

29 78382
К. Б. М. С. Д.
И. А. С. И. И. И.
С. С. С. С.

ПОНЯТИЕ СТИЛЯ¹⁾.

ГЛАВА I. ОПРЕДЕЛЕНИЕ СТИЛЯ.

§ I. Диалектика стиля.

Вследствие своеобразия своей структуры понятие стиля должно привлечь обостренное внимание. Поистине диалектическое—понятие это требует прежде всего логического анализа и, быть может даже, его настоящее научное место—логика и теория познания.

В чем же заключается основная трудность проблемы, трудность, создающая видимость противоречия и давно препятствующая раз'яснению положения?

В том, что в понятии стиля соединяются две, повидимому, исключаящие друг друга тенденции: обобщающая и индивидуализирующая. ✓

Если придавать различению вещи и ее признаков предметное (онтическое) значение (в котором можно усомниться), то следует признать, что стиль не есть вещь, стиль есть признак „вещи“.

Нельзя назвать какую-нибудь вещь стилем, но можно сказать, что вещь имеет стиль, обладает стилем; хотя бы и не в таком смысле, в каком имеет цвет или обладает им. Готическую вещь нельзя, конечно, назвать готическим стилем, но она обладает признаками, составляющими этот стиль, короче признаком готического стиля (в смысле: признаком, который называется готическим стилем). Ведь совокупность признаков тоже есть признак!

И вот—признак стиля понимается то как признак „индивидуальный“ (прежде всего в смысле единичный,—присущий только одному предмету), то как признак „общий“ (присущий многим предметам).

В первом смысле говорят о стиле—даже не отдельного художника, ибо стиль художника все еще есть общий стиль всех его произведений или произведений определенного периода—а о стиле отдельной художественной вещи, например, о стиле „Гамлета“.

1) Доклад, прочитанный аспирантом Академии С. С. Скрябиным на заседании разряда общего искусствоведения и эстетики 16 октября 1928 г.

Стиль „Гамлета“ принадлежит только „Гамлету“ (если не иметь в виду подражаний и повторений, о которых ниже) и есть, следовательно, индивидуальный признак. В этом же смысле можно говорить о стиле эпохи, как исторически единственного, неповторимого явления.

Во втором смысле говорят о стиле школы, направления, эпохи, как о стиле, принадлежащем неопределенному числу вещей. Так готический стиль можно понять, как нечто общее, совокупность некоторых общих признаков готических вещей.

При этом важно, что обобщающее и индивидуализирующее понимание стиля связаны, каждое включает оттенок другого. Так — говоря о стиле в общем смысле, мы все же имеем в виду отличие данного стиля от всякого другого. Готический стиль есть совокупность некоторых признаков, различающая готические вещи от всех других. Следовательно, признаки, общие всем предметам, не могут быть стилистическими. Не может быть общепредметного стиля, стиля бытия вообще. Нет ничего, что различило бы стиль бытия от бытия просто.

В подчеркивании различия, даже обособленности данной группы предметов заключается индивидуализирующий момент обобщающей тенденции в понятии стиля.

Можно ли думать, что оба смысла объединены в одном понятии? Каково это понятие?

Здесь обнаруживается существенное логическое различие между двумя тенденциями понятия стиля.

Обобщающее понимание стиля не имеет точных границ. Где останавливается обобщение и по каким линиям оно производится?

Стиль, как совокупность общих признаков, пусть различающих определенную ими область от всякой другой, может быть присущему угодно — произведениям отдельного художника, школы, направления, эпохи, отдельному искусству, искусству вообще, науке, практике, религии и т. д.

Даже если мы ограничим понятие стиля в этой интерпретации пределами, например, искусства и будем говорить лишь о стилях отдельных художественных ветвей и направлений, мы не сможем освободить наше ограничение от произвольности и понятие стиля от абстрактности, явно противоречащей историческому его смыслу.

Во всех областях возможно установить совокупность общих признаков, различающих в пределах данного рода — один вид от других. Область искусства не имеет в этом отношении никакого логического преимущества.

Равным образом, попытка определить стиль в пределах той же интерпретации через признак формы, как общую или типиче-

скую форму, не выводит из затруднения. На этой точке зрения стоит Фолькельт (*System der Aesthetik*, В III) и следующий за ним в данном вопросе Утиц (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, В II). При этом момент отличия данного стиля от других даже недостаточно подчеркивается.

Почему, собственно, типические различия (а они-то и составляют сущность стиля в этом понимании) возможны только в области формы? Назовем ли мы типической форму науки в противоположность форме искусства или ограничим понятие стиля художественными формами? И в последнем случае разве не придется признать типически различными столь абстрактные признаки формы, что понятие стиля в его историческом значении окажется неоправданным и излишним.

Признак формы выглядит здесь столь же условным и произвольным, как раньше признак искусства. Помимо того, затемняется одна из интереснейших сторон в проблеме стиля: внутренняя необходимость определения его, как формы, возникающая из соотношения основных его тенденций. Чтобы спасти логически несостоятельное ограничение, остается один лишь путь: прямое отождествление стиля и формы. И Фолькельт действительно принужден признать, что по существу между понятиями стиля и художественной формы нет никакого различия.

Теоретически обобщающее понимание не может сказать о стиле ничего, кроме того, что стиль есть видовое различие, т.-е. оно не в состоянии придать понятию стиля то определенное и своеобразное содержание, которое делает его одним из фундаментальных и логически наиболее интересных понятий истории и искусствознания.

Обобщающее понимание стиля не может быть объединено с индивидуализирующим. Всякая попытка такого объединения оказывается эклектической. Фолькельт, правильно указывающий, что и „индивидуальный“ стиль есть общая форма множества случаев, только роль „случаев“ играют в нем „члены“ произведения, не видит, что такая общность принципиально отличается от „типической“ общности (формы), составляющей, по его мнению, сущность стиля.

Не разрешает вопроса и попытка Г. Коннерта — последователя К. Фидлера — понять стиль, как индивидуализацию („особую форму“) общего закона. Стиль все же остается включенным в ту же систему абстрактной („естественнонаучной“) закономерности, хотя это явно противоречит замыслу Коннерта. При этом ясно, что делает стиль стилем — его „особость“ или его „общность“. Какого именно общего закона особой формой является стиль? Если стиль только „особая форма общего закона“, то почему он „закон отдельного“ (по выражению Коннерта), если он — „закон отдельного“, почему он непременно „особая форма общего закона“? Не избавляет от той же неопределенности и объединение обоих признаков.

Понятие же „необходимости“, привлекаемое Коннертом для истолкования стиля, само нуждается в истолковании.

Индивидуализирующее понимание стиля в противоположность обобщающему отличается безусловной определенностью и потому имеет явное логическое превосходство.

Стильный предмет отличен не от неопределенной группы, а от всех других предметов. Но ведь всякий предмет — по крайней мере, численно — различен „от всех других“. Следует ли отсюда, что всякий предмет обладает стилем?

В этом пункте снова обнаруживается, что между двумя тенденциями понятия стиля существует внутренняя связь. Понятие стиля схватывает индивидуальный предмет в признаке, который является вместе и индивидуальным и общим. В этом и заключается логическая сложность понятия стиля, имеющая вид противоречия. Стиль можно было бы парадоксально определить, как индивидуальную общность или общую индивидуальность.

Признаком, который одновременно является и общим и индивидуальным, может быть только признак, в равной мере присущий как целому (единичность), так и всем его частям (общность). Отсюда неизбежная и решающая связь понятий стиля и целого.

Применение формально всегда общего понятия стиля к индивидуальному предмету дает ряд понятий, которые мы будем называть стилистическими (стиль „Евгения Онегина“, стиль „Мейстерзингеров“ и т. д.). Слово, выражающее стилистическое понятие, отнюдь не есть собственное имя, не разумеющее *explicite* никакой закономерности. Это ясно уже из принципиальной сложности этого понятия („стиль х“). В понятии о стиле всегда подразумевается предмет, которому принадлежит стиль.

•• Стилистическое понятие разумеет свой предмет обладающим определенной структурой, лучше сказать, понимает его, как целое, члены которого находятся в определенной связи, имеют между собой нечто общее. Это общее и должно составить индивидуальный неповторимый стиль предмета.

Ближайший вопрос — как возможна „индивидуальная общность“ стиля или что именно общее должно объединить элементы целого (члены художественного произведения), чтобы можно было говорить о стильности целого.

Примечание 1. Отмечу могущее возникнуть недоразумение. Может показаться, что большинство понятий делят судьбу понятия стиля, являясь одновременно общими понятиями относительно своих „видов“ и „индивидуальными“ относительно своих „родов“: Но 1) понятие стиля является общим и индивидуальным не в относительном, а в первоначальном смысле, 2) по

нятие стиля *explicite* включает в свой состав признаки общности и индивидуальности, чего нельзя сказать ни о каком другом понятии.

Примечание 2. О сложности применительно к стилю можно говорить: 1) в смысле сложности самого стиля, не могущего быть исчерпанным одним простым признаком (всегда роднящим предмет с определенной группой предметов), 2) в смысле сложности стильного предмета (необходимая его целостность), 3) в смысле сложности понятия стиля (и всех „стилевых“ и „стилистических“ понятий), *explicite* мыслящего признаки, составляющие стиль.

§ 2. С стиль и форма.

Парадоксальная проблема индивидуальной общности стиля, таким образом, разъясняется. Так как индивидуальность заключается в различии данного признака от других, то „индивидуальная общность“, очевидно, не может базироваться на сходстве данной вещи с иными, на ее в частности „типичности“, иначе мы, действительно, имели бы дело с неустранимым противоречием. „Индивидуальная общность“ не может быть „внешней“, следовательно, она может быть только „внутренней“. Внутренняя же общность вещи, внутренний ее „закон“ есть не что иное, как форма. Под термином „форма“ в философском его значении мы разумеем именно взаимную связь элементов целого, связь, которая только и делает целое целым. Таким образом, представляется найденной онтическая область, в пределах которой существует стиль — область формы.

Как достаточно выяснено в литературе, разъясняющей понятия целого и формы, целое принципиально различается от „простой“ („суммативной“) совокупности элементов. Нет необходимости в данном контексте разрешать спорные вопросы о том, конституируется ли указанное различие особым положительным содержанием (момент единства, *Gestaltqualität*, предмет высшего порядка и т. п.) или исчерпывается наличием определенных соотношений.

Для нас существенно то, что элементы целого всегда связаны определенными соотношениями, отсутствующими в суммативной совокупности (безразлично — являются ли эти соотношения достаточным условием целостности, переживаются ли они и как). Совокупность отношений, создающая целостность, есть именно то, что в дальнейшем я буду называть формой, а само целое — по удачной мысли Б. Н. Северного — можно обозначить как „формативную совокупность“.

Совершенно очевидно, что форма не составляется из чисто-количественных соотношений, присутствующих во всякой сово-

купности. Форма есть качественная связь элементов. Количественное отношение может войти в форму только в составе качественного. Элементы, об'единенные в целое, части целого всегда имеют между собой нечто качественно общее, качественное родство. И эта внутренняя качественная общность принципиально различается от „внешней“ (безразлично — количественной или качественной) общности, составляющей (несмотря на существенные различия в методах) предмет главных забот естествознания, психологии, социологии а в известном смысле даже и всего теоретического познания. Конечно, можно абстрактно анализировать форму, но тогда ее специфическая внутренняя законность переходит во внешнюю.

„Внутренний“ характер всякой формы несколько не мешает различению внутренней (в узком смысле) формы от внешней. Различение это основано на том, что отношения элементов целого могут быть либо „имманентными“ (не выходящими за пределы данного целого), либо зависящими в свою очередь от отношения тех же элементов к чему-либо иному.

В результате—стиль может быть определен как индивидуальная форма. Индивидуальность стиля означает, таким образом, уже не только численную, но и качественную индивидуальность („неповторимое своеобразие“). Так как форма в нашем понимании есть совокупность отношений, и следовательно, тоже отношение, стиль же, строго говоря, есть не отношение элементов целого, а признак самого целого, то лучше сказать, что стиль не есть форма, а зависит от формы („фундируется“ формой, если употребить выражение Мейнонга). Соответственно и определение стиля надо несколько изменить. Стиль есть принадлежность целому индивидуальной формы, короче—индивидуальная оформленность. Впрочем, в данном случае различие „признака“ и „отношения“, „оформленности“ и „формы“—лишь *distinctio rationis*.

Примечание 1. Я не склонен преувеличивать значения определений и не стремлюсь дать новое определение ~~стиля~~. Спор об определении—праздный и смешной спор. Определение; если оно формально правильно, не подлежит оспариванию. Тем не менее, не только желательно, но и необходимо для дальнейшего анализа понятия дать определение, если оно возможно.

В данном контексте имеет значение не столько само определение стиля, сколько путь, которым оно установлено. Следует особенно подчеркнуть, что: 1) в принятом определении признак формы является производным, а не привнесен произвольно изначала. Предшествующий анализ показывает, как именно приходим мы к признаку формы; 2) определение это связывает понятия стиля и целого неразрывно, хотя и одно-

сторонне—в том смысле, что стиль невозможен без целого, признаком которого является, целое же может быть и „бесстильным“; 3) из данного определения ясно следует, что можно—и притом без всякой оценки—говорить о бесстильных предметах—именно о предметах, не обладающих оригинальной формой или не обладающих никакой!

Примечание 2. Многие искусствоведы, давшие основополагающие исследования стиля, например, Вольфлин, обходятся без определения и теоретического анализа понятия стиля. В практической работе искусствознания это допустимо, хотя едва ли желательно. Иногда это может повести к отсутствию принципиальной строгости, какое мы видим, например, в работе Утица („Was ist Stil“), также дающей ряд интересных описаний произведений различных стилей. Утиц намечает восемь (!) различных по значению групп стилей (стиль художника, стиль материала, целевой стиль, национальный стиль, стиль эпохи, стиль места, стили натуралистический, реалистический, идеалистический — эта группа даже не подчинена одному понятию — и, наконец, стиль отдельной ветви искусства), никак не пытаясь их объединить и показать их связь или отсутствие такой.

В результате мы имеем дело в сущности с восемью различными понятиями, покрываемыми одним термином „стиль“, тем самым теряющим всякий определенный смысл. В „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft (B. II), того же автора, находим уже большую определенность, однако, Утиц отказывается от анализа понятия стиля до установления понятия искусства, как-будто второе может быть установлено без первого.

Если стиль есть индивидуальная форма, то не является ли стиль — видом, а форма соответственно родом?

По объёму понятие стиля, разумеется, уже понятия формы. Бывают формы „бесстильные“, лишенные „своеобразия“, „индивидуальности“, „неповторимости“. По содержанию же понятие стиля не должно быть представляемо, как видовое относительно понятия формы, так как область стиля ограничивается логически отрицательным признаком различия от всякой другой формы, и потому стиль не есть положительная дифференциация формы. Любой модус формы может быть присущ как стильному, так и бесстильному предмету.

Не следует ли из данного определения, что стиль присущ всегда только одному предмету и никогда не группе предметов? Это так, если понимать стиль в строгом смысле термина. Но нельзя забывать, что „индивидуальный“ предмет, о котором идет речь, это не только отдельное художественное произведение или индивидуальный

человек. Эпоха может быть и бывает не менее индивидуальной, чем „индивидум“ или художественная вещь. Эпоха, следовательно, может быть стильной, поскольку обладает оригинальной формой, своим, только ей присущим, внутренним законом. С этой точки зрения готический, например, стиль не есть совокупность (некоторых) общих признаков готических вещей, а есть стиль готической эпохи (или, по крайней мере, готического „направления“ в искусстве, связанного с определенной эпохой). Таким образом, индивидуальность стиля нисколько не противоречит его социальности (и даже, как увидим, всегда предполагает ее). Индивидуальность исключает лишь абстрактную общность стиля. Стиль всегда и в строжайшем смысле конкретен.

Можно, конечно, выйти за пределы основного понимания стиля и говорить о готическом стиле в абстрактном смысле, как об общей форме готических вещей. В таком смысле еще более абстрактные понятия („реализм“, „романтизм“) употребляют, как стилистические. Но необходимо ясно представлять, что всякое абстрагирование удаляет от подлинного стиля. Стиль „Гейнриха фон Офтердингена“ в большей мере действительный стиль, чем „стиль произведений Новалиса“, лучше говорить о стиле Новалиса, чем о стиле немецкого романтизма, и, наконец, „немецкий романтизм“ все же понятие более плодотворное для науки о стиле, чем якобы — стиль романтизма „вообще“. Содержание каждого последующего в этом ряду понятия беднее содержания предыдущего. „Конкретность“ стиля и его „стильность“ соответственно умалются. На каждой последующей ступени предмет, являющийся носителем стиля, все больше сближается со своими ближними и все больше теряет богатства и своеобразия.

Понятие романтизма устанавливается совсем на иных путях. Возможно, что романтические произведения должны обладать некоторой общностью формы, но нельзя говорить об едином романтическом стиле.

Подобное имеет в виду Утиц, когда говорит („Grundlegung...“ Bd II, 7): „Определенный стиль может быть, например, живописным, но само живописное — не стиль; определенный стиль может быть натуралистическим, но натурализм вовсе не стиль“.

Прав П. Н. Сакуллин, говоря о типах стилей („Теория литературных стилей“). Романтизм есть определенный тип стиля. Романтические стили имеют между собой нечто типически общее, заключенное в сущности романтизма. Отсюда не следует, что „романтизм вообще“ есть стиль, и что каждый из действительных романтических стилей — типичен.

Если, таким образом, всячески надлежит подчеркивать „индивидуальность“ стиля, то, с другой стороны, никогда нельзя забывать об его „общности“. Простая „совокупность особенностей“ индивидуаль-

ного предмета еще не составляет стиля. Она может составить его (предмета) оригинальность, но не всякая оригинальность стильна. Так беспорядочный хаос элементов, хотя и может быть оригинальным (а не только „оригинальничаящим“) — не стилиен. „Грандиозность“, например, может составить особенность предмета, но не стиль (если она не включена в структуру). Отмечу, однако, что оригинальность (пусть грандиозная) хаоса — чисто внешняя, ибо по тому же „закону“ (бесформенности) может быть образовано множество вещей. Поэтому для рефлектирующего осознания оригинальным может быть только стиль и никогда — бесстильность.

РАЗЪЯСНЕНИЯ И ОТГРАНИЧЕНИЯ.

Глава II.

§ 3. Стиль и схема.

Стиль — конкретен. Одни лишь абстрактные дифференциации формы не составляют стиля. Форма дифференцируется абстрактно, если изменяются отношения между терминами, ее составляющие (форма круга, форма квадрата, различные „фигуры“ орнамента, различные мелодические „рисунки“). При этом качество терминов остается неизвестным, неопределенным (хотя с изменением отношений меняется в каждом отдельном случае). Любой вид отношения „универсален“ в том смысле, что „применим“ к разнообразнейшим терминам. Понятие отношения и все его дифференциации дают лишь абстрактный остов или, лучше сказать, схему формы. Поэтому на пути „чисто формальных“ классификаций формы мы никогда не достигнем стилистической индивидуальности. Мы достигнем ее, лишь привлекая качественное заполнение данной схемы.

Если заполняющее схему качество терминов обозначить как содержание — можно безоговорочно утверждать, что понятие стиля не может абстрагировать от содержания. Содержание, следовательно, логически неотъемлемый момент стиля. Но содержание в этом смысле есть именно лишь качество терминов отношения и не отдельно с самим отношением (формой). Содержание в этом смысле само есть форма.

Если, например, произведение все построено в определенной звуковой или цветовой тональности, то его тональность в своих чисто-качественных моментах сама является элементом формы. Определенная „инструментовка“ стиха также не только в своей схеме, которая, помимо чистой формы, включает уже необходимое для инструментовки „фонетическое“ качество, но и в чисто качественных моментах (какие именно гласные или согласные „инструментируют“) относится к форме.

В стиле вообще нет ничего, что не было бы элементом формы. Но стилистическая форма всегда качественно заполнена (хотя и обратно—стилистическое качество почти всегда уже само по себе бывает оформлено).

Содержание, о котором говорилось и которое следует различать от содержания в особом смысле, противопоставляемого „форме“ (тоже в особом смысле) есть не что иное, как „внутренний“ материал произведения. Нельзя, однако, говорить о „мраморном“ и „бронзовом“ стилях. Мрамор и бронза сами по себе стилия никогда не составляют, хотя и могут войти в состав стилистической характеристики. Также и проникающие произведения оттенки настроения (нежная задумчивость, меланхолический лиризм, торжественное ликование и т. д.) могут войти в состав стилия, хотя, подобно мрамору и бронзе, сами по себе стилиями не являются.

Принадлежит ли стиль, понимаемый как признак формы, тому в особом смысле содержанию, которое противопоставляется „форме“ или это „настоящее“ содержание лишено стилия.

Последнее положение верно лишь, если под „содержанием“ разуметь нечто неопределенное и бесформенное, обволакивающее в сознании созерцателя художественное произведение или смутно видимое сквозь последнее. Совсем иначе обстоит дело, если понимать (как часто имеет место) под содержанием „что“, а под формой „как“ и притом, разумеется, понимать под „что“ не материал (фактор, конституирующий „форму“), а или предметное что, то-есть, „сюжет“ или „обращенную“ к сюжету сторону художественного произведения („сюжетное содержание“). При таком понимании о „содержании“ надо говорить прежде всего в литературоведении (и теории драматического искусства).

В литературной вещи можно различить: а) фонетическую (вообще чувственную) и смысловую „форму“, б) сюжетное „содержание“. В таком противоположении термин „форма“ понимается во внешне-соотносительном смысле (форма—сосуд, хранящий заполняющее его содержание, само по себе бесформенное). По этому пути можно идти еще дальше и признать лишь чувственную „оболочку“ слова—настоящей формой, „формой формы“, скрывающей как „смысловую форму“, так и предметное содержание (сюжет).

Но сюжет вовсе не бесформен и не лишен стилия. Напротив, эстетические требования, предъявляемые к сюжету, требуют его оформленности. Предмет поэтического произведения должен сам по себе быть единым и целостным, т.-е. должен обладать формой и притом формой эстетически „усиленной“ и своеобразной. В узком смысле эстетическая поэзия есть прежде всего поэзия прекрасного предмета, прекрасное же не может быть бесстильным. Следовательно, может обладать стилем и сюжетное содержание, которое, конечно, надо раз-

личать от сюжета и которое обладает стилем только в том случае и потому, что направлено на стильный сюжет.

„Содержание“, таким образом, нисколько не менее оформлено чем „форма“. