

ЗА НЯКОИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ НА СТИЛА

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

Проблемите на стила са привличали вниманието на изследователите на ораторското и поетическото изкуство още от древността. Известните класически реторики на Аристотел, Цицерон, Квинтилиан и други са посветени на въпросите за словесно-знаковите фигури и в по-общ смисъл — на въпросите за стила. Древността познава т. нар. нормативна поетика, но набелязва и известна свобода на творческата индивидуалност. По този повод С. С. Аверинцев отбелязва: „Затова гръцката литература губи тази атмосфера на вътрешна анонимност, вътре в която са работили „писарите“, „мъдреците“ и „пророците“ на Близкия Изток — даже и когато техните имена са останали в паметта на потомците.“¹ Същото би могло да се каже и за римската литература с нейното ясно изразено индивидуално лице. Анонимността, разбира се, не означава липса на стил, но универсалността убива твърде важния за творението личен белег.

Древните са се занимавали не само общо с въпросите на стила, а и конкретно с текста, като реално „овеществяване“ чрез словото на стила.

Гръцките мислители са схващали речта като структура, която напомня структурата на материята, на съществуващото. Демокрит примерно, който е имал отношение към структурата на вещите, на материалния свят, се е занимавал и с въпросите на словото. И то за него е „структурирано“, както и материята. И то е своего рода модел на съществуващото, но вече в своя си специфична форма, с особено проявление. Според Демокрит вселената се състои от атоми. Между тези атоми съществуват сцепления и така се създава цялостната реалност на материалния свят. Словото се състои от звукове и думи, между тях също съществува сцепление. Промяната на звук или на отделна дума в една езикова цялост предизвиква изменение и в израза, и в смисъла. Демокрит мисли, че както от различни атоми могат да се създадат различни светове, така и от различни звукове и думи могат да се създават различни душевни състояния било при трагедията, било при комедията. Атомите се различават поради три причини: разлика във „фигурите“ на атомите, разнообразие в „положението им“, разлика в „начина на съчетаване“. Тези три фактора обуславят и различията в текстовете, като Демокрит обръща особено внимание на начина за съчетаването на звуковете („буквите“).²

Съществено е и друго у този мислител. Той достига до идеята за отношение между език и реалност, между наименование и вещи и не отъждествява наименованието, т. е. словото с вещите. По такъв начин отдава дан на самостоятелните закони на езика, разбира неговото саморазвитие, неговото проявление като особен, „естествен“ процес, както естествен процес е развитието и проявлението и на

¹ Вж. сб. Типология и взаимовръзка на литературата на древния свят. М., 1971, с. 221.

² Сб. Античните теории езика и стила. М.—Л., 1936, с. 18.

веществения свят. Езиковите явления имат своя история, която предлага възможности за анализ при изследването на словото, на речта като структура, която ни напомня структурите и на реалния свят. Както се вижда, Демокрит е направил открития, които далече предхождат съвременните структуралисти.

Любопитно е да се отбележи, че и други антични философи и мислители са достигали до тия идеи или са се приближавали до тях. Платон счита примерно, че езикът се явява „оръдие“ за познаване на нещата, че наименованията изразяват „идеята“ на вещите с помощта на „буквите и слоговете“. Той не достига до „атомистичната“ теория на Демокрит, но взема под внимание отношението наименование — вещ, език — реалност и специфичните закономерности на едното и на другото.³

Към идеята за специфичните закони на езика се приближава извънредно много Аристотел. Той разглежда словото като звуков комплекс, схваща семантическата му страна, знак на която се явява словото, както и на тези значения, които лежат изцяло извън сферата на езика. Езикът е свързан с тях, но като знакова система, която има свои закономерности, независимо от обективното, от реалния свят. Така античните са осъзнавали съществуването на три отношения, на три категории: „битие“, „мислене“ и „език“, категории, които и се обединяват, и се разединяват, т. е. различават се в своята същностна закономерност. Древните са схващали също, че и езикът може да се разглежда в два аспекта: фонетически и семантически, т. е. като звукова и граматическа организация и като значение. В своя строеж речта отразява отношения между вещите, изразява отражението в човешкото мислене на реалния свят. А това безспорно е имало значението си и за разбирането на стила, доколкото отражението е субективно и е свързано по-нататък и с жанровата структура, една при говоримата и друга при художествената реч.

Съветският автор И. Троцки пише: „В резултат античната теория фиксира своето внимание главно на три въпроса. Първо, съотношението между звуковите и семантическите аспекти на стила — учението за етимологията. „Природа“ или „произволно установяване“? Второ, съотношение между системата на граматическите категории и семантиката на словото — учение за „частите на речта“ и за „отклоненията“ с постановката на същия проблем „природа“ или „произвол“. Трето, взаимосъчетаемостта на словото, образуваща изречението.⁴ Във връзка с казаното Троцки цитира Варон: „Речта по природата си е тричастна и първата ѝ част е как думите са били установени за вещите; втората — как те, като са се отклонили от последните, са придобили различия; третата — как те, като се съединяват разумно помежду си, изразяват мисли.“⁵

Любопитно е да се отбележи и друго. Древните са достигнали и до идеята за изкуството като система от прийоми. Така например александриецът Дионисий Тракийец твърди: „Изкуството е система от прийоми, усвоени за някаква. . . цел.“⁶ Тази „система от прийоми“ авторът дели на два вида: логически и практически. За нас е съществено определението, което ни подсказва предусещането на идеи, които развива по-късно и по-новото време.

