — пишет Кон-Винер о древнеегипетском храме мертвых. Оценивая архитектурный ансамбль, в который входит этот храм, исследователь отмечает, что храм и пирамиды «превосходно согласованы между собой»<sup>9</sup>. Другой пример. Характеризуя древнегреческий сосуд черно-фигурного стиля, Кон-Винер пишет: «Между формой и украшением гармония полная: то и другое <...>, поддерживая друг друга, усиливает впечатление»<sup>10</sup>. Такое соотношение элементов стиля дает искусствоведу право усматривать здесь строгую последовательность, говорить о своеобразной «стилистической логике». Особенно высоко в этом отношении Кон-Винер ставит романский стиль, показывая, как «логично обоснован» в этом стиле каждый внешний и внутренний член постройки. Живопись в храме роман-

ского стиля *не должна* нарушать плоскости стены. «Этим и обусловливается ее линейный характер»<sup>11</sup>.

Развивая такое же понимание стиля, Вёльфлин использует понятие *необходимости*: в художественном произведении, представляющем собою организм, «ничто не может быть изменено или смещено, но все должно быть таким, как оно есть»<sup>12</sup>. В своих стилевых анализах Вёльфлин, как и другие искусствоведы, показывает, что данный стиль *требует* именно таких элементов и *не допускает* иных. Изучая противоположные принципы стиля: линейность и живописность, плоскостность и глубинность, тектоничность и атектоничность (замкнутая и открытая форма), множественность и единство, ясность и неясность, Вёльфлин показывает закономерные сочетания этих принципов в соответствующих стилевых системах. Так, живописность *несовместима* с плоскостностью и *требует* глубинности, а вместе с последней *тяготеет* к атектоничности.

К такой же трактовке стиля склонялась в 1920—1930-х годах и молодая советская наука об искусстве и литературе.

Попытку раскрыть природу стилевого единства мы находим в ранних работах В. М. Жирмунского. «В живом единстве художественного произведения, — писал он в упоминавшейся статье «Задачи поэтики», — все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином *стиль*». Разъясняя дальше понятие стилевого единства, В. М. Жирмунский ставит вопрос: «В чем заключается понятие «единства» или «системности» по отношению к приемам данного поэта?» И отвечает: «Мы понимаем его, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование

обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание»<sup>13</sup>.

Нарушение этого правила приводит к нарушению и даже разрушению стиля. Лионелло Вентури указывает на картину Э. Делакруа «28 июля 1830 года», в которой аллегорическая фигура Свободы (полуобнаженная женщина с трехцветным флагом в одной руке и с винтовкой в другой) воспринимается как нарушение принципа жизненного правдоподобия в изображении других фигур. Стилль оказался не выдержанным<sup>14</sup>. Илья Эренбург, путешествуя по Японии, обратил внимание на традиционные японские домики с пристройками в европейском стиле. «Дома эти некрасивы, — заключает писатель, — два разных стиля враждуют между собой»<sup>15</sup>. Подобные явления в искусстве помогают «от противного» обосновать понятие стиля.

Коренным недостатком всех, или почти всех, концепций этого рода был формализм. Основная ошибка здесь заключалась в том, что стилевое единство объяснялось только художественным заданием, а духовная культура рассматривалась как параллельный художественному, но не определяющий его ряд. Хотя В. М. Жирмунский в этой и других своих работах выступал против формализма опозовского толка, хотя самое понятие стиля он считал необходимым для устранения формалистического понимания терминов материал и прием, однако приведенное определение стиля, игнорирующее его идейную основу и социально-историческую обусловленность, грешит формализмом и имманентизмом. Неудачным здесь оказался и термин прием, сам по себе вполне приемлемый, но в данном случае привнесший с собой оттенок формализма.



В советской науке борьба с формализмом на первых порах привела к вульгаризации социологического метода. Характерной в этом отношении была социология стиля, которую стремился построить В. М. Фриче. В стиле он усматривал такое единство, отдельные части которого спаяны друг с другом в одно целое некоторым «формирующим принципом», неким «формотворческим центром»<sup>16</sup>. Дальше начиналась вульгарная социология: «формирующим принципом» стиля Фриче признал экономик, способ производства.

Но все это уже пройденные этапы, и «возвращение» к «русскому формализму», которое наблюдается кое-где в зарубежном литературоведении, служит целям враждебной нам пропаганды, а не науки. Однако пристальное внимание к художественной форме, тщательный анализ ее особенностей у различных художников, в различных художественных направлениях, разработка стилевых категорий позволили крупным специалистам в истории мирового искусства внести нечто новое в учение о стиле. Здесь есть рациональное зерно, которое, будучи соответственным образом переосмыслено, может быть использовано при построении марксистской теории стиля. Это тем более возможно, что такие ученые, как Вёльфлин, Кон-Винер, Вальцель, в отличие от современных буржуазных исследователей вроде Кайзера или Штайгера, не были воинствующими структуралистами. Они делали — правда, не очень настойчивые и недостаточно последовательные — попытки связать форму с содержанием. Так, по поводу живописного и линейного стилей Вёльфлин замечает: «Это два мирозерцания, по-разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого»<sup>17</sup>. К содержанию стиля нередко обращается и Кон-Винер. Вальцель заканчивает свою книгу выражением уверенности, что ему удалось доказать свое жела-

ние проникнуть через форму к правильному толкованию содержания. Исследователь прямо заявляет, что он не примыкает к чистому формализму.

## ЗАКОН СТИЛЯ

Мы напомнили о полузабытых попытках определить сущность стиля как эстетической категории не для того, чтобы вернуться к ним или канонизировать их. Формализм, явно или скрыто выступающий в подобных определениях, делает их неприемлемыми для нас, и в дальнейшем мы еще будем иметь случай критиковать данное направление в искусствознании и литературоведении. Однако встречавшиеся нам выше понятия художественной необходимости и художественной «логики», взаимообусловленности и взаимодействия элементов, принципов долженствования и требования, взаимной поддержки в одних случаях и взаимоотрицания в других — все они подводят нас к понятию художественной закономерности, или художественного закона. Можно утверждать, что к существу понятия стиля относится наличие художественной закономерности, или художественного закона, в отборе и сочетании стилевых элементов.

Понятия закона и закономерности употребляются в современном искусствознании и литературоведении столь разноречиво и неопределенно, что возникает необходимость пояснить, в каком значении эти понятия применяются к стилю в нашей работе. Речь идет здесь не о тех общих законах и закономерностях, которым подчиняются искусство и литература в своем историческом развитии. Не идет речь и о проявлении этих общих законов и закономерностей в отдельных областях художественного творчества, в частности — в области стиля. Формирование и развитие стилей в искусстве, как и других его сторон, протекает закономерно, или законосообразно.

И к этому вопросу мы будем не раз обращаться. Но сейчас мы говорим о другой закономерности — о закономерности художественной, эстетической, о таком соотношении элементов целого в искусстве (произведение, творчество, направление), в котором выражается определенный художественный закон <sup>18</sup>

Где нет художественного закона или закономерности — нет и стиля в собственном смысле слова. Наоборот, когда соотношение элементов художественного целого достигает такой степени единства, соответствия, внутренней необходимости, взаимообусловленности, что можно говорить о художественном законе этого соотношения; когда в художественной системе становятся необходимы именно эти элементы и недопустимы другие — перед нами стиль. Именно это и является тем «родом» (genus), который отличает систему стиля как систему sui generis. Именно эту художественную закономерность мы и называем стилем. (Стиль) как эстетическое явление есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону, который их объединяет, придает целому его целостность, делает необходимым именно такие детали стилевой системы.

Поясним сказанное о стиле на простейшем примере, используя анализ художественного образа романского и готического соборов, содержащийся в книге А. Г. Циреса об искусстве архитектуры.

Для романского стиля характерно «общее впечатление суровой торжественности и мощи, которое создается как размерами и пропорциями самого пространства интерьера, так и конструктивно-художественным оформлением его каменной оболочки». Большая высота, которая особенно остро ощущается при сравнительно незначительной ширине, подчеркивает художественное и символическое значение верха и верхнего освещения, напоминающая о небе. «Грандиозность пространства соединяется

<...> с тяжестью окружающих его архитектурных форм». Избыточная массивность заставляла сооружать наиболее простые, полукруглые арки и своды. «В результате массивность стен и опор давит на пространство; в толстых грубоватых колоннах, в тяжелых арках, в больших глухих полях стен и сводов много неподвижности, инертной массы <...>, ясно выраженное устремление кверху перебивается доминирующими надо всем горизонтальными членениями».

«Эта двойственность решительно преодолевается готической архитектурой, которая доводит до последней степени выразительности и художественной завершенности все три основных элемента композиции церковного интерьера — его пространство, каменную конструкцию и окна, причем все эти три элемента даются в изумительной гармонии друг с другом, создаваемой общностью их форм, пропорций, размеров и художественного выражения». Это стало возможным в результате изобретения нервюрного свода и применения стрельчатой арки как исходных пунктов всей конструкции. Легкость нервюр позволила уменьшить толщину поддерживающих опор, которые приобрели «мощный динамический взлет кверху, характерный для общего художественного облика церковной готики». Доминирующим стали не горизонтальные членения, а пересекающие их вертикали опор. Более легким опорам соответствует сквозной характер аркад, отделяющих один неф от другого, чем подчеркивается взаимосвязь частей внутреннего пространства, а большие ажурные окна с витражами — делают проницаемой преграду между интерьером собора и внешним миром. Мощь и открытость пространства, грандиозность и динамичность каменной конструкции, необычный свет, льющийся через цветные стекла, — все это «сливается в единый, исключительный по своей цельности архитектурный образ»<sup>19</sup>.

Как видим, элементы каждого из двух стилей подчинены художественной закономерности, особой в романском искусстве и готике. Это и дает право говорить здесь о стилях.

Художественная закономерность романтического стиля ярко выступает в повестях Марлинского. Вот несколько примеров, заимствованных из пользовавшейся в свое время большим успехом повести «Фрегат «Надежда». Капитан Правин, погрузившись в глубокую думу и проливая слезы, созерцал в одном из залов Эрмитажа скульптурную группу Кановы «Амур и Психея». «Вы плакали! — сказал кто-то подле него. Голос этот бросил трепет во все его существо. Сладкозвучен и нежен был он. Глубокое участие отзывалось в нем. Правин обернулся: рядом с ним стояла княгиня Вера, в газовом золотошвейном платье, в полном блеске убора, и красоты, и молодости, во всем очаровании чувства... Она была лучезарна, божественна!» Здесь все «романтично»: и благородный капитан, не сумевший удержать слез перед мраморной красавицей, напомнившей ему любимую женщину, и трепет, охвативший все существо героя, услышавшего сладкозвучный и нежный голос, и изображение героини — характерный для романтизма женский портрет лучезарной, божественной красавицы. Нарисованному здесь образу героини соответствует изображение ее душевного состояния и его внешнего выражения: княгиня Вера, у которой вырвалось признание в любви к Правину, «ничему не внимала, ничего не видела; казалось, с роковою тайною вылетела из нее жизнь. Склонясь челом на пьедестал Душеньки, она была бледна, как та... Крупные слезы дрожали на опущенных ресницах, она вся трепетала как лист»<sup>20</sup>. Можно сказать, что в этой сцене все возведено на пьедестал, всему автор стремится придать очарование беломраморных фигур знаменитого скульптора. Может быть, поэтому Марлин-

ский не злоупотребляет здесь обычными для его художественного языка экстравагантными метафорами и олицетворениями, эффектными сравнениями и перифразами, поражающими антитезами и гиперболами. Они появляются тогда, когда меняется настроение Правина и начинает действовать «обиженное самолюбие — червь; оно не имеет ни ног, ни крыльев» и поэтому не покидает человека. Общее впечатление романтического стиля поддерживается в приведенных отрывках такими эпитетами, как *роковая тайна*, такими «предикатами», как *лучезарна, божественна, сладкозвучен, нежен*.

Но основной стилистический эффект перенесен здесь на речевой ритм. Автор придает прозе плавное, размеренное движение, сообщающее всей сцене приподнятость, эмоциональность: «Голос этот бросил трепет во все его существо. Сладкозвучен и нежен был он. Глубокое участие отзывалось в нем». Инверсии и вообще расстановка слов в предложении здесь и в других местах выполняют ритмическую функцию.

Однако в той же повести Марлинский находит место и для своего обычного речевого стиля: «...не каждому дано пересекать пути многих страстей, подобно комете, пронзающей многие солнечные системы». Иллюстрируя высказанную мысль исторической судьбой Наполеона, автор пишет: «Исполин — выкидыш революционного волкана, он отдал свои останки вулканической скале, горе застывшей лавы. Какой величественный, многомысленный памятник, какой чудный рифм судьбы с вещественностью!.. Багряные облака, точно огневые думы, толпятся вокруг чела твоего, неприступный утес св. Елены... Экватор опирается на твои рамена; сизые волны океана, как столетия, с ропотом расшибаются о твои стоны, и сердце твое — гроб Наполеона, заклеянный таинственным иероглифом рока!»<sup>21</sup> В этом отступлении о Наполеоне проявилась одна из закономерностей

романтического стиля: автор нередко вмешивается в повествование, выступает на сцену со своими оценками и эмоциями. Иногда все повествование окрашивается лиризмом. В произведении более или менее отчетливо обрисовывается образ автора.

Можно утверждать, что перечисленные особенности искусства Марлинского представляют собою целостную систему, подчиняются единой художественной закономерности и, следовательно, представляют собою стиль.

Закономерность стиля — закономерность художественная и, следовательно, эстетическая. Она однородна той сфере, к которой принадлежит стиль, то есть искусству. Она относится к той форме общественного сознания, которая называется искусством. Создание стиля есть творчество по законам красоты.

Понять стиль — значит прежде всего понять проявившуюся в нем художественную закономерность или, другими словами, его художественный смысл. В суждениях об искусстве мы постоянно имеем дело с художественным смыслом стиля, хотя и не всегда отдаем себе в этом отчет. Так, воспринимая то или иное произведение искусства, мы иногда говорим о теплых или холодных тонах колорита в живописи, о мягком и жестком рисунке в графике, о певучей или резкой мелодии в музыке, о плавном или «спотыкающемся» ритме в поэзии, об экспрессивной или сдержанной игре актера и т. д. В подобных суждениях еще не затрагивается идейно-образное содержание произведения. Но уже в некоторой мере осмыслиется содержательная сторона формы. Здесь мы еще не переходим в область идей, а остаемся в художественной сфере. Но в художественном перед нами начинает раскрываться его смысл.

Легче всего уловить специфику художественного смысла на произведениях декоративно-прикладного искусства, свободного, как правило, от того предметно-

идейного содержания, какое привычно для нас в других искусствах: литературе, живописи и т. д. Орнамент, декор здания, художественно выполненная мебель или посуда не представляют собою игру чистых форм. Гармония элементов в тех произведениях указанного назначения, которые отвечают требованиям стильности, есть красота художественно осмысленная. Это еще не идейное содержание, но уже художественный смысл. Таково, например, народное искусство русских умельцев: хохломские изделия, деревянная и костяная резьба, плетеные кружева, вышивки и т. д. Выдержанность стиля в подобных предметах прикладного искусства позволяет усматривать в них определенный художественный смысл.

✓ С еще большим правом можно говорить о художественном смысле стиля в «содержательных» искусствах. Посмотрим, как музыковед характеризует стиль Д. Шостаковича. Его музыке свойственна метрическая свобода, свободные изменения тактового размера; развитие музыкальной мысли нередко не подчиняется равномерной периодизации; ладовое богатство и своеобразие музыки часто служит основой неожиданных изломов и поворотов мелодии; в оркестровке появляются новые тембровые сочетания; в музыкальной структуре органически сочетаются высшие проявления полифонического и гомофонного мышления<sup>22</sup>. Здесь речь идет не только о технике Шостаковича, не только о выразительных средствах его музыки. Музыковед стремится понять связь и общий художественный смысл применяемых композитором-новатором музыкальных приемов. Но здесь еще нет речи об идейно-эмоциональном содержании его музыки.

Проникновение в художественный смысл стиля — дело нелегкое, требующее от интерпретатора и чувства стиля, и глубокой интуиции, и широкой художественной культуры. Не потому ли исследователь стиля обычно



так быстро «перескакивает» от идейного содержания к стилевой форме, минуя богатый, неисчерпаемый, но не без труда постигаемый художественный смысл этой формы. Здесь вступает в свои права язык искусства, на котором «излагается» смысл стиля. Но в интерпретации стиля мы не можем ограничиться эмоциональным языком, не можем стать на позиции интуитивистской эстетики, которая благоговейно, но бессильно останавливается перед красотой искусства и готова ограничиться восприятием стиля, чувством стиля, не переводя его в сферу понятийных категорий. Глубокий научный анализ стиля чуждается и унылого рационализма и алогического интуитивизма. Смысл стиля логичен и «словесен». Это — духовное в чувственном. Задача исследователя — понять и выразить словами «логос» стиля.

Изложенное выше понимание стиля позволяет утверждать, что этим словом обозначается не какой-либо «предмет», не какой-то компонент художественной структуры вроде образа или сюжета, а отношение компонентов. В этом смысле стиль следует назвать понятием функциональным. А это помогает понять, почему можно с одинаковым правом говорить о стиле произведения, творчества, направления, о стиле разных видов искусства. Различная предметная соотнесенность рассматриваемого понятия не является препятствием для определения его общего смысла, не лишает его однозначности.

Исходя из понимания стиля как художественной закономерности, мы можем внести некоторую ясность в спорный вопрос о соотношении категорий стиля и направления в искусстве. Эти категории нередко отождествляются. Искусствоведы стилями называют готику, ренессанс, барокко, рококо и т. д. во всей полноте идейно-художественного содержания этих исторических явлений, во всех их слагаемых. В том же широком значе-

нии говорят о стилях классицизма, сентиментализма, романтизма, натурализма и т. п. Такое словопотребление стало у нас особенно популярным в 1920—1930-х годах (Сакулин, Белецкий, <sup>Савицкий</sup> Фриче и другие), когда историю литературы, сближая ее с другими искусствами, стали понимать как историю стилей. Отождествление стиля с направлением нередко встречается и в наше время. Однако это нецелесообразно и по существу неверно. Ведь если стиль понимать как художественную закономерность, как внутреннее единство целого в искусстве, то перечисленные выше явления оказываются значительно шире, чем художественная закономерность каждого из них. Они включают в себя, и идейное содержание, и образную систему, и художественный метод, и определенные жанры, и внешнюю форму, словом, то, что составляет художественное направление. Стиль является только одной из сторон направления, и отождествлять эти две категории вряд ли правомерно. Поэтому правильнее говорить не о классицизме или романтизме как о стилях, а о стилях классицизма и романтизма как компонентах соответствующих художественных направлений. Равным образом, говоря о готике или ренессансе, следует отдавать себе отчет, о чем идет речь: о стилях или направлениях?

Такое разграничение тем более необходимо, что отношения между направлением и стилем не сводятся к прямой зависимости второго от первого. Внутри одного направления обычно складываются различные варианты стиля, о чем еще будет речь.

Особенно богато стилевыми возможностями реалистическое направление в литературе, изобразительных искусствах.

Под это правило подходят и другие объемы стиля. Так, стиль творчества художника — это не все его творчество, а проявляющаяся в нем художественная зако-

номерность. Стиль произведения — это не вся система составляющих его элементов, а опять-таки только художественная закономерность, сообщающая этой системе стилевое единство.

## ИДЕЙНОСТЬ СТИЛЯ

Художественная закономерность стиля, как мы уже говорили, есть явление эстетическое, и в этом смысле она специфична и самостоятельна. Но эта самостоятельность относительна. Стиль — категория не только эстетическая, но и идеологическая. Необходимость, в силу которой закон стиля требует именно такой системы элементов, не только художественная и тем более не только формальная. Она восходит к идейному содержанию произведения. Художественная закономерность стиля основывается на закономерности идейной. Поэтому полное понимание художественного смысла стиля достигается только при обращении к его идейным основам. Вслед за художественным смыслом стиля мы обращаемся к его идейному значению.

Признание содержательности стиля не чуждо и искусствоведам-идеалистам. Обзор основных учений о стиле дал основание Кайзеру, не склонному преувеличивать роль содержания в искусстве, сделать вывод, что многие признают стиль выражением чего-то внутреннего, хотя в понимании этого внутреннего наблюдаются большие расхождения. К этому можно добавить, что верный принцип нередко остается декларативным или проводится непоследовательно. В своих исследованиях Вёльфлин много раз обращался к внутренней стороне стиля, понимаемой то как мировоззрение, то как настроение, то как темперамент, то как национальный характер или психология поколения, эпохи. Понятия идейности в строгом смысле слова у Вёльфлина нет.

Намеченные им пять пар противоположных понятий: линейность и живописность, плоскостность и глубинность, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность — в известной мере оправдываются конкретным материалом европейской живописи, графики, скульптуры, архитектуры XVI—XVII столетий. Но в трактовке этих понятий отчетливо выступает свойственный Вёльфлину формализм и схематизм. Противопоставляя плоскостность и глубинность живописного изображения, Вёльфлин пишет: «Мы поражены, что та самая ступень художественного развития, которая вполне располагала средствами изображать пространство — я разумею XVI столетие, — принимает в качестве основы плоскостное сочетание форм, и что этот принцип плоскостной композиции был отвергнут XVII столетием и заменен явно выраженной глубинной композицией. Там — воля к плоскости, располагающая картину в виде ряда параллельных краю сцены пластов, здесь — склонность отвлекать глаз от плоскости, обесценивать ее и делать невидной путем подчеркивания отношения «вперед-позади» и принуждения зрителя устремлять взор в глубину»<sup>23</sup>. Исследователь пытается уловить художественный смысл обоих стилей. Но мы не находим у него ответа на вопрос об идейных предпосылках этих стилей. Чем вызывается «воля к плоскости», характерная для искусства XVI века? На какой почве вырастает свойственная искусству XVII века «склонность отвлекать глаз от плоскости»?

То же понятие плоскостности советский искусствовед стремится осмыслить идеологически. «Изображения в византийском искусстве, — пишет В. М. Полевой, — как правило, плоскостны». Причиной этого является неумение византийского художника, следовавшего канонам иконографии, «работать с природы, исходить непосред-

ственно из наблюдений жизни». Но эта плоскостность становилась средством выражения определенного содержания: «В эмоциональной выразительности силуэта,— продолжает автор,— в ритме линий и тонов цвета искал византиец возможности передать важное для него духовное содержание, экспрессию, внутреннюю динамику образа»<sup>24</sup>.

Более настойчиво пытался понять содержательность стиля Кон-Винер. Характеризуя древнее египетское искусство, он писал: «Египетская пирамида, бесспорно, самое монументальное создание архитектуры вообще. Сущность монументального и лежит в том, что его формы просты и не требуют для своего понимания тонкой восприимчивости, что они захватывают с первого взгляда и говорят своей простотой тем убедительнее, чем огромнее размеры». Исследователь, далее, связывает эту стилевую направленность с назначением пирамиды, которая строилась для защиты останков царя. Но во многих других случаях Кон-Винер лишает художественный смысл его идейной перспективы. О знаменитой скульптурной группе «Лаокоон» он писал: «Художественной идеей произведения, во всей полноте высказывающей тенденцию времени, является разнообразие психического и физического возбуждения, разнообразие аффектов и их проявлений в теле. Изучают строение мускулов и движений так подробно, что художник превращается в анатома, стремятся использовать контрапосты и контрасты движений, вырабатывают композицию группы, пока, наконец, все это богатство не становится само по себе смыслом и целью искусства»<sup>25</sup>. В «Лаокооне», ставшем знаменем нового стиля античной пластики, искусствовед усмотрел только технологический смысл. Нельзя сказать, чтобы это было шагом вперед по сравнению с блестящим трактатом Лессинга, раскрывшего идейную сторону новой пластической техники.

Для большей ясности приведем вёльфлиновское осмысление стиля ренессанса: «Центральным понятием итальянского ренессанса,— пишет Вёльфлин,— является понятие совершенной пропорции, будь то в изображении фигуры или в архитектурном произведении. Каждой форме сообщается замкнутый характер, и она свободна в своих элементах; все части дышат самостоятельно <...>. С бесконечным наслаждением сознание воспринимает это искусство, как образ возвышенного свободного бытия, в котором дано участвовать и ему». Вёльфлин знает и «проторенные пути» объяснения смысла стиля духом эпохи, но просит позволения «остаться на этот раз исключительно на почве архитектоники»<sup>26</sup>. Покидая проторенные пути идеологического осмысления стиля, Вёльфлин неизбежно попадает на дорогу формализма.

По той же дороге идут многие буржуазные искусствоведы и литературоведы, точку зрения которых Верли определяет так: «В рамках произведения как целого *мыслительная* сфера — смысл, тенденция, проблема, идея, содержание — может проявиться только в качестве стилистического элемента или аспекта; всякое выделение этой сферы из целого означает произвольную абстракцию, которая упускает из виду единственный смысл произведения — само произведение, и, может быть, даже неизбежно фальсифицирует основную мысль»<sup>27</sup>. Такой — структуралистской — точки зрения придерживается и Кайзер, рассматривающий поэтическое произведение как «строение» (Gebilde), которое полностью освободилось от своего творца и не указывает ни на какую реальность. Произведение представляет собою замкнутый в себе поэтический мир. Понять стиль произведения — значит уловить формирующие силы этого мира в его индивидуальной структуре (Struktur)<sup>28</sup>.

Таким образом, художественная закономерность стиля в буржуазном искусствознании рассматривается как автономная, как только эстетическая, как имманентная искусству. Встречающиеся у некоторых исследователей попытки перейти от художественности к идейности, нащупать идейные основы стиля непоследовательны и довольно случайны.

По иному пути идут советские искусствоведы и литературоведы. Исходя из признания стиля не только эстетической, но и идеологической категорией, они связывают художественную закономерность стиля с идейным содержанием произведения, творчества, направления. Художественный смысл стиля, присущий стилевой системе, получает у них свое объяснение в идее произведения. Заканчивая книгу «Идеи и стиль», А. В. Чичерин пишет: «Стиль — это не «совокупность приемов», не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления»<sup>29</sup>.

Описывая архитектуру константинопольского храма св. Софии (VI век), В. М. Полевой стремится понять его «художественный образ»: «Архитекторы, скрывая от зрителей четыре несущих основную нагрузку массивных столба (их объем не воспринимается из среднего нефа), добиваются особого впечатления: купол кажется возносящимся лишь при помощи ритмического взлета полукуполов и парусов. Зодчие широко использовали в интерьере ордерные мотивы, но они играют если не прямо декоративную, то, во всяком случае, второстепенную, подчиненную роль. Основные тектонические силы развиваются помимо ордерного убранства; они получают выражение в системе мощных столбов и полукуполов. Эти силы несравненно грандиознее соразмерных человеку колоннад, их мощное движение охватывает архитектуру храма и завершается в венчающей сооружение ко-

лоссальной чаше купола. В основании купола прорезано 40 окон: пронизанные светом, они создают впечатление, будто купол свободно парит над храмом». Здесь верно схвачен художественный смысл стилевой системы храма. Исследователь пытается, далее, осознать идею стиля: «Архитектурный образ св. Софии гармоничен; в нем замечательно целостно отражена идея величия, сложности, бесконечного многообразия мира. Но гармоничность и величие храма св. Софии не имеют того ясного, земного характера, который присущ античным зданиям. В человечески простой ордерной архитектуре античности не было места для идей о не подвластных человеку силах. Зодчие храма св. Софии, сведя в стройную систему все многообразие форм интерьера, создали образ совершенно особого мира, полный возвышенной торжественности <...>. Архитектура заставляла человека ощутить свое ничтожество перед божественными силами. Вместе с тем главное святилище всего государства внушало мысль о мощи Византийской империи и церкви. Этому служили и размеры храма, рассчитанного на многотысячные людские толпы, и роскошь отделки интерьера цветным мрамором и декоративной мозаикой, и великолепие церемоний, происходивших в храме»<sup>30</sup>. Идеей стиля и определялся его художественный смысл. В храме св. Софии исследователь усматривает наиболее последовательное выражение характерных для византийского искусства VI века тенденций грандиозности, величественной пышности и торжественности.

Интересно сопоставить два глубоко различных принципа в объяснении искусства Ренессанса. Как мы видели, буржуазный искусствовед (Вёльфлин) отказывается от поисков смысла стиля в духе эпохи и хочет остаться исключительно на почве архитектоники. Советский исследователь эпохи Возрождения (В. Н. Лазарев) стремится раскрыть идеологические и социально-историче-



ские условия, вызвавшие к жизни ренессансное искусство<sup>31</sup>.

Переход от художественного смысла стиля к его идейному значению можно иллюстрировать приведенным выше примером музыки Шостаковича. Заканчивая характеристику ее стиля, Л. Мазель пишет: «Все это тесно связано с основными концепциями художника, с содержанием его творчества. В нем воплощено необычно острое ощущение современности, ее напряженного пульса, ее небывало резких контрастов, гигантских масштабов ее трагедий и героики, ее тревог и надежд»<sup>32</sup>. Основную тему музыки Шостаковича исследователь определяет как гуманистическую тему обличения зла и защиты человека.

## СТИЛЬ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЗАДАЧА

Возникновение стиля не есть прямой и необходимый результат художественного творчества. Создание стиля представляет нелегкую творческую задачу и требует от художника незаурядного таланта, зрелого мастерства, большого труда. Далеко не всякий художник и даже не всякое направление и далеко не всегда решают эту задачу. Высказанное положение может показаться парадоксом, особенно в отношении творчества художника и художественного направления. Однако если стиль есть художественная закономерность, то там, где нет этой закономерности, нет и стиля. Но бывает ли это? П. Н. Сакулин прямо утверждал: «Не может быть ни одной литературной школы без своего стиля»<sup>33</sup>. То же исследователь относил и к писателю и к произведению, где степень своеобразия может быть минимальной, но не нулевой.

Однако мы не должны забывать, что речь идет не о своеобразии творчества, а о художественной законо-

мерности, овладеть которой значительно труднее, чем стать оригинальным. Гегель говорит об отсутствии стиля как довольно частом явлении в искусстве. Можно согласиться и с наблюдением искусствоведа: «Метод есть у каждого художника и каждого направления, но стиль может вообще «не состояться», — пишет В. Р. Виппер<sup>34</sup>.

Бесстильность — далеко не такое редкое явление в сфере искусства. Нас окружает немалое количество зданий, скульптур, картин, произведений литературы, музыки, киноискусства, хореографии, лишенных стиля, не нашедших своего стиля, а иногда и не ставивших перед собой этой задачи. Можно ли, например, говорить о стиле такого течения в русской литературе первых десятилетий XX века, как имажинизм, или о стиле различных течений модернистской живописи на Западе в нашу эпоху? Если исходить из строгого понимания стиля — а так и должно быть, — то на поставленные вопросы придется дать отрицательный ответ. Представители подобных течений оказались неспособными придать своему творчеству оригинальную и законченную художественную закономерность, вырастающую на основе идейно-образного своеобразия и объединяющую все элементы формы. Иное дело — русский символизм. Здесь, по-видимому, можно ставить вопрос не только о направлении, но и о стиле. Лучшие представители русского символизма сумели создать своеобразный закон стиля, отвечающий идейно-образному миру этого художественного направления. Далеко не у всякого художника своеобразие творчества поднимается на уровень стиля. Каждый из больших художников-передвижников создал свой стиль (находящийся в известном соотношении со стилем передвижничества в целом): Репин, Суриков, Крамской, Поленов... Но удалось ли это рядовым передвижникам — К. В. Лемоху, Е. Е. Волкову,

А. К. Бегрову, С. Г. Никифорову и другим? Их творчество не лишено своеобразия, но — если воспользоваться терминологией Гёте — это манера, а не стиль. Отсутствие стиля нетрудно показать и на отдельных произведениях. Этим страдают многие архитектурные сооружения второй половины XIX — первой половины XX века вплоть до наших дней. И не только те, которые являются продуктом «строительства», а не зодчества, но и те, которые претендуют на достоинство произведений архитектурного искусства.

Обоснование приведенных конкретных оценок тех или иных произведений потребовало бы их детального стилового анализа, для которого здесь нет места. Но дело не в отдельных фактах. Каждый из них можно подвергнуть сомнению и отбросить. Дело в самом принципе, который может быть раскрыт и на других примерах, возможно — более убедительных.

Между полюсами стильности и бесстильности существует ряд переходных ступеней. Возможна различная мера стильности в конкретном художественном произведении, в творчестве художника, в направлении. Эта мера определяется большей или меньшей выдержанностью той художественной закономерности, полнота которой дает стиль. Выше мы привели искусствоведческий анализ стиля константинопольской Софии. «Те же тенденции, — добавляет искусствовед, — не осмысленные, однако, в стройном художественном образе, проявились в константинопольской церкви св. Ирины»<sup>35</sup>. Здесь стилевая система осталась незавершенной. Если стиль есть процесс, то далеко не всегда процесс стилообразования доходит до конца или протекает в классических формах. Принцип историзма требует, чтобы вопрос о наличии или отсутствии стиля, о его мере решался конкретно-исторически в отношении к наблюдаемому явлению. Б. Р. Виппер замечает, что в некоторые эпохи, напри-

мер, в Западной Европе в V—X веках, не образовалось законченного стиля.

Ввиду того, что незавершенность стиля — явление нередкое, было бы полезно обозначить его определенным термином. В этом значении иногда употребляется термин манера. Близкое к этому пониманию данного термина намечается в приведенном выше трактате Гёте. О манере, <sup>ме</sup> в отличие от законченной оригинальности, говорит Гегель<sup>36</sup>. В том же духе разграничивал понятия манеры и стиля Вячеслав Иванов<sup>37</sup>. Смущение этот термин может вызвать в применении к художественному направлению, поскольку с понятием манеры ассоциируется представление об индивидуальном своеобразии творчества художника. Но если манерой называть художественную систему, не сложившуюся в законченный стиль, то становится возможным употребление этого термина в разных диапазонах: определенную манеру, в той или иной мере приближающуюся к стилю, мы найдем и в произведении, и в творчестве, и в направлении. Понимание манеры в широком значении встречается у искусствоведов<sup>38</sup>.

Художественная закономерность стиля с различной степенью ясности, законченности и совершенства выражается в отдельных памятниках или в творчестве отдельных художников, принадлежащих к данному стилю. Возможна, например, сравнительная оценка многочисленных готических соборов с точки зрения их соответствия закону стиля. Где достигнута наиболее классическая, наиболее чистая и строгая форма готики: в Реймсе или Кёльне, в Страсбурге или Амьене и т. д.? Кто с наибольшим совершенством воплотил стиль импрессионизма в живописи: Мане, Моне, Ренуар, Дега, Писсарро? Подобный разговор легко может превратиться в бездоказательный спор о личных вкусах, о субъективных пристрастиях. Но речь идет о другом: о

стиле как эстетической категории, которой доступны разные уровни совершенства и законченности. Если говорить, например, о стиле русского революционного романтизма, то в поэмах Лермонтова «Демон» и «Мцыри» этот стиль нашел более совершенное воплощение, чем в поэмах «Войнаровский» Рылеева и «Князь Андрей Переяславский» Бестужева-Марлинского. Многочисленные редакции «Демона» показывают, что и Лермонтов далеко не сразу овладел романтическим стилем в его художественной закономерности.

Нередко бывает, что художественное целое не удовлетворяет строгим требованиям стиля ввиду отсутствия или недостатка стилевой цельности, единства. История искусств знает многочисленные случаи смещения стилей. Это происходит или в период становления нового стиля, не сразу освобождающегося от старых традиций, или в период распада стиля, уступающего воздействию более молодой стилевой системы. Возникают подобные смещения и в результате влияний на стиль со стороны иных стилей. Историки искусства отмечают, например, смещение романских и готических элементов в немецком искусстве XIII столетия, испытавшем влияние Франции, или сближение элементов барокко и классицизма в произведениях XVIII века, образующих своеобразный сплав. Как известно, таким смещением стилей страдала поэзия «Кузницы», одной из ранних организаций пролетарских писателей. Черты нового стиля, отвечавшего принципам революционной рабочей поэзии, неорганически сочетались здесь с традициями символизма.

От подобных случаев стилевого эклектизма надо отличать сложность художественного целого в отношении стиля, иногда — синтез различных стилей, не погрешающий против стилевого единства. Л. Вентури находит, что в стиле Коро соединяются все главные направления XIX века: классицизм, романтизм, реализм, импрессио-

низм, причем «ни о каком эклектизме художника говорить не приходится»<sup>39</sup>. О сложности творческого пути Коро говорит и советский искусствовед<sup>40</sup>. Большая стилистическая сложность отличает творчество Шостаковича. Сошлемся на выводы музыковеда: «Композитор смело сопоставляет не только контрастирующие образы, но и разные типы и принципы музыкального мышления, разные жанрово-стилистические «планы». Это иногда воспринимается слушателями, воспитанными на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, но в действительности оправдывается единством более широкой стилевой системы и единством идейной концепции произведения»<sup>41</sup>.

Понимание стиля как художественной закономерности в ее идейной основе оправдывается и широко применяемым в искусстве приемом стилизации. В этом случае художник сознательно, целенаправленно подчиняет свое творчество одному из существующих или существовавших стилей. Стилизатор исходит из художественной закономерности принятого им стиля и подчиняет ей все элементы создаваемого произведения. Примеры можно найти во всех искусствах и больше всего, пожалуй, в художественной литературе. К числу хрестоматийных образцов стилизации относится лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в которой поэт с высоким художественным совершенством воплотил стилевую закономерность русской народной героической песни, подчинив этой закономерности все элементы стиля: изображение людей и быта, композицию повествования, язык и ритмику песни. Законное восхищение вызывает мастерство стилизации в пушкинских «Подражаниях Корану». По типу и объему стилизованные произведения могут быть бесконечно разнообразными (например, небольшое стихотворение «Ассаргадон» и об-

ширный роман «Огненный ангел» Брюсова), но сущность стилизации остается единой: творчество в заданном стиле. Из музыкальных произведений можно назвать «Классическую симфонию» Прокофьева, замысел которой композитор определил так: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить»<sup>42</sup>. Глубоким проникновением в стиль музыки Шопена отмечен музыкальный портрет польского композитора, включенный в «Карнавал» Шумана: певучая мелодия, сопровождаемая широким движением арпеджий в левой руке. В хореографии творчество в определенном стиле представляют собою так называемые характерные танцы.

Но как возможна стилизация, если художник не хочет отрывать форму от содержания? Ответить на этот вопрос не трудно. Художественно полноценная стилизация получается только при идейной родственности стилизуемого произведения с тем, которое служит образцом. Лучшим примером этого может послужить упомянутая «Песня про царя Ивана Васильевича», автор которой глубоко проник не только в форму, но и в содержание народной поэзии. Художественная стилизация есть творческое воспроизведение не только «буквы», но и «духа» образца.

Этот способ творчества не противоречит предлагаемому пониманию стиля как идеологической категории, а скорее подтверждает его.

Стилизация не всегда имеет определенный образец. Она может состоять в том, что художественному образу придается условная — стилизованная — форма, которой подчиняется изображение. Обычно такая стилизация бывает в орнаменте и прикладном искусстве. Это — другая форма стилизации.

Творческая задача создания стиля выдвигается художником или группой художников с различной степенью сознательности. В одних случаях художественные принципы стиля возникают «стихийно» и остаются не сведенными в более или менее законченную теоретическую программу. В других — создатели стиля стремятся осмыслить его. Возникает стилевая программа, оформляется эстетика стиля. В истории искусства чаще наблюдается второе явление. Таковы, например, стили ренессанса, классицизма, породившие обширный круг различного рода эстетических «документов». Гораздо беднее в этом отношении художественные стили средневековья.

Теоретическое осознание стиля, как правило, вырастает на основе творческой практики, творческих исканий художников-новаторов. Попытки создать «стиль», «направление» умозрительно, из теоретических постулатов, приводили обычно к мертворожденному искусству или оставались голыми декларациями. Но разумное стремление отдать себе отчет в эстетических предпосылках собственного творчества помогало художникам найти правильный путь, а исследователям помогает понять их стиль.

## СТИЛЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ

Выше мы определили стиль как большую и нелегкую творческую задачу. Ее решение, очевидно, можно расценивать как важное художественное достижение, а стиль — как эстетическую ценность. Если художественное направление не создало своего стиля, если творчество художника не отмечено печатью стилевой закономерности, если целостность произведения не достигла художественного единства — значит, не найден здесь закон стиля и, следовательно, одна из важных задач ис-



ку**с**тва осталась нерешенной. С**т**иль можно рассма**т**ривать как один из критерие**в** высо**к**ой художественности.

История искусства свидетельствует, что периоды его высокого подъема сопровождались созданием больших стилей, становившихся поворотными вехами в развитии мирового искусства. Это относится как к творческим направлениям, так и к их гениальным создателям и представителям. Достаточно вспомнить такие стили мирового значения, как ренессанс в живописи, классицизм в архитектуре, романтизм в музыке, реализм в литературе, чтобы почувствовать и осознать всю огромную ценность подобных достижений искусства.

Однако стиль есть условие необходимое, но недостаточное для того, чтобы произведение признать прекрасным.

Современный буржуазный искусствовед, рассматривая стиль как «синоним художественного качества или выразительности», пишет: «Художественное качество или совершенство произведения искусства определяется как достоинство чисто художественное, то есть находящееся в зависимости от успеха, с которым художнику при помощи изобразительных средств удалось выразить в художественной форме то, что ему хотелось, независимо от правдивости и значимости выраженного художественного содержания»<sup>43</sup>. Такое безразличие к содержанию при эстетической оценке стиля противоречит закону единства идейности и художественности. Здесь полезно вспомнить то, что говорил Чернышевский о недостаточности единства идеи и образа для оценки художественного произведения, поскольку это единство определяет «одну формальную сторону искусства, несколько не относясь к его содержанию»<sup>44</sup>. В этом смысле художественная законченность стиля и ее соответствие идее тоже есть только формальная сторона, и

этого недостаточно для оценки стиля. Эстетическая ценность стиля может быть определена только в связи с качеством его идейно-образного содержания.

Если в общей форме этот принцип не вызывает сомнений, то в практическом применении его возникают немалые затруднения. Никто не будет отрицать идейно-художественной прогрессивности стиля ренессанса, но уже о барокко, а тем более о рококо возможны различные суждения. Стиль произведений Ватто или Буше обнаруживает бесспорную художественную закономерность и в своей изысканности, манерности вполне соответствует идейному содержанию творчества этих художников аристократического салона и украшенной природы. Казалось бы, что завершённый в себе стиль рококо не уступает в своем художественном совершенстве столь же завершённому стилю ренессанса. Каждый из них как будто хорош в своем роде, каждый из них достигает эстетических высот на своем собственном пути. Будем судить о стилях «объективно»! — к этому нередко призывают искусствоведы. О необходимости такого отношения к явлениям стиля, весьма разнообразным, говорит Кон-Винер, считая недопустимым исходить при оценке различных стилей из наших современных понятий о красоте, понятий относительных и разноречивых. С этим можно было бы согласиться, если бы этот «историзм» не сбивался на объективизм. Историческая точка зрения в оценке достижений искусства минувших эпох необходима.

Прежде всего нужно понять значение и ценность художественного стиля для своего времени. Но это только одна сторона дела. Второй акт оценки художественных достижений прошлого — выяснение их значения, их ценности для последующего развития искусства, для нашего времени. Мы можем по достоинству оценить изящество и роскошь дворца и парка Сансуси — бле-

стящих образцов стиля рококо — или монументальность и простоту египетских храмов и пирамид. Глубокое различие этих стилей не помешает нам признать эстетическую ценность и того и другого. Но мы не можем закрывать глаза на историческую ограниченность этих стилей в их художественном и идейном значении. Изящество и монументальность доступны и современному передовому искусству, искусству социалистического реализма, но идейно-художественный смысл этих стилевых категорий здесь неизбежно изменяется и принимает иные формы.

## НОСИТЕЛИ, ЭЛЕМЕНТЫ, КАТЕГОРИИ СТИЛЯ

### СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

От общего определения стиля мы переходим к системе основных понятий, необходимых при его изучении. В данной главе мы рассмотрим три таких понятия: носители, элементы, категории стиля.

Эти понятия связаны с определенным представлением о структуре художественного произведения, точнее — структуре художественного целого: произведения, творчества, направления. Нельзя говорить об элементах, носителях, категориях стиля, не имея отчетливого представления о компонентах художественной структуры. Не ставя своей задачей специальное исследование этой проблемы, не входящей непосредственно в нашу тему, мы наметим то расчленение структуры художественного произведения, которое лежит в основе предлагаемого понимания элементов и носителей стиля.

В искусствознании и особенно в литературоведении термин *структура* применяется широко и многозначно. Говорят не только о структуре произведения, но и о структуре образа, сюжета, художественного языка, его отдельного элемента, о структуре жанра, стиля и т. д. Различно понимается и сама «структурность». В данной главе мы будем называть структурой ту систему необходимых элементов, или компонентов, которую

представляет собою художественное произведение. Для обозначения места, занимаемого в структуре тем или иным элементом, можно также пользоваться термином *уровень*, получившим распространение в литературоведении за последние годы.

Мы сосредоточим свое внимание на структуре художественного произведения. Это возможно потому, что и в других художественных целых мы находим те же необходимые элементы. Некоторые специфические особенности структуры творчества художника и художественного направления будут отмечены в дальнейшем. Более заметно различие структуры в произведениях, принадлежащих к разным искусствам. Однако в основных элементах художественной структуры произведения различных искусств сближаются между собою.

К сожалению, в работах о стиле вопросы структуры художественного произведения или вовсе не затрагиваются, или не подвергаются должному анализу. Характерна, например, та теоретическая небрежность, с которой перечисляет элементы художественной структуры автор одной из таких работ: содержание, форма, образы, язык «и тому подобное»<sup>1</sup>. По прямому смыслу этой формулировки образы не входят ни в содержание, ни в форму, язык существует вне формы, и, наконец, в структуру художественного произведения входят какие-то другие, «тому подобные» элементы. Какие же?

В литературоведении и искусствознании сделано немало попыток расчленить структуру художественного произведения на элементы, слои, планы, пласты, ступени, уровни, аспекты — с такой терминологией мы встречаемся в литературе вопроса. Обозревая различные схемы, предложенные немецкими литературоведами, в частности Петерсеном и Кайзером, М. Верли приходит к выводу, что «и в настоящее время нет еще единой и действующей системы, на базе которой можно

было бы создать учебник поэтики». Неприемлема и попытка самого Верли положить в основу расчленения структуры литературного произведения те три сферы, на которые обычно принято разделять язык: звук (точнее, слог), слово и предложение»<sup>2</sup>. Как бы тесно ни была связана художественная литература с языком, это разные категории, разные явления духовной жизни, и их структуры принципиально несводимы одна к другой. Это замечание распространяется и на другие концепции, кладущие в основу литературно-художественной структуры языковой субстрат (Р. Якобсон). Несостоятельность обоснования структуры литературного произведения «сферами» языка обнаруживается в трехчастном членении, предлагаемом Верли: звуку (слогу) языка в литературе соответствуют звуковой, ритмический и метрический элементы; слову — представления, эмоции, образы; предложению — комплекс идей, мыслей. Здесь идеи и эмоции (то есть содержание произведения) оказываются в составе разных элементов, а образ объединяется с эмоциями и представлениями (то есть выражающее с выражаемым). Не объясняется, почему в структуре литературного произведения отсутствуют такие необходимые элементы, как композиция и язык. Полнее раскрывает структуру литературного произведения Р. Ингарден, насчитывающий здесь как минимум четыре слоя, или компонента: «то или иное языково-звуковое образование», «значение слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы», «предмет изображенный в произведении», «тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» (образ? — А. С.)<sup>3</sup>. Но и в этой схеме мы не находим композиции. А в литературном произведении этот компонент не менее важен, чем в живописи или музыке. Композиционный «план», наряду с языковым, тематическим и идейным, не забывают включить в струк-

туру литературного произведения Л. Долежал и К. Гаузенблас. Но у них почему-то отсутствует образ, образный «слой». Четырехчастное членение литературного произведения в свое время, разграничивая «морфологические признаки стиля», предложил П. Н. Сакулин: тематика, эйдология, то есть система образов, композиция жанров, семантика и композиция поэтической речи. В этом анализе литературно-художественной структуры законное место отведено образам и композиции. Что касается тематики, то она у Сакулина включает и «поэтическую идею», тесно связанную с темой в собственном смысле слова.

Признание четырех основных элементов художественной структуры литературного произведения стало традиционным для нашей теоретической литературы: идейное (иногда — идейно-тематическое) содержание, образная система, композиция (иногда сюда присоединяют сюжет), язык (речевой стиль). Все перечисленные элементы, несомненно, входят в поэтическую структуру. Но ими эта структура не исчерпывается. Есть основания включить в структуру литературного произведения еще некоторые компоненты: родовую и видовую (жанровую) формы, с одной стороны, и художественный метод — с другой.

Оба эти предложения, особенно второе, могут вызвать у читателей недоумение и возражение. Художественный метод — и вдруг «компонент художественного произведения»! Не унижается ли этим его достоинство? Пристойно ли художественному методу скромно стоять в ряду других элементов художественной структуры? Но ведь это основные, важнейшие «элементы искусства! Идейно-эмоциональное содержание художественного творчества, образная система произведения, «язык» искусства (внешняя форма) — в таком «соседстве» художественный метод сохраняет все свое достоинство и

значение. Этим оправдывается возможность включения метода в структуру произведения. Необходимость же этого вызывается тем, что художественный метод принадлежит к числу основных, неотъемлемых компонентов или слагаемых произведения искусства. Если этот термин возник только в наше время, то сама категория метода в ее элементарной форме родилась вместе с искусством. Нет произведения искусства без художественного метода, так же как нет научного исследования без научного метода. Характер, качество метода и в том и в другом случае могут быть весьма различны. Но вне того или иного метода, особого в каждой области, не может быть ни художественного, ни научного познания.

Те или иные творческие принципы присущи каждому произведению на данном его уровне, будучи непосредственно связаны с его идейной основой. Именно это, повторяем, и заставляет включать художественный метод в структуру произведения в качестве одного из основных ее компонентов.

Этот вывод подтверждается любым искусством. Вспомним скульптуру разных эпох и народов: различные страны древнего Востока, античная Греция, древний Рим, средневековье, новое время... Какое богатство и разнообразие художественных методов! Эта идейно-эстетическая категория присуща каждому скульптурному произведению как обязательный элемент его структуры, если, конечно, это не такая «скульптура», которая не имеет отношения к искусству. Определенный, хотя и не всегда легко определяемый, художественный метод проявляется и в многообразных формах мирового театра — с той же оговоркой: если данная постановка может рассматриваться как художественное произведение.

Еще больше оснований вводить в состав художественной структуры родовую и жанровую формы. Если го-



ворить о художественной литературе, то едва ли можно найти или представить себе произведение, лишенное этих форм, не связанное, хотя бы слабыми нитями, с тем или иным родом и жанром. Самое дерзкое нарушение канонов рода и жанра становится своеобразным родовым и жанровым признаком. В этом смысле родовая и жанровая формы присущи всякому литературному произведению и поэтому входят в число элементов его структуры.

Право родовой и жанровой форм на включение в состав структуры художественного произведения подкрепляется обращением к другим искусствам и прежде всего к музыке. Здесь особенно отчетливо видно значение того, что охватывается понятиями музыкальных форм и жанров. В области музыки они наиболее устойчивы и «обязательны», будет ли это форма сонатного аллегро или жанр прелюдии, что, однако, не мешает новаторству композиторов (сонаты А. Скрябина или С. Прокофьева). Новые музыкальные идеи и образы, новый художественный метод в музыке придают музыкальным формам и жанрам новое содержание. Но без этого структурного уровня нет музыкального произведения. Левацкие попытки создать атональную и аморфную «музыку», как и всякое исключение, только подтверждают правило.

Имея в виду стилевой анализ художественного произведения, надо подчеркнуть, что каждый из перечисленных выше элементов структуры далеко не элементарен. Каждая структурная «молекула» распадается на «атомы» с возможностью дальнейшего «расщепления». Возникает своего рода микроструктура. «Структура целого и его значение, — пишет В. В. Виноградов, — устанавливаются путем определения органических частей художественного произведения, которые сами в свою очередь оказываются своего рода структурами»<sup>4</sup>. Поль-

зуюсь выражением того же исследователя, структуру художественного произведения можно определить как «систему систем». Такова, например, структурная сложность идейного содержания, куда входят и тематика, и эмоциональная реакция на изображаемое, и его оценка и т. д. Укажем еще на художественный язык, занимающий в структуре литературного произведения место одного элемента, но в свою очередь представляющий сложнейшую структуру: лексический состав, семантическая система, синтаксический строй и т. д. В свою очередь эти элементы распадаются на более мелкие: лексические или грамматические категории и т. д.

Было уже сказано, что понятие художественной структуры без принципиальных изменений относится не только к художественному произведению, но и к художественным целым иного объема: к творчеству художника, к художественному направлению, к национальному искусству в целом. Если опять обратиться к художественной литературе, то во всех этих объемах мы встретимся с предметно-идейным содержанием, с определенным миром образов, с художественным методом, с родовой и жанровой формами, с системой композиционных и языковых средств. Само собою разумеется, что в разных объемах единая структура принимает своеобразные очертания, различающиеся в основном шириной и сложностью содержания того или иного структурного компонента. Таково, например, соотношение между легко обозримой системой образов «Мертвых душ», более широким образным строем гоголевского творчества в целом и богатым образным миром «натуральной школы» как литературного направления, развивавшего традиции Гоголя.

Расчленяя художественную структуру на элементы, мы не должны забывать, что это делается только ради научного анализа и что в живом искусстве структура

представляет собою органическое целое, в котором все элементы связаны между собою.

Нет необходимости рассматривать художественную структуру всех других видов искусства. В основных структурных элементах (идейное и образное содержание, художественный метод, композиция и т. д.) различные искусства сближаются между собою. Особенно здесь связано с различными в каждом искусстве средствами изображения и выражения, начиная с формы художественного образа — живописного, музыкального, сценического, хореографического — и кончая «языком», то есть выразительными средствами искусства<sup>5</sup>. Более значительно структурное своеобразие «беспредметных» искусств: архитектуры, декоративно-прикладного искусства. Здесь нет отображения действительности. Однако такие компоненты, как идея, образ, метод, сохраняются и в этих искусствах. Они только принимают своеобразную форму.

Наряду с многочастным делением художественной структуры на элементы существует, как известно, и двухчастное расчленение произведения на содержание и форму. В последующем анализе стиля эти категории нам понадобятся, как и рассмотренные элементы структуры. Каково же соотношение между этими двумя принципами членения художественного целого?

Вопрос о содержании и форме в искусстве так сложен и даже запутан, что у некоторых зарубежных ученых возник соблазн отказаться от этих понятий, удовлетворившись понятием структуры и ее элементов. Нечто подобное предприняли в свое время русские формалисты, заменившие связанные между собой понятия содержания и формы другой парой: материал и прием. Мы знаем, чем это было вызвано и к чему это привело: формалисты отказались от категории содержания и стали трактовать искусство как сумму приемов, при

помощи которых обработан тот или иной материал. Современные структуралисты обычно не высказывают таких крайних суждений. Но замена философской диады содержания и формы эстетической монадой структуры становится явным или скрытым уравнением в правах содержательных и формальных элементов художественного произведения, которые одинаково подчиняются эстетическому заданию. Марксистская наука об искусстве не может отказаться от категорий содержания и формы, занимающих место среди важнейших категорий материалистической диалектики, но она должна развить их диалектическое понимание и осознать их соотношение с элементами художественной структуры.

Нельзя механически расщепить художественное произведение на содержание и форму. Эта диада соотносительных, коррелятивных понятий возникает в искусстве на разных уровнях: от искусства в целом, как формы общественного сознания, до мельчайшей его клеточки — ямба в поэзии, трезвучия в музыке, штриха в рисунке и т. д. На всех уровнях мы сталкиваемся с как-то оформленным содержанием и с содержащей нечто формой. С полным основанием в последние годы было обращено внимание на содержательность литературных форм, в частности — родов и жанров. Тем очевиднее, что не может быть содержания, лишенного той или иной формы. Иногда спорят: художественный образ — содержание или форма? Диалектика позволяет дать такой ответ на этот вопрос: образ — и содержание и форма. Форма — в отношении элементов более высокого уровня (образ как форма, выражающая идейное содержание), и содержание — в отношении ниже стоящих уровней структуры (образ как содержание композиционной и языковой формы). Соотношение категорий содержания и формы с элементами структуры определяется, очевидно, тем, что является ведущим началом в данном

структурном элементе: содержание или форма. Так, идейный смысл художественного произведения — это прежде всего содержание, а композиция — в основном формальный элемент.

## НОСИТЕЛИ И ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ

Теперь мы можем от понятия художественной структуры вернуться к понятию стиля. Как связаны между собой эти два аспекта художественного произведения?

Стиль как художественная закономерность находит выражение в различных элементах структуры художественного произведения. Выражая закономерность стиля, элементы структуры становятся его *носителями*. Так мы подходим к понятию, введение которого в теорию стиля представляется целесообразным<sup>6</sup>.

Что происходит с элементом художественной структуры, когда он становится носителем стиля? Он подчиняется художественной закономерности, свойственной данному стилю, и тем самым приобретает стилевую окраску, или, лучше, стилевую характерность. Вернемся к простейшему примеру, использованному в предыдущей главе. Перекрытие можно рассматривать как элемент структуры произведения зодчества. В романском стиле, подчиняясь общей художественной закономерности, оно приобретает форму полуциркульной арки. Это придает ей стилевую характерность. Тот же элемент архитектурной структуры в готике становится носителем другого стиля и в форме стрельчатой арки получает иную стилевую характерность. В музыке гармония как элемент музыкальной структуры, воплощая стиль С. Прокофьева, приобретает характерную для этого композитора необычность, остроту, пристрастие к диссонирующим звукосочетаниям. В стиле его старшего современника, С. Рахманинова, гармония носит совершенно иной ха-

ракти, подчиняется иной стилевой закономерности, где преобладают традиционные консонансы и гармонические ходы.

Следует оговорить, что стилевая характеристика определяет структурный элемент во всей его сложности. Так, язык литературного произведения принимает стилевую окраску во всех составляющих его компонентах: и в лексике, и в семантике, и во фразеологии, и в синтаксисе, и в ритмике. Столь же глубоко стилевая закономерность проникает и в элементы музыкального языка.

Естественно, что специфика художественной структуры того или иного искусства определяет и своеобразие носителей стиля. Так, в живописи стилевая закономерность выражается в таких ее компонентах, как рисунок, колорит, светотень, перспектива и т. д. Детализация этого положения — дело специальной теории искусств. Для проблематики стиля важно осмыслить общий принцип.

Если же обратиться к разным объемам стиля, то едва ли мы найдем здесь заметные различия в составе «стилечувствительных» элементов. Так, мелос принадлежит к числу носителей стиля и в отдельном музыкальном опусе, и в творчестве композитора, и в музыкальном направлении, к которому он принадлежит («Садко», Римский-Корсаков, «Могучая кучка»).

Предложенное выше уточнение системы структурных компонентов художественного произведения дает возможность и перечень носителей стиля привести в некоторую систему. Пишущие о стиле не ставят перед собой такой задачи и обычно ограничиваются довольно случайным перечислением стилевых элементов. Так, например, О. В. Лармин, сопоставляя стили Тургенева, Л. Толстого и Чехова, говорит о манере лепки образов, способах развертывания сюжета, использовании типич-

ческих обстоятельств, устойчивой совокупности средств выражения содержания и, наконец, просто о «стилевых приемах»<sup>7</sup>. Вероятно, все это входит в стиль. Но, во-первых, здесь пропущены такие носители стиля, как родовая и жанровая формы (романы Л. Толстого и новеллы Чехова, драматургические формы всех троих писателей), композиция (существенно для стилей и Тургенева, и Л. Толстого, и Чехова). Во-вторых, некоторые стилиевые элементы обозначены весьма неопределенно: «средства выражения содержания», «стилевые приемы». В-третьих, нет попытки перечень компонентов стиля привести в систему.

Более полно и систематично перечисляет то, что мы называем носителями стиля, В. М. Жирмунский в упоминавшемся уже его докладе на конференции по стилистике художественной литературы.

И все же приходится признать, что существующая практика стилового анализа не опирается на достаточно разработанную систему носителей стиля. Многие здесь производят впечатление случайности, субъективизма, теоретической необоснованности. Думается, что эту область теории стиля надо специально рассмотреть, не страшась некоторого схематизма и скрупулезности, которые в данных условиях могут сыграть положительную роль. Но не забудем, что рассмотрение носителей стиля по отдельности является только средством лучше понять их связи и соотношения. В конкретном художественном целом носители стиля представляют собою нечто целостное, объединенное общей стиловой характеристикой.

Вопрос о носителях стиля не нашел еще решения и в зарубежной науке. Верли считает одной из важнейших задач теории стиля «исследование «частей» (членов, элементов, слоев, аспектов и т. д.), единство и символическая целостность которых составляют стиль»<sup>8</sup>.

Итак, элементы художественной структуры и носители стиля — каково здесь соотношение?

Мы стали бы на ложный путь, если бы систему элементов художественной структуры прямо перенесли на совокупность носителей стиля, если бы отождествили эти две системы. Все ли элементы структуры могут быть носителями стиля? Во всех ли элементах своей структуры художественное произведение подчиняется стилевой закономерности? Это один из спорных и трудных вопросов искусствознания и литературоведения. В решении его целесообразно идти от бесспорного, или менее спорного, к спорному. А для этого начнем с внешних элементов художественной структуры, или, говоря иначе, с ее низшего уровня.

Едва ли нужно пространно доказывать, что тот элемент структуры художественного произведения, который называют внешней формой, становится одним из важнейших носителей стиля.

Действительно, в чем выражается, скажем, стиль музыкального произведения, как не в его звуковой форме, в его музыкальном «языке»? Так понимают дело музыковеды. Элементы внешней формы (рисунок, колорит и т. д.) являются неустрашимыми носителями стиля в живописи. Так, стиль французских импрессионистов в первую очередь характеризуется колоритом их полотен, на которых они стремились передать мгновенно схваченное впечатление цвета и света (плер), в противоположность «музейной черноте», свойственной более ранней живописи.

Значение внешней формы в художественной литературе вызывает споры. Иногда художественный язык рассматривают не как форму, а как материал литературы. Неправильность такой точки зрения показал В. В. Виноградов, который различает язык как материал, как «систему народно-словесной коммуникации» и



язык как «систему форм, воплощающих или образующих искусство»<sup>9</sup>. Национальный язык используется в качестве материала словесного искусства. Но здесь материал языка становится формой выражения художественного содержания. В поэтическом искусстве язык функционирует не как культурная данность, подлежащая ведению лингвистики, а как форма поэзии. Именно эта языковая форма и становится в первую очередь носителем стиля.

Так возникает речевой стиль литературного произведения. В этом смысле язык художественной литературы является полной аналогией «языка» других искусств. Но по материалу, из которого «строится» этот язык, искусства различаются между собою.

Споры идут и вокруг терминов: художественный язык или художественная *речь*? Двойкая терминология вызывается желанием разграничить конкретную языковую форму данного художественного целого (художественная речь произведения, творчества, направления) и общенациональную систему художественного языка. Однако если все искусства, вплоть до хореографии, пользуются понятием языка для обозначения своей внешней формы в ее выразительности, то было бы непоследовательно и нецелесообразно делать исключение для словесного искусства, где внешней формой становится язык в собственном смысле слова. Контекст всегда подскажет, о чем идет речь: о речевом стиле конкретного художественного целого или же о системе художественно-языковых средств национального языка.

Оставляя внешнюю форму и поднимаясь на следующий уровень структуры художественного произведения, мы вступаем в сферу его композиции. Как элемент художественной структуры композиция свойственна произведениям любого искусства. Но она специфична в каждом искусстве в зависимости от предмета и средств

его выражения. Особенно значительное различие наблюдается между пространственными и временными искусстваами. В таких искусствах, как живопись или скульптура, основу композиции составляет расположение образов в пространстве. В той группе искусств, к которой принадлежат художественная литература и музыка, композиционным принципом является последовательность образов во времени. Эти нарочито сведенные к самой простой формуле определения двух типов художественной композиции должны дать руководящую нить в понимании интересующего нас элемента структуры, вокруг которого накопилось немало путаницы, смешений, разногласий. И прежде всего будем строго различать композицию и структуру художественного произведения, избегая, в частности, сбивчивых наименований вроде «композиционная структура», или «структурная композиция»... Выше мы терминовали название «структура» применительно к строению художественного произведения, к системе элементов, составляющих художественное целое и обнимаемых категориями содержания и формы. Композиция — только один из компонентов этой системы, только один из ее уровней. Как определенный уровень художественной структуры композиция становится носителем стиля.

Приведем наблюдения искусствоведа над стилевой характерностью композиции в живописи. В. Н. Лазарев так описывает композицию картин Леонардо да Винчи: «Она приобретает строжайшую упорядоченность. Ведущие композиционные линии с первого же взгляда становятся ясными зрителю, сосредоточивая его внимание на главных действующих лицах и помогая понять основной ход изображенного события <...> Фигуры объединяются в стереометрические группы, столь же пространственные, как и расстилающийся позади них ландшафт (см. особенно композицию луврской «Святой

Анны»). Это придает картине в целом большую монолитность, так как и фигуры и пространство строятся отныне на основе единого принципа». Эти особенности композиции выражают общую закономерность живописи Леонардо. На ней, по словам того же исследователя, «лежит печать классической законченности. В этом смысле Леонардо был одним из первых создателей «картины» как целостного, живущего единой жизнью организма»<sup>10</sup>. Та же художественная закономерность отмечается искусствоведами и в композиции «Тайной вечери». В центре картины находится Христос, своей спокойной позой и выражением лица обособленный от взволнованных апостолов. Это особое положение и значение Христа подчеркивается тем, что его фигура расположена в самом центре картины, на фоне среднего окна, выделенного среди других большей шириной и аркой. Двенадцать апостолов разбиты на группы по три человека, причем каждая из них и обособлена от других и объединена с ними. И здесь, таким образом, определяющие архитектурно-фреськи композиционные линии выступают с полной ясностью, создавая впечатление исключительной стройности и законченности.

Переходя от композиции художественного произведения к более высокому уровню его структуры, мы встречаемся с родовой и жанровой формами. Эти «внутренние» формы искусства, не утрачивая своей собственной содержательности, в художественном целом становятся носителями стиля. Историки романтизма показали, как изменяются родовая и жанровая формы поэмы под влиянием романтического стиля с его субъективностью. Сближение эпоса и лирики, наблюдающееся в восточных поэмах Байрона и южных поэмах Пушкина, а вслед за ними у многих поэтов-романтиков, приводит к резкому изменению жанра поэмы, к появлению таких стилевых особенностей жанровой формы, как глубокий

лиризм эпического произведения, отрывочная, объединенная общим настроением композиция, экспрессивность речевого стиля и т. д.

И в других искусствах жанровая форма видоизменяется под воздействием стиля. Если бы мы проследили эволюцию портрета в русской живописи на протяжении десятилетий, то увидели бы, как этот жанр в борьбе художественных направлений становился носителем сменявших друг друга стилей и как это отражалось на принципах и приемах изображения натуры.

Прослеживая дальше систему носителей стиля, мы снова встречаемся с понятием художественного метода и останавливаемся перед вопросом: является ли и этот компонент художественной структуры носителем стиля?

Выше мы исходили из общего, более или менее установившегося понимания художественного метода. Теперь, рассматривая эту категорию искусства как один из носителей стиля художественного произведения, мы не можем удовлетвориться общим пониманием метода и должны более точно наметить исходные позиции. Правда, художественный метод — самостоятельная эстетическая проблема и не здесь ее решать. Но научная концепция стиля предполагает определенную концепцию метода. Краткое, не претендующее на сколько-нибудь развернутую аргументацию изложение такой концепции необходимо при построении теории стиля.

Современные споры о художественном методе иногда представляются спорами о словах, о терминах. Что такое метод в искусстве: принцип или способ изображения? Принцип изображения или отражения? А может быть, это средства отображения? И не только отображения, но и оценки? При различии дефиниций художественного метода, в которых комбинируются и варьируются только что приведенные термины, в понимании его выявилась общая тенденция, отмеченная выше.

Представление о методе связывается с той стороной художественного произведения, которая относится к его художественно-познавательным возможностям. Метод в искусстве понимается как своеобразный принцип или система принципов отражения действительности художественным сознанием и воплощения этой действительности в художественных образах. В этом сходятся как будто все. Но дальше начинаются расхождения. Какие компоненты входят в состав художественного метода? Каково место, занимаемое им среди других слагаемых искусства как формы общественного сознания? Как, в частности, соотносится метод с направлением и стилем? Многие придерживаются широкого понимания художественного метода, куда включаются чуть ли не все элементы художественной структуры, до «языка» искусства включительно. Это делается во славу метода, который поднимается на высоту основного, ведущего, всеопределяющего начала в искусстве. В этом случае метод оказывается «выше» художественных направлений, которые рассматриваются как конкретно-исторические проявления метода. Не столь широко трактуют художественный метод те теоретики, которые включают в него три понятия: отбор, отражение и оценку явлений действительности. Реже встречается то понимание художественного метода, которое стремится более строго и точно определить его специфику как категории, связанной прежде всего с художественным познанием (аналогия — метод в философии, в науке), с отображением действительности средствами искусства. В этом случае из художественного метода исключаются отбор изображаемых явлений и их оценка. Отбор — это область тематики, которая еще не определяет метода как такового. Оценка — это область идейного содержания, которое определяет метод, но само не становится методом. Какой концепции следует отдать предпочтение?

Пафос сторонников расширительного понимания метода в искусстве понятен. Конечно, этот компонент художественного произведения должен быть оценен во всем его огромном значении. Специфика искусства как формы отражения действительности проявляется прежде всего в художественном методе. Это, далее, одна из основных нитей, связывающих отдельных художников и отдельные творения искусства в единый и закономерный процесс. И, наконец, новый художественный метод, которым овладевает искусство в процессе своего исторического развития, становится достоянием поколений, так или иначе сохраняясь в дальнейшей художественной жизни. Все это так. Но значимость метода в искусстве определяется не внешними измерениями: «выше» или «ниже», «шире» или «уже». Нужно выяснить соотношение метода с другими близкими ему категориями: направлением, стилем. Нужно понять, что определяется методом и чем определяется сам метод. И тогда мы увидим, что ставить художественный метод «над» творческим направлением — значит допускать, что направление во всей его сложности, включая и его идейный мир и его образную систему, определяется методом, то есть категорией художественной и — это бесспорно для марксистской эстетики — зависящей от мировоззрения. Принципиальное и историческое соотношение метода и направления выражается не в том, что один метод осуществляется в различных конкретно-исторических направлениях. Это значило бы подчинить жизненное и идейное содержание искусства и лежащее в его основе общественное мировоззрение художественному принципу. Соотношение метода и направления состоит в том, что метод творчества, наряду с идейно-эмоциональным содержанием, образным строем, входит важнейшим слагаемым в литературное направление, охватывающее искусство во всех его слагаемых, на всех его уровнях.

Тем самым мы подчеркиваем, поднимаем художественно-познавательное значение метода. Наоборот, мы игнорируем или снижаем значение художественного метода в его специфической функции, когда расширяем это понятие до пределов и даже за пределы художественного направления. Его художественно-познавательное значение распыляется среди других функций (например, функция оценки или отбора, функция жанрообразования), которые приписываются ему при широком понимании.

Изложенного выше общего понимания художественного метода еще недостаточно для ответа на вопрос: входит ли метод в число носителей стиля? Нам необходимо всмотреться в состав этого многосоставного, как иногда говорят, явления, которое так же сложно, как и другие элементы художественной структуры.

Распространенное определение художественного метода как принципа отражения действительности в искусстве таит в себе одну опасность: не слишком ли «идеологизируется» метод, не превращается ли он из художественно-познавательной категории в просто познавательную, из художественно-мировоззренческой — в просто мировоззренческую, не подменяется ли зависимость метода от мировоззрения их тождеством? Метод искусства должен сохранить свою художественную специфику. Он должен быть осмыслен как категория идейно-художественная в неразрывной связи этих двух сторон единой сущности. А для этого в понятии художественного метода нужно различать не только отображение предмета, но и его изображение. Разграничение этих понятий может показаться искусственным, надуманным, а их отношение к понятию отражения неясным. Здесь необходимы комментарии.

Отражением, в соответствии с ленинской теорией познания, следует называть всякую ступень и форму по-

знавательного отношения субъекта к объекту, начиная с ощущения. В этом смысле и художественное познание есть отражение действительности в сознании человека. Но для обозначения специфичности этого познания за ним можно закрепить термин *отображение*, прямо указывающий на образность художественного познания. Отображение в искусстве необходимо сопровождается *изображением*, то есть воплощением образа в материале. Пока художественный образ существует только в творческом воображении художника, он еще не существует реально, как произведение искусства. Рожденный фантазией художника образ должен быть переведен в материал соответствующего искусства для того, чтобы можно было говорить о художественном образе как законченном явлении искусства. Здесь художественное познание сочетается с творчеством в собственном смысле этого слова, то есть с созданием прекрасных «вещей»: здания, статуи, симфонии и т. д. Здесь восприятие и понимание жизни, достигнутое художником, реализуется в материи искусства. Здесь отображение как творческое воспроизведение предмета получает свою форму. Построение образа, форма образа — вот синонимы понятия изображения. Включая в художественный метод не только отображение, но и изображение, мы тем самым строго соблюдаем его отличие от других форм познания и приближаемся к пониманию всей важности художественно-познавательного назначения искусства. На невнимание нашей эстетической науки к этой стороне художественного метода указал В. И. Иванов, который справедливо полагает, что способ воспроизведения образа, то есть его воплощения в чувственном материале, является весьма важным элементом художественного метода<sup>11</sup>. О творческой деятельности художника как «важной грани художественного метода» пишет и О. В. Лармин.



При разграничении «отображения» и «изображения» легче понять, как общие творческие принципы у разных художников могут получать разное воплощение. Сравним, например, портрет у Репина и у Серова. Общность реалистического принципа отображения природы у обоих художников не помешала им найти особенные у каждого приемы и средства изображения. Если Репин стремится к адекватности образа натуре, к воспроизведению в портрете всех деталей, характерных для портретируемого, то Серов склонен к некоторому «претворению» объекта в соответствии со своим художническим восприятием и пониманием, к выдвиганию в портрете главных особенностей природы, сопровождаемому беглыми набросками деталей.

Целесообразность различия в художественном методе отображения и изображения подтверждается и еще одним доводом. Отображение как художественно-познавательный принцип может быть общим для ряда искусств, в то время как изображение в его средствах и возможностях специфично для каждого искусства. Демон Лермонтова и Демон Врубеля — если признать, что художник-иллюстратор сумел уловить творческий принцип, свойственный данному поэтическому образу, — сближаются в той стороне художественного метода, которую мы называем отображением, и различаются в его «изобразительной» стороне.

Итак, в составе художественного метода наряду с отображением мы различаем изображение. Но ведь есть искусства, в которых трудно говорить об изображении. Это касается не только архитектуры или декоративно-прикладного искусства, но в значительной мере и музыки и танца. Правда, так называемая программная музыка изображает людей и события (например, увертюры Чайковского «Франческа да Римини» или «Ромео и Джульетта»). Да и «чистой» музыке не чуж-

ды бывают иногда изобразительные моменты (например, этюды-картины Рахманинова). Танец в балете нередко становится средством изображения. Однако вопрос о художественном методе этих искусств требует каких-то дополнительных разъяснений.

Вспомним, что искусство есть не только изображение действительности, но и выражение внутреннего мира художника. Изображая жизнь, людей, природу, поэт и живописец, скульптор и актер выражают свое отношение к изображаемому, свои эмоции и идеалы, свой духовный мир. Все это заставляет признать выражение (экспрессию) неотъемлемым элементом художественного метода. Выразительное (экспрессивное) начало органически присуще искусству. Оно связано с личностью художника, выражающей себя в произведении, с его духовным миром, без которого нет ни художника, ни искусства. Вспомним, что художественный образ есть диалектическое единство объекта и субъекта, и тогда мы поймем, что начало выражения играет существенную роль в искусстве всех видов и тесно сливается с изобразительным началом. Это — две стороны одной медали. Только в одних искусствах она поворачивается преимущественно одной стороной, в других — другой. В художественном методе живописи основное значение имеет изобразительное начало. В художественном методе музыки — начало выразительное. В художественной литературе с категорией изображения связаны преимущественно эпос и драма, с категорией выражения — лирика.

Конкретное соотношение изобразительного и экспрессивного принципов является важной стороной художественного метода.

Так, в сентиментализме экспрессия играет важнейшую, иногда гипертрофированную роль. Наоборот, художник-натуралист готов полностью отказаться от вы-

ражения своей субъективности, сводя искусство к «объективному» изображению натуры.

После всего сказанного едва ли можно сомневаться в том, что изображение и выражение являются носителями стиля.

Стилевая функция изображения человека в древнерусской литературе в сопоставлении с изобразительным искусством того же времени глубоко раскрыта в книге Д. С. Лихачева «Человек в литературе Древней Руси». «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества <...>, — пишет исследователь. — В тесном контакте с тем, как изображается человек, находятся и все художественные средства, применяемые писателем»<sup>12</sup>. Д. С. Лихачев ставит своей задачей изучить те стили изображения человека, какие знала литература Древней Руси. Анализ художественного метода литературного произведения, если он не ограничивается выяснением общих творческих принципов, а переходит от отображения к изображению (так и должно быть), становится стилевым анализом средств и приемов, при помощи которых осуществляется это изображение. К сожалению, методические средства и приемы такого анализа в нашем литературоведении еще слабо разработаны и даже не пользуются особой популярностью у литературоведов. Отчасти это объясняется специфической природой изобразительности в искусстве слова. Если в изобразительных искусствах изображение дано чувственно, зримо, то в литературе изображаемый предмет возникает в воображении читателя, и здесь нет той «принудительной» наглядности, которая свойственна живописному или скульптурному образу. Поэтому и стилевую характерность литературного изображения уловить и осознать значительно труднее. Роль изображения как носителя стиля в изобразительных искусствах очевиднее<sup>13</sup>.

Роль экспрессии как носителя стиля хорошо показана на романтической поэме в книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин». Автор пишет: «Под лирической манерой повествования я понимаю систему приемов, которые придают рассказу повышенную эмоциональную окраску, создавая впечатление заинтересованности поэта, его эмоционального участия в судьбе своих героев, интимно-личного, взволнованно-лирического отношения к их словам и переживаниям, нередко даже — как бы эмоционального отождествления поэта с личностью и судьбой того или иного из действующих лиц»<sup>14</sup>. В других стилях экспрессивное начало может носить иной характер, например, так называемая «лирическая проза» в советской литературе. Может быть иной и степень экспрессивности, например лиризм прозы Чехова. Но во всех случаях выражение становится одним из носителей стиля.

В некоторых же искусствах (музыка, танец) экспрессия как носитель стиля выступает на первый план. Различен, например, характер экспрессии в музыке И. Стравинского, блестящей, острой, но скорее изобразительной, чем выразительной, и С. Рахманинова, — глубоко эмоциональной и волнующей.

Если мы вернемся теперь к той основной стороне художественного метода, которую мы назвали отображением, то ее придется исключить из числа носителей стиля. Отображение само становится определяющим началом стиля, его фактором, о чем будет сказано в своем месте. Иначе пришлось бы признать, будто метод подчиняется стилевой закономерности. Между тем метод подчиняется более высокому «уровню» — мировоззрению художника. Не от стиля, а от мировоззрения зависит художественный метод. Здесь, в творческом методе, и осуществляется переход от мировоззрения к творчеству, от отображения к изображению и выраже-

нию, здесь идея становится образом, здесь выявляются идейные основы стиля.

Поднимаясь на следующий уровень художественной структуры, на уровень содержания, мы останавливаемся перед вопросом: является ли содержание художественного произведения в его обоих аспектах — образном и идейном — носителем стиля? Входит ли содержание в стиль? По этому вопросу в науке об искусстве существуют различные точки зрения, которые можно свести к следующим основным.

Для последовательного формалиста все элементы структуры художественного произведения являются формальными. Виктор Шкловский когда-то утверждал, что «сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма», а «мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело»<sup>15</sup>. Поэтому для формалиста отпадает и самый вопрос о содержательных элементах стиля: их не существует, и все компоненты стиля формальны.

В полемике с формалистами защитники «социологии стиля» отстаивали права содержания в искусстве и включили элементы содержания в стилевую систему. Так сложилась вторая точка зрения. По мнению П. Н. Сакулина, стиль включает и эйдологию и тематику, а не только композицию и поэтическую речь. Правда, это не мешало исследователю определять стиль как единство элементов поэтической формы, для чего ему пришлось тематику и эйдологию рассматривать как формальные ингредиенты стиля, поскольку они характеризуют его поэтическое содержание в отличие от идеологического, стоящего якобы вне искусства. Все компоненты литературного произведения, как «психо-идеологические» (тематика, образы и т. д.), так и «технологические» (жанровые, языковые и т. п.), признает элементами сти-

ля В. М. Фриче. В наше время понимание стиля как целостной организации всех планов структуры литературного произведения, в том числе и содержания, отстаивают, как уже упоминалось, Л. Долежал и К. Гаузенблас. Определяя стиль как «единство основных идейно-художественных особенностей» творчества писателя, Л. И. Тимофеев, как мы видели, включает в стиль идеи, темы, характеры, язык<sup>16</sup>. Включение содержания в стиль О. В. Лармин относит к числу важнейших достижений марксистско-ленинской эстетики<sup>17</sup>. «Стиль — это конкретное единство и своеобразие художественных средств, тематики, идей, — пишет В. А. Ковалев, обвиняя инакомыслящих в смертном грехе формализма<sup>18</sup>. Такова вторая точка зрения: в стиль входят элементы и формы и содержания.

Третья точка зрения нашла выражение в коллективной «Теории литературы». Здесь стиль трактуется как «система форм», как выражение «цельности содержательной формы, из всех элементов которой и складывается стиль». Но стиль здесь не отрывается от содержания. Наоборот, подчеркивается, что задача исследования стиля заключается в том, чтобы «понять содержательную форму творчества как единство, выраженное в стиле, в его соотнесенности и к действительности, и к художественному содержанию, и к мировоззрению, и к методу писателя». Поэтому стиль сказывается — хотя и гораздо более опосредствованно — и «в таких категориях содержания, как характер, сюжет, образность произведения в целом»<sup>19</sup>. В упоминавшемся «Кратком словаре по эстетике» к стилю относятся образная система, средства и приемы художественного выражения, а идейное содержание искусства рассматривается как *условие* стилевой общности. Такова третья точка зрения на соотношение стиля и содержания. Нам представляется, что эта точка зрения ближе других к

истине. Надо только уточнить, что значит «входит» или «не входит» в стиль применительно к тому или иному его компоненту.

Вернемся к поставленным выше вопросам. Является ли содержание художественного произведения носителем стиля? Входит ли оно в стиль? На эти вопросы мы отвечаем так: идейно-образное содержание входит в стиль, но не является его носителем. Оно входит в стиль в иной функции — как стилеобразующий фактор. Подробнее об этом будет сказано в следующей главе. А сейчас рассмотрим принципиальную сторону вопроса.

Такое разграничение содержательных и формальных элементов стиля отвечает их месту и значению в стилевой системе, отвечает тому уровню, на котором они находятся. Элементы формы, как это и соответствует их выражающей, знаковой функции, становятся носителями стиля, подчиняясь его художественной закономерности. Элементы содержания — и это согласуется с их функцией выражаемого, обозначаемого знаком, — выступают в качестве действующей силы, определяющей художественную закономерность стиля. Непонимание этого оборачивается своеобразным формализмом. Если стиль на равных правах включает все элементы художественной структуры: и формальные и содержательные, — то содержание попадает в зависимость от стиля, становится таким же его элементом, как композиция, внешняя форма. В этом случае не идея и образ определяют художественную закономерность, а художественная закономерность определяет идею и образ. Содержательные и формальные элементы стиля оказываются равноправными и в равной мере подчиняются стилю. Тогда для объяснения стилевого единства приходится прибегать к факторам, стоящим и над формой и над содержанием. Так, например, один из ранних представителей формалистического искусствознания, Алоиз Ригль,

основополагающим фактором, порождающим тот или иной стиль в целом, признавал некую «художественную волю» (Kunstwollen)<sup>20</sup>. В. М. Фриче, включавший в стиль и содержание и форму, привлекал для объяснения стиля классицизма некие «рационалистические энергии, которые одновременно действовали в области философской и научной мысли, в области экономического и политического строительства»<sup>21</sup>. В уже упоминавшейся ранней работе В. М. Жирмунский пытался найти ответ на вопрос о соотношении содержания и формы не в «односторонней зависимости» одного от другого, а в «одинаковом жизненном устремлении», обуславливающем и то и другое<sup>22</sup>.

Если же носителями стиля признать только формальные элементы художественной структуры, то ее содержательные элементы (идея, образ) получают свое законное место — место стилеобразующих факторов. Стиль действительно «начинается» там, где начинается форма художественного произведения — с изображения и выражения, с построения образа. Стиль объединяет формальные элементы художественной структуры и таким образом поднимается над формой и ее элементами. Стилевое единство — это уже не форма, а смысл формы. Объединяя формальные, выражающие элементы художественного произведения, стиль связывает форму с содержанием, выражение с выражаемым. Стиль составляет ту художественную материю, в которой воплощается идея, рождаемая художником. Именно здесь и обнаруживается вся глубочайшая зависимость стиля от образного мышления, от мировоззрения. Если стиль представляет собою изображение, композицию, «язык» некоей системы образов, то все эти художественные средства являются именно средствами воплощения в произведении искусства жизненного и идейного содержания данной образной системы и самой этой системы



образов. Так стилевая форма ставится на службу идейно-образному содержанию. Так становится явным органическое единство идейного и художественного в искусстве.

Стиль иногда называют формальной категорией. Если правильно, что стилевое единство не форма, а смысл формы, то признание стиля формальной категорией следует отвергнуть. На противоположной позиции стоят те, кто рассматривает стиль как категорию мировоззренческую. Но все сказанное выше заставляет и это наименование признать неточным, однобоким. Стиль — не философская система, классицизм — не картезианство, а романтизм — не идеализм, хотя связи между художественными и философскими направлениями несомненны. Но стиль связан с философией как эстетическая категория, и в этом своем качестве он становится выражением мировоззрения.

До сих пор мы говорили об элементах структуры художественного произведения и носителях стиля. Теперь мы можем уточнить соотношение этих понятий с понятием элементов стиля. Элемент художественной структуры, выступающий в качестве носителя стиля, не становится еще тем самым элементом стиля. Композиция произведения, подчиняясь тому или иному стилю, остается композицией так же, как колорит — колоритом, ритм — ритмом. Но, становясь носителями стиля, элементы структуры приобретают стилевую характерность и тем самым входят в определенную стилевую систему, признаки которой и являются ее элементами. Элементы стиля — это элементы стилевой системы в ее художественной закономерности. Вспомним приведенный выше пример готического стиля в его элементах. Именно особенности готики как архитектурного стиля средневековых зданий и являются его элементами: нервюрные своды, стрельчатый характер окон и порталов,

ажурные аркбутаны, грандиозная высота здания и т. д., а не сами по себе объемы, перекрытия, окна, порталы...

Такое разграничение понятий элемента структуры и элемента стиля оправдывается материалом и других искусств. Рисунок и колорит, композиция и перспектива как элементы структуры живописного произведения в различных стилях приобретают разный характер, и эта их стилевая характерность становится элементом стиля. Так и в художественной литературе экспрессия как носитель стиля по-разному функционирует в разных стилях. Входя в определенную стилевую систему, экспрессия становится элементом данного стиля (повышенная экспрессивность романтического стиля).

Сопоставим два поэтических произведения одного автора, близких по времени создания, имеющих общее в своей проблематике и характерах, но существенно различающихся в художественном методе и стиле, — «Цыганы» и «Евгений Онегин».

В обоих произведениях легко обнаруживается общая структура литературно-художественного произведения, начиная с предметно-идейного содержания и кончая языковой формой. Здесь, собственно, нет никакой проблемы, поскольку структурная основа произведений того или иного искусства, как было уже сказано, одна и та же. Нет существенных различий в этом отношении и между разными видами искусства: идеи, образы, композиция, «язык» — существуют ли такие искусства, в которых отсутствовали бы подобные компоненты?

Другое дело — элементы стиля. От «Цыган» к «Евгению Онегину» стиль существенно меняется. При этом изменению подвергаются все те компоненты структуры, которые являются носителями стиля. Изменяются принципы, средства, приемы изображения характеров и обстоятельств, что зависит от различия художественных методов: романтического в «Цыганах» и реалистическо-

го в «Евгении Онегине». Вместо романтически-загадочного героя, не то «изгнанника», не то «беглеца» из цивилизованного общества, перед нами — социально и психологически раскрытый и объясненный характер героя времени. В этой реалистической перспективе изображена в романе Пушкина современная действительность. Изображение, как носитель стиля, приобретает здесь определенную стилевую окраску. В том же направлении модифицируется и выражение (экспрессия). Если в романтической поэме эмоциональность окрашивает все повествование, а поэт в значительной мере отождествляется с героем, то в реалистическом романе эмоциональная струя обособляется в лирические отступления и попутные замечания, оставляя свободным эпический рассказ, автор же настойчиво отделяет себя от героя. И здесь выступает различие между романтическим и реалистическим стилями. То же следует сказать и о композиции: лирически-отрывочной в «Цыганах» и эпически-последовательной в «Евгении Онегине». Все это завершается различием художественного языка рассматриваемых произведений: романтически-приподнятого, эмоционально-окрашенного в одном случае и реалистически «сниженного», сочетающего спокойную повествовательность с тонким лиризмом и легкой иронией — в другом.

От рассмотренных фактов вернемся к теоретическим обобщениям. В своей стилевой характеристике компоненты структуры художественного произведения и становятся элементами его стиля. Не изображение как таковое — элемент стиля, а характер, средства этого изображения, свойственные данному стилю. Не композицию надо называть элементом стиля, а характер, особенности композиции, определяющиеся данным стилем. Элементами стиля в «Цыганах» являются романтически-идеализированное изображение людей, повышенная экспрессивность, лирически-разорванная композиция и т. д. Эти

элементы объединяются общей художественной закономерностью стиля, складывающейся на основе идейно-образного содержания и художественного метода. Один и тот же элемент структуры приобретает разное художественное значение в разных стилях, выполняет различную функцию. Поясним это на такой «клеточке» поэтической структуры, как синтаксические «фигуры». Классцистская ода изобиловала фигурами повторения, вопрошения, восклицания, обращения, придававшими ей патетический тон, ораторскую интонацию, что отвечало общей стилевой закономерности этого жанра. Жуковский часто пользуется теми же фигурами поэтического синтаксиса, но в стиле поэта-романтика они приобретают иную функцию: они становятся средством передать те оттенки эмоций, те переливы настроения, которые характерны для романтической лирики. Традиционные фигуры отличаются здесь иной интонацией — напевной, иным тоном — сентиментально-лирическим. Вот начало стихотворения «Весеннее чувство» (1816):

Легкий, легкий ветерок,  
 Что так сладко, тихо веешь?  
 Что играешь, что светлеешь,  
 Очарованный поток?..

Игра обращений и повторений в этом четверостишии и во всем стихотворении, как элемент стиля, гармонирует с «легкой» лексикой произведения и со столь же «легким» хореем. Стилевая характеристика носителей стиля выявляется в их связи между собою, в художественной системе стиля.

Все это показывает, что элементы стиля объединяются в ином «плане», чем элементы структуры. Стиль и структура художественного произведения — это системы перекрещивающиеся. Они основаны на разных принципах. Стиль — это художественное единство целого, его эстетический облик. Структура — это строение целого,

его внутренний костяк. В произведениях того или иного искусства единая структура сохраняет значительную устойчивость на протяжении многовекового развития искусства. Система стиливых элементов развивается в иных исторических темпах. Она изменяется вместе со стилем. С появлением нового стиля возникает новая система стиливых элементов.

## СТИЛЕВЫЕ КАТЕГОРИИ

Круг понятий, ближайшим образом связанных с проблемой стиля, замкнется, если мы введем сюда широко употребляемое в этой области понятие стилистической или стиливой категории.

В эстетике, искусствознании, литературоведении термином *категория*, как и в других науках, обозначаются наиболее общие понятия, которыми оперируют названные науки. Необходимо отметить, что данный термин употребляется в этих науках на разных уровнях. Говорят, например, о поэтическом роде как категории, и каждый отдельный род (эпос, лирика, драма) также называют категорией. На более низком уровне категорией обозначают жанровую форму (роман), а иногда и ее разновидность (исторический роман). Выше категориями мы называли стиль, метод, направление, но это название применяют к данным явлениям и на уровне исторической конкретности ( классицизм, романтизм, критический реализм в русской литературе). В дальнейшем изложении термину *категория* придается более узкое и точное значение: речь пойдет о *стилевых* категориях, о категориях, функционирующих внутри стиля, о тех наиболее общих понятиях, в которых осмысливается стиль как конкретное явление искусства.

Лингвистическая стилистика широко пользуется термином *стилистическая* категория, обозначая им явления

языкового и речевого стиля. В отличие от лингвостилистического понимания категорий, в искусствознании *стилевые* категории выступают как явления художественного стиля, охватывающего все элементы формы и все виды искусства.

Наиболее последовательно и настойчиво поисками стилевых категорий, или «основных понятий истории искусств», занимался Г. Вёльфлин. Понимание стилевых категорий в духе Вёльфлина стало популярным в буржуазной науке. Мы уже видели, как пытался осмыслить основные категории художественной литературы Фриц Штрих. Знакомо нам и мнение Кайзера о возможности переноса категорий Вёльфлина на словесное искусство.

Признавая всю важность этого понятия, мы вкладываем в него иное, чем у Вёльфлина и его последователей, содержание. Стилевые категории, как было сказано, это те наиболее общие понятия, при помощи которых понимается, осмысливается стиль того или иного художественного целого. Воспринимая и понимая стиль, мы мыслим его в некоторых общих понятиях, которые в данном стиле наполняются конкретным содержанием. Такого содержания еще нет в стилевой категории самой по себе. Если вернуться к «общим понятиям» Вёльфлина, то их надо признать не стилевыми категориями, а элементами стиля в принятом выше значении этого термина. Так, линейность и живописность — элементы соответствующих стилей. Категорией же здесь является отношение линейности и живописности, рисунка и колорита. Вот то наиболее общее понятие, в свете которого осознаются эти элементы стиля: господство линейности, рисунка в стиле ренессанса и преобладание живописности, колорита в стиле барокко. Но в обоих случаях различным, противоположным художественным содержанием наполняется единая стилевая категория. Конкретное художественное содержание данной категории стано-

вится в произведении элементом стиля и входит в систему данного стиля. Стилевую категорию можно рассматривать как единство противоположностей. В конкретном же выражении стилевой категории ведущей становится одна из двух противоположностей.

Заканчивая анализ общих понятий стиля, Вёльфлин не считает данный им перечень исчерпывающим: «Допускаю,— пишет он,— что можно было бы выдвинуть еще и другие категории — мне самому они не видны,— да и приведенные здесь не настолько родственны между собою, чтобы их нельзя было мыслить в несколько иной комбинации»<sup>23</sup>. Но чтобы установить стилевые категории, надо, как видно из изложенного, подняться над элементами стиля, которыми занимается Вёльфлин, на более высокий уровень. В задачи общей теории стиля не входит установление системы стилевых категорий в искусстве. Это дело теории отдельных искусств, в том числе и теории литературы, дело, как представляется, первоочередной важности. Здесь же мы ограничимся несколькими примерами, отнюдь не претендуя на построение системы стилевых категорий, а пытаясь только наметить некоторые пути к разработке этой системы.

Подчеркнем также, что речь пойдет не о категориях художественного языка или образной речи, а о категориях стиля как эстетического явления, о различных аспектах художественной закономерности.

В качестве одной из стилевых категорий, ближайшим образом связанных с художественным методом, можно рассматривать соотношение объективного и субъективного в искусстве. Эта категория по-разному выступает в стилях романтизма и реализма. Элементом реалистической стилевой системы является господство объективного над субъективным. Соответствующий элемент романтического стиля обнаруживает преобладание субъективного над объективным.

Близка, но не тождественна этой стилевой категории другая: соотношение таких носителей стиля, как изображение и выражение (экспрессия), точнее — изобразительность и выразительность (экспрессивность). Элементами стиля они становятся в той художественной функции, которую они выполняют в произведении искусства. Так, в пейзаже Шишкина изобразительность преобладает над экспрессивностью. Эмоциональное воздействие на зрителя оказывает не столько эмоция художника, очень сдержанная, сколько сам изображенный ландшафт. В пейзаже Левитана экспрессивность гораздо значительнее. Воздействие на зрителя идет, так сказать, из двух источников: от изображаемой природы и от эмоционально изображающего ее художника. Еще более значительно в этом отношении различие стилей классического и романтического, реалистического и импрессионистического. Соотношение изобразительности и экспрессивности или, иначе, степень и характер выражения эмоции художника в значительной мере определяет стиль пейзажа.

По-своему та же стилевая категория проявляется в музыке и других искусствах. Так, в «Карнавале» Шумана средствами музыки изображается ряд персонажей и сцен, наблюдаемых композитором. Но изображение в этом романтическом по стилю произведении глубоко сочетается с выражением, подчиняется принципу экспрессивности.

В число стилевых категорий можно включить также соотношение общего и единичного в изображении объекта. И эта категория свойственна различным искусствам. Отдельные стили тяготеют или к одной или к другой противоположности. Так, классицизм придавал явный перевес общему над единичным в построении образа, что было связано с художественным методом этого направления и определяло общие черты его стиля. Через много



десятилетий, в иных исторических условиях возник натурализм, в методе и стиле которого обнаружилось решительное преобладание единичного над общим.

Большие споры вызывает проблема условности в искусстве. Если оставить в стороне условность, присущую тем или иным видам искусства по самой их природе, например, отсутствие натуральной окраски у произведений скульптуры, ненатуральность движений в танце и т. п., то в искусстве часто возникает условность второго порядка, связанная с отступлением художника от «форм самой жизни» (Чернышевский). Это наблюдается не только в сатире (гротеск, карикатура), но и в других жанрах; не только в романтизме (романтическое преувеличение и двоемирие), но и в других направлениях. Наличие или отсутствие условности, степень и характер ее — это отражается на таких носителях стиля, как изображение, сюжет, композиция, внешняя форма, и подлежит эстетической оценке в качестве стилевой категории. Есть, например, глубокое различие между реалистической условностью театра Бертольта Брехта и далекой от реализма постановкой «Леса» Островского в театре Вс. Мейерхольда, несмотря на ряд блестящих находок и реалистических деталей.

Стилевой категорией можно признать тяготение искусства к строгим или свободным формам. Хорошо известно различие в этом отношении между классицизмом, искусством строгих форм, и романтизмом, провозгласившим жанровую свободу. Шуман, композитор-романтик, постоянно ищет необходимую ему свободную, индивидуализированную форму. Эта стилевая категория находит выражение не только в жанровой и композиционной форме, но и в других элементах музыкальной структуры (мелодические ходы, модуляции).

Близко к этой категории стиля примыкает другая, связанная с принципами простоты или сложности в искус-

стве. Таковы, например, два замечательных архитектурных памятника одной эпохи: Коломенская церковь и собор Василия Блаженного. Если в последнем случае нас поражает причудливое богатство форм и красок, то храм в Коломенском, при всем его изяществе, чуть ли не изысканности, пленяет зрителя спокойной, благородной простотой. Два полюса — простота и сложность — образуют определенную стилевую категорию, которая так или иначе проявляется в конкретных особенностях стиля.

Оба названных памятника различны и в другом отношении: симметричность и асимметрия. Если коломенский храм, воплотивший в камне, по заключению искусствоведов, представление о величии и мощи Русского государства, в своих формах подчинен принципу устремленной ввысь симметрии, то в соборе, стоящем на Красной площади и выражающем ликование победы над давним врагом, оба принципа вступают в сложное взаимодействие, и прихотливая асимметрия торжествует над симметрической правильностью, не нарушая, однако, общей художественной целостности памятника. Так мы можем ставить вопрос еще об одной категории, связанной с отношением частей к целому.

Значение стилевой категории имеет величина памятника искусства, его масштабы. В. Н. Лазарев пишет о георгиевском храме в Старой Ладогe: «Интерьер храма, как и во всех постройках подобного типа, выдается своими небольшими размерами и интимным, камерным характером»<sup>24</sup>. Наоборот, когда вы входите в новгородскую Софию, вас поражает грандиозность храма. Камерности здесь противостоит монументальность. Искусствоведы нередко говорят об этих элементах стиля. Характеризуя искусство Древнего Египта, Кон-Винер монументальность называет художественным принципом этого искусства. Вёльфлин пишет о монументальности итальянской архитектуры: «От итальянского искусства неот-

делим крупный масштаб. Массивы дворцов с могучей высотой этажей, широкие галереи, обширные пространства в церквях — все это юг»<sup>25</sup>. О стиле монументального спектакля пишет А. Д. Попов: «Острая смена больших пространственных движений масштабно малыми движениями неразрывно связана со стилем монументального спектакля»<sup>26</sup>. Легко найти постановку противоположного — камерного — характера. Таков был в свое время спектакль Первой студии Московского Художественного театра «Сверчок на печи» Диккенса. К. С. Станиславский вспоминает: «В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда. Эти тонкости затеривались и не доходили до зрителя в большом пространстве малоуютного многолюдного театра, где актерам приходилось возвышать и напрягать голос и по-театральному подчеркивать игру». Наоборот, пьеса «Сверчок на печи» требовала от актера игры «особенно интимной, льющейся прямо в сердце зрителя»<sup>27</sup>.

А. Д. Попову принадлежит тонкое наблюдение над трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта»: «Я увидел в пьесе, — вспоминает он, — острое чередование динамики со статикой»<sup>28</sup>. Эту стилевую особенность произведения режиссер попытался воплотить в его постановке на сцене. Наблюдение деятеля театра можно распространить и на другие сферы искусства. Соотношение статики и динамики, в какой-то мере определяющее стиль произведения, свойственно и временным и пространственным искусствам. Достаточно вспомнить созданную В. Мухиной скульптурную группу «Рабочий и колхозница» с ее устремленным вперед, неукротимым движением. Здесь как бы преодолеваются законы пластики, искусства статического. В данном произведении динамичность выступает как главная особенность стиля, полная глубокого

идейного смысла: пространственное движение скульптурных фигур становится символом исторического движения советского народа. Иное впечатление производит скульптура Родена «Мыслитель» — застывшая в полной неподвижности фигура человека, погружившегося в глубокие размышления. Здесь царствует статика. Диалектическое соотношение статики и динамики можно наблюдать и в других искусствах. В Девятой симфонии Бетховена контрастируют две средние части: стремительное скерцо и медленное, плавное адажио. Эти противоположности находят диалектическое разрешение в спокойном, но могучем движении финала — гимне радости и свободы.

Предложенный перечень категорий стиля в искусстве не претендует на систематичность. Его следует рассматривать только как примерный, как иллюстрацию к нашему пониманию стилевой категории.

Подобно другим эстетическим категориям, как и категориям науки, философии, стилевые категории объективны. Они основываются на свойствах самого искусства, на тех его особенностях, которые складываются в самом художественном творчестве, в процессе исторического развития искусства. Эти свойства и особенности объективно существующего стиля, осмысляемые обобщающей деятельностью человеческого ума, и отражаются в стилевых категориях.

Особенности искусства, понятийно осознаваемые человеком в категориях стиля, возникают, как только что было сказано, в процессе развития самого искусства и развиваются вместе с развитием искусства. Так, например, соотношение общего и индивидуального в художественном образе исторически было очень изменчивым. Искусство индивидуального изображения и портретирования в римской скульптуре было новым по сравнению с обобщающей пластикой Древней Греции. Обобщение

решительно преобладало над индивидуализацией в древнерусском живописном искусстве. То же наблюдается и в древнерусской литературе, и в средневековом искусстве вообще, и в классицизме. Диалектика общего и индивидуального стала вполне доступной только реализму и реалистическим стилям.

Согласно законам материалистической диалектики развиваются, изменяются и сами стилевые категории. Но эти категории развиваются и изменяются в особом порядке, гораздо медленнее, не так, как развиваются элементы стиля, то есть конкретное стилевое содержание категорий. Например, элементы архитектурного стиля от ренессанса к барокко очень изменились, тогда как стилевые категории остались те же. Декоративность в стиле барокко, в отличие от ренессанса, стала явно преобладать над конструктивностью, но соотношение обоих признаков как стилевая категория в зодчестве сохранилась. Та же стилевая категория своеобразно, по-новому находит место и в архитектуре нашего времени. Изменение стилевых категорий отражает какие-то коренные сдвиги в искусстве и исторической жизни общества. Вскрыть имеющиеся здесь закономерности — задача исторической эстетики. Общее понимание исторической изменчивости стилевых категорий и признание особого порядка их изменения отвечают методологическому принципу историзма в науке об искусстве.

Выше шла речь о стилевых категориях искусства вообще, без разграничения его отдельных видов и объемов. Что касается последнего, то здесь нет существенных различий: одни и те же стилевые категории имеют силу и для художественного произведения, и для творчества художника, и для направления в искусстве. Не так просто решается вопрос о стилевых категориях, общих всем искусствам и различных в каждом из его ви-

дов. Общие категории здесь, несомненно, существуют, поскольку искусство, как специфическая форма общественного сознания, едино по своей природе; поскольку, далее, есть много общего между отдельными искусствами в структуре произведений, носителях и элементах стиля; поскольку, наконец, и в историческом развитии искусств закономерен известный параллелизм. Однако эти общие стилевые категории в каждом отдельном искусстве приобретают особый характер в зависимости от особенностей искусства. Так, соотношение объективного в живописи и музыке с самого начала различно. В живописи, искусстве изобразительном, эта стилевая категория закономерно выступает с преобладанием предметности, и экспрессионизм, пытающийся сделать живопись искусством выражения, есть уже распад или, во всяком случае, упадок живописи. В соответствующей стилевой категории музыки, как искусства выразительного, превалирует начало субъективное, значительная или даже решающая роль которого сохраняется и в программной музыке. Говоря о Шестой (пасторальной) симфонии, Бетховен «неоднократно подчеркивал, что вовсе не хотел сочинить музыкальную картину, одну из этих звуковых картин, которые он отвергал, а стремился выразить чувства, порожденные пребыванием в сельской местности»<sup>29</sup>. Иное дело, что родственные искусства могут сближаться между собою и в стилевых категориях. Скульптура в этом смысле ближе к живописи, а танец — к музыке. Однако при сопоставлении стилевых категорий в разных искусствах, и тем более при перенесении стилевых категорий одного искусства в другое, нужно быть очень осторожным, чтобы не нарушить специфической природы данного искусства. Так происходило иногда при попытках перенести общие понятия, установленные Вёльфлином для пространственных искусств, на художественную литературу.

## ФАКТОРЫ СТИЛЯ

### МНОЖЕСТВЕННОСТЬ СТИЛЕВЫХ ФАКТОРОВ

Стиль как художественная закономерность, как сложная система элементов возникает не сам собою, не спонтанно, а под воздействием некоторых определяющих его сил. Какие это силы? Чем определяется стиль искусства? Под какими воздействиями он складывается? Вот вопросы, возникающие перед исследователем стиля. Но для того чтобы правильно ответить на эти вопросы, их надо расчленить. Здесь намечаются две проблемы. Одна из них касается исторических и общественных условий, в которых складывается стиль и которыми он определяется. Эти силы воздействуют на стиль, на искусство, так сказать, извне, что не умаляет их основополагающего значения. Другая проблема относится к тому, что можно назвать стилеобразующими, или стилевыми, факторами. Эти действующие силы лежат внутри искусства и в известном смысле внутри стиля, хотя и занимают здесь по самой своей функции особое положение. В данной главе ставится вторая проблема: факторы стиля.

Понятие фактора нередко привлекается для объяснения стиля. Но употребляется оно несистематически и неотчетливо. Вельфлин указывает на темперамент художника, дух времени, племенной (национальный) характер как на факторы стиля, но не уясняет их соотно-

шения. Впечатление пестроты производит перечисление стилевых факторов у Кайзера: господствующие стилистические правила, вкус публики, признанные образцы, поколение, эпоха, жанр. В работе болгарского литературоведа П. Зарева мы находим такой перечень факторов стиля (сохраняем ту последовательность, в какой они выступают у автора): жизнь, эпоха, идейные проблемы, личность художника, подмеченные в жизни характеры и настроения, описанные писателем ситуации и конфликты, отношение художника к миру, его интерес к тому или иному человеческому содержанию, «жанровые предпочтения» художника<sup>1</sup>. В предложенном перечне стилеобразующих факторов нет необходимой полноты и систематичности.

Систематического рассмотрения факторов мы не найдем и в советских работах о стиле. В. А. Ковалев широко охватывает круг «категорий», с которыми связан стиль: «Важнейшие стилевые особенности складываются на основе художественного метода и целой суммы традиций и конкретных условий, в которых развивается литература. Стиль отчасти зависит от стилевых традиций прошлого, прежде всего жанровых традиций. Зависит он и от назначения вещи, от тех конкретных общественных и эстетических целей, которые стремится достичь писатель, и самое главное — от живой действительности, от характера и духовного мира людей, от больших задач, которые ставит перед писателем время»<sup>2</sup>. Как бы ни расценивать стилеобразующую роль каждого из перечисленных факторов, приходится констатировать, что они даны вне какой-либо системы. Здесь, как и в других подобных перечнях, проявляется стремление как можно полнее охватить многие и разнообразные факторы стиля. Их действительно много, и они разнообразны. Стиль произведения определяется и идеей, и образом, и методом, и жанром. Попытка свести многообразие



стилевых факторов к какому-то одному привела бы к недопустимому упрощению дела. Надо признать множественность стилеобразующих факторов. Каждый из них оказывает то или иное воздействие на формирование стиля.

Одной из насущных задач теории стиля является построение системы стилеобразующих факторов. Нельзя удовлетвориться теми случайными перечнями этих факторов, которые встречаются в научно-критической литературе. Но путь к системе лежит через анализ отдельных факторов. Их изолированное рассмотрение поможет лучше понять их стилеобразующую роль и место каждого из них в системе факторов, поможет определить их иерархию, к чему мы вернемся после аналитического обзора отдельных факторов.

Привести в систему перечень стилеобразующих факторов нам поможет обращение к структуре художественного произведения, из которой мы исходили и при определении носителей стиля.

Понятие стилевых факторов, как и понятие носителей, элементов, категорий стиля, относится и к произведению, и к творчеству, и к направлению. Во всех этих масштабах факторы стиля по своей природе остаются неизменными. Изменяется в той или иной мере их объем. Так, идейный фактор в отдельном художественном произведении выступает как идейное содержание данного произведения; в творчестве художника — как совокупность, система идей, охватывающая все его произведения; в художественном направлении — как его идейный мир.

Система стилевых факторов, о которой пойдет речь, охватывает — опять-таки в принципе — все виды искусства. Однако специфические особенности каждого вида вносят частичные видоизменения в общую систему. Сопоставим, например, идейное содержание поэзии и му-

зыка. В искусстве слова оно выступает гораздо более отчетливо, чем в искусстве «бессловесном». Эмоция как основное начало в содержании музыки вносит своеобразие в идейный фактор этого искусства. Стиль музыки больше подчиняется чувству, чем мысли.

В задачи общей теории стиля не входит сравнительная характеристика стилевых факторов во всех искусствах и во всех объемах. В этом отношении между стилевыми факторами наблюдается большая близость, позволяющая основное внимание обратить на то, что их объединяет.

Общность стилевых факторов сближает между собой и различные объемы искусства.

### СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ

Чаще всего, когда обращаются к поискам факторов, определяющих стиль, апеллируют к идее, к мировоззрению. И это закономерно. Идейное содержание произведения, творчества, направления — основа художественной закономерности, составляющей стиль, душа стилевого смысла. Некоторую зависимость стиля от мировоззрения признают даже те искусствоведы, которые стоят на позициях имманентизма в изучении художественного процесса. Стиль, конечно, определяется мировоззрением. Но эта бесспорная закономерность нередко трактуется весьма спорно. Многие *прямо* соотносят стиль с общественной идеологией. Между тем стиль не есть форма или выражение общественной идеологии. Таковой является искусство в целом — форма общественного сознания. Общественная идеология определяет *направление* искусства. Стиль как одно из слагаемых художественного направления и соотносится с его идеологическим содержанием. В творчестве и произведении те же соотношения выступают в меньших масштабах. Предметно-идейное содержание

конкретного художественного целого и становится фактором его стиля.

Но не забываем ли мы, что искусство есть мышление образами? Может ли идея непосредственно воздействовать на стиль, минуя образы? Конечно, художественное мышление как фактор стиля опосредствуется образами, образной формой. Это — закон. Но было бы догматическим пониманием этого закона отрицать возможность прямого влияния идейного содержания на те или иные элементы стиля. Известно, что лирические отступления в «Мертвых душах» резко отличаются по стилю от основного состава сатирической поэмы. Зависит это от тех мыслей и чувств, которые Гоголь выражает в этих отступлениях. Писатель покидает здесь сатирически обличаемых им «героев» и обращается к положительным началам жизни, к Родине, к народу. Это вызывает внедрение в сатирический стиль «Мертвых душ» стиля лирикопатетического, непосредственно определяемого темами и идеями лирических отступлений.

Отношение стиля к идейному содержанию отличается сложностью, и это зависит от сложности самого идейного содержания.

Так как сознание есть отражение действительности, так как мысли, чувства, стремления человека-художника рождаются в ответ на воздействие окружающего мира, то в сферу идейного содержания входит и тематика, предметное содержание искусства. Стиль в той или иной мере зависит от темы, от изображаемого предмета. В той или иной мере потому, что в разные эпохи, в разных литературных направлениях эта зависимость приобретала различные формы. Она наиболее естественна в произведениях реалистического метода, где изображение и его средства определяются задачей воспроизведения существенных сторон объекта. В иных направлениях, например, в классицизме, романтизме, символизме, экспрес-

сионизме, зависимость изображения от предмета прослеживается далеко не столь отчетливо, а иногда и вовсе не усматривается. Сам объект изображения подчиняется субъективному восприятию и замыслу художника.

Но и там, где этого нет, где перед нами «стиль, отвечающий теме», по лаконичной формуле Некрасова, это не прямолинейное отражение. Попытки установить прямую, непосредственную связь стиля с тематикой упрощают дело. Так, Б. В. Томашевский переход от классицизма к реализму в области стиля усматривал в том, что для Пушкина, в отличие от жанровой предопределенности стиля в классицизме, «каждая тема, каждое явление, каждый характер и предмет являлись носителями своего настроения и своего стиля». Здесь стиль прикрепляется к теме, а тематика как стилистический фактор изолируется от других факторов. Недостаточно и внесенное автором дополнение об изменении стилистических окрасок как смене «различных оценок изображаемой действительности, различного ее понимания»<sup>3</sup>. Стилистическая окраска языка Пушкина определялась не только идейно-тематическим содержанием его творчества, но и другими факторами стиля, в том числе и жанровым императивом, хотя и по-иному, чем в классицизме. В «Воспоминаниях в Царском селе» начало сражения обозначается традиционной формулой классицизма: «И се — пылает брань». Начало боя в «Полтаве» дано иначе: «И грянул бой». Это различие стилей определяется не тематикой (в первом случае Бородинская, во втором — Полтавская битва) и не оценкой или пониманием этих одинаково важных для судеб России и одинаково грандиозных сражений, а преобладанием в названных произведениях Пушкина различных художественных методов: в «Воспоминаниях в Царском селе» еще сильны традиции классицизма, а «Полтава» даже в батальной живописи стоит под знаком реализма, хотя и сохраняет некоторые черты

классицизма в речевом стиле. Слово Пушкина связано с темой не прямо, а через стилистический контекст, неразрывный с художественным методом. Конечно, тема, своя тема, выношенная художником, многое определяет в стиле произведения. Однако тема, скорее, устанавливает стилевой диапазон, выход за пределы которого противопоставлен художнику. Так, религиозная тематика многих произведений живописцев Возрождения предопределяла жанровые границы стиля, связанного с традициями иконописи, но в этих границах создавались произведения разных стилей, что зависело уже не от темы, а от других условий (отношение художника к теме, ее понимание). От предметного содержания мы переходим к идейному.

Историки стилей склонны придавать большое значение художественному видению, объясняя им особенности стиля. При этом видение рассматривается преимущественно как чувственно-эстетический акт, как зрительное восприятие мира, а идеологическая сторона этого акта забывается или затушевывается. Но контакт между душой художника и окружающей действительностью не сводится к видению. Художественно-познавательный процесс, действительно, начинается с *восприятия* — этим более широким и точным термином целесообразно заменить термин *видение*. Это чувственная основа художественного, да и не только художественного, познания. Но восприятие перерастает в *понимание* предмета, в его идейное осмысление. Идейное содержание в широком смысле слова включает и эмоциональное отношение художника к изображаемому, и его стремления, и его идеалы как цель стремлений. Идея становится важнейшим фактором стиля — если говорить об их иерархии. В интеллектуально-эмоциональной сфере художника складывается его понимание действительности и отношение к ней, его оценка людей и жизни. Вся сложность и целостность духовного мира художника выражается через

разнообразные экспрессивные формы и сказывается на характере изображения. А тем самым становится одним из факторов стиля. М. Н. Ермолова на известном портрете В. А. Серова предстает перед зрителем как великая трагическая актриса. И стиль этого гениального изображения определяется не только объективными качествами портретируемого лица, но в еще большей мере его восприятием и пониманием, из которого исходил художник, а также его эмоциональным отношением к высокому и благородному таланту артистки и ко всему ее облику. Отсюда — величественная поза, в которой предстает Ермолова: гордая посадка головы; плотно сжатые губы; глаза, смотрящие вдаль, полные мысли, видящие то, что не каждому доступно; наконец, сочетание черного и серого в цветовой гамме портрета. Все эти детали изображения, композиции, рисунка, колорита представляют глубокое стилевое единство, художественный смысл которого в полной мере отвечает идее, вложенной в портрет художником, — идее благородного и беззаветного служения искусству.

В структуре художественного произведения рядом с идейным содержанием мы различаем содержание образное. Система образов приобретает в искусстве значение не менее важного стилевого фактора, чем идейная система. В общей постановке это положение можно признать бесспорным, но и оно нуждается в уточняющей детализации. Говоря об образном факторе стиля, мы имеем в виду тот художественный образ, который рождается в творческом воображении художника как отображение созерцаемой им жизни и выражение его идейно-эмоционального отношения к этой жизни. Иначе говоря, мы имеем в виду содержание образа.

Выше речь шла о теме (предметное содержание) и идее (идейно-эмоциональное содержание), как о факторах, оказывающих непосредственное воздействие на

стиль. Но, как правило, это воздействие осуществляется через образы, в которых художник воплощает свои темы и идеи. Так возникает художественная картина жизни, глубоко своеобразная у каждого большого художника, выражающая его восприятие и понимание действительности. Так возникает оригинальный, неведомый ранее и неповторимый в дальнейшем образный мир художника, представляющий собою его вклад в сокровищницу искусства. Новые образы художнику-новатору подсказывает новая действительность, новые явления жизни, новые социальные характеры. На эту «подсказку» художник и отвечает созданием новой образной системы. Достаточно вызвать в памяти образы, созданные такими художниками, как Лев Толстой и Достоевский, Микеланджело и Рембрандт, Бетховен и Чайковский, Уланова и Качалов, чтобы осознать всю важность образного мира художника для его стиля.

Стилеобразующим фактором может стать отдельный образ. Это бывает, прежде всего, в произведениях, содержащих один художественный образ. Мы видели такой образ в серовском портрете Ермоловой. Это вообще характерно для портрета (двойные или групповые портреты более редки). Единичный образ чаще всего создается и в скульптуре. Он и становится образным фактором стиля.

Но обычно в художественном произведении бывает не один образ, а больше, иногда значительно больше. И в этом случае отдельные, по крайней мере основные, образы не теряют своей стилеобразующей силы.

Интересна в этом отношении музыка. Ярким примером подчинения музыкального стиля отдельному образу может служить система лейтмотивов в операх Вагнера или Римского-Корсакова. Композитор создает музыкальный образ героя, например, Валькирия или Зигфрид в «Кольце Нибелунга», Иван Грозный или Ольга в «Пско-

витянке». Каждому такому образу свойственна стилевая цельность, выражающая характер героя. Но так бывает не только в оперной или программной музыке. Сонатное аллегро содержит две музыкальные темы (главная и побочная партии), как правило, контрастирующие одна с другой. Возникают два музыкальных образа, каждый в своей стиливой окраске.

Нечто подобное мы встречаем и в живописи, когда на полотне сочетаются контрастные или резко различные образы. Так, в картине Александра Иванова «Явление Христа народу» создается глубокий контраст между пестрой, многоликой, находящейся в смятении толпой и величавой, спокойной, медленно шествующей фигурой Христа. Кажется, что этот образ написан в ином стиле, чем все остальные. Подобная зависимость стиля от отдельных образов угрожает стиливому единству произведения. И так бывает в искусстве. Но как раз великое произведение А. Иванова дает возможность понять и другое: различие в стиле отдельных образов у настоящего художника не создает стиливого разнобоя. Произведение искусства — не конгломерат образов, а их система. При всем своем различии художественные образы произведения находятся между собою в определенном соотношении, отражающем соотношение явлений действительно-сти и выражающем идейно-художественную концепцию автора произведения. На этой основе отдельные «стилевые пятна» объединяются в общую по стиливому колориту композицию. В картине А. Иванова мы видим четко расчлененную систему образов: толпа, при всем различии составляющих ее персонажей, объединенная ожиданием Мессии, жадной нравственного обновления и духовной свободы; Иоанн Креститель, призывающий и подготавливающий людей к этому большому событию в их жизни; появившийся в отдалении Христос, который всем своим обликом, окружающим его пустынным про-



странством, из которого он появляется, медленным приближением к народу свидетельствует о себе как о давно ожидаемом освободителе. Этой ясной системе образов соответствует стройная композиция, выделяющая те же три образных центра, а толпу, в свою очередь, расчленяющая на отдельные группы<sup>4</sup>. Тому же художественному принципу отвечает и изображение фигур, очерченных строгими контурами, пластически вылепленных, психологически выразительных. Знаменательно, что в ранних эскизах картины Христос не был отделен от толпы и это стирало грань между ним и обыкновенными людьми. Так искал и находил великий художник идейно-художественный закон своего творения, свой стиль.

Добавим, что эта закономерность проявляется и в музыке. Опера Вагнера или симфония Бетховена обладает глубоким стилевым единством, несмотря на различие и даже контрастность отдельных тем, на которых построено произведение.

В сюжетных произведениях искусства в качестве стилевого фактора важную роль играет образ-сюжет или — там, где нет развернутого сюжета, — события и явления жизни, отложившиеся в художественных образах. Единство чеховского стиля приобретает тонкие оттенки в зависимости от сюжета той или иной новеллы. Стоит, например, сравнить рассказ «Дом с мезонином», полный тонкого лиризма, иногда (образ Лиды) переходящего в мягкую иронию, и рассказ «Ионыч», где ирония носит совершенно иной характер и местами становится достаточно резкой сатирой (омещанившийся доктор Старцев).

√ Стилеобразующая значимость художественного образа усиливается одной особенностью этого компонента художественной структуры. Смысл художественного образа выходит — иногда очень далеко — за пределы его непосредственного значения. В этом одно из главных отличий образа от понятия, которое подчинено логиче-

ским законам мышления и в соответствии с этим стремится к однозначности своего содержания. Непосредственное содержание художественного образа как бы окружено идейно-эмоциональным ореолом. Это особенно отчетливо видно на музыкальном образе. Его прямое значение обычно сводится к некоторым общим впечатлениям радостного или грустного, бурного или спокойного, возвышенного или обыденного... И все? Немногое можно добавить, если переводить на язык понятий идейно-эмоциональное содержание «чистых» — не иллюстративных, не программных — музыкальных образов, если, конечно, не подменять образов музыки образами по поводу музыки. Но как богат, как экспрессивен и импрессионен идейный и особенно эмоциональный ореол музыкальных образов! Эти психологические «обертоны» музыки ищут выражения в различных средствах музыкального языка, воздействуя на его стиль.

В изобразительных искусствах непосредственное значение образов гораздо определеннее, полнее, чем в музыке. Это обуславливается зрительной природой образа. Но и здесь идейно-эмоциональный смысл обычно шире прямого значения образов. Таковы, например, пейзажи — И. Левитана. Картины «Владимирка» или «Над вечным покоем» полны не только любви к бескрайним просторам родины, но и горьких раздумий над ее судьбами, над положением народа. Подобные мысли и чувства угадываются где-то за непосредственно воспринимаемым образом.

В художественной литературе возник специальный термин для обозначения того, что прямо не выражено словами — подтекст. Но и при отсутствии подтекста в собственном смысле слова литературный образ способен выразить больше того, что в нем воспринимается непосредственно. Однако это не прямо выраженное содержание все же выражено — если не в тексте, то

под текстом. Это отличает реалистическую концепцию художественного образа от интуитивистской.

Так раскрывается перед нами сложность художественного образа как стилеобразующего фактора.

Прослеживая систему факторов стиля, мы вступаем дальше в сферу художественного метода. Метод и стиль, их взаимоотношение — здесь одна из узловых проблем учения о стиле. Мы уже подходили к ней в связи с вопросом о носителях стиля. Там были разграничены два аспекта художественного метода: с одной стороны, отображение, с другой — изображение и выражение. Что касается двух последних, то эти компоненты входят в систему носителей стиля. Изображение и выражение в искусстве — та область, в которой отчетливо проявляется стилевая закономерность. Основной же аспект художественного метода — отображение, как творческий принцип, как художественно-познавательное отношение к действительности, — является фактором стиля. Например, стиль поэзии декабристов формируется не только в зависимости от идей и образов, внесенных дворянскими революционерами в художественную литературу, но и под воздействием отвечающего этому содержанию романтического метода. Сочетание в образе элементов действительности и идеала у декабристов явно склонялось в пользу последнего, то есть идеала. Отсюда — героический ореол в изображении человека-гражданина, преобладание экспрессивности над изобразительностью, тяготение к высоким жанрам и высокому стилю в поэтическом языке.

История музыки дает яркие примеры воздействия художественного метода на жанровые формы как носители стиля. Характеризуя деформацию сонатной формы у Шумана, музыковед отмечает, что композитор-романтик вносит в нее принципы рондо и свободной вариационности, в результате чего сонатное аллегро приближается к

типу одночастной инструментальной поэмы. Эта закономерность проявляется и в новых жанрах, создаваемых романтиками. Таковы баллады и фантазии Шопена, симфонические поэмы Листа, «сквозные» сюитные циклы того же Шумана («Крейслериана», «Карнавал», «Симфонические этюды» и др.). Эти музыкальные жанры порождены романтической потребностью свободного излияния чувств и глубокого проникновения в «лабиринт жизни»<sup>5</sup>.

Если мы не можем говорить о методе, не обращаясь к мировоззрению, то, говоря о стиле, мы не можем не обращаться к методу — так тесна здесь связь. Однако было бы неправильно понимать эту связь как однозначную. Нельзя думать, будто каждому методу соответствует один и только один стиль. Это опровергается хотя бы тем же фактами романтического искусства. Романтизм, о котором можно говорить как об одном из важнейших художественных методов, исторически вылился в различные стилевые системы как у нас, так и за рубежом. И если при наличии самых различных оттенков в творческих принципах романтизма мы все же говорим о романтическом методе, а не о методах, то речь о романтических стилях вполне закономерна. На основе одного художественного метода возникают различные стили. Но единство метода обуславливает родство стилей, различие которых имеет свои границы. Стили Шумана, Шопена, Листа различны, но их романтическая природа придает им глубокое внутреннее единство.

На данной ступени анализа стилеобразующих факторов мы сталкиваемся с одним явлением, которое может показаться противоречащим предложенному разграничению носителей и факторов стиля. Выше в систему носителей стиля мы включили изображение и выражение как компоненты художественного метода, который своей образно-познавательной стороной входит в число стиле-

вых факторов. Но оба эти компонента — и изображение, и выражение — не только послушно принимают определенную стилевую окраску. Они становятся и действующей силой, сближаясь в этом отношении с факторами стиля. Так, характерное для В. Серова-портретиста изображение натуры, проникнутое авторским отношением к портретируемому лицу — иногда лирическим (портрет В. С. Мамонтовой — «Девочка с персиками»), иногда сатирическим (портреты буржуазных дельцов и царских вельмож), иногда патетическим (портрет Ермоловой), — отражается и на композиции, и на внешней форме портрета (тот же портрет: поза артистки, колорит). То же можно наблюдать и в художественной литературе. Приемы гротескного изображения персонажей в произведениях Гоголя определяют важнейшую роль гиперболы в его речевом стиле. Примером может служить сцена встречи Чичикова и Манилова, почувствовавших друг к другу неодолимое «влечение». Изображение персонажей дано при помощи гипербол: они «минут пять оставались на улице», заключив друг друга в объятия; от сильных поцелуев у них «весь день почти болели передние зубы» и т. д. В подобных гиперболах, которым соответствуют и другие изобразительные средства, осуществляется гротескный принцип изображения, выражается авторское отрицание изображаемого.

Забегая вперед, отметим, что и некоторые другие элементы художественной структуры являются одновременно и носителями, и факторами стиля. Под это правило подпадают, как увидим, родовая и жанровая формы, композиция, особенно при введении рассказчика.

Но как понять само это правило? Как носитель стиля в то же время может быть и его фактором? Какие носители стиля выступают в этой двойной функции?

Нетрудно заметить, что те элементы художественной структуры, которые, при расчленении содержания и фор-

мы, мы отнесем к содержанию, являются только факторами стиля: идейное содержание, образная система, метод как отображение предмета. Столь же очевидно, что внешняя форма в искусстве является только носителем стиля. Что же касается тех элементов структуры, которые, условно говоря, можно было бы отнести в область внутренней формы, то они в первую очередь выступают в качестве носителей стиля, но в этом своем качестве становятся факторами по отношению к структурным элементам более низкого уровня и главным образом — по отношению к внешней форме. Таковы метод как изображение и выражение, родовая и жанровая формы, композиция. Можно признать условным такое разграничение носителей и факторов стиля. Можно согласиться, что в действительности все сложнее и пестрее. Но всякая теория вынуждена анализировать, разлагать целостное явление на элементы и в какой-то мере схематизировать. Это необходимо для постижения сущности явления. На примерах портретной живописи Серова и языка Гоголя мы видели, как изображение и выражение становятся фактором, воздействующим на другие носители стиля. Сейчас мы перейдем в этом плане к внутренним формам.

В старых «поэтиках» и «риториках», не знавших понятия художественного метода, главным стилевым фактором признавались роды и виды литературы. Представление о важности жанрового фактора было усвоено и научной стилистикой. Вильгельм Ваккернагель в книге «Поэтика, риторика и стилистика» (1873) дает систематику жанров в их соотношении с особенностями стиля. По убеждению П. Н. Сакулина, «жанры, как эпос, лирика и драма, имеют свои стилевые отличия, и есть смысл различать стили: эпический, лирический, драматический или специально трагический. Возможны и подразделения: стиль дидактической лирики, стиль сатиры, стиль

торжественной лирики, стиль любовной лирики» и т. д.<sup>6</sup> Большое значение «жанровым стилям языка художественной литературы» придает В. В. Виноградов. «Анализ стиля литературного произведения, — пишет исследователь, — должен опираться на глубокое историческое понимание языка художественной литературы во всем многообразии ее родов и жанров и на понимание закономерностей развития стилистических особенностей того жанра, к какому относится или примыкает данное произведение»<sup>7</sup>. Жанровым стилем (*Gattungsstil*) охотно занимаются и зарубежные стилисты.

Значение рода и жанра как факторов стиля несомненно. Оно обуславливается прежде всего содержательностью самих родовых и жанровых форм.

Род и жанр в литературе и вообще в искусстве не являются «пустыми» формами, в которые можно вложить любое содержание. Сами по себе это формы содержательные. Каково бы ни было, скажем, конкретное содержание эпического произведения (его тема, идейный смысл, характеры, сюжет), оно выступает с признаками эпичности как специфического содержания формы эпоса. Читатель вправе ожидать в этом случае более или менее широкого (в зависимости от вида эпоса) раскрытия характеров, их жизненной судьбы, их связей с общественной средой, с исторической жизнью народа. В тех или иных модификациях это родовое содержание выступает во всяком эпическом произведении. Для наших целей сказанного о роде достаточно, тем более что в последнее время этот вопрос нашел в нашей науке углубленную разработку<sup>8</sup>.

Нет необходимости подробно говорить и о жанровых формах. Здесь содержательность поднимается на новую ступень. Литературный жанр, будучи связан с родом, несет в себе не только родовое, но и жанровое содержание. Достаточно назвать такие виды эпоса, как поэма

и роман, чтобы понять, о чем идет речь. Сколько бы ни спорили о природе, признаках, задачах, судьбе этих литературных жанров, особенно романа, остается бесспорным, что, пока эти жанры существуют, они остаются поэмой и романом с присущим каждой из этих внутренних форм относительно устойчивым жанровым содержанием. Это не мешает поэме и роману в их историческом развитии изменять свою жанровую форму. Но изменчивое в жанре всегда сочетается с устойчивым, пока существует жанр.

Аналогичные соотношения наблюдаются и в других искусствах. Теория музыки пользуется в этой области двумя понятиями: музыкальные формы и жанры. К первым относятся типы внутреннего строения музыкального целого (тема, период; двухчастное и трехчастное строение; рондо; сонатное аллегро и др.). «Под музыкальными жанрами,— по определению музыковеда,— подразумеваются различные виды музыкальных произведений, родственных между собою по содержанию, по многим типическим средствам музыкальной выразительности и, главное, по характеру связи с бытом, с породившей их исторической действительностью» (песня, гимн, романс, ария, прелюдия, этюд, ноктюрн и т. д.)<sup>9</sup>. В обоих случаях композитор имеет дело с содержательными формами, хотя содержательность здесь не так «принудительна», не так определенно выражена, как в соответствующих формах словесного искусства. Сонатное аллегро как музыкальная форма или баллада как музыкальный жанр допускают весьма различное содержание, однако не безразлично какое. Композитор ищет форму и жанр, соответствующие его музыкальным идеям и образам, то есть обладающие определенной содержательностью. «Баллады» Шопена и «сказки» Метнера, «симфонические этюды» Шумана и «мимолетности» Прокофьева содержательны в самой своей жанровой природе, и поэтому они



так «пластичны» для выражаемого в этих жанрах эмоционально-образного содержания музыки.

Но содержательность родовых и жанровых форм — это еще не все.

В качестве стилеобразующего фактора род и жанр выступают в той стилевой характеристике, которую они приобрели как носители стиля. Лирическое стихотворение в своем стиле отражает родовые особенности лирики, но эти особенности по-разному преломляются в романтической и реалистической лирике и по-разному выражаются в стихотворениях, различных по художественному методу. Достаточно прочесть одно за другим два лирических стихотворения Пушкина, разделенных десятилетием: «Погасло дневное светило» (1820) и «Румяный критик мой» (1830), чтобы стало очевидным различие лиризма романтического и реалистического в его воздействии на речевой стиль стихотворений. Так и жанровая форма «Евгения Онегина» становится фактором композиции и языка романа, уже получив стилевую характерность под воздействием таких факторов, как идейно-образный мир произведения, его художественный метод.

Зависимость стиля от рода и жанра не есть величина постоянная. Исторически она очень изменчива, по-разному выступая в различных системах поэтики, в различных художественных направлениях. Д. С. Лихачев, В. П. Адрианова-Перетц и другие историки древнерусской литературы показали различие стилей литературных жанров, распространенных в то время (летопись, воинская повесть, агиография и т. д.). Зависимость речевого стиля от жанра была, как известно, регламентирована поэтикой классицизма. В духовной оде («Вечернее размышление») Ломоносов был обязан пользоваться славянизмами:

Не льдисты ль мещут *огнь* моря?  
Се *хладный* пламень нас покрыл.

Наоборот, в «легком» стихотворении («Из Анакреона») поэт должен был соответствующие предметы обозначать словами разговорного языка:

Жалея о несчастье,  
*Огонь* я разложил..  
 Я теплыми руками  
*Холодны* руки мял.

В реалистических литературных течениях, свободных от строгой жанрово-стилистической регламентации, нет прямой и обязательной подчиненности стиля жанру. Утверждение реализма в творчестве Пушкина произвело революционный переворот в стилистической «конституции» русской литературы. Распределение жанров по стилям или стилям по жанрам было отменено. В трагедии «Борис Годунов» Пушкин отказался не только от традиционных трех единств, но и от «четвертого единства», единства слога, позволив себе смелость ввести в трагедию все три стиля — там, где они были уместны.

Однако реалистическая «революция» в области жанров и стилей не привела к анархии. Власть жанра над стилем — в разумных границах — сохранилась. Было бы неправильно говорить о безразличии жанра в отношении к стилю при реализме. Достаточно вспомнить различные жанры большой стиховой формы у того же Пушкина, чтобы убедиться в том, что и реалистические произведения в своем стиле обнаруживают значительную зависимость от жанра. «Домик в Коломне» и «Медный всадник», произведения разных жанров, различны в своем речевом стиле, несмотря на общность художественного метода и некоторые сближения по содержанию. Это различие особенно заметным становится там, где повесть о бедном чиновнике перерастает в поэму о великом государственном деятеле. Еще более заметно различие стилей в разных жанрах поэмы у Некрасова, на-

пример, в героической поэме «Кому на Руси жить хорошо» и в поэме-сатире «Современники».

Вопрос о зависимости стиля от жанра сохраняет свою актуальность и для советской литературы. Чтобы не выходить из пределов большой стиховой формы, обратим внимание на различие ее жанров в творчестве советских поэтов. Если не вдаваться в подробности, то можно говорить о двух основных жанровых тенденциях, проявляющихся в поэме социалистического реализма: эпической и лирической. В этом отношении различаются, например, поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» и «За далью — даль», или поэмы В. Маяковского «Хорошо!» и «Про это». В научно-критической литературе о названных произведениях и их авторах мы находим интересные наблюдения над тем, как в зависимости от преобладания эпического или лирического начала в поэме изменяются средства и приемы изображения человека, роль авторской личности, композиция, художественный язык, то есть стиль в широком значении этого слова.

Детальный анализ стиля различных жанров поэмы помог бы нашей критике найти правильный путь решения вопроса, который не так давно стал предметом острой дискуссии на страницах «Литературной газеты»: Что такое поэма как литературный жанр? Да и существует ли такой жанр? Нужно ли устанавливать какие-то обязательные признаки поэмы? Ответ на эти вопросы, имеющие не только теоретическое, но и практическое значение, должны дать история и современное состояние спорного жанра. Внимательный взор, вероятно, подметит некоторые относительно устойчивые признаки жанра поэмы, пока она существует как поэма и не трансформируется в другой жанр (баллада, лирический цикл, повесть в стихах и т. д.). А среди этих устойчивых признаков важное место занимают элементы стиля, также относительно устойчивые. Написав в 1823—1824 годах не-

мало строф реалистического романа в стихах, Пушкин возвращается в «Цыганах» к жанру романтической поэмы. Это вызывалось, очевидно, желанием Пушкина еще раз воплотить образ своего романтического героя-бунтаря. Этим определился жанр поэмы, а «законы жанра» потребовали соответствующего стиля.

Еще более наглядным примером зависимости стиля от жанра может послужить история басни. Басня как жанр мировой литературы дает большое количество разновидностей, и это проявляется в различных сторонах ее стиля. И тем не менее от Эзопа и Федра, через Лафонтена и Крылова до советских баснописцев можно подметить некоторые общие черты стиля, свойственные басне как устойчивому жанру (аллегоричность образов, дидактизм, сжатость композиции, лаконизм повествования и т. д.).

Жанр как фактор стиля отличается от других факторов тем, что его действие сказывается только на отдельных произведениях и не простирается на другие объемы стиля. Творчество художника чаще всего многожанрово. Каждый жанр включает в сферу своего влияния те произведения художника, которые созданы в данном жанре, и остается безразличным к произведениям иной жанровой формы.

То же, в сущности, надо сказать и о значении жанрового фактора для стиля направления. И здесь он действует ограниченно. Для каждого из жанров, культивируемых направлением, этот фактор имеет стилеобразующее значение. Но направление в целом, не ограниченное одним жанром, не зависит от жанрового канона.

Зависимость стиля от жанра наблюдается и в других искусствах, особенно в музыке. Таковы, например, фуги Д. Шостаковича, которые, при всем новаторстве советского композитора, сохраняют не только обязательную для этого жанра классическую строгость формы, но и

серьезность, философичность содержания. А это предъявляет определенные требования к стилю фуги. Стилевая закономерность музыкального произведения в значительной мере определяется его канонической формой или жанром. Оперетта того же Шостаковича («Москва — Черемушки») написана в ином музыкальном стиле, чем его опера («Катерина Измайлова»).

Есть основания ставить вопрос о воздействии композиции как внутренней формы на внешнюю форму произведения.

В живописи расположение, группировка фигур и предметов на плоскости, в какой-то мере определяет рисунок, перспективу и даже колорит, точнее — красочную гамму. В литературе большое значение для речевого стиля имеет характер повествования: пишет ли автор от своего лица, или поручает повествование рассказчику, и кто выступает в роли рассказчика. В зависимости от этого возникают различные формы сказа. Но жанровая форма в качестве стилового фактора более действенна, чем форма композиционная.

Помимо стилевых факторов, общих для всех или многих искусств, можно говорить и о факторах, свойственных отдельным видам искусства. Отметим, например, стихотворную и прозаическую формы изложения как факторы стиля, существующие в искусстве слова, мажор и минор в музыке, различие между станковой и монументальной живописью и другие. Подобные факторы вносят дополнительные оттенки в стиль, определяемый основными факторами. Таково, например, различие в стиле между прозаической и стихотворной комедией. Комедия «Горе от ума», в центре которой стоят благородные герои (Чацкий и Софья), а сюжет разворачивается в драматическом плане, отличается тем самым от сатирической и «безгеройной» комедии «Ревизор». Это отличие подкрепляется стихотворной формой пьесы Грибоедова.

Такие формы искусства слова, как ритм, рифма, строфика, мелодия, интонация, темп речи, звукопись, тембр голоса (при художественном чтении) являются неисчерпаемым источником различных стилиевых оттенков в художественной литературе, причем не только в поэзии, но и в прозе — с соответствующими видоизменениями (отсутствие рифмы, строфического строения, иной характер мелодии в прозаических произведениях).

В искусствознании иногда ставится вопрос о материале и технике исполнения в искусстве как о факторах стиля. Таковы, в частности, акварель, масло, пастель в живописи, различная техника в графике, фреска и мозаика, глина, гипс, металл, мрамор в скульптуре, тембр того или иного инструмента в музыке, материал в архитектуре и т. д. и т. д. Несомненно, что для стиля все эти материально-технические различия имеют немало важное значение. Но это другой род зависимости — именно материально-техническая, а не художественно-идеологическая, каковой является зависимость стиля от того или иного фактора. Этими условиями создаются известные предпосылки и границы стилиевого оформления, а не самый стиль. Стиль Серова-портретиста один и в масле, и в акварели, и даже в графике, но материально-технические средства в этих случаях различны, и это придает известное своеобразие стилю, не меняя его закономерности.

### „РАВНОДЕЙСТВУЮЩАЯ“ ФАКТОРОВ СТИЛЯ

Сделанный выше обзор стилеобразующих факторов может создать впечатление, будто художественное целое подвергается перекрестному воздействию разнородных сил, вследствие чего в нем возникают различные стилиевые тенденции, движения, круговороты. Можно ли тогда говорить о художественном целом? Может ли при этих

условиях возникнуть стилевое единство? Достигается ли при этом художественная закономерность стиля?

Ответ на эти вопросы дает само искусство. Произведение, творчество, направление — если мы имеем дело с настоящим искусством — воспринимается как художественное целое, отличающееся единством стиля, хотя зачастую и весьма сложным, представляющим «систему систем». Задача исследователя — понять, какую роль здесь играют отдельные факторы и в какой системе они выступают. И на эти вопросы нам помогает ответить сама структура художественного произведения. Расчлняя ее на элементы, мы в какой-то мере определяли значимость этих элементов в художественном целом. А этим в основе определяется соотношение, иерархия тех элементов, которые становятся факторами стиля.

Если художественный смысл стиля неотделим от его идейного значения, то в последнем, очевидно, и следует искать его основной фактор. Ведущим началом в системе стиливых факторов является предметно-идейное содержание.

Но стиль, как правило, не связан с предметом и идеей непосредственно. Между ними в художественной структуре занимают место другие элементы и, следовательно, другие факторы. Прежде всего это образная система как отображение действительности и выражение идейно-эмоционального содержания. Зависимость образного строя произведения от его содержания определяет взаимоотношение этих факторов: содержание сохраняет значение ведущего начала по отношению к системе образов.

Дальнейшее место в иерархии стиливых факторов принадлежит художественному методу. Это определяется его зависимостью от мировоззрения — идейного и образного. В свою очередь от метода зависят такие носители стиля, как изображение и выражение.

Важную роль в системе факторов стиля играют родовая и жанровая формы. Они находятся в сложном соотношении с содержанием и методом произведения, о чем будет сказано несколько ниже.

Структуру художественного целого замыкают композиционная и внешняя форма. Оба этих аспекта формы входят в стилевую систему в качестве носителей стиля, испытывая воздействие различных факторов, хотя композиция, как мы видели, в той или иной мере влияет на особенности внешней формы.

Конечно, эта стилевая «табель о рангах» в значительной мере условна и схематична. Соотношение факторов в конкретных художественных произведениях далеко не всегда демонстрирует эту общую схему. Удельный вес тех или иных факторов то возрастает, то уменьшается.

Это связано прежде всего с тем, что иерархия стилевых факторов — система исторически изменяющаяся. Вспомним, что говорилось о различной роли жанрового фактора в художественной литературе. Героическая поэма эпохи классицизма требовала высокого стиля, а поэма-бурлеск должна была писаться низким стилем. Такое же различие в речевом стиле было между одой и сатирой. Общие стилевые особенности, свойственные классицизму как художественному методу, отступали здесь на второй план перед канонизированными стилями жанров. Жанровый фактор преобладал над фактором метода. Иное соотношение факторов мы наблюдаем в эпоху реализма. Реалистические поэмы Некрасова по стилю неизмеримо ближе к его лирике, чем к романтическим и тем более классицистским поэмам. Повести и рассказы Марлинского по стилю сближаются с ультра-романтической лирикой Бенедиктова, а не с реалистической прозой Пушкина. Фактор метода возобладал над фактором жанра. Так бывает и в других искусствах.



Голландский пейзаж и портрет XVII века ближе по стилю между собою, чем тот же пейзаж и пейзаж импрессионистов.

Подобные различия наблюдаются и в жанрах, доживших до нашего времени. В строгих жанрах на первое место выдвигается жанровый фактор. Такова, например, эпиграмма, которая сохраняет свои основные признаки (острая и остроумная насмешка, определенный адресат, краткость, стихотворная форма) на протяжении долгого времени. Жанр доминирует здесь над остальными факторами. В таком «свободном» жанре, как элегия, определяющим началом является эмоциональное содержание (грустное чувство). К строгим жанрам можно отнести басню, основными элементами которой являются аллегорический образ и прямо сформулированная или легко понимаемая «мораль». В балладе основным фактором стиля можно считать сюжет. Правда, эволюционируя от романтизма к социалистическому реализму, баллада утратила фантастическую окраску, свойственную, как правило, сюжету. Но элемент героики или необычности сохранился в балладных сюжетах Багрицкого, Тихонова и других советских поэтов.

В пейзажном стихотворении Тютчева «Летний вечер» возникает образ моря, поглотившего раскаленный шар солнца. Этот антитетический образ проходит через все стихотворение и диктует поэту детали изображения и выбор художественно-речевых средств. Наступление вечера после дневной жары приносит облегчение:

Грудь дышит легче и вольней,  
Освобожденная от зною.

Этот психологический мотив облекается в образы, развивающие исходный образ морской волны: звезды подняли небесный свод «своими влажными главами»;

Река воздушная полней  
Течет меж небом и землею.

Этим метафорам соответствуют сравнения заключительного четверостишия:

*И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.*

Стихотворение заканчивается антитезой, возникшей в его первом четверостишии: дневная жара — вечерняя прохлада. Художественный образ в этом произведении становится основным фактором стиля.

Как бы ни соотносились между собою отдельные стилевые факторы, в какой бы системе они ни выступали, они воздействуют на стиль художественного целого не изолированно друг от друга и проявляются в нем не каждый в отдельности. Они воздействуют совместно, скрещиваясь, сочетаясь между собою, вступая в сложное взаимодействие, что и определяет своеобразие стиля данного художественного целого. Если стиль представляет собою художественную систему, отличающуюся внутренним единством элементов, то это единство достигается, очевидно, в результате совместного действия всех стилеобразующих факторов, или, выражаясь фигурально, в точке пересечения всех стилевых координат<sup>10</sup>. В совместном действии стилеобразующих факторов возникает некая «равнодействующая» различных сил, воздействующих на стиль данного художественного целого. Нахождение «точки пересечения» отдельных факторов, определение их «равнодействующей» и является основной задачей стилевого анализа. Но это и значит понять стиль данного художественного целого, точнее — понять художественный смысл стиля.

«Химический анализ» стиля, которым мы занимались на предшествующих страницах, есть только необходимый этап научного исследования, за которым должно последовать синтетическое, целостное постижение стилевой

закономерности в ее идеологических и эстетических основах.

Но на этом не оканчивается изучение стиля. Стилевые факторы в той или иной трактовке признает и буржуазное искусствознание. С нашей точки зрения, стиль вместе со стилеобразующими факторами — явление не только художественное, идеологическое, но и социальное. Нам и нужно обратиться к социально-историческим основам стиля.

Однако прежде чем переходить к этой теме, мы попытаемся с возможной краткостью сформулировать определение стиля, признавая при этом всю условность дефиниций применительно к подобным основным и общим понятиям.

Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого.

## СТИЛЬ КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

### ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СТИЛЯ

В предыдущей главе был поставлен вопрос о силах, определяющих возникновение и развитие стиля. Были разграничены две стороны этого вопроса: во-первых, вопрос о социально-исторических условиях, которыми определяется стиль; во-вторых, вопрос о стилеобразующих факторах. Мы начали со второй проблемы. Теперь же нам надлежит обратиться к первой. Как следует понимать социально-историческую обусловленность стиля?

Для буржуазного искусствознания характерны различные формы имманентизма, то есть обособления процесса развития стилей от социально-исторического процесса — стремление объяснить стиль внутренними художественными закономерностями. Здесь наблюдаются различные оттенки: от воинствующей «антисоциологии», поднимающей на щит «русский формализм» 1920-х годов, до вынужденного фактами признания внеположных искусству действующих сил.

«Антисоциология» чаще всего выступает в виде структурализма. На первой же странице своей книги, на которую мы уже ссылались, Кайзер кратко излагает свое методологическое кредо: поэзия возникает и живет не как отражение чего-нибудь другого, но как замкнутое в себе языковое строение (*Gefüge*), которое должно быть

исследовано во взаимодействии его созидательных (schaffende) языковых сил.

Более умеренна позиция тех ученых, которые глубоко погружаются в изучаемый материал и не закрывают глаза на реальные факты искусства. При объяснении причин формообразования и эволюции стилей они вынуждены покидать пределы замкнутого художественного ряда и обращаться к внешним условиям. Характерным примером этого является не раз уже упоминавшийся Вёльфлин. Нам знакомы его колебания и противоречия в решении вопроса об идеологических основах стилевой закономерности. От таких же колебаний и противоречий искусствовед-идеалист не может уйти и в проблеме исторического развития стиля. Устанавливая факт стилевой эволюции от линейности к живописности, Вёльфлин ставит вопрос: «Является ли изменение форм восприятия следствием внутреннего развития, некоторой само собой совершающейся эволюции аппарата восприятия, или же это изменение обусловлено толчком извне — другими интересами, другой позицией по отношению к миру?» Вёльфлин полагает, что каждая из этих точек зрения грешит односторонностью. «Конечно, — пишет исследователь, — не следует думать, будто внутренний механизм раскручивается автоматически, и названное следование форм восприятия имеет место при всяких обстоятельствах. Чтобы оно могло произойти, жизнь должна изживаться определенным образом. Однако устройство человеческой способности представления и заключенные в ней возможности развития всегда являются значительным фактором в истории искусства». Вёльфлин не отрицает воздействия жизни на искусство, но все же основное для него — внутренние процессы, происходящие в искусстве как таковом. «Ни одно произведение искусства, — продолжает Вёльфлин, — не сохраняет своей действительности. Что сегодня кажется полным жизни, зав-

тра уже немного поблекнет. Этот процесс может быть объяснен не только отрицательно при помощи теории притупления возбуждаемости и постоянной потребности в более интенсивном возбуждении, но и положительно, путем допущения, что каждая форма, развиваясь, усложняется, и каждый эффект вызывает новый эффект»<sup>1</sup>. Вёльфлин полагает, что в истории изобразительного искусства действие картины на картину в качестве фактора стиля гораздо значительнее, чем результаты непосредственного наблюдения природы. Касаясь закономерностей эволюционного процесса в искусстве, Вёльфлин понимает их как закономерности внутренние, имманентные искусству. Подобным же образом пытался объяснить изменение стиля и русские формалисты.

Но для нас неприемлема и противоположная крайность: социология вульгарного толка. Порочным здесь было *выведение* стиля из социально-экономических условий. Так, например, В. М. Фриче различие линейной и колористической живописи, «преодолевая» формализм Вёльфлина, объяснял различием классов и их общественно-экономической роли. Оба типа живописи вырастают из соответствующего «умонастроения» общественного человека: линейная живопись — из активно-интеллектуалистического, колористическая — из пассивно-эмоционального, или гедонистического, настроения. Но оба эти умонастроения имеют свой «социальный базис». Активно-интеллектуалистическое умонастроение является выражением «класса производственно-активного, как флорентийская производственная буржуазия XV века, или политически действенного, как французская революционная буржуазия XVIII века <...>, тогда как социальной основой для пассивно-эмоционального гедонистического умонастроения и для колористической живописи является класс или коллектив, не производящий, а только обменивающий продукты»<sup>2</sup>. В. М. Фриче считал

такими классами венецианскую купеческую аристократию XV—XVI веков, давшую художников-колористов, или европейскую буржуазию конца XIX века, «под сенью» которой расцвел колористический импрессионизм.

Еще более огрубленно социально-историческая обусловленность стиля изображалась в некоторых литературоведческих работах того времени, исходивших из такого методологического принципа: «Реальное основание стиля <...> нужно искать там, где лежит источник социальной закономерности, в тех производственных отношениях, в которых складывается проецировавшийся в образах социальный характер»<sup>3</sup>.

Вульгарный социологизм в такой прямолинейной форме, как и откровенный формализм, нашему современному учению о стиле не угрожает. Но тенденции того или иного рода возможны и встречаются. Это делает небесполезными исторические напоминания.

Надо отказаться от попыток установить *непосредственную* зависимость стиля от социально-исторических условий. Стиль как художественная закономерность является одним из слагаемых художественного направления и только в этом сложном идейно-художественном целом может подлежать социально-историческому объяснению. Факторами стиля, как мы знаем, являются художественный метод, образная система произведения и, далее, его предметно-идейное содержание. Только через такое сложное посредство стиль становится выражением общественного мировоззрения, которое в классовом обществе носит классовый характер. Так мы подходим к социально-историческим условиям, которыми *в конечном счете* определяется стиль. Так совершается переход от эстетического через идеологическое к социальному.

Как же следует понимать социально-историческую обусловленность стиля? Попробуем ответить на поставленный вопрос путем обращения к конкретным явлениям,

Революционно-демократическая поэзия 60-х годов, возглавленная Некрасовым, связана со вторым этапом освободительного движения в России. Этими общественно-историческими условиями объясняется все передовое литературное направление эпохи, характеризующееся излюбленным кругом героев и сюжетов; определенным идейно-эмоциональным содержанием, отвечавшим идейно-политическим задачам революционеров-демократов; методом критического реализма, свойственным этому направлению. Только в рамках всего этого сложного состава литературного направления революционных демократов может получить свое социально-историческое объяснение и поэтический стиль этого направления. Стиль барокко, например, социально-исторически обусловлен не как таковой, а через посредство идей, образов, художественного метода, характеризующих это направление искусства. Если оно в той или иной мере связано с феодально-католической реакцией, то эта связь прежде всего выражается в идейно-образном содержании барокко, в свойственных ему творческих принципах. На этой основе и складывается стилевая система барокко.

Методологическая важность этого принципа подтверждается обращением к другим слагаемым художественного направления. Так, жанры, композиция, внешняя форма в искусстве, подобно стилю, обнаруживают свою социально-историческую обусловленность не в отрыве от выражаемого ими содержания и от других стилеобразующих факторов, а только в связи с ними и через них.

Для марксистской эстетики социальность искусства как формы общественного сознания выступает в аспектах классовости, народности, партийности. В каком отношении к этим категориям находится стиль? Можно ли здесь говорить о каких-то связях, о каких-то соответствиях? Мы можем дать только положительный ответ на этот вопрос. К этому обязывает признание социальной обус-



ловленности стиля. Но как там, так и здесь *непосредственное* соотнесение стиля с категориями классовости и партийности неизбежно приведет к вульгаризации проблемы. Это категории социально-идеологические, мировоззренческие. Непосредственно они характеризуют общественную природу *идейного* содержания искусства и только через это посредство воздействуют на художественные взгляды, на творческие принципы, на стиль. То же надо сказать и о народности стиля, если иметь в виду народные, демократические основы искусства, если опираться на принцип единства партийности и народности<sup>4</sup>. Народность стиля есть соответствие его народным эстетическим идеалам, народным художественным традициям. Народность стиля русских «передвижников» — это принятое наукой понятие. В противоположность этому модернистские течения в живописи XX века в своих стилевых тенденциях стали на путь антинародного искусства.

Проблема социальности стиля снова подводит к вопросу о его различных диапазонах. Бесспорно, что социальная обусловленность стиля распространяется на все его объемы: на стиль направления, творчества, произведения. Это положение поможет нам в решении некоторых важных вопросов, которые будут поставлены в следующей главе, специально посвященной различным объемам стиля. Сейчас же отметим, что социальная обусловленность творчества художника и отдельного произведения выступает в индивидуальной форме и осложняется личностным началом. Но и об этом в следующей главе.

## ВНУТРЕННИЕ ЗАКОНЫ СТИЛЯ

Признание социально-исторической обусловленности стиля, как и искусства вообще, не ведет к отрицанию внутренних законов его развития. Понятие художествен-

ной закономерности стиля и ее эстетического смысла позволяет пролить некоторый свет на этот недостаточно освещенный вопрос.

Художественная закономерность стиля, как мы знаем, имеет идейную основу, но не сводится к ней. Закон стиля осуществляется в эстетической сфере. Элементы стиля, подчиняясь его закону, выполняя его художественную «волю», воплощаются в многочисленных деталях художественного целого. Это и придает стилю относительную самостоятельность. Здесь-то и вступают в действие внутренние законы стиля, то есть законы эстетические, «законы красоты». Стилевая закономерность имеет определенный художественный смысл, и именно этот смысл стиля организует его элементы в целостную систему. В формировании стиля стилеобразующие факторы сохраняют всю свою силу. Но стиль не становится простым следствием тех или иных факторов. Под влиянием идейного содержания, образной системы, художественного метода, жанра в действие вступает художественная закономерность, которая непосредственно и определяет стилевую систему. Закон стиля имеет идейные основания, но в материале он воплощается в соответствии со своей собственной природой. Общий характер стиля складывается как равнодействующая стилевых факторов, основным из которых является фактор идейный. Детали же его оформления едва ли можно возводить к идеологическим и тем более социальным основам стиля. Это было бы вульгаризацией. Такие детали определяются внутренними законами стиля.

Историки искусства определили художественную закономерность стиля барокко в архитектуре: динамичность в построении архитектурных масс, использование сложных криволинейных форм, необыкновенная пышность как в архитектурном образе здания, так и в его декоре, патетика как эмоциональное содержание стиля,

общее впечатление величественности и торжественности — таковы основные элементы барокко в архитектуре. Те же черты отмечаются в живописи и скульптуре барокко. Эта художественная закономерность имеет определенный идейный смысл, который искусствовед, на примере творчества Лоренцо Бернини, характеризует следующим образом: «Идея торжества мистического, иррационального начала над началом реальным, земным, преувеличенная, рассчитанная на потрясение зрителя экзотическая выразительность образов, бурная динамика форм». Такое идеологическое содержание стиля ставится в связь с социально-историческими условиями XVII века в Италии и в других странах: «Активизация католицизма в идеологической борьбе проявилась в чрезвычайно сильном воздействии церкви на искусство, которому в религиозной пропаганде была отведена важная роль как средству сильнейшего воздействия на массы». Впрочем, стиль барокко и в идейном и в социальном отношении не полностью охватывается приведенной характеристикой. В искусстве барокко отмечаются и иные тенденции: «Идейно-образное содержание лучших произведений архитектуры барокко часто оказывается шире их официальных функций — в них отражается пафос бурной эпохи, творческая мощь народа, создавшего эти величественные памятники»<sup>5</sup>.

Итак, стиль барокко складывается на определенной идейно-социальной основе. Однако процесс развития, дифференциации, конкретизации общей закономерности барокко в творческой практике отдельных течений, художников, в различных памятниках этого стиля определяется не только идеологическими мотивами, но и мотивами эстетическими. В той сфере художественной закономерности стиля, которую мы признали относительно самостоятельной, действуют свои — эстетические — законы, во многом определяющие конкретное воплощение

стиля. В этой сфере есть своя — художественная — логика, объективная и обязывающая. Внутренние законы стиля барокко проявляются и в его многообразии (см. следующую главу), как оно осуществляется в отдельных творениях, у разных художников, в тех или иных художественных течениях. Конкретный путь стилевого развития в той или иной мере определяется внутренними закономерностями эстетического порядка.

Относительная самостоятельность стиля в его художественном развитии приводит к тому, что на общей идейной основе могут складываться стилевые системы, в той или иной мере различающиеся между собою. Конечно, некоторая родственность стилей сохраняется и в этом случае. Наоборот, в идейной основе стилей при ближайшем анализе несомненно обнаружатся какие-то расхождения. Но важно признать, что между стилем и идеологией нет механической связи. Художественное направление с его идеями и образами, с его творческими принципами, детерминируя стиль, не подавляет «свободу воли» художника. Стилетворчество в искусстве открывает перед новатором широкие перспективы. Так, ранний русский романтизм, представленный поэзией Жуковского и Батюшкова, возник в переходную эпоху и выразил настроения тех слоев общества, которые готовы были расстаться со старым, но боялись нового и пытались найти разрешение противоречий в душевном спокойствии, в свободе личности, в утверждении ее человеческого достоинства. Идейная близость Жуковского и Батюшкова на раннем этапе их творчества помогла этим зачинателям нового направления в русской литературе выработать некоторые общие принципы романтического стиля. Но каждый из них придал этому стилю своеобразную форму, создал свой вариант романтического стиля, усвоенный последователями каждого из этих поэтов-новаторов. Для речевого стиля Жуковского характерно пре-

обладание выразительности над изобразительностью. Поэт психологического, мечтательного романтизма стремится с возможной глубиной и верностью передать словом сложное, трудноуловимое, иногда «невыразимое», по собственным словам Жуковского, переживание. Отсюда — поиски новых выразительных средств, субъективно-романтических, обращение к ассоциативным значениям слова, к его смысловым оттенкам. Эта внутренняя закономерность определяет художественно-речевую систему Жуковского. Речевой стиль Батюшкова, оставаясь романтическим, обнаруживает иную закономерность: здесь изобразительность преобладает над выразительностью, придавая стихам Батюшкова ту пластичность, которую так ценил Белинский. Это еще не делало стиль автора «Вакханки» реалистическим, но романтический язык Батюшкова в своем развитии подчинялся иной закономерности, чем стиль автора «Эоловой арфы».

Действие внутренних законов стиля еще более отчетливо выступает в социалистическом реализме. При глубоком идейном единстве советского искусства, при едином художественном методе здесь складываются различные стили, в формировании которых играют роль не только те или иные расхождения в восприятии и понимании жизни, в образной системе и художественном методе, но и различие стилевых тенденций, образование которых во многом определяется внутренними, художественными закономерностями стиля.

## СТИЛЬ И ТРАДИЦИЯ

Классики марксизма показали значение традиции в области идеологии, значение для философии того «мыслительного материала, который передан ей предшест-

венниками и из которого она исходит»<sup>6</sup>. Это относится и к искусству и, в частности, к стилю. Его обусловленность эпохой не снижает большого значения традиции, сохраняющей наследие прошлого. В искусстве значение богатств, накопленных веками, особенно велико. Художник-новатор — а новатором является каждый большой художник — неизбежно соприкасается с художественными традициями, сложившимися в искусстве данной национальности. Эти традиции выступают перед художником в виде отдельных произведений, творчества художников и главным образом художественных направлений. В составе художественного направления живет и стилевая традиция, взаимодействуя со всеми другими его слагаемыми.

Но стиль, как и другие большие компоненты направления, обладает и самостоятельной преемственностью. Каждый новый шаг в развитии стиля в том или ином искусстве опирается на твердую почву традиции, даже если в результате происходит отрыв от этой почвы. Новый стиль не создается каждый раз заново. Новые стилеобразующие начала встречаются с устоявшимися стилевыми формами. В процессе более или менее органического сочетания традиции и новаторства складывается новый стиль. В каком же отношении стилевая традиция как действующая сила находится к социально-историческим условиям — с одной стороны, и к стилеобразующим факторам — с другой? Как совмещаются эти из разных источников идущие воздействия на стиль?

Стилевая традиция может быть весьма действенной. Но ее действие, так сказать, вторично. Основное, хотя и опосредствованное, воздействие на стиль идет от складывающейся или сложившейся общественной ситуации. Традиция вынуждена считаться с этим. Только новая художественная система, переработавшая и подчинившая новой стилевой закономерности воспринятое от

традиции, может претендовать на достоинство. стиля. «Хорошие традиции именно тем и ценны, — замечает Н. П. Акимов, — что каждое новое поколение вносит в них нечто новое, свое»<sup>7</sup>.

В известной монографии о Жуковском А. Н. Веселовский пересмотрел традиционный взгляд на автора «Эоловой арфы» как на романтика, взгляд, освященный авторитетом Белинского. По мнению Веселовского, поэзия Жуковского — поэзия сентименталиста карамзинской эпохи. Многие наблюдения исследователя над поэтикой Жуковского и романтиков представляются интересными и убедительными. Но автор монографии обошел некоторые важные историко-литературные вопросы. Как взаимодействуют в творчестве Жуковского традиции сентиментализма (их важность для Жуковского бесспорна) и новации романтизма (столь же несомненные)? Что было в поэтике, в стилевой системе Жуковского основным? Каковы идейные и общественные основы этой стилевой системы? Отсутствие ясного ответа на эти вопросы привело Веселовского к ошибочному выводу о художественной природе творчества одного из крупнейших русских романтиков.

Более сложно отношение между стилевой традицией и факторами стиля. Не следует ли расширить приведенный в предыдущей главе перечень стилеобразующих факторов включением в него еще одного фактора — традиции? Не входит ли и этот «фактор» в систему координат? Не определяет ли он наравне с другими факторами «равнодействующую» стиля?

Между факторами и традицией в их воздействии на стиль наблюдается существенное различие. Стилеобразующие факторы, занимая свое место внутри художественного целого, непосредственно определяют его стиль. Так, стиль поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша» определяется предметно-идейным содержанием произве-

дения, системой его образов, его художественным методом. Отсюда идут средства и приемы изображения и выражения в поэме, ее композиция и язык, ее жанровая и метрическая форма. Это — основная линия формирования стиля: от содержания к форме. Стилевая же традиция есть воздействие стиля на стиль, воздействие одной стилевой системы на другую. Но как это возможно? Не страдает ли этот тезис формализмом, или, по крайней мере, имманентизмом? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним сказанное несколько выше: основное воздействие на стиль как компонент художественного направления оказывают общественно-исторические условия, общественное мировоззрение эпохи. Что же касается воздействия стиля на стиль, то оно не отменяет, а только осложняет эту закономерность. В отличие от формалистов и имманентистов мы признаем, что усвоение стилевой традиции новым стилем возможно только при условии родства идейно-образного мира и творческих принципов обеих художественных систем. Конечно, бывают случаи, и не так редко, когда воздействие сложившегося стиля на стиль формирующийся пересиливает действие новых факторов, когда новое вино содержания вливается в старые мехи стиля, но это свидетельствует только об отсутствии подлинного новаторства у тех, кто неспособен новое содержание облечь в новые формы. На стиль «Тамбовской казначейши» оказал сильное воздействие стиль шутивных поэм Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне». Идеино-тематическое родство, при различии сюжетов и даже образов, здесь вполне достаточно для стилового сближения. Оно проявилось и в общей жанровой форме (шутливая повесть в стихах), и в приемах изображения персонажей, быта («фламандской школы пестрый сор»), и в композиции (вмешательство автора-рассказчика в повествование), и в речевом стиле («презренная проза» в стихотворном жанре). Неожидан-



ным может показаться обращение Лермонтова к онегинской строфе, ассоциировавшейся не с шутивным рассказом в стихах, а с достаточно серьезным жанром стихотворного романа. Но «Тамбовская казначейша» не только шутлива. Читатель не может не расслышать какого-то скорбного мотива, разрешающегося драматическим аккордом в развязке: героиня бросает в лицо мужу, проигравшему ее в карты, обручальное кольцо. Это — характерно лермонтовский мотив, который вносит в стиль поэмы новый оттенок, отсутствующий в шутивных поэмах Пушкина. Так называемое «заострение» сюжетного финала у Лермонтова иное, чем у Пушкина, у которого в конце «Графа Нулина» появляется образ молодого помещика Лидина, смеявшегося вместе с Натальей Павловной над ночным приключением, что позволяет читателю по достоинству оценить «добродетельность» скучающей помещицы. Но это различие финалов только подтверждает творческую самостоятельность Лермонтова, который создает стиль своей поэмы не в подражание Пушкину, а для выражения родственного поэту-реалисту идейно-образного мира и творческих принципов.

Все это и не позволяет отнести традицию к числу стилевых факторов. Это — особая «сила» в искусстве, воздействующая на стиль независимо от факторов, но и не в отрыве от них. Под влиянием стилевых факторов образуется новый стиль. Традиция хранит черты старого стиля. Взаимодействие традиции и новаторства характеризует процесс развития стиля.

Понятию традиции в искусстве можно придавать и более широкое значение. Традиции не только сохраняются от прошлого, но и складываются в настоящем. В каждую данную эпоху существует, как правило, не один стиль. Всякий стиль находится в том или ином взаимоотношении с другими стилями той же эпохи. Здесь действуют силы притяжения или отталкивания. В послед-

нем случае говорят о борьбе стилей. Тема эта довольно популярна в искусствознании и литературоведении. Реже можно встретить мысль о сотрудничестве стилей при условии их родственности. То или иное взаимоотношение стилей является специфическим выражением социальных отношений: в одних случаях — связей, в других — антагонизмов. Борьба в искусстве как форма идеологической борьбы связана с наблюдающимися в данную эпоху формами социально-классовой борьбы. Однако и в данном случае стилиевые антагонизмы и сближения выражают социальную структуру общества не сами по себе, а в составе идейно и художественно определившихся направлений искусства. Когда мы говорим о борьбе стилей, мы допускаем своего рода синекдоху, называя часть вместо целого — стиль вместо направления.

Проблема стилиевых традиций имеет и еще один аспект: взаимодействие национальных стилей. Здесь сохраняют силу те же методологические принципы. Межнациональное воздействие стилей одного на другой протекает по широкому руслу соответствующих художественных направлений и течений. Это взаимодействие осуществляется через посредство стилиевых факторов, через посредство идей, образов, методов искусства. В конечном счете и межнациональное воздействие стиля на стиль обуславливается особенностями социально-исторической жизни той страны, искусство которой испытывает воздействие, идущее из-за рубежа. Забвение этих условий в научном исследовании межнациональных стилиевых связей становится изменой принципу социальности и приводит к компаративизму.

# ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СТИЛЯ

## СТИЛЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

По этому вопросу в науке существуют две прямо противоположные точки зрения.

В буржуазном искусствознании имеется немало попыток построить так называемую «историю искусства без имен». В этом случае художественный процесс рассматривается как борьба и смена направлений, стилей, жанров. Роль отдельного художника, его личности игнорируется. Близок к этому в своей типологии и Вёльфлин. Правда, в предисловии к четвертому и пятому изданиям книги «Основные понятия истории искусств» автор, откликаясь на критику, заявляет, что он «не собирается сомневаться в ценности индивидуума». Однако он не отказывается от вызвавшей критику формулы, считая, что она «отчетливо выражает намерение изобразить нечто, относящееся к сфере *лодиндивидуального*». Описывая резко противоположные линейный и живописный стили, Вёльфлин замечает, что при этом «индивидуальные различия утрачивают значение»<sup>1</sup>. Заканчивая книгу, автор делает общий вывод: самое сильное индивидуальное дарование способно придать языку искусства «в определенную эпоху только определенную, не слишком выходящую за пределы всем доступных возможностей форму выражения». В применении к отдельному художнику, на-

пример к Рембрандту, это звучит так: «...стиль Рембрандта есть только разновидность общего стиля эпохи»<sup>2</sup>. По аналогии с этим Ю. Виганд выдвинул принцип «истории литературы без литераторов»<sup>3</sup>. Решительнее всех этот тезис сформулировал В. Гаузенштейн: стиль — это «понятие, наиболее враждебное принципу индивидуализации»<sup>4</sup>. В другой своей работе Гаузенштейн так аргументирует это положение: «Каждый в отдельности слишком слаб, чтобы создать стиль. Стиль в полном смысле слова образуется только обществом»<sup>5</sup>.

Отрицание личного начала в стиле выражает общие тенденции «обезличения» искусства, характерные для буржуазной эстетики. Такова, например, «внеличная» теория поэтического творчества Т. С. Элиота. Нечто подобное наблюдается в «школе нового романа» Роб-Грийе, стремящейся устранить из произведения авторское отношение к изображаемому. Отрицание роли личности в искусстве стало принципом так называемой «новой критики», ограничивающей литературоведческий анализ произведения интерпретацией формы. Об этом пишет Р. Вейман: «Интерпретация художественного высказывания <...> сделала создателя произведения искусства, личность его творца в теоретическом плане совершенно ненужной»<sup>6</sup>.

Подобная точка зрения знакома и советскому искусствоведению. В. М. Фриче, критиковавший Вёльфлина, утверждал, однако, что стиль есть «явление сверхиндивидуальное, результат внеиндивидуально действующих сил». Стиль отдельного художника Фриче, подобно Вёльфлину, рассматривает как «только вариант господствующего социального стиля»<sup>7</sup>. Стремление выдвинуть на первое место в понятии стиля общее, характерное для искусства эпохи встречается и у современных советских искусствоведов. Б. Р. Виппер пишет: «Понятие стиля в его полном и законченном смысле можно относить толь-

ко к тому, что мы называем стилем эпохи, стилем определенного исторического периода». В остальных случаях «правильнее говорить не о стиле, а о стилистических тенденциях, об особенностях образного строя, об эстетических вкусах, о художественных приемах и т. д.»<sup>8</sup>.

В таких концепциях стиль односторонне сводится к общему началу. Заявляя, что «стиль Рембрандта есть только разновидность общего стиля эпохи» (Вёльфлин), что стиль отдельного художника — «только вариант господствующего социального стиля» (Фриче), оба искусствоведа в этом «только» обнаруживают непонимание того творчески оригинального, новаторского, чем обогащает искусство своего и последующего времени гениальный художник. Это по меньшей мере односторонне и неисторично. Вульгарная социология *сверхиндивидуального* вступает здесь в содружество с формализмом *под*индивидуального.

В противоположную крайность впадают те исследователи, которые, исходя из признания большой роли творческой личности в искусстве, сводят стиль к индивидуальному началу.

В зарубежной науке концепция стиля как проявления творческой индивидуальности художника наиболее последовательно и настойчиво развивается в школе Фосслера и Шпитцера. «Искусство — индивидуально», — заявляет Шпитцер. Он отчетливо осознает противоположность защищаемой Фосслером и им самим индивидуалистической концепции стиля учению Вёльфлина, выдвигающего на первый план общее в стиле: «Индивидуум, от которого Вёльфлин стремится уйти, есть цель для Фосслера. Свои же собственные опыты, — добавляет Шпитцер, — я рассматриваю, как осуществление теоретических устремлений последнего». В своеобразии языкового выражения отражается внутренний мир художника. Задачей исследователя является описание «непо-

вторимого своеобразия индивидуального стиля»<sup>9</sup>. Впрочем, как Вельфлин иногда прибегает к понятию индивидуального стиля, так и Шпитцер не совсем отказывается от общего в стиле<sup>10</sup>. Но в обоих случаях методология исследователя не позволяет диалектически решить вопрос о соотношении индивидуального и общего в стиле.

Индивидуалистическая концепция стиля, как она развивается в зарубежной науке, связана с неверным пониманием роли личности в искусстве, с персонализмом как философским направлением. Личность признается абсолютно свободной и абсолютно неповторимой в ее творчестве. Художественная воля личности — превыше всего. Она одна определяет и содержание и форму искусства. Индивидуализм закономерно сочетается с субъективизмом в эстетике: «Во всяком художественном оформлении, — пишет Н. Гартман, — человек изображает прежде всего самого себя»<sup>11</sup>. Для такой теории искусства стиль есть система насквозь индивидуальная.

Концепция стиля как индивидуального своеобразия творчества художника, как его творческого «почерка», как выражения его личности, пользуется большой популярностью и у нас. Обычно в этом случае стиль как индивидуальное противопоставляется методу как общему. Об этом можно прочитать у философа: «Метод неразрывно связан с художественным стилем, — пишет П. С. Трофимов, — представляющим собой индивидуальное, особенное выражение метода в процессе создания художником произведений искусства <...>. Будучи индивидуальным осуществлением художественного метода, стиль выражает творческую оригинальность писателей, художников, композиторов»<sup>12</sup>. В книге о сущности социалистического реализма В. И. Иванов пишет: «С точки зрения большинства эстетиков, с которой в общем согласен и автор этих строк, методом считаются общие творческие

принципы, которыми руководствуются многие художники, тогда как стилем в большинстве случаев считают комплекс индивидуальных особенностей творчества того или иного художника»<sup>13</sup>. Такое понимание стиля стало убеждением многих литературоведов. «Стиль — это и есть индивидуальное проявление метода», — формулирует широко распространенную точку зрения Л. И. Тимофеев<sup>14</sup>. Такая трактовка стиля вошла и в учебные пособия по теории литературы и в научно-популярные книжки по литературно-эстетическим вопросам. «Стиль может быть только индивидуальным, неповторимым», — безапелляционно заявляет автор одной из таких книжек<sup>15</sup>. Под знаком «личностного» понимания стиля прошел симпозиум советских и чехословацких ученых на тему о художественном методе и творческой индивидуальности писателя<sup>16</sup>. В том же направлении движется и мысль П. Зарева: «Стиль — это господство постоянных признаков, которые зарождаются в рамках мировосприятия и миропонимания художника, переплавляются в форму и почерк писателя и определяют их индивидуальные, оригинальные, самобытные качества»<sup>17</sup>.

Проблеме стиля посвящен вышедший в 1965 году третий том коллективной «Теории литературы». В книге преобладает понимание стиля как индивидуального своеобразия творчества писателя. Эта точка зрения развивается в статье Я. Е. Эльсберга «Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения». Автор пишет: «По отношению к литературе нового времени, по отношению к современности именно индивидуальный стиль писателя выступает в качестве стиля как такового, как наиболее определенное и ясное воплощение самого понятия «литературный стиль». Правда, Я. Е. Эльсберг отмечает, что понятие стиля употребляется и в гораздо более широком смысле, даже в литературе. «Однако, — пишет исследователь, — когда, например, говорят о сти-

ле того или иного направления, то в сущности, пусть даже невольно, исходят из представления о стиле основоположника или наиболее яркого представителя данного течения». И это, по мнению автора, не случайно, так как «и при самом расширительном употреблении термина *стиль* <...> основой, «клеточкой» его является понятие «индивидуальный стиль». Оговорка, сделанная автором (такое понятие стиля он относит к литературе нового времени и современности), не меняет дела по существу: в новой литературе — вспомним приведенные выше слова Я. Е. Эльсберга — наиболее определенно и ясно воплотилось самое понятие «литературный стиль». И в этой своей сущности стиль — явление индивидуальное. Оригинальность творческой индивидуальности и индивидуального стиля предполагает глубокое освоение богатства действительности. Я. Е. Эльсберг готов даже признать, что неповторимость индивидуального стиля «отражает общие закономерности развития литературы». Однако «стилевые явления более широкого и менее индивидуального характера» он рассматривает не как стиль, а только как «стилевые тенденции»<sup>18</sup>.

Таковы две противоположные точки зрения на соотношение общего и индивидуального в стиле, а вместе с тем и на его общественную природу. Одна из них отрицает личное начало в стиле и тем самым приводит к безличности в его понимании. Другая не признает общего начала в стиле и этим путем ведет к индивидуалистической концепции стиля.

Едва ли есть необходимость подробно критиковать первую точку зрения. Решительно возражая против обезличения искусства, мы признаем великое значение личности в художественном творчестве и, следовательно, — в создании стиля. Произведение искусства в его стиле — плод творческого труда одаренной художественной личности. Нельзя не согласиться с М. Б. Храпченко, кото-



рый пишет: «Советское литературоведение исходит из того, что вне проявлений художнической индивидуальности, вне индивидуального своеобразия писателей не существует литературного развития»<sup>19</sup>. Признание высокой роли личности в искусстве распространяется, естественно, и на стиль.

Более сложно обстоит дело со второй концепцией. Нисколько не желая ставить знак равенства между субъективизмом буржуазной эстетики и индивидуалистическими увлечениями советских теоретиков искусства и литературы, мы все же не можем не отметить проявляющихся здесь ошибочных тенденций. Признание стиля явлением индивидуальным легко может стать отрицанием его социальной природы. Стиль социален во всех своих объемах, в том числе и в творчестве художника. Личностное в искусстве не внесоциально и не надсоциально, как и сама личность. Индивидуальность художника социально «представительна» и социально обусловлена. Поэтому не может быть и стиля «чисто» или «только» индивидуального, свободного от общей стилевой закономерности того или иного направления или течения в искусстве. В этом отношении стиль разделяет судьбу и других важнейших категорий искусства: идейно-образного содержания, художественного метода, — которые не могут быть только индивидуальными, лишенными общей основы<sup>20</sup>.

Индивидуальное лицо автора определяется и своеобразием его психического склада, и характером его художнического дарования, и особенностями его жизненного опыта, и его общественно-творческой средой, и многим другим. Но все эти разнообразные воздействия, испытываемые художником, не ослабляют значения основных социально-исторических условий, в которых он живет и творит вместе с другими деятелями искусства той же эпохи.

Выше мы ссылались на М. Б. Храпченко, который считает характерным для советского литературоведения признание огромной роли художнической индивидуальности в развитии литературы. Но это только одна сторона дела. Литературное развитие — и это, по справедливому мнению того же исследователя, признается советским литературоведением — не существует «и вне общих связей и процессов, обусловленных социальной жизнью»<sup>21</sup>.

Творчество художника многими нитями связано с художественным направлением. Художник разделяет мировоззренческие основы направления, его интерес к определенным явлениям и сторонам действительности. К творческим принципам направления он примыкает в своем художественном методе. С направлением связан художник и в формальных элементах своего творчества. Если так, то естественно ожидать, что творчество связано с направлением и такой «нитью», как стиль. Ожидания эти оправдываются при первых же попытках обратиться за ответом на вопрос к истории искусства. Вспомним имена композиторов классического стиля: Глюка, Гайдна, Моцарта. Творческая индивидуальность каждого из этих композиторов воспринимается с полной убедительностью. У каждого из них свой неповторимый, индивидуальный стиль. И тем не менее это не какие-то музыкальные монады, между которыми нет связей, нет общения. Все эти композиторы-классики, каждый по-своему, воплотили в своем творчестве общие закономерности музыкального стиля классического направления. Переход к романтизму в послебетховенской музыке ощущается как появление нового общего стиля, объединяющего такие яркие творческие индивидуальности, как Шуберт, Шуман, Шопен, Лист. С тем же основанием можно говорить об общем и индивидуальном в классицистском и романтическом стилях художественной литературы. Историки изобразительного искусства с полным правом различают

общие черты стиля французского импрессионизма и своеобразие их преломления в живописи каждого крупного художника этого направления.

Положение о связи общего и индивидуального в стиле, высказанное пока в общей форме, требует дальнейшего раскрытия и обоснования.

Мы помним, что среди стилеобразующих факторов не было такого «фактора», как творческая индивидуальность, или личность художника. И это не ошибка. Если стиль есть художественная закономерность, определяемая системой идейно-художественных факторов (идейно-образное содержание, художественный метод и т. д.), то стиль нельзя рассматривать как выражение творческой личности. Личность художника и стилеобразующие факторы — это разнородные понятия, и их связь со стилем лежит в разных плоскостях. Здесь перед исследователем возникает дилемма, заставляющая его выбирать одну из двух исключających друг друга концепций стиля: художественная закономерность стиля определяется или личностью художника, или идейно-художественными факторами.

Защищаемое в настоящей книге понимание стиля делает неприемлемым решение дилеммы в пользу индивидуалистической концепции.

Но это должно привести нас не к отрицанию, а к иному пониманию роли творческой личности в создании стиля.

Личность художника накладывает свою печать не только на стиль, но и на все другие стороны и элементы искусства — от идеи до внешней формы. На основе общественного мировоззрения у настоящего художника складывается свое восприятие и понимание жизни. У каждого художника формируется свой образный мир. По-своему он осуществляет и общие принципы художественного метода. Оригинален художник в способах изоб-

ражения и выражения. Свое, особенное вносит он и в жанрово-композиционные формы. «Язык» искусства, его внешняя форма у каждого значительного художника отличается индивидуальным своеобразием. Именно такое широкое содержание, если вдуматься, вкладывают обычно в понятие творческой индивидуальности, когда характеризуют «перо» Гоголя, «кисть» Левитана, «резец» Родена и т. д. Сознательно или бессознательно при этом представляют себе не только «слог» автора «Мертвых душ», не только особенности его художественного стиля, но и широкий, своеобразный мир действительности, раскрывающийся перед читателем в образах, созданных художником, и характерные для Гоголя принципы и приемы изображения, с его тяготением к гротеску, иногда принимающему фантастическую форму. Так и «кистью» Левитана называют не только его живописную технику, но и «левитановское» восприятие природы, проникающее в ее «душу», раскрывающее идейно-художественный смысл величественного в своей простоте русского пейзажа.

Итак, печать авторской индивидуальности ложится на творчество в целом, в том числе и на стиль. Это положение подтверждает, что перед нами — два разных понятия, две разные вещи. Печать авторской индивидуальности что-то привносит в стиль, как и в другие элементы художественной структуры: в жанр, метод, изображение, экспрессию и т. д. Если использовать приведенные примеры, то стилем Гоголя или Левитана надо назвать не индивидуальные особенности их творчества, выражающие личность художника, а художественную закономерность творчества каждого из них в ее обусловленности стилеобразующими факторами. Другое дело, что стиль обоих художников отмечен печатью индивидуального своеобразия.

Но что такое «печать» или «отпечаток» авторской личности? Как перевести эти образные выражения на язык

понятий? О каком компоненте художественного произведения здесь идет речь?

В последние годы большое внимание исследователей литературного стиля привлек образ автора как художественная категория. В. В. Виноградов эту проблему признает «центральной проблемой поэтики и стилистики». Ее значение, по словам исследователя, заключается в том, что «именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство произведения»<sup>22</sup>. Понятие «образ автора» требует еще дальнейшей разработки. Как оно преломляется в других искусствах, где отсутствует его «речевая структура»? Во всяком ли литературном произведении можно найти образ автора, или иногда приходится говорить только о выражении авторской личности в произведении, об авторской «призме», через которую преломляется изображаемое, о позиции автора? Но как бы ни решать эти вопросы, несомненно, что образ автора или авторская личность являются одним из важнейших и определяющих «компонентов» литературного и вообще художественного произведения. К этой сфере и относится то, что мы назвали «печатью» авторской личности. Это — «образ автора» или, говоря шире и точнее, выражение личности художника в его творении. Но, как вытекает из решения поставленной выше дилеммы, выражение художественной личности — это не стиль, и не личность является основой стилистического единства в искусстве. Эту основу надо искать в эстетических и идеологических предпосылках стиля. Нисколько не принижая значения творческой личности, мы рассматриваем ее как особое и самостоятельное условие художественного и, в частности, стилистического своеобразия. Личность придает стилю индивидуальное своеобразие, но осуществляется это не непосредственно и не помимо факторов, а через посредство всех тех факторов, которыми определены основные черты

художественной оригинальности. Своеобразие, придаваемое стилю творческой личностью, как бы наслаивается на своеобразие, создаваемое стилиобразующими факторами. Так, стиль поэм Пушкина «Домик в Коломне» и «Медный всадник» обретает своеобразную в каждом из этих произведений художественную закономерность прежде всего в зависимости от изображаемой действительности и поставленных поэтом проблем: жизнь демократической среды петербургских окраин в ее повседневном течении и полуанекдотических происшествиях («Домик в Коломне») и жизнь близкого к той же среде мелкого чиновника в ее катастрофическом конфликте, поднимающем большую общественно-историческую проблему («Медный всадник»). Стилиевое своеобразие этих поэм определяется, далее, изображенными здесь характерами: незатейливые персонажи «Домика в Коломне» и маленький человек, вступивший в неравное единоборство с «державцем полумира», вошедшим в систему образов пушкинской поэмы в качестве Медного всадника. Немалое значение здесь имеет, наконец, своеобразие художественного метода, реалистического в обоих случаях, но различающегося в средствах и приемах изображения и выражения: звучащее авторской шуткой, иронией, «снижающее» изображение персонажей в «Домике в Коломне» и проникнутое сочувствием к «низкому» герою и его горю изображение Евгения, сменяемое патетическим тоном при переходе к теме Петербурга и его «строителя». Единство творческой личности по-своему окрашивает стиль обеих поэм, но не приводит к его нивелировке, к утере каждой поэмой стилиевого своеобразия, к возникновению какого-то общего, единого стиля.

Признание высокого значения творческой личности не означает, что художник творит вне искусства своего времени, вне борьбы направлений, вне социальной среды, вне исторической жизни народа. Большой стиль соз-

дается коллективными усилиями многих деятелей искусства, идейно и творчески близких между собою. Отдельный художник творит в стиле, складывающемся в том или ином направлении. Но в то же время стиль не дается ему как нечто готовое, созданное кем-то другим. Творчески одаренной личности принадлежит большая роль в создании стиля. Такая личность осуществляет художественную закономерность стиля. Можно сказать, что художник и создает стиль и творит в стиле — такова диалектика. Создатель подлинных ценностей в искусстве улавливает новаторские черты складывающегося стиля и придает им творчески-индивидуальное оформление. Художник-новатор, ломая или преобразуя стилевые традиции, не нарушает, а осуществляет закономерность формирования и развития стилей, помогает своим творчеством рождению нового большого стиля. Чем выше творческая личность художника, тем свободнее и совершеннее он воплощает закон стиля. Творчество гения становится вершиной стиля. Великий художник наиболее верно, глубоко, полно выражает стиль направления. И если это действительно великий художник, то он воплощает стиль направления творчески, оригинально, индивидуально. Таково необходимое условие истинно прекрасного в искусстве.

Индивидуальное в стиле иногда понимают как отклонение от общего, свойственное тому или иному выдающемуся художнику, или добавление к общему, вносимое в стиль творческой личностью<sup>23</sup>. Это — примитивное, неверное понимание. Оба начала — индивидуальное и общее — тем самым противопоставляются одно другому, рассматриваются как взаимоисключающие. Между тем они взаимосвязаны. Индивидуальный стиль творчества является выражением общего стиля, свойственного художественному направлению. Стиль художника и стиль направления — это, строго говоря, не разные стили, а раз-

ные формы, разные «разрезы» единого стиля. Индивидуальный стиль — это индивидуальный вариант общего стиля. В индивидуальном варианте стиль приобретает неповторимо своеобразное воплощение общей стилиевой закономерности. Но — повторим еще раз — не индивидуальное своеобразие творчества составляет стиль (вспомним сказанное ранее о «печати» личности, лежащей на творчестве). Соотношение здесь другое: стиль направления в творчестве художника приобретает индивидуальное своеобразие. Каждый большой художник в своем творчестве воплощает общее в особенном. Назовем в качестве примера классицизм Моцарта, романтизм Лермонтова, реализм Рембрандта. Мы нарочито взяли разные искусства, разные эпохи, разные национальности. В творчестве этих великих художников общие закономерности соответствующих стилей нашли ярко своеобразное воплощение.

Столь же упрощенно иногда понимают неповторимость стиля — как его абсолютную оригинальность, непохожесть ни на какой другой стиль<sup>24</sup>. Но неповторимость стиля, как и творчества вообще, — это другое. Неповторимость — это единственность, невозможность другого такого же индивидуального стиля. Но это не мешает его сходству, сближению с другими стилями того же направления. Так, стиль поэзии Некрасова неповторим, это — единичное и единственное явление в истории русской литературы. Но это не устраняет сходства стиля поэта революционной демократии со стилями других поэтов того же течения русского критического реализма (Михайлов, Курочкин, Никитин и другие). В этом смысле неповторимо-своеобразное в стиле художника есть в то же время выражение чего-то общего, социального.

Мы попытались наметить принципиальное решение вопроса о соотношении стиля и творческой индивидуальности. Но исследователи стиля справедливо указывают,



что это соотношение — категория историческая. Об этом пишут и лингвисты<sup>25</sup>, и литературоведы<sup>26</sup>, и искусствоведы<sup>27</sup>. Это указание следует принять. Попытки проследить роль творческой индивидуальности в разные эпохи, в разных художественных направлениях позволяют сделать вывод о постепенном возрастании этой роли. Новое искусство, начиная с эпохи Возрождения, обнаруживает гораздо большую роль творческой личности по сравнению с искусством средних веков. В свою очередь смена направлений в искусстве нового времени — от классицизма через сентиментализм и романтизм к реализму — свидетельствует, что этот процесс, если иметь в виду общую тенденцию, развивается в том же направлении: роль творческой личности возрастает. Особенно широкие возможности для творческой инициативы, для выявления стилового своеобразия открываются перед художниками эпохи социализма, перед искусством социалистического реализма.

В этом проявляются новые отношения между личностью и обществом, складывающиеся в условиях новой социально-экономической формации.

Однако едва ли можно согласиться с теми исследователями, которые, исходя из принципа историзма, склонны отказаться от поисков общего в стиле писателей реалистического направления. Наиболее рациональную позицию в этом вопросе занимает В. Д. Днепров. «В дореалистическом искусстве, — пишет он, — мы наблюдаем преобладание общего стиля, а в реалистическом — преобладание индивидуальных стилей». Исследователь широко развивает эту концепцию, стремясь обосновать ее теоретическими соображениями (идеализация и типизация как две исторически самостоятельные формы художественного обобщения, лежащие в основе дореалистических и реалистического творческих методов, а отсюда — и стилей) и фактическим материалом. К сожалению, автор

отдает дань историческому схематизму, не придавая должного значения тем существенным оговоркам, которые сам же он вынужден внести в свою схему: «Если стилистические связи, — пишет он, — оказываются более длительными и устойчивыми, то в развитии реалистического искусства могут возникнуть стилистические потоки»<sup>28</sup>. Тем самым допускается общность индивидуальных реалистических стилей. В качестве примера приводятся пушкинское и гоголевское «направления» в русском реализме. Признается «существенное сходство» индивидуальных стилей Пушкина и Тургенева. И все же основной тезис В. Д. Днепровского звучит так: «Никто не может указать на какие-либо общие формально-стилевые признаки литературы критического реализма»<sup>29</sup>. Что значит «никто не может»? Этого *нельзя* сделать или пока *не удается*? Для нас приемлемо только второе значение скептического утверждения В. Д. Днепровского. Настойчивые попытки синтетически рассмотреть русский литературный процесс XIX века, проследить этапы и разновидности русского реализма, предпринятые за последние годы в ряде литературоведческих трудов, приведут, надо надеяться, к решению одной из важнейших задач советского литературоведения: определению общих стилиевых закономерностей русского критического реализма и в его многочисленных творческих течениях и еще более многочисленных индивидуальных стилях. В этом отношении литературоведению есть чему поучиться у искусствознания, которое давно уже исследует общие особенности художественных стилей, например, стиля русских реалистов-передвижников или французских художников-реалистов барбизонской школы (Руссо, Дюпре, Добины, Коро и другие).

В связи с проблемой индивидуального и общего в стиле мы должны снова вернуться к вопросу о соотношении стиля и метода. После сказанного еще очевиднее

становится ошибочность концепции стиля как индивидуальной формы метода.

Это положение прежде всего содержит ошибку, которая в логике определяется как «переход в другой род». Понятие метода в процессе такого рассуждения подменяется понятием стиля. Между тем индивидуальная форма метода остается методом, а не становится стилем. Общая же форма стиля остается стилем, а не становится методом, — если не сводить дело к терминологии. С этой точки зрения не выдерживает критики получившая некоторое распространение формула: метод — род, а стили — виды. Вид не может быть явлением инородным роду, а род не может обнимать собою в качестве видов явления иного рода.

Но приведенное положение неверно не только с точки зрения формальной логики. Оно ошибочно и по существу.

Если не оставаться при индивидуалистическом понимании стиля и признать наличие в нем общего начала, то естественно отнести и общее и индивидуальное к одной категории — к стилю, не вводя в это соотношение инородных понятий.

Что касается метода, то он, будучи по существу единым, не остается одним и тем же, неизменным, раз навсегда данным во всех его конкретных проявлениях. Если стиль — не только индивидуальное, то и метод — не только общее. Какие-то формы и степени многообразия присущи и методу. Так, романтический метод Лермонтова в его полноте и законченности отличается от аналогичного метода Пушкина, который очень рано стал искать путей к «истинному романтизму», то есть к реализму. Никто, вероятно, не станет спорить, что реалистический метод Тургенева и Льва Толстого своеобразен у каждого писателя. И от этого метод не становится стилем, а остается методом. Подчеркнем, что речь идет не об индивидуальном творческом методе (такого нет), а

об индивидуальной *форме* общего метода. Достаточно напомнить здесь о различии способов и приемов изображения душевного состояния персонажей у Тургенева и Толстого.

## СТИЛЬ КАК ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ

Неоднократно и в различной связи мы касались уже вопроса о различных объемах стиля. Это те формы, в которых исторически существует стиль. В научной литературе понятие стиля чаще всего связывается с тремя различными по диапазону явлениями: произведение, творчество, направление. Этими понятиями пользовались и мы в предыдущих главах. Такая точка зрения на объем стиля выдвигалась на первом этапе развития советского литературоведения П. Н. Сакулиным<sup>30</sup>. В наше время три задачи изучения языка (стиля) художественной литературы в соответствии с тремя указанными объемами намечает В. В. Виноградов<sup>31</sup>. Существуют и другие категории, связанные с объемом стиля. В зарубежном искусствознании распространено понятие стиля эпохи (иногда — поколения). Встречается оно и в советской науке. Издавна и широко употребляется понятие национального стиля.

Если исходить из понимания стиля как художественной закономерности, то есть как *отношения* элементов (стиль — функциональное понятие), то вопрос о диапазонах стиля принципиально решается в том направлении, которое было намечено в начале нашей книги. Категория стиля не прикрепляется к какому-то одному объему, но охватывает все объемы. Там, где есть художественное целое, обладающее стилевой закономерностью, там можно усматривать стиль. По величине, по охвату эти целые могут быть очень разнообразны. Все решается наличием или отсутствием художественной закономерности стиля

в данном целом. Охватывая различные объемы, стиль остается единым в своей художественной закономерности. Разумеется, различие диапазонов, в которых выступает один и тот же стиль, сказывается на тех или иных его особенностях. Но это не лишает нас права признавать стилевое единство направления, творчества, произведения. Факты, подтверждающие это положение, нам уже неоднократно встречались. Вспомним хотя бы три диапазона в классическом стиле русской архитектуры: направление классицизма, творчество Казакова, отдельное здание, им построенное.

Итак, в различных объемах стиля находит выражение единая в своей основе художественная закономерность. Но единство — это только одна сторона стиля, выступающая в различных диапазонах. Не менее важной является и другая его сторона — многообразие стиля.

В процессе формирования и развития стиля нетрудно подметить две тенденции, которые можно обозначить понятиями интеграции и дифференциации стиля. Первая из этих тенденций господствует в период складывания стиля, когда родственные центростремительные силы, возникающие в разных очагах, приводят к образованию общего стиля. В дальнейшем развитии стиля первенство переходит ко второй тенденции: стиль постепенно дифференцируется. В этом процессе единый стиль принимает различные формы, становится многообразным, что, однако, не лишает его общей основы.

Процессы интеграции и дифференциации стиля не являются процессами имманентными искусству, протекающими в замкнутой эстетической сфере. Эти процессы не выпадают из тех идеологических и социально-исторических условий, в которых происходит формирование и развитие художественных направлений и стилей. Дифференциация стиля вызывается развитием идейно-образ-

ного содержания искусства, художественного метода, жанров, то есть стилеобразующих факторов.

Такие большие стили прошлого, как романский, готический, ранессанс, барокко, классицизм, романтизм, отличались глубоким внутренним единством, сохраняли устойчивую систему стилевых элементов. Можно даже говорить о некоем каноне, которому подчинялся каждый стиль. И все же какое великолепное многообразие стилевых оттенков! Как высока стилевая оригинальность каждого значительного варианта общего стиля!

Особенно богат в этом отношении стиль барокко. Таково, например, различие между «бьющей через край полнотой жизни героев Рубенса, каждое создание которого воспринимается как радостный гимн во славу земной красоты, и мистическими экстазами святых у итальянских мастеров, образы которых решаются в плане трагического дуализма земного и сверхчувственного. И в то же время нельзя не признать, что при всех отличиях и Рубенс и итальянские мастера несут в своем творчестве признаки определенной общности образного строя, характерного для стиля барокко в целом». Здесь речь идет о живописи барокко. Но то же наблюдается и в архитектуре этого стиля: «В формах барокко создаются культовые сооружения, весь строй которых направлен на подчинение верующего религиозной идее, и великолепные дворцово-парковые ансамбли, где торжествует чисто светское начало и средствами архитектуры утверждается красота реального бытия». Обобщая, автор пишет о «множестве вариантов» барокко и классицизма как основных стилей XVII века<sup>32</sup>. О множестве школ, течений, индивидуальных стилей внутри барокко как направления русской литературы XVII — начала XVIII века говорит А. А. Морозов<sup>33</sup>. Кон-Винер находит, что художественные течения эпохи Возрождения порождают множество различных форм стиля. Штрих пи-

шет о многообразии стилей классицизма и романтизма. Задачу изучения стилистического своеобразия таких направлений художественной литературы, как сентиментализм, романтизм, реализм «в их разных вариациях», ставит В. В. Виноградов<sup>34</sup>.

Внести некоторую ясность в понимание этой «многоликости» стиля поможет разграничение двух понятий, обычно употребляемых синонимически: *направление* и *течение*. ✓Художественным направлением мы будем называть социально-исторически обусловленное единство идейно-художественных особенностей творчества ряда художников той или иной эпохи. Художественным течением мы будем обозначать те разветвления, разновидности направления, которые складываются в процессе его развития, отражая идейное и общественное развитие эпохи. Если то или иное художественное направление в своем развитии расчленивается на два или больше течений, то в этот процесс, наряду со всеми другими слагаемыми направления, вовлекается и стиль. Дифференциация течений внутри направления вызывает и дифференциацию стилей внутри стиля, свойственного направлению в целом. Так возникают разновидности стиля. Так наряду с категорией общего в стиле появляется категория особенного. Так намечается то многообразие стиля, которое становится формой его существования.

В это разграничение понятий легко укладываются приведенные ранее примеры дифференциации стилей, в частности — различие течений в стиле барокко. В советском литературоведении романтизм изучается как литературное направление, разделяющееся на ряд течений и, следовательно, стилистически дифференцированное. Общий стиль романтического направления в различных течениях приобретает различные оттенки, иногда очень заметно отличающие одно течение от другого.

Дифференциация художественного направления — процесс сложный и многогранный. Он не сводится к возникновению течений внутри направления. Нередко художественное течение в своем развитии образует отдельные, более или менее самостоятельные потоки. Иногда эти потоки возникают в форме местных художественных школ. Много таких школ сложилось, например, в итальянском ренессансе. Были местные школы и в русском искусстве, например, новгородская и псковская школы, выработавшие свои стили, в которых общие черты древнерусского архитектурного стиля получили своеобразное преломление. Возможно образование разновидности стиля в творчестве группы художников, бессильных создать самостоятельное направление, но вносящих свой оттенок в стиль направления. Таковы были художники-пуантилисты Сёра и Синьяк, обособившиеся от французских импрессионистов в своем методе сведения красочного пятна к точке, разложения цвета на его составные части (дивизионизм), но не создавшие значительного художественного течения<sup>35</sup>.

Важнейшей формой многообразия стиля является творчество художника, точнее — стиль его творчества. Внутри романтических течений каждый большой романтик создавал свой вариант стиля: Байрон и Шелли, Гюго и Мюссе, Жуковский и Лермонтов, Гофман и Бренгано. Неповторимая оригинальность стиля великих русских реалистов настолько значительна, что некоторые исследователи, как мы видели, ставят под сомнение стилевую общность их творчества. Выше мы пытались наметить диалектическое решение вопроса о соотношении общего и индивидуального в стиле. Под этим углом зрения и следует рассматривать соотношение стилей творчества и направления. **В отличие** от стиля направления стиль творчества вместе со всеми другими его слагаемыми несет на себе печать авторской личности. Благо-



даря этому стиль творчества становится индивидуальным вариантом стиля направления. Но — подчеркнем еще раз — личность воздействует на стиль не помимо стилеобразующих факторов, а через них. Этим объясняется часто наблюдаемая многостильность творчества того или иного художника, о чем будет сказано дальше.

Но как далеко может идти дифференциация стиля, сложившегося в том или ином художественном направлении? Безгранично ли стилевое многообразие или здесь существуют какие-то пределы?

*Многообразие стиля* того или иного художественного направления надо отличать от *множественности стилей* в ту или иную эпоху. Последнее мы наблюдаем, например, в западноевропейском искусстве XVII века, когда одновременно существовали барокко и классицизм, или в русской литературе конца XIX — начала XX века, когда в ней рядом с реализмом пышно расцвел символизм, а также и другие течения. Множественность стилей, как правило, становится проявлением социально-идеологических противоречий и приводит к борьбе стилей. Многообразие стиля не разрушает его единства, хотя в различных вариантах, складывающихся в рамках одного направления, возможны и весьма значительные стилевые расхождения. Однако это не выводит варианты стиля за пределы общей стилевой системы. Исследователи французского классицизма в литературе отмечают наличие в нем различных стилевых тенденций и течений, указывают на серьезные расхождения в стиле крупнейших драматургов-классиков (Корнель и Расин). Глубоко своеобразен стиль Мольера. И все же существует стиль французского классицизма как закономерная в художественном и идейном отношении система.

На поставленный выше вопрос может быть дан такой ответ: многообразие стиля велико, но не безгранично. Большое направление в искусстве чуждо крайностей:

оно не требует нивелировки стиля, но не допускает и неразборчивости в стиле. Многообразии «без берегов» и однообразии в тесных берегах — вот чего не терпит творчески формирующееся направление в искусстве. Дифференциация стиля в направлении стимулируется духом творческой новизны и свободы, но сдерживается его идейной и художественной целенаправленностью. Не всякий стиль совместим с определенным художественным направлением. На основе критического реализма как литературного направления возможны многие и притом достаточно разнообразные стили. Но это не могут быть стили враждебные или чуждые реализму. Писатели-реалисты начала XX века были различны в своем стиле: Бунин, Куприн, Серафимович, Шмелев и другие. Своеобразен был и реалистический стиль Леонида Андреева. Но когда этот писатель вносил в свое творчество, в частности в драматургию, черты стиля символистов, это становилось изменой реализму и стиль вступал в противоречие с реалистическим методом и направлением.

### МНОГООБРАЗИЕ И ЕДИНСТВО СТИЛЕЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Принципиальное отличие социалистического реализма от других направлений, методов и стилей вносит, как нам уже приходилось отмечать, новые решения в ряд теоретических и практических вопросов искусства, в том числе и в рассматриваемый нами вопрос о многообразии и единстве стилей.

Социалистический общественный строй впервые в истории человечества создает все необходимые условия для всестороннего и бесконечного развития личности. Эти условия складываются и в области искусства. Советский художник пользуется неизмеримо большими, чем это было в прошлом, возможностями выявления своей худо-

жнической и общественной личности в творчестве. Новая, социалистическая действительность в ее богатстве и многообразии способствует обогащению и разнообразию социалистического искусства. Социалистический реализм допускает и даже предполагает смелое новаторство в средствах и приемах отображения жизни. Социалистический гуманизм, высоко поднимающий человеческую личность, способствует возникновению и развитию в творчестве художника яркого своеобразия. Если в до-социалистическом искусстве различные художественные направления, а следовательно, и стили «складывались во взаимной борьбе, то в социалистическом реализме могут возникать разные, но не враждебные друг другу стили. В социалистическом реализме, свободном от идеологических и социальных антагонизмов, становится возможным многообразие *стилей* (а не только *стиля*), возникающих на общей идейно-художественной основе. «Многообразие творческих форм, стилей и жанров» — это положение входит в программу КПСС, определяющую принципы и пути развития искусства и литературы. Единство социалистического реализма в его идеологии и методе, не распадающегося, в отличие от искусства классового общества, на враждующие между собою направления и течения, непосредственно определяет творчество художника. Разделяемое им единство идейно-творческих принципов социалистического реализма объединяет его творчество с искусством всех других художников того же направления. А своеобразие предметно-образного содержания его творчества, его склонность к тем или иным творческим формам и жанрам становится источником художественного своеобразия в конкретном воплощении общих принципов социалистического искусства. Таким образом, принцип стиливого многообразия социалистического реализма проявляется прежде всего в творчестве отдельных художников.

Однако при всем индивидуальном своеобразии художников между ними возможны и наблюдаются творческие сближения. Единая основа социалистического реализма облегчает возможность таких сближений. Конечно, условием этого является творческая родственность, идущая зачастую очень глубоко: не только к элементам стиля, но и к особенностям художественного метода, к системе образов, к восприятию и пониманию жизни. Однако основной сферой проявления творческих сближений становятся «формы, стили, жанры». В этой формуле речь идет не о содержательной, а о формальной стороне искусства. Принципу многообразия подчиняются все формальные элементы родственных художественных структур в свойственной им содержательности: изобразительные и экспрессивные формы, композиция и жанр, элементы внешней формы. Стилль как художественная закономерность приводит в систему, объединяет все эти компоненты. Так возникает близость индивидуальных стилей, приводящая к образованию стилевых течений внутри социалистического реализма. В этом отношении социалистический реализм принципиально отличается от досоциалистического искусства, в котором художественные течения связаны с идеологическими расхождениями.

Утверждение художественной широты социалистического реализма иногда принимает такие формы, что правда становится неправдой. Более чем спорную формулировку мы находим, например, у В. И. Иванова, который утверждает, что при общих и обязательных исходных позициях и принципах социалистического реализма возникает «безграничное, ничем не регламентируемое многообразие творческих индивидуальностей, стилей, школ, национальных особенностей и т. д.»<sup>36</sup>. Можно понять и принять пафос этого утверждения: оно направлено против художественной нивелировки и мелочной регламен-

тации, в чем несправедливо обвиняют социалистический реализм его враги. Но критикуемая формулировка может привести к появлению в социалистическом искусстве враждебных ему форм, стилей, жанров, может породить безразличие, неразборчивость в отношении художественных средств, что иногда называют «всеядностью». Надо точно понять принцип многообразия стилей в социалистическом реализме. Это — многообъемлющая, но не всеобъемлющая художественная и идеологическая система.

Эстетике социалистического реализма чужд нормативизм. Но она не беспартийна. Эстетические принципы социалистического реализма требуют целесообразного отбора художественных средств. Социалистический реализм способен к бесконечному развитию. Но это развитие не безгранично. Есть какие-то внутренние границы, которые ставит себе сам художник и за пределами которых уже нет социалистического искусства. Социалистический реализм не уживается с формалистическими или модернистскими стилями и приемами. Нельзя социалистическое содержание выразить в любой форме. Если форма содержательна, то в этом своем качестве она не должна идти вразрез с содержанием социалистического искусства. Идеино-образная система и художественный метод социалистического реализма не требуют единой стилевой закономерности, но и не мирятся с любым стилем. В социалистическом реализме нет и не может быть антагонистических направлений и течений, но сам-то социалистический реализм антагонистичен по отношению к реакционным направлениям и течениям буржуазного искусства. Идеологического сосуществования здесь быть не может. Следует поддержать тех критиков и литературоведов, которые выступают против «безоговорочно расширительного толкования тезиса о стилевом богатстве социалистического реализма»<sup>37</sup>

Если не все и не всякие стили совместимы с идеологией и методом социалистического искусства, то какие же? Каковы те общие стилевые принципы, которые отвечают природе социалистического реализма? И еще решительнее: возможен ли и существует ли единый стиль социалистического реализма?

На этот вопрос чаще всего отвечают отрицательно. В признании единого социалистического стиля видят опасность вредной унификации, нивелировки искусства. Еще на Втором Всесоюзном съезде советских писателей (15—26 декабря 1954 года) против концепции единого стиля социалистического реализма решительно выступил Константин Симонов, полагая, что подобная подмена понятия *метод* понятием *стиль* ограничивает возможности литературы социалистического реализма, делает праздным разговор о разнообразии стилей внутри социалистического реализма. Это разнообразие, по Симонову, проявляется прежде всего в возникновении индивидуальных стилей: «Каждая крупная творческая индивидуальность в литературе — это стиль»<sup>38</sup>. Но Симонов допускает и стилистическую близость одних художников к другим, что приводит, далее, к образованию творческих течений в литературе социалистического реализма. Остается неясным, почему процесс интеграции социалистического искусства останавливается на отдельных течениях и не может подниматься выше.

Конечно, в подлинном искусстве художественной унификации, конформизма быть не должно. Едва ли можно согласиться с теми, кто требует от социалистического реализма единого стиля. И теория и история этого художественного направления свидетельствуют, что на его основе могут возникать различные стилевые системы. Но это не снимает вопроса о художественной ответственности этих систем, об общих эстетических принципах социалистического реализма. Унификация и един-

ство — разные вещи. Здесь, как и везде, нужно искать диалектического решения вопроса. Считая «весьма спорным» понятие о «современном стиле», сводимом к перечню нескольких признаков («динамизм», «лаконизм» и т. д.), В. Р. Щербина, однако, полагает, что «попытки выяснять отличительные стилистические признаки искусства современности вполне закономерны и заслуживают всяческой поддержки»<sup>39</sup>.

Общность, свойственная социалистическому реализму, не исчерпывается мировоззрением и методом, но охватывает все стороны искусства, в том числе и стиль. Из этого положения и надо исходить. Те, кто боится, будто общность в стиле социалистического реализма приведет к нивелировке, должны объяснить, почему единство таких стилей, как готика и ренессанс или так называемый «нарышкинский» стиль и классицизм в русской архитектуре, не привело к унификации памятников искусства, сохранивших художественное единство, свойственное этим стилям? Это стало возможным потому, что общие элементы стиля нашли в творчестве каждого отдельного художника и даже в каждом отдельном произведении оригинальное, индивидуально-своеобразное выражение. В этом проявился закон многообразия стиля как формы его существования. В искусстве социалистического реализма этот закон не только сохраняет свою силу, но и действует наиболее широко и плодотворно. Многообразие индивидуальных стилей (в изложенном выше понимании) и стилевых течений составляет неисчерпаемое богатство социалистического искусства. Но почему в социалистическом реализме не может сложиться — если не единый, то основной среди других — *большой* стиль, не менее высокий по своим художественным достоинствам, чем большие стили прошлого? В распылении социалистического реализма на многообразие индивидуальных или даже групповых стилей таится отрицание такой воз-

возможности, непонимание того, что социалистический реализм как художественное явление ознаменовал собою наступление новой эры в развитии мирового искусства.

### СТИЛЬ НАПРАВЛЕНИЯ, ТВОРЧЕСТВА, ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Присмотримся ближе к отдельным объемам стиля как формам его многообразия.

Основной формой стилевого единства является художественное направление — основная категория художественного процесса. Стиль направления — это общность тех стилевых особенностей, которые сближают между собою творчество художников данного направления. Следовательно, стиль направления не обладает той конкретностью, которая свойственна стилю единичного явления искусства — произведению. «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное»<sup>40</sup>. Применяя этот закон материалистической диалектики к теории стиля, мы можем утверждать, что общий стиль существует в тех отдельных стилях, которые служат материалом для обобщения. Однако это обобщение не становится пустой, бессодержательной абстракцией. По законам той же диалектики «отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему»<sup>41</sup>. Применительно к нашей проблеме это означает, что отдельный стиль не может существовать без общего, без стиля направления. Стиль всегда восходит к общему. Общее всегда «нисходит» к отдельному.

Этим определяется важнейшее значение общего в стиле. В художественном направлении, складывающемся в результате соединенных усилий многих художников, сознательно или стихийно руководствующихся общими идейно-художественными принципами, закон стиля получает наиболее законченную, отработанную, обоснован-



ную форму. В таких стилевых системах выветривается все слабое, случайное, неорганичное и остается все основное, существенное, необходимое. Таковы все большие стили мирового искусства.

В силу своей общности стиль направления лишен того, что мы назвали печатью авторской личности. Образ автора, или авторская личность, как источник индивидуального своеобразия стиля и творчества вообще, в направлении, разумеется, отсутствует. Этим стиль направления отличается от стиля других объемов: творчества и произведения.

Основной сферой проявления художественной личности является творчество художника, рассматриваемое обычно как некое единство. Под знаком единства рассматривается и стиль творчества. Нередко творчество художника, действительно, отличается большим стилевым единством. Это единство покоится на внутреннем единстве предметно-идейного и образного содержания творчества и его художественного метода. Такова, например, лирика Фета. Любовь и природа как основные ее темы, воплощаемые в соответствующих лирических образах, романтически-субъективный метод творчества, жанр лирической миниатюры, не стесненный каноническими формами лирики, богатство и тонкость изобразительно-выразительных средств поэтического языка — все это придает лирике Фета явно осязаемое стилевое единство.

Но творчество художника далеко не всегда отличается единством стиля. Не говорим уже о таких «многостильных» поэтах, как Пушкин и Лермонтов, о таких художниках, как Пикассо, таких композиторах, как Прокофьев. Но и художники, творчество которых не являет подобной стилевой многогранности, не так часто остаются верны единому стилю на протяжении всего своего творческого пути. Так было с Александром Блоком, осожнившим с течением времени стиль поэта-символиста

особенностями реалистического стиля. Неоднородно по стилю творчество М. В. Нестерова досоветского и советского периода. Различным стилям, отступая от своих творческих принципов, отдавал дань Московский Художественный театр. Подобные факты иногда можно понять как закономерную эволюцию стиля по мере развития творчества художника. Но мы окажемся в затруднении, если обратим внимание на то, что стилевые расхождения в творчестве художника нередко относятся к одному и тому же периоду. Простой эволюцией эти явления, видимо, не объяснить. Чтобы разобраться в этом, попытаемся расчленить два основных случая разностильности творчества.

Бывает, что стиль художника в отдельных произведениях видоизменяется, отвечая той или иной модификации стилеобразующих факторов, но при этом единство художественной закономерности сохраняется. Таковы, например, «Записки охотника» Тургенева. Стилевое своеобразие отдельных рассказов и очерков не нарушает здесь единства стиля всего цикла.

Но своеобразие произведения в его стилевой системе может стать настолько значительным, что приходится говорить уже о другом стиле. Таково, например, различие между поэмами того же Тургенева, написанными в ранний период творчества. Они разностильны: «Параша» продолжает стилевую традицию пушкинской реалистической повести в стихах. В поэме «Разговор» Тургенев примыкает к романтическому стилю Лермонтова. Поэма «Помещик» написана в стиле Гоголя и «натуральной школы». Если обратиться к примеру из живописи, к Врубелю, то в его творчестве нетрудно усмотреть особенности художественных стилей его эпохи: импрессионизма, символизма, реализма. Иногда подобная разностильность свидетельствует о поисках своего стиля (поэмы Тургенева) или о неумении художника

найти свой стиль (первый сборник Некрасова «Мечты и звуки»). У эпигонов эта разностильность становится эклектикой (проза О. И. Сенковского).

Но обращение мастера к разным стилям может быть показателем широты, многогранности его художественного мира (Гёте, Бетховен, Гойя). В этом случае не все произведения художника принадлежат к одному стилю, а только те, в которых проявляется общая или родственная закономерность. Остальные произведения «распределяются» по другим стилям. Но другие стили — это другие направления. Значит, художник различными своими произведениями может примыкать к различным художественным направлениям и течениям. Это подтверждается многочисленными фактами истории искусства. Пушкинская ода «Вольность» написана в стиле классицизма; в ряде последующих элегий Пушкин прошел стилистическую школу мечтательного романтизма в духе Жуковского; не малую дань он отдал и эпикурейскому романтизму в духе Батюшкова; затем наступила очередь гражданского романтизма в декабристском стиле («К Чаадаеву», «Кавказский пленник» и многое другое); и, наконец, Пушкин вступил на путь реализма с его стилями. Эти творческие искания молодого поэта были связаны с литературными направлениями и течениями того времени, к которым Пушкин, примыкал теми или иными своими произведениями.

Ярким примером индивидуального стиля художника как единства в многообразии может послужить оперное творчество Римского-Корсакова. Каждая его опера своеобразна и целостна по стилю. Сравним, например, фантастику «Майской ночи» и героику «Псковитянки», песенность «Снегурочки» и речитативность «Моцарта и Сальери», оперу-былину «Садко» и оперу-легенду «Сказание о невидимом граде Китеже». В этом многообразии корсаковского стиля органически выдержан особенный

стиль каждой из названных опер, определяемый тематикой и сюжетом, образами и жанром произведения. Но этим не нарушается единство стиля оперной музыки Римского-Корсакова. Композитору присущ собственный, легко уловимый индивидуальный стиль, в своих общих закономерностях восходящий к стилю «Могучей кучки». Специальный музыковедческий анализ покажет, несомненно, признаки имеющейся здесь художественной закономерности. Такова, например, широкая, уходящая своими корнями в народный мелос песенность, лейтмотивное развитие мелодики, создающее яркие музыкальные характеристики, насыщенность и красочность гармонии, богатство и разнообразие инструментовки и многое другое.

Основным художественным целым, в котором стилевая закономерность осуществляется конкретно, как единичное явление, следует признать художественное произведение. Оно становится самостоятельным предметом эстетического восприятия и стилевой интерпретации. Вы проходите по Московскому Кремлю, и вас обступают произведения различных стилей: древнерусские соборы XV—XVI веков, теремной дворец XVII века, арсенал и сенат — памятники начала и конца XVIII века, дворец XIX века, Дворец съездов (XX век) — все это отдельные, завершенные в себе памятники различных стилей. Вы перелистываете томик поэмы Пушкина, перечитываете давно знакомые стихи, и каждое произведение воспринимаете как стилистически законченное целое: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Полтава», «Медный всадник»... В каждом отдельном памятнике искусства, как правило, налицо все элементы художественной структуры, становящиеся носителями стиля. В отдельном художественном произведении действуют все, или почти все, стилеобразующие факторы. Но в отличие от других стилевых объемов в конкретном

художественном произведении носители и факторы стиля принимают конкретную форму.

Стилевая конкретность произведения определяется прежде всего конкретностью его предметного содержания, его идеи. Конкретный характер носит в произведении и система образов, и жанровый фактор, и композиция, и внешняя форма. Таково, например, отличие произведения от других объемов стиля в отношении сюжета. Конкретное развитие сюжетных событий конкретного сюжета в их движении от завязки к развязке (литература, кино, театр, отчасти — музыка) или изображение конкретного момента, выделенного из цепи событий (живопись, графика, скульптура) мы находим только в отдельном произведении. В творчестве и направлении единого и цельного сюжета, естественно, быть не может. Там приходится говорить о сюжетах, о сюжетике, о сюжетных схемах. Это настолько очевидно, что в примерах нет необходимости. Отсюда — и конкретность сюжета в качестве стилового фактора. Резкие изменения сюжетной основы от «Руслана и Людмилы» к «Кавказскому пленнику», а отсюда к «Евгению Онегину» и далее к «Полтаве», к другим произведениям вели к ломке стиля, который ставился в зависимость от сюжета как элемента образного содержания.

Рассматривая отдельные объемы стиля, мы убедились, что они представляют собою «систему систем». Таково, в частности, отношение творчества к отдельным произведениям. Но, обращаясь к стилю произведения, мы и здесь замечаем большую сложность. Это не простая система. Таково, например, в музыке строение симфонии, объединяющей различные по стилю части, обычно — четыре. Вспомним Шестую симфонию Чайковского с ее четырьмя не похожими друг на друга частями. Особенно поражает слушателя контраст между полным огнем и движением скерцо и скорбным, приемлющим не-

избежное финалом. При переходе от скерцо к финалу происходит резкий перелом не только в настроении, но и в стиле музыки. Подобных фактов немало и в литературе. Сравним, например, отдельные сцены в «Борисе Годунове»: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Корчма на литовской границе». В первой сцене стилевой «тон задает» величавый образ летописца Пимена с его возвышенно-книжной речью; во второй — комические фигуры беглых монахов с их просторечием и прибаутками. Почему же минимальным объемом стиля мы считаем произведение, а не его часть? Почему каждая часть симфонии Чайковского или каждая сцена исторической драмы Пушкина не может рассматриваться как самостоятельное по охвату художественное целое?

Конечно, в подобных частях художественных произведений есть некоторая стилевая целостность и законченность, и в анализе стиля произведения эта относительная замкнутость должна быть показана. Но часть произведения остается частью и не становится произведением искусства, художественным памятником. Ни в идейном содержании, ни в образной системе, ни в других компонентах структуры часть произведения не может заменить целого. Будучи связана с целым, часть полностью раскрывает свой стиль лишь в составе целого. Только в единстве с целым четыре части Шестой симфонии Чайковского полностью выявляют идейно-художественный смысл своего стиля. Только в своей целостности это произведение предстает как великое достижение симфонической музыки.

Столь важное значение отдельного произведения как конкретного воплощения стиля породило наблюдающуюся в буржуазном искусствознании тенденцию выдвигать в качестве основного, а иногда даже единственного предмета изучения стиль отдельного произведения (*Werkstil*). Однако признание художественного произведения

целостным субстратом стиля не дает права изолировать его от художественного процесса. Изоляция, допускаемая здесь, коренится в порочной методологии структурализма, в стремлении объяснить стиль произведения имманентно, не обращаясь к его идеологическим и тем более социальным основам. Но как это возможно, если отдельное произведение, даже самое великое живет не в гордом одиночестве, а в содружестве или во вражде с другими художественными произведениями? Памятник искусства потому и есть памятник искусства, что он воплощает идейно-художественные качества, выработанные искусством, к которому он принадлежит. Полное и глубокое понимание и объяснение стиля отдельного произведения требует обращения к тем связям, в которых оно создается и живет. Это обязательно для марксистской науки об искусстве, признающей, что всякое художественное явление, включая и отдельное произведение, может быть правильно и до конца понято только в исторических связях и взаимодействиях. Без определения общего нельзя понять особенное в стиле. Без обращения к общему не может быть и науки о стиле, если не ограничить эту науку простым описанием единичных стилевых систем.

Как видно из изложенного, мы встречаемся с многообразием стиля в разных объемах, на разных уровнях. Художественное направление дифференцируется на течения и более мелкие группировки, многообразно осуществляющие стилевое единство.

На ином уровне эта закономерность проявляется в творчестве отдельных художников, своеобразно воплощающих общий закон стиля. Наконец, мы наблюдаем единство в многообразии на уровне отдельного произведения, демонстрирующего стиль творчества с той или иной степенью оригинальности по сравнению с другими произведениями того же авторского стиля.

## „СТИЛЬ ЭПОХИ“

Мы проследили соотношение основных стилевых единств: направления, творчества, произведения. Но этим градация объемов стиля не исчерпывается. В научной практике фигурируют понятия более высокой общности, в частности — понятие «стиля эпохи». К нему мы и обратимся.

Некоторое время тому назад в нашей печати в связи с вопросом о современном стиле, о стиле советского искусства, разгорелся спор о понятии стиля эпохи. Правоммерно ли оно?

Понятие стиля эпохи, популярное в зарубежном искусствознании, обращает нас к единству, стоящему над стилями отдельных художественных направлений. Таковую точку зрения мы находим, например, у Вёльфлина, полагающего, что общее в искусстве эпохи преобладает над тем, что свойственно отдельным направлениям. Для правильного понимания художественного произведения, по мнению этого искусствоведа, самое важное заключается в том, чтобы «уяснить общую форму созерцания известной эпохи»<sup>42</sup>. Употребляя синонимически к понятию эпохи понятие поколения, Кон-Винер приходит к выводу, что почти каждое новое поколение вводит свой новый стиль. От стиля автора непосредственно к стилю эпохи переходят Долежал и Гаузенблас. Встречается это понятие и у некоторых советских исследователей. Другие признают это понятие неправоммерным. И они правы.

Понятие стиля эпохи, во всяком случае в том истолковании, какое оно получило в буржуазном искусствознании, для марксистской науки неприемлемо. Стиль, как мы уже не раз подчеркивали, — явление социальное. Следовательно, в классовом обществе стили не могут не отражать классовых противоречий. Ленинское учение о



двух культурах в каждой национальной культуре относятся и к стилям как явлениям культуры. Стиль, возникающий в ту или иную эпоху, в зависимости от своей социальной основы, входит в одну из двух антагонистических культур. Понятие стиля эпохи ведет к признанию возможности надклассовой идеологии в классовом обществе, к мысли о том, будто в искусстве примиряются идеологические и социальные противоречия. Единого стиля эпохи в условиях антагонистических общественно-экономических формаций быть не может.

Но один из стилей может стать господствующим в определенной эпоху. Это легко объясняется в свете положения Маркса о том, что в каждую эпоху господствующими мыслями становятся мысли господствующего класса. В этом смысле, и только в этом, можно, если угодно, говорить о стиле эпохи. Это — стиль победившего направления, потеснившего, а иногда и вытеснившего, другие современные ему направления и стили или оказавшего на них решающее действие. Нет *стиля эпохи*, но есть стиль, создающий эпоху в искусстве. Если же не делать этой оговорки, то нужно говорить не о стиле эпохи, а об искусстве эпохи, то есть о совокупности всех направлений и стилей, сложившихся в данное время. О том, как изменяется положение в условиях социалистического реализма, речь пойдет ниже.

Однако подобно культуре в целом, искусство эпохи не лишено и некоторой общности, которая коренится в особенностях времени, в конкретных, общих для всех социальных групп исторических условиях. Не случайно мы говорим о *социально-исторической обусловленности* стиля, объединяя в некое единство роль обоих факторов: социального и исторического.

Итак, искусство эпохи, как правило, многостильно. Но, различаясь в своей мировоззренческой основе, стили могут сближаться между собой по другой линии.

В предшествующих главах нам приходилось отмечать стилевую близость между собою различных искусств одной эпохи. Исследователи искусства и литературы давно уже обратили внимание на тот факт, что одновременно в различных искусствах складываются одинаковые или сходные стили. Изучение искусств по группам стало традицией в искусствознании. Так, обычно изучается история группы изобразительных искусств с присоединением архитектуры и декоративно-прикладного искусства. История театра рассматривается вместе с драматургией. Музыкальный театр обычно включается в историю музыки. Гораздо реже встречается сравнительное изучение не родственных между собою искусств: изобразительных искусств и художественной литературы или музыки, литературы и музыки. Особый научный интерес представляет параллельное изучение *всех* искусств в их историческом развитии, и в первую очередь искусств разнородных. Общие закономерности, если их удастся установить в искусствах, разных по природе, будут особенно значительны. Именно так ставится вопрос в современных исследованиях. Но одним из первых надо назвать здесь имя далеко не современного ученого — имя Ф. И. Буслаева, который не раз обращался к изучению идейно-художественных связей между древнерусской литературой и изобразительным искусством. Венгерский ученый А. Андьял, автор книги о славянском барокко, где этот стиль изучается на материале различных искусств, называет Буслаева пионером в сравнительном изучении искусств<sup>43</sup>. Пропагандистом принципа «взаимного освящения искусств» выступил, как известно, Оскар Вальцель. В советском литературоведении и искусствоведении задача сравнительного изучения искусств, в частности живописи и литературы, ставится в работах М. В. Алпатова, Д. С. Лихачева, Н. Н. Коваленской и других. В журнале «Русская литература» за 1962—1965

годы разгорелся спор о барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века (статьи А. А. Морозова и М. А. Гуковского).

Надо заметить, что вопрос о единстве стиля отдельных искусств и о принципах их сравнительного изучения нуждается еще в уяснении. Даже работы Вальцеля интересны больше конкретными, зачастую очень тонкими и убедительными наблюдениями, чем теоретическим осмыслением научной задачи. Больше того, в своей методологии Вальцель отдает дань антиисторическому схематизму, пытаясь, подобно Вельфлину и Штриху, свести все конкретно-историческое многообразие художественных категорий и стилевых закономерностей к небольшому числу общих схем, охватывающих всю пестроту фактов. Только различает он не два, а три типа и трактует их по-своему.

Каковы же общественно-исторические и идейно-эстетические предпосылки стилевого сближения искусств между собою? На какие теоретические обобщения наталкивает это явление?

Простейший случай — это влияние одного вида искусства на другой. Легко подобрать факты воздействия драматургии на театр (Островский и Малый театр, Чехов и Художественный театр), поэзии на живопись (демократическая литература 60-х годов и «передвижники»), живописи на поэзию (импрессионизм во французском искусстве). Но здесь еще нет специфики той проблемы, которая стоит перед нами.

Ближе к этой специфике другое явление: объединение искусств в их творческой жизни. Здесь речь идет о таком объединении отдельных произведений, при котором возникает синтез искусств, создается как бы новое произведение, сложное, синтетическое в своей природе. Таковы «Чайка» в постановке Художественного театра; «Евгений Онегин» Пушкина — Чайковского; «Ромео и

и Джульетта» — балет, объединивший сюжет и характеры Шекспира с искусством композитора, балетмейстера, танцовщиков, художника; «Симфонические этюды» Шумана в исполнении Владимира Софроницкого; «Весенние воды» Тютчева — Рахманинова и т. д. В подобных случаях слияние идейно-эмоционального и образного содержания охватывает и остальные элементы художественной структуры, завершаясь—в этом закон синтеза искусств—глубоким слиянием стилей. В таком объединении искусств одно является исходным, основным, другое или другие обычно становятся *исполнением* первого в широком смысле слова. Достоинством исполнения является понимание и умение передать стиль исполняемого произведения. Существование разных интерпретаций свидетельствует о возможности различного осмысления стиля одного и того же произведения. Так, Святослав Рихтер трактует «Симфонические этюды» Шумана иначе, чем Владимир Софроницкий, подчеркивая их глубокий трагизм. А сколько дано актерских интерпретаций образа Гамлета (В. Качалов, М. Чехов, И. Смоктуновский и многие другие)! Однако амплитуда колебаний имеет в этом случае довольно ограниченный объем, если исполнитель не желает нарушить стиль исполняемого произведения.

Но рассмотренное явление хотя и частый, однако частный случай взаимодействия искусств. Чтобы нащупать зерно стоящей перед нами проблемы, надо связать ее с вопросом об объемах стиля и, в частности, с проблемой «стиля эпохи». Речь идет уже не о влиянии одного искусства на другое и не об их сочетаниях, а о стилевом единстве разных искусств, живущих самостоятельной жизнью. Становится возможным говорить не только о направлениях живописи, скульптуры, литературы, музыки и т. д., но о направлении искусства в целом, даже в том случае, когда не все искусства вносят свой вклад в

общее дело. Формирование и развитие стилей в разных искусствах эпохи обнаруживает общие художественные закономерности. Объяснить это нетрудно: общие условия времени определяют и общие закономерности идейных течений и художественных направлений, а следовательно, и стилей. Идеино-тематические, эстетические, стилистические поиски объединяют художников разных «специальностей».

Стиль искусств на этом уровне типологического обобщения определяется общими или сходными факторами и выражается в общих или сходных элементах. Например, описанию общих для стиля барокко элементов и факторов, нашедших выражение в различных искусствах, посвящены многочисленные исследования<sup>44</sup>.

Нельзя забывать и другую сторону рассматриваемого явления: при всей общности стилей искусств одного направления они обладают особенностями, свойственными только данному искусству и обусловленными его спецификой. Поэтому прямое, некритическое перенесение стилиевых понятий и признаков с одного искусства на другое неизбежно ведет к вульгаризации, к искаженному представлению о стиле обоих сопоставляемых искусств. При характеристике особенностей того или иного искусства часто пользуются понятиями и терминами других искусств: говорят о ритме в архитектуре и симметрии в литературе, о лиризме пейзажа в живописи и о колорите пейзажа в литературе, о драматизме жанровой сцены в живописи и о живописности жанровой сцены в литературе, о пластике литературного образа и о настроении образа в скульптуре и т. д. За этой переключкой терминов скрывается широта охвата параллельных явлений стиля в разных искусствах. Но нельзя забывать, что все это не столько термины, сколько метафоры. Специфика искусств должна быть сохранена при любых научных операциях.

Самостоятельность художественных направлений и стилей разных искусств проявляется и в том, что их развитие не всегда происходит одновременно. Известно, например, что классицизм в русской архитектуре сложился несколько позднее (вторая половина XVIII века) по сравнению с литературным классицизмом.

Итак, мы можем наблюдать общую в основе художественную закономерность в стилях разных искусств. Однако это не говорит в пользу понятия «стиль эпохи». Общность стиля разных искусств в одну и ту же эпоху не преодолевает идеологических расхождений между отдельными художественными направлениями и их стилями. Демаркационная линия, разделяющая антагонистические художественные направления, проходит по всем искусствам.

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

В качестве еще более высокого уровня стилевой общности в искусствознании и литературоведении выступает понятие национального стиля.

Национальное своеобразие искусства—факт бесспорный. Но своеобразие, как мы помним, еще не есть стиль. Чтобы оправдать это высокое наименование, национальное своеобразие формы искусства должно обнаружить художественную закономерность, без которой нет стиля. Но что такое художественная закономерность национального стиля? Можно ли, например, говорить не только об *особенностях* русской живописи, но и о русском живописном *стиле*? Ведь в этом случае к одному стилю пришлось бы отнести древнерусскую иконопись, классицизм, передвижничество, живопись «Мира искусства», социалистический реализм. В чем здесь художественная закономерность? Часто говорят о русской музыке, о ее национальном стиле. Приведем только одно сви-

детельство. Чайковский писал С. И. Танееву 17 августа 1880 года: «...европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую. Каждый западноевропейский композитор прежде всего или француз, или немец, или итальянец и т. д., а потом уже европеец. В Глилке *национальность* сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях вы слышите русские отголоски, то я в сочинениях Массне и Бизе на каждом шагу обоняю специфический французский запах»<sup>45</sup>. Но можно ли отнести к одному стилю такие крупнейшие явления русской музыки, как творчество того же Чайковского и Мусоргского, Рахманинова и Прокофьева, Стравинского и Шостаковича? Чайковский и Мусоргский — национально-русские композиторы, но каждый из них — русский по-своему. Высказывая подобные сомнения, автор теоретической работы о стиле считает нелепым говорить о «русском стиле» применительно к Рублеву, Репину, Дейнеке или — к Ломоносову, Пушкину, Маяковскому, хотя «в их искусстве не трудно вычленишь черты национальной специфики»<sup>46</sup>. Искусствовед говорит о национальной самобытности русского творчества более решительно: эта самобытность «позволяет видеть в обширном русском художественном наследии не простую совокупность разнородных и разнохарактерных явлений, а единое целое, именуемое *русским искусством*»<sup>47</sup>. Думается, что в данном случае искусствовед ближе к истине. Решению вопроса может помочь разграничение двух ступеней национального своеобразия искусства.

История западноевропейского искусства протекала в общей последовательности больших стилей: романский стиль, готика, ренессанс, барокко, классицизм и т. д. В свое время компаративизм, широко завладевший умами литературоведов и искусствоведов, пытался свести проб-

лему к влияниям и заимствованиям. Не отказалась от этой порочной методологии буржуазная наука и теперь. Марксистское искусствознание и литературоведение объясняют факты стилевого сходства национальных искусств с иных методологических позиций. Стили художественных направлений (романского, готического и т. д.) возникают в определенных социальных и исторических условиях. При родственности этих условий в разных этнических коллективах, иногда не имеющих непосредственных контактов между собою, возникают родственные направления искусства с их стилями. Каждому из этих стилей свойственна единая в основном художественная закономерность. Готика везде была готикой, ренессанс — ренессансом. Однако каждая национальность вносит более или менее значительное своеобразие в общий стиль. Это объясняется национальным своеобразием общественно-исторических условий развития искусств. Различают французскую, немецкую, итальянскую и т. д. готику. Стиль ренессанса в Германии заметно отличается от соответствующего стиля в Италии или Франции. Так складывается национальное многообразие стиля. Литературоведение не раз обращалось к проблеме национальных различий в таких художественных направлениях и стилях, как классицизм, романтизм, критический реализм.

Если, как было сказано, схожие стили самостоятельно возникают в разных странах при сходстве социально-исторических предпосылок, то эти стили могут быть названы национальными. Но это только первая ступень национального своеобразия в искусстве. Художественная закономерность стиля носит здесь межнациональный характер.

Более высокая ступень национального своеобразия — это создание художниками той или иной национальности нового, самобытного стиля, вырабатывающего ори-



гинальную, отличную от искусства других народов художественную закономерность. В этом случае национальная специфика искусства выражается не только в своеобразии данного стиля по сравнению с аналогичными стилями, сложившимися у других национальностей, но и в полной оригинальности стиля, воплощающего самобытный, неповторимый художественно-стилевой закон.

Таково, например, искусство Древнего Египта. «Среди памятников древнеегипетского искусства, — пишет М. Э. Матье, — особое внимание привлекают произведения так называемого «амарнского» периода, времени, когда в силу определенных исторических условий египетское искусство создало совершенно особое, резко отличающиеся и по содержанию и по форме произведения. Их стилистическое своеобразие настолько велико, что они легко определяются с первого взгляда — достаточно указать скульптурные портреты фараона Эхнатона и его жены Нефертити или рельефы и росписи с новыми, необычными решениями образов людей, показом их чувств и настроений»<sup>48</sup>. Такое своеобразие, конечно, не является абсолютным. Египетское искусство, резко отличаясь от западноевропейского, некоторыми своими особенностями (монументальность, условность форм) сближается с искусством других стран Востока. И все же это не лишает нас права говорить об оригинальной стилиевой системе, созданной Древним Египтом.

Но здесь возникает другой вопрос. Национальное искусство живет столетиями, а иногда и тысячелетиями. За это время искусство развивается и, конечно, видоизменяется. Сводить все национальное искусство к одной стилиевой системе, к одной художественной закономерности было бы антиисторично. Историки древнеегипетского искусства, при всей его цельности, различают в нем отдельные периоды, различные и по стилю. Еще в боль-

шей мере это относится к тем искусствам, которые имели более сложную судьбу — к искусствам европейским. в том числе и к русскому. Поэтому правильнее говорить не о национальном *стиле*, а о национальных *стилях*. Богатство и разнообразие национального искусства находит выражение не в одном стиле. В этом отношении очень убедительна история русской архитектуры эпохи феодализма. Русские зодчие XI—XVII веков создали несколько стилей, которые выявили законченную стилевую закономерность, своеобразную в каждом стиле и обусловленную определенной системой стилеобразующих факторов.

В основе этих стилей, как и всегда, лежит соответствующее общественное мировоззрение с его социально-историческими условиями.

Если мы допустим принципиальную множественность национальных стилей, то мы поймем и такое явление, как национальные стили французской живописи и т. д. При всем различии стилей Глинки, Чайковского, Глазунова в творчестве этих композиторов мы можем усматривать черты, характерные для русской музыки (широкая песенность на народной основе, мелодические и гармонические ходы, восходящие к русской песне, сочетание в музыке «разгуляя удалого» и «сердечной тоски» и т. д.).

Обращаясь к национальному стилю, мы обозначили его как более высокий, по сравнению со стилем направления, уровень стилевого единства. Это положение нуждается в уточнении. Национальный стиль — это не дальнейшая ступень обобщения, поднимающаяся над стилями направлений. Обобщение здесь, строго говоря, не может быть сделано по тем же самым основаниям, по которым отдельные направления нельзя обобщить в понятие стиля эпохи. Национальное искусство в классовом обществе социально дифференцировано. Недаром

современная Глинке дворянская аристократия третирила его музыку как «кучерскую». Подлинно национальное в искусстве связано с категорией народности. Национально своеобразным может быть только то искусство, корни которого глубоко уходят в народную почву.

Новые возможности открываются в этом отношении перед искусством социалистического реализма, свободным от классовых противоречий и в принципе близким народу во всем своем объеме.

Всем этим объясняется, почему понятия национальности нет в числе факторов стиля. Там, где можно говорить о национальном стиле, факторы его нужно искать в национально окрашенном идейно-образном содержании, в национальной идее.

Подобно художественному направлению, категория национального в искусстве как действующая сила является не стилеобразующим фактором, а традицией, может быть, самой мощной из всех традиций в искусстве. Именно это и объясняет неустрашимость и долговечность национального начала в искусстве.

## СТИЛЬ И ЯЗЫК

Мы пытались строить теорию стиля, опираясь на различные виды искусства. В том числе — и художественную литературу. Стиль как эстетическая категория охватывает все искусства, и словесное искусство не является исключением. На него в полной мере распространяется понятие стиля как художественной закономерности. Начиная с первой главы книги, мы не раз имели дело с этим исходным положением. Кратко суммируем те выводы, которые следуют из этого положения для правильного понимания стиля художественной литературы.

Стиль литературы не исчерпывается художественным языком, не сводится к речевому стилю, но охватывает все элементы формы литературного произведения в их обусловленности содержательными факторами.

Речевой стиль литературы формируется и развивается в рамках художественного стиля в целом и может быть понят только в связи с ним.

Речевой стиль литературы есть система эстетическая, и этим он по существу отличается от стиля как категории лингвистической.

Теория литературы не разработала еще достаточно полной и последовательной системы стилевых категорий, что является неотложной задачей теоретического литературоведения.

Однако при всей близости с точки зрения стиля к другим искусствам литература отличается от них спецификой своего материала — языка, с которым связана своя, лингвистическая, категория стиля. Это ставит исследователя стиля перед необходимостью рассмотреть два специальных вопроса, относящихся к искусству слова.

Во-первых: что дает для понимания художественного языка литературы (речевого стиля) концепция стиля как эстетической категории?

Во-вторых: что дает для понимания литературного стиля связь художественной литературы с языком и его стилями?

Речевой стиль литературного произведения, как составная часть стиля в целом, есть система художественная, все элементы которой подчиняются стилевой закономерности, определяющей форму данного произведения. Этим художественно-речевой стиль отличается от языкового стиля, имеющего иную природу и иную функцию. Поэтому нельзя согласиться с теми, кто хотел бы найти литературный стиль во всяком высказывании, поскольку

оно известным образом организовано. О художественном стиле языка можно говорить только тогда, когда речевое целое, хотя бы и очень малого объема, обладает стилевым единством как выражением художественной закономерности.

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи:  
Старца великого тень чую смущенной душой, —

разве это не великолепный образец «гомеровского» стиля? При всем лаконизме «высказывания» этот элетический дистих представляет собою художественное целое, обладающее единством стиля. Только при этом условии можно говорить о стиле высказывания.

Понятие стиля литературы как эстетической категории требует более четкого, чем обычно, разграничения речи автора и персонажей, что имеет принципиальное значение.

Внешней формой литературного произведения, являющейся носителем стиля, служит язык автора. В этом языке выражается художественная закономерность стиля.

Художественный язык Тургенева, Гончарова, Льва Толстого, Достоевского, Чехова — это важнейший компонент стилевой системы классиков русской реалистической прозы, связанный художественным единством со всеми другими носителями стиля.

В ином отношении к стилю находится язык персонажей.

Отображая жизнь, писатель отображает и язык жизни. Речь персонажа — это художественное отображение или воспроизведение речи соответствующей социальной среды. Обычно это обозначают широко распространенным понятием речевой характеристики персонажа. Как и речь автора, речь персонажа образует собой систему. Но в отличие от авторской речи, входящей в

художественную систему стиля, речь персонажа является системой другого рода. Это — воспроизведенная система речи, свойственная, как было сказано, изображаемой социальной среде. Такова, например, речь персонажей-крестьян у Тургенева, Толстого, Некрасова. В этом плане язык литературного произведения соприкасается со стилями языка. Это бывает в тех случаях, когда они становятся предметом изображения (например, обиходно-бытовой стиль в диалоге повествовательного произведения, или общественно-публицистический стиль речи адвоката Фетюковича в «Братьях Карамазовых») или вводятся автором в собственную речь. История речевого стиля художественной литературы богата фактами включения в авторскую речь лексики и фразеологии различных стилей национального языка. Но сами по себе элементы языковых стилей входят в сферу стиля как лингвистической категории.

Однако и речь персонажа не остается вне художественного стиля. Но в этот стиль она включается не сама по себе, не как предмет изображения, а в самих принципах и приемах изображения. Речь персонажа есть художественный образ «реальной» речи изображаемого лица или, как было сказано, художественное отображение речи соответствующей социальной среды. Именно в этом своем качестве речь персонажа становится явлением эстетическим. Изображение речи входит в изображение характера в целом и тем самым становится носителем стиля. Изображение речи крестьян у Толстого и Некрасова входит в стиль этих писателей. Во многих своих произведениях Салтыков-Щедрин воспроизвел официально-канцелярский стиль языка. Но в стиль писателя-сатирика входит не этот изображенный им стиль, а реалистически-сатирическое, иногда карикатурно-гротескное изображение этого стиля.

Художественная закономерность определяет и сказ

как форму повествования, появляющуюся в результате введения рассказчика. Стиль становится здесь стилизацией, определяемой образом рассказчика. Но это особый вопрос, рассмотрение которого необходимо для теории художественного стиля.

Итак, художественно-речевой стиль принципиально отличается от стилей языка и речи: в художественном целом речевой стиль становится категорией эстетической и вместе с другими стилевыми компонентами подчиняется художественной закономерности в ее идеологической основе.

Но это только одна сторона дела. Национальный язык в его сложном составе и в его стилистической дифференциации оказывает свое воздействие на речевой стиль художественной литературы.

Поскольку речевой стиль литературы возникает в результате художественной обработки языка, формирование и развитие этого стиля связано с историей и современным состоянием литературного и — шире — национального языка. Стиль литературного произведения складывается не только в рамках национального искусства, но и в «контексте» национального языка. В художественной литературе язык используется во всей его сложности, во всех его разветвлениях. Особенно большое значение для литературы имеют многочисленные стили языка и речи. В качестве материала литературы язык выступает как стилистически дифференцированная система.

Писатель имеет дело с различными стилистическими сферами, категориями, оттенками, богато представленными в литературном и общенациональном языке. Элементы языка приходят в литературу не беспорядочной толпой, а в тех системах, в каких они живут и функционируют в языке, приходят в своем стилистическом качестве, со своим стилистическим паспортом, как гово-

рят лингвисты. Будучи введены в литературу, они сохраняют следы своей принадлежности к той или иной речевой или стилистической сфере.

Однако язык с его стилями подвергается в литературе стилевой «обработке». Писатель отбирает языковые элементы в зависимости от стилевой закономерности художественного целого и приводит их в соответствие с этой закономерностью. Следует различать *стилистическую окраску* слова, присущую ему как элементу языка, и *стилевую характерность*, приобретаемую им как элементом художественного стиля. Если стилистическая окраска зависит от стилистической дифференциации языка, то стилевая характерность возникает как соответствие слова стилю художественного целого. Стилистическая окраска слова — закономерный результат развития литературного и вообще национального языка. Стилевая характерность — продукт художественного творчества в области национальной литературы. Стилистическая окраска, восходя к объективно существующим стилям языка и речи, приобретает объективный характер и находит место в словарях того или иного языка в виде так называемых стилистических помет: *устаревшее, разговорное, просторечное* и т. д. Стилевая характерность «свободно» и «субъективно» создается художником или художниками (стиль направления) для данного художественного целого и может найти место только в словарях языка писателей или литературных направлений.

Различие этих двух аспектов стиля лучше всего можно осознать на тех примерах, когда эти аспекты приходят в столкновение друг с другом, когда стилевая характерность оказывается в противоречии со стилистической окраской. Так, в русской литературе славянизмы, как правило, выступают со стилистической окраской *высокого*. Но иногда они приобретают противоположную стилистическую окраску — комическую, ироническую, «низ-



кую». На этом стилистическом эффекте построен жанр иронии-комической поэмы, трактующей в высоком стиле о «низких» героях и событиях, например о похождениях ямщика Елисея в поэме В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх». Мастерски пользовался ироническим переосмыслением слов и выражений высокого стиля Маяковский. В подобных случаях стилевая характеристика слова и выражения подчиняет себе их стилистическую окраску, придавая последней новый, неожиданный стилевой смысл, определяемый контекстом художественного стиля в целом.

Принципиальное различие стилистической окраски и стилевой характеристики обнаруживается и при употреблении в художественной литературе слов и выражений, стилистически не окрашенных или нейтральных в отношении стиля. Так, например, вечерний пейзаж в седьмой главе «Евгения Онегина» дан при помощи слов, не имеющих какой-либо стилистической окраски, по крайней мере отчетливо выраженной:

Был вечер. Небо меркло. Воды  
Струились тихо. Жук жужжал.  
Уж расходились хороводы;  
Уж за рекой, дымясь, пылал  
Огонь рыбачий...

Если мы возьмем отдельно каждое слово этого описания, мы получим список общеупотребительных в литературном языке и пушкинской и нашей эпохи лексем, которые допустимы в любом стиле. Но в реалистическом стихотворном романе отбор этих слов приобретает стилевое значение. Пушкин рисует картину вечера, противопоставленную шаблону вечернего романтического пейзажа, распространившемуся в русской литературе по образцу элегии Жуковского «Вечер». Он отбирает слова и выражения обывденной речи, слова, соответствующие художественной закономерности реалистического стиля. Со-

всем не то мы видим у Жуковского. Приступая к описанию вечера, поэт-романтик обращается к музе и стремится создать определенное настроение:

...звуки оживив, туманный вечер пой  
На лоне дремлющей природы.

У Пушкина — простое сообщение: «Был вечер. Небо меркло». И дальше поэт-реалист констатирует: «Воды струились тихо». То же явление в элегии Жуковского дано при помощи эмоционального обращения и восклицания:

Ручей, виющийся по светлому песку,  
Как тихая твоя гармония приятна!  
С каким сверканьем катишься ты в реку!

Столь же простым пушкинским «небо меркло» заменяется романтическое описание заката у Жуковского, где выражение «облаков померкнули края» становится только одним из штрихов «пленительной» картины угасающего вечера. Тематически, но не стилистически к элегии Жуковского восходят и такие детали пушкинского пейзажа, как «огонь рыбачий» (у Жуковского «рыбак на легком челноке» и пловцы, скликающиеся «по стругам») и прозаический «жук», заменивший поэтических «петела» и «филомелу» (рядом с которыми появляется, однако, названный своим обычным именем коростель). Произведенные сопоставления подтверждают, что подбор стилистически нейтральных слов в пейзаже Пушкина приобретает стилевую характерность, определяемую стилем реалистического романа. Не случайна здесь и «прозаизация» стихотворного текста, достигаемая стиховыми «переносами» и лаконизмом речи, разбитой на ряд коротких предложений. Пусть эти строки особенно ярко выделяются в пушкинском романсе своим демонстративным

реализмом, но они не нарушают, а подчеркивают общую художественную закономерность реалистического стиля «Евгения Онегина».

## СТИЛЬ ВНЕ ИСКУССТВА

До сих пор шла речь о стиле как явлении искусства. Между тем это понятие очень часто и очень широко применяется и вне искусства, в самых различных сферах жизни. Такое распространение категории стиля на различные области культуры и жизни можно встретить и в дореволюционной и в современной науке. Часто понятие романтизма распространяют на философию, на философские системы, говорят, например, о романтическом стиле философии Шеллинга. Понятие стиля применяют к различным явлениям жизни. Особенно часто можно услышать о стиле работы (человека или учреждения), о стиле поведения, обращения с другими, о стиле одежды, обстановки, о стиле в спорте и в шахматной игре. О стиле «поведения, разговора, взгляда» пишет А. Афиногенов<sup>49</sup>. Всеволод Рождественский вспоминает: «Я по всему стилю своего гимназического образования был убежденным приверженцем «античности»<sup>50</sup>.

Допустимо ли такое расширительное пользование термином «стиль»? Чтобы ответить на этот вопрос, надо обратить внимание на различные случаи такого словопотребления.

Прежде всего следует выделить те явления, которые относятся к декоративно-прикладному искусству. Найти здесь стиль вполне допустимо — если перед нами действительно произведения искусства: художественная мебель, посуда, утварь, костюмы, ткани, вышивки, кружева, игрушки и т. д. Признаки стиля как художественной закономерности находят здесь более или менее отчетливое выражение. Различно и эстетическое качество сти-

ля всех таких изделий, вплоть до полной бесстильности. Таким путем искусство входит в быт, а понятие стиля закономерно расширяет свое значение.

Но суть поставленного вопроса не в этом. Приведенные факты показывают, как искусство вторгается в жизнь, украшает ее. При этом оно остается искусством, а его стиль — стилем искусства. Вопрос заключается в другом: имеет ли силу категория стиля *вне* искусства? Обладают ли стилем явления жизни, действительности?

Еще Винкельман заметил, что произведения искусства отличаются от предметов природы тем, что последние не обладают стилем. Нельзя говорить о стиле растения, животного, раковины или даже ландшафта. Речь может идти только о стиле картины, на которой все это изображено. Винкельман нащупал здесь очень тонкую грань между эстетическим как явлением действительности и художественным — как продуктом деятельности человека. Явление действительности, обладающее эстетическим качеством, может обнаруживать определенную эстетическую закономерность, но это не будет художественная закономерность стиля. Молодая девушка (В. С. Мамонтова), послужившая В. А. Серову моделью в портрете, известном под названием «Девочка с персиками», эстетически прекрасна. Ее облик — а об этом можно судить по портрету — обладает пленительной гармоничностью, сочетающей воедино все черты, свойственные прелестному подростку. Однако было бы смешением понятий, неправомерным переходом из одной плоскости в другую, если бы мы заговорили о стиле изображенной натуры. Стилем обладает не натура, а ее портрет, ее художественное изображение. Айвазовский был художником-маринистом. Он изображал море в разные моменты, в разных его видах. Можно заняться исследованием, какое состояние моря преимущественно любил и изображал Айвазовский. Но море в бурю, после бури, море в покое —

морской *ландшафт* мы не соотнесем с категорией стиля. Эта категория применима только к морскому *пейзажу*. Стиль Айвазовского отличается от стилей других маринистов (Боголюбов, Дубовской), хотя морская натура здесь могла быть общей. Стиль есть результат художнической деятельности человека. Только такой — созданный человеком-художником — стиль и приобретает художественную закономерность.

Понимание стиля как результата художнической деятельности человека помогает отграничить его от других видов человеческой деятельности, даже в наиболее близких к искусству областях. Выше была уже отмечена неправомерность перенесения понятия стиля на философские системы, даже те, которые своей стройностью и последовательностью могут производить «эстетическое» впечатление. Это определение приходится брать в кавычки, так как его предметом является в данном случае не художественная, а логическая закономерность, не образная, а понятийная система. Не о стиле, а о системе здесь и следует говорить. По тем же основаниям понятие стиля инородно и другим областям культуры: науке, морали, политической и социальной идеологии и т. д. Каждая из этих систем специфична и не подчиняется закономерности художественной.

Это не свидетельствует, однако, об отсутствии связей между различными сторонами национальной культуры. Между ними обычно наблюдаются общие черты. Но обозначать эту общность культуры понятием стиля — значило бы расширять эту эстетическую категорию до пределов культуры в целом и тем увеличивать многозначность этого понятия.

Впрочем, иногда интересующий нас термин бывает полезен, выразителен и вне сферы его прямого употребления — когда мы хотим обозначить «стильность», то есть внутреннее единство элементов какого-нибудь явле-

ния, не имеющего прямого отношения к искусству, но подлежащего общественной оценке, в которой свою долю имеет и эстетический критерий. Такие понятия, как хороший или дурной стиль работы, поведения, обращения с людьми, отдыха, спорта, танца, одежды, прически и т. д., имеют несомненное практическое и воспитательное значение. Хороший стиль в этом повседневном обиходе способствует проникновению сюда эстетических норм, способствует сближению эстетики и жизни. Критерии хорошего стиля помогают вести борьбу с проявлениями плохого стиля. Будучи перенесен с искусства на быт, *стиль* как термин становится метафорой. Но в этом случае метафора полезна.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каковы основные идеи предлагаемой книги? В чем ее пафос?

Нам казалось необходимым прежде всего разграничить различные аспекты многозначного понятия *стиль*. Дистинкция понятий не только необходимое условие, но и плодотворный прием теоретического исследования. Этим путем можно избежать того *смешения* понятий и **категорий**, которое вредит и теоретическим и конкретно-историческим работам в области литературоведения, искусствоведения, эстетики.

Краткий обзор истории интересующего нас понятия подтверждает необходимость четкого разграничения двух основных его значений: лингвистического и эстетического. В первом случае стилем называют некоторое явление языка, во втором — явление искусства. Смешения этих двух значений нетрудно избежать в искусствоведении, предметом которого являются искусства, не имеющие дела с языком. Смешение начинается в литературоведении и — скажем прямо — в лингвистике, когда предметом изучения становится *словесное* искусство. Смешение возникает здесь при неправильном понимании связи художественной литературы и языка. Эту связь мы попытались, с неизбежной краткостью, раскрыть.

Но хочется подчеркнуть, что здесь должно быть именно осознание связи, а не смешение, и что верное понимание близости двух понятий предполагает и ясное представление об их различии. Определение стиля как категории языка и выяснение места и роли художественного языка в построении лингвистической стилистики не входило в наши задачи: это дело специалистов в области стилистики как лингвистической дисциплины. Нашей задачей была теория стиля как эстетической категории, и художественная литература интересовала нас как искусство, которому вместе с другими искусствами свойствен стиль в эстетическом, или искусствоведческом, значении этого слова.

Размежевавшись с сопредельной дисциплиной, мы получаем возможность сосредоточиться на стиле как эстетической категории, охватывающей все виды искусства, в том числе и художественную литературу.

Разногласия и споры не прекращаются и здесь. Чего только не называют стилем! Нам казалось, что единства в понимании этой категории мы добьемся тогда, когда определим *сущность* стиля, то есть найдем то основное значение этого понятия, при помощи которого можно будет выверить и согласовать частные случаи его применения. Сущность стиля, как мы пытались показать, наиболее точно может быть определена понятием художественной закономерности, то есть внутреннего эстетического единства всех стилевых элементов, подчиненных определенному художественному закону. В этом одна из основных идей нашей работы.

Такое понимание стиля требует постановки ряда частных вопросов теории стиля и диктует определенное направление в их решении.

Мы попытались расчлнить и раскрыть такие понятия, как носители, элементы, категории, факторы стиля. Особенно важным нам представляется введение в тео-



рию стиля понятия его носителей. Это помогает уточнить, в каких компонентах художественной структуры выражается стилевая закономерность. Столь же важным казалось привести в некоторую систему круг стилеобразующих факторов, подчеркнув, с одной стороны, их множественность, а с другой — их единство в воздействии на стиль («равнодействующая» факторов стиля). Наиболее спорным может показаться понятие стилевых категорий, особенно в тех примерных определениях этих категорий, которые рассматриваются — подчеркнем — только как примерные. Наука об искусстве и литературе испытывает острую необходимость в разработке системы стилевых категорий, как *наиболее* общих и в этом смысле абстрактных понятий, которые наполняются конкретным содержанием в тех или иных стилях.

Стиль — категория не только художественная, но и идейная, а поэтому социально-исторически обусловленная. Этот тезис, полемически направленный против формализма, структурализма, идеализма, характеризующих различные течения и школы зарубежного искусствознания и литературоведения, прямо или косвенно выступает во многих частях нашей книги.

Большие и спорные проблемы затрагиваются в последней главе: «Исторические формы стиля».

Пониманием стиля как художественной закономерности (стиль — функциональное понятие) принципиально решается вопрос об объемах стиля, в которых он выступает как конкретно-историческое явление: во всех диапазонах (направление, творчество и т. д.) перед нами — единый, но многообразно проявляющийся стиль. Единство в многообразии — это историческая форма существования стиля. По-новому эта закономерность осуществляется в искусстве социалистического реализма.

Наиболее дискуссионной в этой последней главе является, вероятно, постановка вопроса о стиле и творче-

ской индивидуальности. Заканчивая книгу, мы хотели бы еще раз со всей настойчивостью признать великую роль творческой личности в искусстве и, в частности, в стиле. Предлагаемая концепция дает право с порога отбросить возможные обвинения в недооценке индивидуальности художника, его творческой личности. Вопрос заключается не в том, велико ли участие отдельной художнической личности в создании стиля, а в том, каково это участие. И здесь, как мы пытались показать, исследователь стоит перед альтернативой: стиль можно понимать *или* как художественную закономерность, обусловленную системой объективных стилеобразующих факторов, *или* как выражение индивидуальности художника. Одно исключает другое. Диалектика общего и индивидуального в стиле заключается, как можно думать, в том, что стиль, складывающийся как «равнодействующая» ряда факторов (предметно-идейное содержание, образная система, художественный метод и т. д.), приобретает отпечаток личности художника-творца, придающего общей стилевой закономерности неповторимо-индивидуальное своеобразие.

Рассматривая стиль как эстетическую ценность и как большую творческую задачу, мы полагаем, что это относится не только к прошлому, но и к настоящему: широчайшие возможности стилетворчества — и в индивидуальном и в общем аспекте — открываются перед советскими писателями, художниками, музыкантами, актерами. Почетная и увлекательная задача деятелей советского искусства — творчески осуществить эти возможности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### ОТ АВТОРА

<sup>1</sup> В. В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей М., Гослитиздат, 1961, стр. 7.

### ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ О СТИЛЕ

<sup>1</sup> См. «Античные теории языка и стиля». Под общей редакцией О. М. Фрейденберг, М.—Л., Огиз, 1936; «Очерки истории римской литературной критики», М., Изд-во АН СССР, 1963. Здесь в статье М. Л. Гаспарова дан точный прозаический перевод «Послания к Пизонам о науке поэзии» Горация (стр. 100—108). Ср. «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, раздел «Античность».

<sup>2</sup> См.: «История эстетики», т. I, раздел «Средние века».

<sup>3</sup> А. П. Баранников, Изобразительные средства индийской поэтики, Изд-во ЛГУ, 1947, стр. 9. Ср.: Б. А. Ларин, Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики. — В кн. «Романо-германская филология. Сборник статей в честь академика В. Ф. Шишмарева». Изд-во ЛГУ, 1957. Ср. также «История эстетики», т. I, раздел «Индия»; сб. «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», М., «Наука», 1964.

<sup>4</sup> И. И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз. 1933, стр. 3, 41.

<sup>5</sup> Гёте, Собрание сочинений в 13-ти томах, т. X, М., Гос. изд. «Художественная литература», 1937, стр. 401.

<sup>6</sup> Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве. Сб. статей под ред. А. С. Гущина, Л.—М., «Искусство», 1936, стр. 372.

<sup>7</sup> Гегель, Сочинения, т. XIII, М., Соцэкгиз, 1940, стр. 173—177.

<sup>8</sup> См.: «История европейского искусствознания. Первая полови-

на XIX века», М., «Наука», 1965; «История европейского искусствоведения. Вторая половина XIX века», М., «Наука», 1966. См. также: Н. М. Гершензон-Чегодаева, Теория развития искусства в западноевропейском искусствоведении 1900—1940 гг. — В кн. «Современное искусствоведение за рубежом. Очерки», М., «Наука», 1964. Краткий обзор истории понятия «стиль» и основной научной литературы см. в кн.: Gego von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 3 Auflage, Stuttgart, 1961, S: 595—597.

<sup>9</sup> «История русского искусства», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 6.

<sup>10</sup> Н. Коваленская, Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика, М., «Искусство», 1964, стр. 6, 15, 16 и др.

<sup>11</sup> Ц. Г. Нессельштраус, Искусство Западной Европы в Средние века, М., «Искусство», 1964, стр. 39, 48, 56 и др.

<sup>12</sup> Н. Демина, «Троица» Андрея Рублева, М., «Искусство», 1963, стр. 81—82 и др.

<sup>13</sup> Ш. Балли, Французская стилистика, М., Издательство иностранной литературы, 1961, стр. 33.

<sup>14</sup> См., например: В. Д. Левин, Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. (лексика), М., «Наука», 1964. Имеются «Стилистики» английского, французского, немецкого языков.

<sup>15</sup> В. В. Виноградов, Итоги обсуждения вопросов стилистики.— «Вопросы языкознания», 1955, № 1, стр. 73.

<sup>16</sup> Р. А. Будагов, Введение в науку о языке, М., Учпедгиз, 1958, стр. 417.

<sup>17</sup> О. С. Ахманова, Словарь лингвистических терминов, М., «Советская энциклопедия», 1966, стр. 455.

<sup>18</sup> В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 5.

<sup>19</sup> Там же, стр. 15.

<sup>20</sup> Обзор различных концепций литературного стиля см. в кн.: Henryk Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze. Wydawnictwo Literackie, Krakow, 1965, стр. 89—111.

<sup>21</sup> Цит. по кн.: В. А. Звегинцев, История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. I, М., Учпедгиз, 1960, стр. 291.

<sup>22</sup> Pierre Guiread, La stylistique, Paris, 1957, p. 82.

<sup>23</sup> См.: Herbert Seidler, Allgemeine Stilistik, 2, neubearbeitete Auflage, Göttingen, 1963.

<sup>24</sup> См.: Dieter Faulstich, Gudrun Kühn, Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutsche Sprache, Halle, 1961. Ср.: Marcel Cressot, Le stile et ses techniques. Précis d'analyse stylistique, 4-e édition, Paris, 1959.

<sup>25</sup> В библиографическом списке книг и статей о языке и стиле писателя, охватывающем 1950-е годы, с трудом можно найти работы, выходящие за рамки языкового понимания стиля. См.: И. М. Подгаецкая, Язык и стиль писателя. Библиография 1951—1958, Казань, 1961.

<sup>26</sup> Например, дискуссия на тему «Слово и образ», организованная в 1959—1960 годах журналом «Вопросы литературы», или Межвузовская конференция по стилистике художественной литературы, проведенная в 1962 году Московским государственным университетом (см. «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы», Изд-во МГУ, 1961).

<sup>27</sup> См.: Е. И. Клименко, Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века, Изд-во ЛГУ, 1959. Ср.: Е. И. Клименко, Байрон. Язык и стиль, Пособие по курсу стилистики английского языка, М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1960.

<sup>28</sup> Е. И. Клименко, Лирико-эпическая поэма Байрона (Основы жанра).—«Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского», М.—Л., «Наука», 1964, стр. 400.

<sup>29</sup> И. З. Серман, Поэтический стиль Ломоносова, М.—Л., «Наука», 1966, стр. 4.

<sup>30</sup> См.: А. Федоров, Язык и стиль художественного произведения, М.—Л., Гослитиздат, 1963, стр. 16 и др.

<sup>31</sup> Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение. Курс лекций, Л., Учпедгиз, 1959, стр. 9, 12.

<sup>32</sup> См.: Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Darmstadt, 1957 (1-е изд. вышло в 1929 г.) См. в русском переводе статьи Вальцеля в кн. «Проблемы литературной формы». Сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера, Л., «Academia», 1928. Ср.: Оскар Вальцель, Проблема формы в поэзии, Пг., «Academia», 1923; О. Вальцель, Стиль барокко в литературе.—Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М., 1931; Оскар Вальцель, Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920), Пг., «Academia», 1922.

<sup>33</sup> Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich, 2-е vermehrte Auflage. München, 1924 (есть и более поздние издания). В. Кайзер называет книгу Штриха наиболее значительной среди аналогичных опытов исследования литературы.

<sup>34</sup> Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Fünfte Auflage, Bern — München, 1959, S. 289—292.

<sup>35</sup> См.: М. Верли, *Общее литературоведение*, М., Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 81, 85.

<sup>36</sup> См. доклад названных ученых «О соотношении поэтики и стилистики» на состоявшейся в 1960 году в Польской Народной Республике конференции по поэтике и стилистике (опубликовано в кн. «Poetiks. Poetyka. Poetika», Warschawa, 1961).

<sup>37</sup> См.: М. Заградка, *О художественном стиле романов Константина Федина*, Прага, 1962.

<sup>38</sup> См. обзоры этих работ: Р. Вейман, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации. Пер. с нем., М., «Прогресс», 1964; Р. М. Самарин, Проблемы стиля в современной зарубежной науке.— «Филологические науки», 1962, № 3; В. В. Кожин, Теория художественной речи в современном литературоведении Запада.— «Слово и образ. Сборник статей», М., «Просвещение», 1964.

<sup>39</sup> Впервые напечатано в журнале «Начала», 1921, № 1; в переработанном виде в сб. «Задачи и методы изучения искусств», Л., «Academia», 1923, и в кн.: В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*. Статьи 1916—1926, Л., «Academia», 1928.

<sup>40</sup> П. Н. Сакулин, *Теория литературных стилей*, М., изд-во «Мир», 1927.

<sup>41</sup> См.: А. И. Белецкий, *К построению теории литературных стилей*.— Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М., 1931.

<sup>42</sup> В. М. Фриче, *Наша первоочередная задача*.— «Литература и марксизм», 1928, кн. первая, стр. 5.

<sup>43</sup> В. В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, М., Гослитиздат, 1941, стр. 3.

<sup>44</sup> Д. С. Лихачев, *Человек в литературе Древней Руси*, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 4, прим.

<sup>45</sup> В. М. Жирмунский, *Стихотворения Гёте и Байрона: «Ты знаешь край?..» («Kennst du das Land?..» — «Know you the Land?..»)*. Опыт сравнительно-стилистического анализа.— «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы», Изд-во МГУ, 1961, стр. 29. В полном виде доклад опубликован в сб. «Проблемы международных литературных связей», Изд-во ЛГУ, 1962.

<sup>46</sup> См.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль, произведение, литературное развитие», М., «Наука», 1965.

<sup>47</sup> Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, М., Учпедгиз, 1959, стр. 369.

<sup>48</sup> В. А. Ковалев, *Многообразие стилей в советской литературе*, М.—Л., «Наука», 1965, стр. 22.

<sup>49</sup> В. В. Виноградов, *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*, стр. 203—205.

<sup>50</sup> В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, М., Гослитиздат, 1959, стр. 3—4. См.: Н. И. Конрад, *О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи.*— «Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова», М., «Наука», 1965. Ср. «Слово, образ, стиль (обсуждение книги В. Виноградова «О языке художественной литературы»). — «Вопросы литературы», 1960, № 8.

### СТИЛЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ

<sup>1</sup> Здесь и далее «компонент» употребляется не как термин со строгим его приурочением к определенному предмету, а как слово, которое может быть использовано в разных контекстах.

<sup>2</sup> См.: Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 277, 281, 292.

<sup>3</sup> См.: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 595—597.

<sup>4</sup> См.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль, произведение, литературное развитие», стр. 35, 67 и др.

<sup>5</sup> См. М. Верли, *Общее литературоведение*, стр. 81.

<sup>6</sup> Программа курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», М., «Мысль», 1964, стр. 24.

<sup>7</sup> «Краткий словарь по эстетике», М., Изд-во политической литературы, 1963, стр. 341. С незначительным изменением то же определение стиля воспроизводится в «Кратком словаре терминов изобразительного искусства».

<sup>8</sup> О. В. Лармин, *Художественный метод и стиль*, Изд-во МГУ, 1964, стр. 217—218. Ср. стр. 243. Термин *совокупность* (формальных признаков и приемов) употребляет и А. Буров в статье «Что такое стиль?». — «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 95.

<sup>9</sup> Кон-Винер, *История стилей изобразительных искусств*, Изогиз, 1936, стр. 10—11.

<sup>10</sup> Там же, стр. 34.

<sup>11</sup> Там же, стр. 90, 83, 87 (курсив в приведенных цитатах мой. — А. С.).

<sup>12</sup> Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, М.—Л., 1930, стр. 145.

<sup>13</sup> В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926*, стр. 50.

<sup>14</sup> См.: Лионелло Вентури, *Художники нового времени*, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 63.

<sup>15</sup> Илья Эренбург, *Путевые записи*, М., «Искусство», 1960, стр. 85.

<sup>16</sup> В. М. Фриче, *Наша первоочередная задача*, — «Литература и марксизм», 1928, кн. первая, стр. 5.

<sup>17</sup> Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, стр. 21.

<sup>18</sup> Терминами «закон стиля» (*Gesetz des Stils*) и «стилевые законы» (*Stilgesetze*) Гегель в «Эстетике» обозначает зависимость стиля от вида искусства.

<sup>19</sup> А. Цирес, *Искусство архитектуры*, М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1946, стр. 85—90. Ср. анализ готического стиля у Гегеля (Сочинения, т. XIII, стр. 235—247).

<sup>20</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, *Сочинения в 2-х томах*, т. 2, М., Гослитиздат, 1958, стр. 116, 120.

<sup>21</sup> Там же, стр. 123—124.

<sup>22</sup> См.: Л. Мазель, *О стиле Шостаковича*. — «Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей», М., «Советский композитор», 1962, стр. 8—11.

<sup>23</sup> Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, стр. 87.

<sup>24</sup> «Всеобщая история искусств в 6-ти томах», т. II, кн. 1, М., «Искусство», 1960, стр. 27.

<sup>25</sup> Кон-Винер, *История стилей изобразительных искусств*, стр. 11, 53—54.

<sup>26</sup> Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, стр. 10. Ср.: Генрих Вёльфлин, *Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса*, Изогиз, 1934, стр. 70—71.

<sup>27</sup> М. Верли, *Общее литературоведение*, стр. 146.

<sup>28</sup> Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 289—290, 292.

<sup>29</sup> А. В. Чичерин, *Идеи и стиль. О природе поэтического слова*, М., «Советский писатель», 1965, стр. 287.

<sup>30</sup> «Всеобщая история искусств», т. II, кн. 1, стр. 39—40.

<sup>31</sup> См.: В. Н. Лазарев, *Происхождение итальянского Возрождения*, т. I, *Искусство Проторенессанса*, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 8, 12, 14 и др.

<sup>32</sup> Л. Мазель, *О стиле Шостаковича*. — «Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей», стр. 15.

<sup>33</sup> П. Н. Сакулин, *Теория литературных стилей*, стр. 20—21.

<sup>34</sup> Б. Виллер, *Несколько тезисов к проблеме стиля*. — «Творчество», 1962, № 9, стр. 11.

<sup>35</sup> «Всеобщая история искусств», т. II, кн. 1, стр. 40.



<sup>36</sup> Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 299—300.

<sup>37</sup> Вячеслав Иванов, Борозды и межи. Опыты эстетические и критические, М., изд-во «Мусагет», 1916 (статья «Манера, лицо и стиль»).

<sup>38</sup> См.: Ц. Г. Нессельштраус, Искусство Западной Европы в Средние века, стр. 161 и сл.

<sup>39</sup> Лионелло Вентури, Художники нового времени, стр. 68.

<sup>40</sup> См.: Н. В. Яворская, Пейзаж барбизонской школы, М., «Искусство», 1962, стр. 47.

<sup>41</sup> Л. Мазель, О стиле Шостаковича.— «Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей», стр. 14.

<sup>42</sup> См.: И. Нестьев, Прокофьев, М., Музгиз, 1957, стр. 158.

<sup>43</sup> Теодор Мейер Грин, Природа и критерии критики.— «Современная книга по эстетике. Антология», М., Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 488.

<sup>44</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1949, стр. 82.

#### НОСИТЕЛИ, ЭЛЕМЕНТЫ, КАТЕГОРИИ СТИЛЯ

<sup>1</sup> И. Рыжкин, Стиль и реализм (К постановке вопроса).— «Вопросы эстетики», вып. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 253—254.

<sup>2</sup> М. Верли, Общее литературоведение, стр. 78, 131.

<sup>3</sup> Роман Ингарден, Исследования по эстетике, М., Изд-во иностранной литературы, 1962, стр. 24.

<sup>4</sup> В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 227.

<sup>5</sup> См., например: А. К. Буцкой, Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений, М., Музгиз, 1948; Роман Ингарден, Исследования по эстетике, стр. 274—402 (раздел «О структуре картины»).

<sup>6</sup> В ином значении этот термин встречается у Кайзера, называющего субстратами, или носителями, стиля (Stilträger) те «силы», которые, по мнению теоретиков, лежат в основе стилей: эпоха, мировоззрение, племя, нация и другие. См.: Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 248.

<sup>7</sup> См.: О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, стр. 243—244.

<sup>8</sup> М. Верли, Общее литературоведение, стр. 98.

<sup>9</sup> В. В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей, стр. 23.

<sup>10</sup> В. Н. Лазарев, Леонардо да Винчи, М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 99—100.

- <sup>11</sup> См.: В. Иванов, О сущности социалистического реализма, М., Гослитиздат, 1963, стр. 47.
- <sup>12</sup> Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, стр. 4.
- <sup>13</sup> Интересно ставится вопрос о художественном изображении и выражении в кн.: Н. Дмитриева, Изображение и слово, М., «Искусство», 1962.
- <sup>14</sup> В. Жирмунский, Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы, Л., «Academia», 1924, стр. 78.
- <sup>15</sup> «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка». П., 1919. стр. 143—144.
- <sup>16</sup> Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, стр. 369.
- <sup>17</sup> См.: О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, стр. 217.
- <sup>18</sup> В. А. Ковалев, Многообразие стилей в советской литературе, стр. 20.
- <sup>19</sup> «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие», стр. 11, 21, 35, 40.
- <sup>20</sup> Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien, 1908, S. 32.
- <sup>21</sup> В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения. Сборник статей по вопросам социологии искусства и литературы, М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 106.
- <sup>22</sup> В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, стр. 56.
- <sup>23</sup> Генрих Вёльфлин, Основные понятия истории искусств, стр. 267.
- <sup>24</sup> В. Н. Лазарев, Фрески Старой Ладogi, М., «Искусство», 1960, стр. 13.
- <sup>25</sup> Генрих Вёльфлин, Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса, стр. 299.
- <sup>26</sup> Алексей Попов, Воспоминания и размышления о театре, М., Изд-во ВТО, 1963, стр. 219.
- <sup>27</sup> К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 424.
- <sup>28</sup> Алексей Попов, Воспоминания и размышления о театре, стр. 219.
- <sup>29</sup> Эдуард Эррио, Жизнь Бетховена, М., Госмузиздат, 1959, стр. 154.

#### ФАКТОРЫ СТИЛЯ

<sup>1</sup> Пантелей Зарев, Стиль и личность художника (О некоторых неизученных аспектах стиля).—«Вопросы литературы», 1960, № 12, стр. 72 и сл.

<sup>2</sup> В. А. Ковалев, Многообразие стилей в советской литературе, стр. 50.

<sup>3</sup> Б. В. Томашевский, Стиль и язык. Филологические очерки, М.—Л., Гослитиздат, 1956, стр. 342—343.

<sup>4</sup> См. «История русского искусства», т. VII, кн. 2, М., «Наука», 1964, стр. 180—183.

<sup>5</sup> См.: Д. Житомирский, Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества, М., «Музыка», 1964, стр. 32, 411—415.

<sup>6</sup> П. Н. Сакулин, Теория литературных стилей, стр. 40.

<sup>7</sup> В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 59. 160.

<sup>8</sup> См. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы», М., «Наука», 1964.

<sup>9</sup> Т. Полова, Музыкальные жанры и формы, изд. 2, испр. и доп., М., Музгиз, 1954, стр. 50.

<sup>10</sup> «О системе координат» говорит Вальцель, но в другом значении: применительно к признакам стиля вроде основных понятий Вёльфлина.

#### СТИЛЬ КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

<sup>1</sup> Генрих Вёльфлин, Основные понятия истории искусств, стр. 271—272.

<sup>2</sup> В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения. Сборник статей по вопросам социологии искусства и литературы, стр. 77.

<sup>3</sup> В. Ф. Переверзев, Проблемы марксистского литературоведения.— «Литература и марксизм», 1929, кн. 2, стр. 21.

<sup>4</sup> Понятие народности искусства употребляется и в другом значении — в значении его национального своеобразия, которое охватывает не только содержание, но в еще большей степени форму. Об этом уместнее будет сказать в связи с проблемой национально-го стиля.

<sup>5</sup> «Всеобщая история искусства», т. IV, стр. 17.

<sup>6</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 100.

<sup>7</sup> Н. Акимов, О театре, Л.—М., «Искусство», 1962, стр. 327.

#### ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СТИЛЯ

<sup>1</sup> Г. Вёльфлин, Основные понятия истории искусств, стр. XXXIII, 52.

<sup>2</sup> Там же, стр. 266, 254.

<sup>3</sup> См. «Проблемы литературной формы», Л., 1928, стр. 219, прим. 7.

<sup>4</sup> В. Гаузенштейн, Искусство и общество, изд-во «Новая Москва», 1923, стр. 20.

<sup>5</sup> Вильгельм Гаузенштейн, Опыт социологии изобразительных искусств, изд-во «Новая Москва», 1924, стр. 53.

<sup>6</sup> Роберт Вейман, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации, стр. 109.

<sup>7</sup> В. М. Фриче, Проблемы искусствоведения, стр. 103, 140.

<sup>8</sup> Б. Виппер, Несколько тезисов к проблеме стиля.— «Творчество», 1962, № 9, стр. 11.

<sup>9</sup> Л. Шпитцер, Словесное искусство и наука о языке.— Сб. «Проблемы литературной формы», стр. 195, 203.

<sup>10</sup> См. его статью «Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache».— Leo Spitzer, Stilstudien, Bd II, München, 1928.

<sup>11</sup> Н. Гартман, Эстетика, М., Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 167.

<sup>12</sup> П. С. Трофимов, Социалистический реализм — творческий метод советского искусства.— «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», М., Госполитиздат, 1956, стр. 277—278.

<sup>13</sup> В. Иванов, О сущности социалистического реализма, М., изд-во «Художественная литература», 1963, стр. 39.

<sup>14</sup> Л. Тимофеев, Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., «Советский писатель», 1964, стр. 63. Ср. более ранние работы того же автора.

<sup>15</sup> В. Петелин, Метод, направление, стиль, М., «Искусство», 1963, стр. 80.

<sup>16</sup> См. «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя», М., «Наука», 1964.

<sup>17</sup> Пантелей Зарев, Стиль и личность художника (О некоторых неизученных аспектах стиля).— «Вопросы литературы», 1960, № 12, стр. 88. Ср. книгу того же автора «Стил и художественост», София, 1958.

<sup>18</sup> «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Художественное произведение. Литературное развитие», стр. 34, 40. Об этом Я. Е. Эльсберг пишет и в специальной статье: «...неповторимость индивидуального стиля отражает неповторимость творческой индивидуальности писателя». Исследователь не хотел бы свести стиль к «отражению узколичных особенностей писателя» (Я. Эльсберг, Спорные вопросы изучения стиля.— «Вопросы литературы», 1966, № 2, стр. 128). Любопытно отметить, что у Б. Р. Виппера мы встретили прямо противоположное соотношение понятий: стилем он называет только общее, предпочитая в остальных случаях говорить о «стилистических тенденциях».

<sup>19</sup> М. Б. Храпченко, О разработке проблем поэтики и стилистики.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка» т. XX, вып. 5, 1961, стр. 400.

<sup>20</sup> Соотношение стиля и метода — особая проблема, и к ней мы еще вернемся.

<sup>21</sup> М. Б. Храпченко, О разработке проблем поэтики и стилистики.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка» т. XX, вып. 5, 1961, стр. 400.

<sup>22</sup> В. В. Виноградов, О языке художественной литературы стр. 154, 253.

<sup>23</sup> «...в поэзии Корнеля и Расина мы узнаем, чувствуем, находим стиль классицизма и *сверх того* (курсив мой.— А. С.) индивидуальное его проявление» (В. Днепроv, Проблемы реализма, Л. «Советский писатель», 1960, стр. 305). На предыдущей странице автор говорит о чертах, которые всегда *прибавлялись* художником к общему стилю.

<sup>24</sup> Против такого понимания «неповторимости» справедливо возражает Я. Е. Эльсберг в третьей книге «Теории литературы» (см. стр. 49, 418).

<sup>25</sup> См.: Р. А. Будагов, Индивидуальное в языке и стиле художественной литературы как историческая категория.— «Филологические науки», 1962, № 3, стр. 6.

<sup>26</sup> См. ответ Д. С. Лихачева на вопросы к V международному конгрессу славистов.— «Славянская филология», т. II, София, 1963, стр. 213.

<sup>27</sup> См.: В. Н. Лазарев, Происхождение итальянского Возрождения, т. I, Искусство Проторенессанса, стр. 51—52 и др.

<sup>28</sup> В. Днепроv, Проблемы реализма, стр. 288, 303. В другом месте В. Д. Днепроv говорит о «течениях в искусстве критического реализма», о «стилистическом направлении» как «своеобразной стилистической системе» (стр. 266).

<sup>29</sup> Там же, стр. 265.

<sup>30</sup> См.: П. Н. Сакулн, Теория литературных стилей, стр. 11, 92.

<sup>31</sup> См.: В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 84—85 и др.

<sup>32</sup> «Всеобщая история искусств», т. IV, стр. 15, 16.

<sup>33</sup> А. Морозов, Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения).— «Русская литература», 1962, № 3, стр. 13.

<sup>34</sup> В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 130.

<sup>35</sup> Джон Ревалд, Постимпрессионизм, Л.—М., «Искусство», 1962, стр. 52 и сл.

<sup>36</sup> В. Иванов, О сущности социалистического реализма, стр. 57.

<sup>37</sup> Л. Новиченко, Многообразие художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма.— «Проблемы социалистического реализма», М., «Советский писатель», 1961, стр. 99.

<sup>38</sup> «Второй Всесоюзный съезд советских писателей 15—26 декабря 1954 г., Стенографический отчет». М., «Советский писатель», 1956, стр. 89.

<sup>39</sup> В. Р. Щербина, О современном стиле.— «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя», М., «Наука», 1964, стр. 228.

<sup>40</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 318.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Генрих Вёльфлин, Основные понятия истории искусств, стр. XXXIV.

<sup>43</sup> См. «Славянска филология. Материали за V международен конгрес на славистите», т. II, София, 1963, стр. 44.

<sup>44</sup> См., например, A. Angyal, Die slavische Barockwelt, Leipzig, 1961 (здесь дан обзор литературы о барокко).

<sup>45</sup> «П. И. Чайковский о народном и национальном элементе в музыке. Избранные отрывки из писем и статей», М., Музгиз, 1952, стр. 80.

<sup>46</sup> О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, стр. 203.

<sup>47</sup> М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. III, стр. 6.

<sup>48</sup> М. Э. Матье, Во времена Нефертити, Л.—М., «Искусство», 1965, стр. 6.

<sup>49</sup> А. Афиногенов, Дневники и записные книжки, М., «Советский писатель», 1960, стр. 62.

<sup>50</sup> В. Рождественский, Страницы жизни. Из литературных воспоминаний, М.—Л., 1962, стр. 115.

# СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
<b>ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ О СТИЛЕ</b>	
Филология . . . . .	5
Искусствознание . . . . .	7
Лингвистика . . . . .	10
Литературоведение . . . . .	14
Стиль — эстетическая категория . . . . .	23
<b>СТИЛЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ</b>	
Стиль как единство . . . . .	27
Закон стиля . . . . .	33
Идейность стиля . . . . .	42
Стиль как творческая задача . . . . .	48
Стиль как эстетическая ценность . . . . .	55
<b>НОСИТЕЛИ, ЭЛЕМЕНТЫ, КАТЕГОРИИ СТИЛЯ</b>	
Структура художественного произведения . . . . .	59
Носители и элементы стиля . . . . .	68
Стилевые категории . . . . .	92
<b>ФАКТОРЫ СТИЛЯ</b>	
Множественность стиливых факторов . . . . .	102
Стилеобразующие факторы . . . . .	105
«Равнодействующая» факторов стиля . . . . .	125

## **СТИЛЬ КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ**

Общественно-исторические основы стиля . . . . .	131
Внутренние законы стиля . . . . .	136
Стиль и традиция . . . . .	140

## **ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СТИЛЯ**

Стиль и творческая индивидуальность . . . . .	146
Стиль как единство в многообразии . . . . .	163
Многообразие и единство стилей социалистического реализма	169
Стиль направления, творчества, произведения . . . . .	175
«Стиль эпохи» . . . . .	183
Национальный стиль . . . . .	189
Стиль и язык . . . . .	194
Стиль вне искусства . . . . .	202
Заключение . . . . .	206
Примечания . . . . .	210



**Александр  
Николаевич  
СОКОЛОВ**

**ТЕОРИЯ  
СТИЛЯ**

Редактор *А. Гуревич*. Художественный редактор *Г. Александров*. Художник *С. Лифатов*. Технический редактор *Н. Муковозова*. Корректор *Б. М. Северина*. Сдано в набор 10/VII-67 г. Подп. в печ. 24/I-68 г. А01360. Формат бум. 70×108<sup>1/2</sup>. Бумага типогр. № 1. Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,013. Тираж 10000 экз. Изд. № 17252. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2. Заказ № 267. Цена 83 коп.