Впрочем въпросите за текста, за стила са занимавали извънредно много древните. Те са имали и свои авторитети, изследвали откъм тази особена страна както ораторското, така и художественото творчество. На първо място трябва да се отбележи Теофраст (роден IV в. пр. н. е.).

Книгата на този автор „За стила“ не е достигнала до нас, но се счита, че цялата антична теория се гради върху казаното от него. Той се счита за „класик на рето-

³ Сб. Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936, с. 21.

⁴ Пак там, с. 24.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там, с. 103.

речката“. Установил е такива достойнства на речта като чистотата, яснотата съответствието между говоримото и говориящия, красотата. Това са вече качества, които определят и достойнството на стила. Схващането за въздействието на психическото в речта води своето начало пак от Теофраст. Това, което са направили по-късно видни мислители, изследвали речта, като Аристотел, има първоизточника си в традицията на Теофраст.

Друго име, което също е допринесло за изясняване на структурата на текста и на стила, е Горгий. Трима автори: Горгий, Теофраст и Исократ са подпомагали Аристотел при написването на „Поетиката“ и „Реториката“. Аристотел стига вече до учението за художествената реч като отклонение от обикновената, от разговорната реч. Той държи за употребата на необикновени думи, за създаването на нови речевы форми, за използването на метафори, т. е. идва с изискване за обогатяване, за непрекъснато развиване на речта, което е и важно от гледище на стила. Особено внимание обръща на метафората, която може да украси и обогати изрече-та със своята смислова неочакваност и да му придаде художествена завършеност.

От тази традиция идва развитието на поетиката и реториката у римските автори: Цицерон, Дионисий Халикарнаски, Квинтилиан и т. н. Древните са заведнали някои правила, които важат за всяко време. Става дума за необходимостта редът на думите в изречението да бъде според характера на смисъла; за умението най-силните и ярки елементи на фразата да се поставят накрая, така щото речта да тече, като се усилва, а не като отслабва. И т. н. Древните са вземали под внимание и значението на ритъма, на периода при постройката на фразата пак с оглед на въздействието, което се получава. Изобщо древните са се занимавали извънредно много с техниката на стила, схващайки стила като своеобразие, което се цени от читателя или слушателя. От тях са ни останали и идеите за „висок“ стил, за „среден“ стил, за „нисък“ стил. Всички тези видове стил са били зависими и от обекта на словото (ораторско или художествено), и от характера на речта, от строежа на фразата. Те са достигнали и до идеята, че трябва да се избоботва *личен* навик при единия или при другия стил, а не да се следват само правила. Това тяхно изискване е било изключително важно, тъй като то е насочвало вниманието към възможностите на таланта, а не само към обучението. Мощен, висок, нисък или цветист стил не могат да се постигнат само чрез правила. Те извират и от природата на този, който пише или говори. Те са следствие на неговата изява. Това е може би и най-висшето достижение на античната мисъл, която се е стремяла да даде обяснение на такова сложно и богато явление като стила.

Разбира се, не може да се отнесе фактът, че редом с това откритие стои и догматичната теза за т. нар. „типове“ на речта, които се явяват като образци за подражание. Т. е. това е вече една идея, която противостои на развитието на стила, пречи за проявата на вътрешната свобода и на многообразието.

Именно в различните реторики, които са създадени още от древността от Горгий до Квинтилиан, са определяни и различни типове стил. Имало е идея за величествен стил, който съперничи на величественото у човека и природата. Идея за тържествен стил, който нещо утвърждава и намира и словесния израз за приповдигнато и тържествено утвърждаване. После идея за суров стил, за стремителен стил, за жив стил, за стил, в който има простота, за стил, в който има сладост, правдивост и т. н. Днес сме далече от тези категоризирани определения, тъй като стилът е по-малко еднотипно и повече многотипно явление. В един и същ авторов текст може да има и тържественост, и мощност, и простота, и преднамерена пищност. Изобщо, ако патосът на оратора или на писателя някога е бил повече еднопосочен, то сега той е повече многопосочен. Трагичното или възвишеното, простотата или сложността, естествената красота и преднамерената

красота вече се сплитат по много по-сложен начин, отколкото в античното ораторско и даже в античното художествено творчество.

По-сложни и по-многозначни са днес и т. нар. отклонения от обикновената реч — фигурите, тропите и т. н. Всичко това се дължи на развитието на речта, на развитието на самото художествено мислене. То е станало повече психологично, повече смислово многозначно. Повече използва възможностите на словото, за да каже истината за едно сложно и дълбоко познание.

Онова, което са предусещали древните, е получавало все повече и повече своето развитие, за да достигне до съвременната степен на съвършенство, когато даже и най-простото е многозначно и може да крие в себе си и това, което е тържествено, и това, което е преднамерено красиво, и това, което ни поражда със своите много страни и качества. Някога Квинтилиан е говорил за безкрайното множество метафори и за „безчисленото множество видове метонимии“⁷. Не само това предвиждане и изискване на Квинтилиан е изпълнено, а и други. Той пише: „Към достойнствата на речта ние основателно отнасяме и хиперболата, т. е. изменението на естествения ред на словото, тъй като неговото използване обикновено изисква симетрия и красота.“⁸ Това изменение на естествения ред на словото е приело вече такъв размах, достигнало е до такова съвършенство, че е станало нещо не само обичайно в художествената литература, а и пораждащо незабележимо много нови чувства за красота. Към правилата за симетрия и за красота, предвиждани от древните, днес малцина се придържат. Фразеологичната структура е достигнала до съвършенство чрез промяна на онова, което ни е оставило времето, чрез изработване на нови „правила“, които вече на много по-високо равнище поддържат словото и изменят непрекъснато неизменното и традиционното в структурата на речта. Но на някои от тези въпроси ще се спрем по-нататък. Тук ще напомним само гледището на именития изкуствовед Вьолфлин за развитието на стила. Той пише: „Нищо така ярко не характеризира противоположността между старото изкуство и сегашното изкуство, както единството на формата на виждане в предишните времена и разнообразието на тези форми сега.“⁹ Т. е. Вьолфлин твърди, че стилът някога е бил „по-единен“, докато сега познава по-голямо разнообразие. Иначе казано, в миналото стилът е бил повече над-индивидуален (старата литература), докато сега е повече индивидуален. И още: самото създание някога е било повече универсално, а сега е повече индивидуално.

Впрочем това гледище е и донякъде относително вярно. Защото във върховете си достижения древните цивилизации като че ли са правили такмо това, за което говори Вьолфлин: създавали са по-голямо разнообразие на формите в сравнение с предходното време.

Реалистичните тенденции на Възраждането са придържали изкуството и литературата към общозначимото и в същото време и към философското, към емоционалното, присъщо на тази епоха. Те са давали простор за известна условност във формата и в начина на израз на познанието: комизмът на Сервантес, фантазната условност у Шекспир, гротеската на Рабле. После вече идват и различните нормативи на класицизма, на романтизма, на реализма, като така се сменят непрекъснато и емоционалната, и пластично-образната багра на конкретни художествен стил. Би могло да се напише цяла история за типологичните схващания относно характера на стила през различно време, но това не е наша задача. Ще отбележим само връзката, която съществува всякога между съзнанието на епохата и стила, между съзнанието на епохата и още теориите за стила.

⁷ Сб. Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936, с. 222.

⁸ Пак там, с. 225.

⁹ Г. Вьолфлин. Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930, с. XXXII.

Стилът всякога е зависим от характера на определено обществено съзнание. То, съзнанието, се е изменяло исторически, а с тези изменения са настъпвали промени и в особеностите на стила. И. Троцки пише: „Митологическата картина на света в античното общество никога не е била изживяна докрай. И езиковата проблематика на античната философия е тясно свързана с това място, което е заемал езикът в митологическата система на мислене.“¹⁰ Това важи не само за особености на античните стилове, а и за стилове на средновековното, на ренесансовото, на най-новото време. Картината на мислене през Възраждането има свои особености, които не е могло да бъдат преодолені и които са слагали исторически отпечатък и върху характера на теориите на стила.

Стилът се оказва зависим и от особености на езика, който става реалност на обществено-историческото мислене. Споменатият съветски автор пише: „Античната езикова теория възниква не в процеса на разглеждане на някакви частни, дребни проблеми, а като една от страните на основната философска проблема, като въпрос за взаимоотношението между вещта, мисълта и словото.“¹¹ Тази зависимост между реално съществуващото, между мисленето, свързано с него и обособено исторически, и словото се отразява и на стила в неговата историческа битност през Възраждането, а следователно и към теориите, създавани в това време. За възрожденския човек е било невъзможно да отнася реалността към една друга сфера, различна от сферата на неговото възрожденско мислене. Същото важи и за средновековния човек, от когото човекът на Възраждането вече се отделя. Речта в съвкупност изразява чрез себе си и движението на мисленето, и движението на идеите, и движението на специфичните форми, в които се е реализирало това мислене. Едното от другото е невъзможно да се разграничи, тъй като в изкуството и литературата тия две насоки са с обща етимологична основа.

Но нека преминем към по-новото време. То се характеризира с отчитане на *индивидуалното* в стила даже когато се касае за стил не само на отделен автор, а и на нацията (на народа), на епохата (направлението). За индивидуалното в стила Вьолфлин разказва следното: В спомените си Людвиг Рихтер твърди, че заедно с трима свои другари решили в Тиволи да нарисуват един и същи пейзаж, като нито на косъм не се отклоняват от природата. Получили се четири картини, доколкото различни, доколкото се различавали личностите на художниците. И Вьолфлин заключава, че съвсем обективно виждане не съществува, че въпреки общността във вкусовете всеки художник рисува картината „със своята си кръв“¹². Авторът се впуска в историята на италианското изкуство, разглежда произведението и на съвременници, за да илюстрира тази си мисъл. Той пише: „Прилагайки все повече и повече тънки прийоми, ние можем да разкрием по такъв начин връзката на отделните части и цялото и да намерим накрая определение на индивидуалните типове на стила не само по отношение на формата на рисунката, но също и при осветлението и боята. Ще ни стане ясно защо определено разбиране на формата неизбежно се съчетава с определена багра и постепенно ние ще се научим да разбираме цялата съвкупност от *индивидуални особености* (курс.м.) на стила като израз на определен темперамент. За описателната история на изкуството тук има твърде много работа.“¹³

Вьолфлин набляга на *индивидуалното* и при другите видове стил освен личния стил на художника. Съществува според него паралелност между личен стил и стил на общата култура. Вьолфлин пише: „На три примера: индивидуалния стил, народния стил и стила на епохата ние накратко илюстрирахме целите на историята на изкуството, разбирайки стила преди всичко като *израз* (курс. м.) —

¹⁰ Сб. Античные теории языка и стиля М.—Л., 1936, с. 8.

¹¹ Пак там.

¹² Г. Вьолфлин. Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930, с. I.

¹³ Пак там, с. VII.

израз на настроенията на епохата и народа, от една страна, и израз на личния темперамент — от друга.¹⁴

„Обаче — продължава Вьолфлин — с анализа на художествените достойнства и на израза задачата далече не се изчерпва. Произведенията на изкуството съдържат и още трети момент — тук се докосваме до важната тема на нашето изследване — именно начина за изображение като такъв. Всеки художник намира определени „оптически“ възможности, с които е свързан.“¹⁵

Не всичко е възможно в определена епоха и разкриването на нейните „оптически слоеве“ е важна според Вьолфлин задача.

Руският поет и драматург Вячеслав Иванов е дал следното психологическо обяснение на необходимостта от *лична изява*, от личен стил в художественото творчество: „Първото и най-лесно достижение на самобитното дарование е придобиването на своеобразен маниер и собствен, само нему свойствен тон. Външното своеобразие вече свидетелствува и за вътрешна самостоятелност на творческото дарование, тъй като на никакво майсторство не е по-силите да създаде тази характерна особеност, тя се проявява самопроизволно, непреднамерено, естествено, а не изкуствено и, разбира се, по-рано от завоюването на съвършенството на формата, на нейната образцова безупречност и строга чистота.“¹⁶ Какта се вижда, Вячеслав Иванов счита стила, авторовата самобитност, „личния тон“ на писателя *присъщо му качество*, както и таланта. Това е вътрешна необходимост за изява самостоятелна, която не се постига чрез обучаване, чрез съзнателно самоусъвършенствуване на майсторството. Тя е „естествена“, природна особеност. Вътрешната художествена независимост се изразява и във „външната изява“, т. е. в стила. Дълбокото, творчески ново световъзприемане придобива лице тъкмо чрез стиловата неповторимост.

По-нататък Вячеслав Иванов продължава — в малко мистичен, но според мене и отчасти верен тон — тълкуването на тази стилова самобитност: „Говорейки за развитието на поета, трябва да признаем за първо и полубезсъзнателно негово преживяване прислушването към звучащата някъде в далечните дълбочини на неговата душа смътна музика, към мелодии нови, още от никого неказани, а у самия поет вече предопределени като слова или даже още не слова, а само глухи ритмически и фонетически схеми на заченатото, на неизносеното, неродилото се слово. Този морфологически принцип на художествения растеж вече включва в себе си като в зърно бъдещата индивидуалност като нова „вест“.“¹⁷

Нека си припомним аналогичните твърдения и на Маяковски за това, как се ражда стихотворението. Вячеслав Иванов гледа на художественото творчество като на съзнателно-подсъзнателно зараждане у индивида на творението, като развиване и проявяване на самобитност, на оригиналност. Художественото творчество според него е придобиване на „свое“ художествено лице. Само когато това лице е намерено и е изявено, имаме художник, творец, който е тръгнал по своя път и е открил и своето значение в изкуството. Иначе казано, изкуството се съизмерва с личността, с истинското и самобитното у творца, с онова, което е възплъщение на неговата оригиналност, т. е. което е проява на стила. Впрочем тия твърдения ще намерите и у Гьоте в „Простото подражание на природата, маниер, стил“, у Хегел в главата на неговата „Естетика“, „Маниер, стил и оригиналност“. Вячеслав Иванов подхваща въпроса само откъм психологическата му страна.

Разбира се, начините на анализ могат да бъдат различни. Може да се подхожда откъм психологическата страна или откъм структуралната, откъм съдържателната страна или откъм формалната. Различават се два начина на анализ:

¹⁴ Г. Вьолфлин. Основные понятия истории искусств. М.—Л., с. XI.

¹⁵ Пак там, с. XII.

¹⁶ В. И в а н о в. Борозды и межи. М., 1916, с. 167.

¹⁷ Пак там, с. 168.

а) „външен“ — условия, среда, време, и б) „вътрешен“ според иманентните, „вътрешните“ закони на изкуството. Този начин се счита за формален, но съчетан с първия, дава положителни резултати. Не се касае за еkleктизъм, за механично събиране на двата начина, а за единството им при изследване на многообразно явление като изкуството. Още Вьолфлин си поставя въпроса, какво да се изучава: „историята на художниците“, т. е. на личностите с тяхната психология или „историята на изкуството“ с неговите структурни закони. И Вьолфлин отговаря: „Този въпрос е вечен.“¹⁸ Т. е. съществува постоянно и постоянно извиква предпочитания, а с това и дълбоки спорове и несъгласия. Това вече подсказва колко е сложен проблемът: и за отношението среда — личност и личност — среда, от една страна, и, от друга, за отношението личност — изкуство и изкуство — личност. Ако изкуството превежда живота на езика на образите, то зависи и от живота, и от езика на тези обособени образи, които се създават чрез знаковата си система като втора обективна реалност. Изкуството започва именно като изкуство и с превода на живота на езика на образите, и с особеността на тези образи. То не е възможно само с едното или само с другото. Едното бе предпочитано от социолозите („животът“), другото от формалистите „езика на образите“. Тези крайности са надделяни от диалектичката марксистка естетика. Съчетаването на двата подхода не означава еkleктизъм, а път към сложността и единството на явленията.

Вячеслав Иванов степенува талантите от психологическо гледище: едни, които изпадат в маниеризъм, т. е. в търсене, без да могат да изаявят непосредно творческата си сила и своята самобитност, други, които с лекота постигат изкуството като новост и оригиналност. И заключава: „Силата, която оздравява и спасява художествената личност в нейните търсения на новия морфологически принцип в своя творчески живот — наистина силата на Аполон като бог-целител, — е стилът.“¹⁹

И още: „Художникът в строгия смисъл се начева тъкмо с това мигновение, което е отбелязано с победата на стила.“²⁰ Където липсва стил, има слабост на таланта, безпомощност на таланта, или изобщо липсва талант. Това означава, че може да се усвоява някакъв маниер на писане, някакъв начин на преработване на впечатления, но ще липсва онази вътрешна душевна енергия, която се изразява в оригиналността на художника, притежаващ стил.

Вячеслав Иванов въвежда и категорията „голям стил“. Този „голям стил“ предполага цялостно самоотдаване на обективното, на „вселенското“ и на личностно индивидуалното. Величието на Пушкин се е проявило в това, че той е пристъпил към заветните граници на „всенародното художество“.

Впрочем нека преминем по въпроса за стила към две съвременни гледища, които в известна степен изразяват нещо от общата еволюция в схващането за стила през по-ново време. Съветският изследовател Юрий Боров е дал следното определение: „Стильт е устремеността на всички елементи на произведението към неговия единен художествен център.“²¹ Боров счита, че за да се определи социалната и естетическата (или социално-естетическата) природа на стила, трябва да се изследват няколко сфери на неговото функциониране. Той започва доста отдалече, търсейки началната предпоставка: „Първата сфера, в която функционира стильт, е преработването на многообразните впечатления на битието в единната формално съдържателна художествена структура, обезпечаваша усвояването на света не с еkleктическо, не с мозаично, а с цялостно мислене. Стильт е фактор

¹⁸Х. Вьолфлин. Основные понятия истории искусств, проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.—Л., 1930, с. IX.

¹⁹ Пах там, с. 169.

²⁰ Пах там.

²¹ Ю. Боров. Природата на стила. — Литературна мисъл, 1978, кн. 4, с. 42.

в творческия процес, като го обединява и направлява в единното русло, той осигурява ориентацията на художника по отношение на света.

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

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

Четвъртата сфера — стилистическото клише определя характера на естетическото влияние върху аудиторията на изкуството. Стилът е фактор в художественото въздействие на изкуството, тъй като е идейно-емоционално сугестивен.²²

И още: „Стилът обезпечава ориентацията на художника по отношение на читателя. Вътре в тази сфера има и обратна връзка и стилът не само ориентира художника към определен тип читател, но и ориентира последния към определен тип художествени ценности.“²³

За своите определения Борев е използвал някои западни изследователи на стила (О. Шпенглер, М. Шапиро, А. Кребер, Р. Пирс и др.), както и някои съветски автори (П. Сукалин, А. Н. Соколов и др.).

Със своето гледище за сферите, в които функционира стилът, той се приближава цялостно и до основната си мисъл: за стила вече като организатор на произведението и като особено художествено въздействие върху съзнанието на възприемателя.

Но ето и друго съвременно гледище — това на френския изследовател на художествената литература Ролан Барт. Барт твърди: „... езикът предхожда литературата. Стилът е почти отвъд нея: тялото (биопсихологическата подоснова, б. м.) и миналото на писателя пораждат образи. словесен ритъм и думи, които постепенно се превръщат в автоматизми на изкуството. Така под названието стил се формира един автархичен език, потопен единствено в личната и тайната митология на автора, в онези хипофизика на словото, в която се образува първата връзка между думите и нещата и където се настаняват веднъж завинаги големите словесни теми на писателската дейност.“

Барт се приближава до психологическите постановки на Вячеслав Иванов, но с един уклон и към структурално разглеждане на стила. Той търси постоянно неговата връзка с езика, с текста, с художествената структура.

Ролан Барт разглежда езика като обективно явление, безразлично към стила. Езикът става стил, когато през него преминава *субективността* — на автора, на времето, на литературната среда. Езикът е „пространство“, което може да става оперативно, което е в очакване на някаква възможност. Но тази възможност се предлага тъкмо от автора, от средата и времето. Барт пише още за езика: „Той не е място за обществено обвързване, а само рефлекс без избор, неделимо притежание на хората, а не на писателите. Той остава извън ритуала на литературата. Той е обществен обект на определение, а не на избор.“ Зад езика стои „историята — цялостна и единна като някаква Природа“. Езикът става стил, когато зад неговата „непрозрачност“ премине писателят непринудено, с вътрешната си свобода.

Ето още по-нататъшния определения на Барт, засягащи стила.

²² Ю. Борев. Природата на стила — Литературна мисъл, 1978, кн. 4.

²³ Пак там.

„Както и да е формиран, стилът винаги има нещо сурово. Той е форма без предназначение, продукт на подтик, а не на никакви намерения.“ (Да си припомним тезата на Вячеслав Иванов за стила почти като природна даденост на писателя, като стремеж за личностна изява и за изява на самия талант.) „Той е някаква своеобразна вертикална и самотна величина на мисълта. Той произтича от някаква биология и някакво минало, а не от някаква История.“ (Тук вече Барт начева да греша, доколкото изключва среда, условия, време и идеи.) Той, стилът, е „нещото“ на писателя, неговият блясък и „неговият затвор“, той е „неговата самота“. Той е безразличен и безчувствен спрямо общесвото, ограничава се в рамките на индивида. Стилът не е резултат на избор, на размисъл върху литературата. Той е частната страна на ритуала. „Надига се от митичните дълбочини на писателя и се разгръща независимо от него.“ Той е декоративният глас на една непозната и потайна плът. Стилът действа като *необходимост*. Подобно на някакво разцъфтяване той е израз на съпя и натрапчива метаморфоза, съставна част на един инфра-език, който се изгражда на границата между индивидуалната телесност и света. „Стилът е явление, сходно на поклъняването, той е преобразяване на Настроения.“ (Напомним пак за Вячеслав Иванов.)

В тези определения има доста есеистика, но и някои верни наблюдения. Нека кажем, че под „телесност“ Барт разбира сетивната чувствителност на писателя.

Вярно е и това, че стилът извира от личностното у художника и че между езика и стила съществуват съотношения. Така е, защото думите притежават „вторична памет“, която се запазва при новите им значения. Нека кажем и това, че езикът, взет чисто структурално, още не е стил. Той става такъв, когато в него се „вмества“ нещо човешко и нещо историческо, нещо определено от средата. Това е *необходимост*, *норма* донякъде за понятието стил. Боров е прав, когато дири функцията на стила в четири сфери: характера на впечатленията, преработката в духа на художествената традиция, създаване на художествена цялост (структура), стила — фактор за въздействието на изкуството.

Съветският литературовед А. Н. Соколов твърди, че „този термин (стилът, б. м.) може да бъде използван с пълно право най-малкото от четири научни дисциплини: лингвистиката, литературознанието, изкуствознанието и естетиката. Естествено за всяка от тези науки понятието стил придобива отделно значение — в зависимост от предмета на науката.“²⁴ Бихме могли да разширим броя на науките, които биха си служили с този термин. Защото той се употребява и в културологията като стил на културно творчество, и в науката за социалното поведение на човека: стил на морално поведение, на политическо мислене и т. н. Соколов е прав, доколкото разглежда термина като понятие за обособен езиков и образен израз и още по-точно за обособена и последователна художествена цялост. Първото, езиковото се прелива в другото, в целостта на словото — образ при литературното творчество, при другите изкуства също като слово, доколкото техните средства „боя“, „линия“, „звук“ могат да се приемат за „език“, необвързан със себе си, а обвързан с цялостта, тъй като картината, мелодията и прочее са определени от една цялостност и една субективност.

Но нека кажем още нещо за стила, схващан в неговия разширен вариант. В обикновения говор се създават т. нар. професионални стилове. Те се формират различно според предмета, например постично-ораторски стил, научно-логичен. После според вида на професията и нейния избор от термини или жаргон: канцеларски стил, стил на отделната частна професия. Тъкмо тези нееднакви говорни стилове се използват и в художествената литература и стават неделимо нейно притежание, когато обектът се абсорбира от субекта и се включва по изразу на Боров в „ритуала на литературата“. Тези различни говорни стилове придоби-

²⁴ А. Н. Соколов. Теория стила. М., 1968, с. 3.

ват тогава специфична художествена стойност, стават форма, стават избор на тон, индивидуална цел, предпочитание на художника. В такива случаи те напомнят подбора на отделната дума, която, макар и обективно безразлична към художествеността, не е никога „невинна“, тъй като действа като „вторична памет“ в общото.

По въпроса за разширението на термина стил любопитно е и следното: граматическото му вече обособяване. Достатъчно е да погледнем само към епоса, за да почувствуваме веднага това обособяване. Споменатият Ролан Барт с основание пише: „...простото минало време е идеално средство за всички световизграждания; то е изкуственото време на космогонията, на митовете, на Историите и на романите“. То предполага построен, „обработен, откиснат и сведен до най-показателните си черти свят...“ Следователно от жанрово гледище — на космогонията, митовете, историите и романите — няма по-подходящ стил от създавания чрез миналото време. А какво е миналото време, ако не една граматическа определеност, преминала в стила, в характера, в начина на изображението при някои жанрови структури. То е времето, което в тях е изведено на „показ“. И не без основание Ролан Барт заключава, като поглежда вече и към личностната, психологическата страна следното: „Зад простото минало време винаги се крие творец, бог или рецигатор.“ Такова е времето на епопите, на митовете, на историите, на романите. Както и да е допълнително разпоксано, динамизирано от пряката реч, от сегашното време и „сега“ протичащите ситуации, това минало време остава да доминира и да се разстила нашироко като граматико-жанрова определеност на посочените жанрови структури. А това ще рече, че то е насочено и към една стилова определеност. Защото писателят изгражда едно времетраене, което е „отрицание“ на сегашното, времетраене, което поглъща в себе си сегашното, за да го затвърди във връзките и отношенията на миналото. Така литературата на митовете и космогонията с по-късните си преображения в романите се оказва обвързана с Историята — не с Историята на света изобщо, а на реалното човешко съществуване. Следователно стилът на литературата може да се разглежда и откъм съдържателно граматично гледище — той влиза в контекста на цялостната човешка култура. Той ни приближава до историческата типология, без да е тъждествен с нея. Защото всякога функционира като подчертана субективност, чиято цел е обособяването.

Важно в случая е, че определенията на Соколов за стила и за неговите науки могат чувствително да се разширят.

При промените на стиловете литературата, свободна в себе си, се оказва все обвързана с историята. Обаче индивидуалното и сега влияе на еволюцията, въпреки че е подчинено на причинни закони.

Важно качество на стила е неговата способност да определя *мярката* на естетическият при усвояването на света. Нека си припомним казаното от Боров за стила като средство за въздействие на изкуството. Усвояването на света става с посредничеството на изкуството. Стилът носи в себе си това усвояване като естетическа ценност, която има и предходен, исторически, и общочовешки, всечовешки характер. С тези носени от него ценностни качества стилът влияе естетически на възприемателя. Той участва в художествената комуникация като реалност на художественото и като реалност на времето, на авторово личностното. Така той не само поддържа равнището на художествената култура, но и непрекъснато я обогатява и разнообразява.

Не съществува художествен живот в определено време без въздействието на стила върху възприемателя, върху зрителя, върху слушателя — заедно, естествено с всичко онова, което класиката и миналото внасят в духовния живот. Стилът — по-повърхностен, по-незадълбочен или по-задълбочен влияе още и морално-идеологически върху хората. Той, неусетно за по-масовата публика, или явно и

забележимо за специалиста, осъществява художествената комуникация, а с нея освен естетическото, но и морално-идейното въздействие. Той се включва в сложната връзка на отношенията творец — произведение — възприемател.

Като казвам всичко това, имам пред вид стилове, функциониращи при съвременна художествена комуникация и с участието на класиката.

Всяко време прави своя специфичен принос в стиловата обособеност. Нашият XX в. най-вече използва синтеза на изкуството. Ако драмата като синтетично изкуство съществува от древността с приноса и на автора, и на актьора, и на декорите, ако операта възниква и се развие от XVIII в. насам, то нашият XX в. създаде и киното като синтез на зрителен образ, фабула-драма, цвят, звук — един твърде богат синтез, и творчески и изпълнителски минаващ под знака на многообразието. Ритъм, композиция, характер — всичко това е взето от литературата и от сценичното изпълнение, но специфично преминава в киното, дообогатено от допълнителни ефекти като музика, светлина, цвятова илюстрация. Богат е синтезът днес и между архитектура, скулптура и живопис, допълвани даже от музика.

При синтеза на стила се касае за прехода от едни части към други и към цяло, и за прехода от веществено към духовно, от външно видимо към дълбочинно смислово. Това е едновременно и паралелен, и единен синтез, схванат в тези различни негови страни. Знаково-образната, видима и словесна системи се подчиняват на този закон, т. е. на обединяване на различни части на целостта, на прехода от вещественото към дълбочинно духовното като по-основно начало на стила. И бих казал, че към това се стремят и театърът, и киното. В тях има преход от външните, от видимите детайли към дълбоката същност, към дълбокото битие на психическото. Проникването в дълбоката същност и обединяването на всичко около нея се извършва в художественото творение чрез обединяването на частите с целостта, чрез прехода от видимо вещественото към духовното, към дълбочинно същностното.

Въпросът има и друга страна и той се поставя така: на какво се дължи разнородното в стила. На личното авторово присъствие или на обстоятелството, че всяко произведение на изкуството е и затворено в себе си цяло. Всяко произведение е ограничено в самото себе си. А това може да се каже и за всеки творец с всичко, което създава. Това „ограничаване“ в самия себе си — и на автора, и на самото произведение — е вече и белег на синтез, на самосъсредоточаване.

Друг такъв белег е развитието от множественост към единичност и към единство. Частите, както и да са свързани с цялото, притежават известна самостоятелност. Отделната част е обусловена от цялото и все пак не престава да бъде и самата тя. Но тенденцията е да се върви към синтеза, т. е. от множествеността към единството. За стила са важни и многообразието на елементите, и най-вече тяхното единство, тяхната цялостност. Бъде ли тя нарушена, получава се в по-малка или по-голяма степен нарушаване на стиловото начало.

Единството и разнородността на частите съществуват още при съзрчаването, при възприемането, после те се открояват при средствата за изображение. Преходът от съзрчание към изображение се влияе и от средствата, от тяхната структура, последователност и логика.

Това са въпроси за специално изучаване и при стиловата общност на различни изкуства. В случая ни занимава доминантата на стила, изразена най-релефно чрез синтеза и в направлениата: класицизъм или романтизъм, романтизъм „ли реализъм, реализъм критически или реализъм социалистически, та даже и имагически“. Стилът се определя и от времето, той функционира и в националния си аспект. В тази си функционалност поддържа морални ценности и допълнителна художествена наслада.

Националното се проявява различно — в характера, в събитията и най-вече в словото. То носи своята ценност в себе си. То е слово (език и реч) на определен народ с неговия душевен склад, философия, морал, оценки за света, за човека и за живота. Всичко това преминава и в националната обособеност на стила, в неговата органична и текстова цялостност.

Словото като материална същност слага свой отпечатък върху изобразяването. Доколко мисленето „преминава през словото“, то даже и то, мисленето, получава конкретно националния си облик, оказва се зависимо и от социалната среда, и от предметената човечност на обстановката, и от словото. Езикът обогатява формите на мисленето, доколкото речта и граматическият и строеж са форми на логиката, начини за изказване, за емоционален самоизраз. Словото взема участие в „движението на формите“ — на комично или реторично изображение, на ораторска или епично-повествователна реч (миналото време като събитие). И т. н. Дълбочинната изобразителност и изразителността в литературата са зависими от ефекта на националното.

Любопитно е да се отбележи още, че наблюденията са установили националното, народностно-характерното и при прехода на формите от едни в други.

Вьолфлин пише: „В изобразителното изкуство връзката с националния характер е очевидна.“²⁵ Той има пред вид в случая тъкмо формите, защото допълва: „Така германската фантазия, макар и да е преодоляла характерната за цялото европейско изкуство еволюция от пластичност към живописнос, от самото начало е реагирала на живописните повици по-интензивно от южната фантазия. Не линия, но сплитане на линии, не точно фиксирана отделна форма, но движение на форми. Стреми се да изобрази предмети, които е невъзможно да се пипнат с ръка.“²⁶

Очевидно авторът се съобразява с немската склонност към абстрактно и философско мислене, която се пренася и във формите, в тенденциите на живописата. Но такава наклонност към изобразяване на националното и чрез формата съществува и при другите народи: Търнър в английската живопис и мъглите на Лондон. Или още по-конкратно в литературата: романът от Смолет до Дикенс и *английският* ироничен стил.

Още древните са схващали връзката на стила с ценностната морална и естетическа наслада. И действително, ако изкуството е изобщо немислимо без тази наслада, то нейният източник е най-вече в стиловата определеност, вкл. и национално-народността.

Теорията за стила не може да отбегне всички тия въпроси. И споменатият вече автор Юрий Боров сочи различни „хедонистични възможности“ на изкуството. Те се проявяват през всяко време при всякакви исторически условия, даже и когато изкуството е изцяло подчинено на някаква текуща историческа задача. Боров пише: „Стильт, идеята, концепцията на произведението са обвърнати към разума, системата от образи е отправена към мислите и чувствата на възприемателя, стильт е роден от подсъзнанието, от интуицията и се насочва преди всичко към тях. На тях той известява „моментално“, с една информационна наброска, без подробности за качеството на произведението. Наред с това рационалният анализ на стила е в състояние да покаже неговата връзка с художествената концепция на произведението, да доведе откъм „неочаквана“ страна до разкриване на нейните аспекти, невидими от друг зрителен ъгъл. Стильт е сфера на най-оперативно въздействие върху съзнанието на реципиента.“²⁷

²⁵ Х. Вьолтфлин. Основные понятия истории искусств, проблема эволюции стилей в новом искусстве. М.—Л., 1930, с. IX.

²⁶ Пак там.

²⁷ Ю. Боров. Природата на стила. — Литературна мисъл, 1978, кн. 4, с. 43.

Много са елементите на стила, с които упражнява „хедонистичната“ си възможност: съдържателност и реалистичност, условност и метафоричност, народност, универсалност, индивидуална обособеност. Той предизвиква „сътворческата“ дейност на реципиента, разгръщането на неговите асоциации, развива и обогатява неговата непосредност и естественост. Така той е и принуда, и свобода за вторичната творческа дейност на възприемателя.

Юрий Боров с основание пише: „За да се преодолее цензурната бариера на съзнанието, е важна присъщата на изкуството „игра на смисли“, метафоричност, полет на вдъхновението и въображението на твореца, възможност за свободна валибилност в трактовката на художественото съдържание, в разшифроването на алегоричните, символите и алюзията от читателя, непринуденост и естественост на интонациите при „произнасянето“ на художествения текст, асоциативна свобода. Ето защо изкуството е толкова „удобно“ за своя идеологически товар. Център на всички тези възможности на изкуството става художественият стил.“²⁸ А „базис“ на словесния, на литературния стил е текстът. Защото при текста може да се говори за три отношения: *обозначаващо, обозначаващо и обект*. Не целият обект е всякога обозначаващ. От него се вземат някакви страни или черти, които обаче му принадлежат и чрез които се приближаваме до него. Затова обозначаващо и обект не са напълно тъждествени. Обозначаващото също е нюансирано. То не обозначава, както се вижда изцяло обекта, а едни или други негови страни и с това създава възможности и за съчетаването на думите. При тяхното организирано групиране се създават вече в цялост цялостности на отношение към света и човека, които са подсказани от тях и които, като ги изразяват, се обособяват. Текстът може да бъде и истинен, и „лъжлив“, т. е. подчинен на въображението, на измислицата, на всичко онова, което има субективен характер, но той всякога функционира като *обозначаващо*. Това прави необходимо изследването му като знаково-образна система. Казвам не само знакова, а и образна, защото втората е от значение при изкуството, което е повече от комуникация.

До идеята за словото като знак, като символ достига още Аристотел. Той пише: „Думите, изразени чрез звукове, са символи, представени в душата, а писмената са символи на думите.“²⁹ Аристотел, както се вижда, говори за тези два символа: а) думите като символи, които съществуват в човешкото съзнание и се използват от него, и писмената, звуковете и буквите като символи на думите. Той счита че представеното в съзнанието („в душата“) чрез словото е едно и също, макар че словото и представеното не са едно и също. Но Аристотел не достига до цялостна разработка на образа, за да ни въведе напълно в голямата проблема за стила, макар че е казал много за образа и за „техниката“ на негово постигане и в „Поетика“, и в „Реторика“.

Впрочем след тези въвеждащи бележки би следвало да се впуснем по течението на цялостната проблематика. Нека кажа обаче, че нашата задача въпреки направените дотук постановки не е дефинитивното определение. Задачата ни не се състои в определянето на стила с една формула. Задачата ни е аналитична, изследователска.

²⁸ Ю. Боров. Природата и стила. — Литературна мисъл. 1978. 4, с. 43.

²⁹ Сб. Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936, с. 60.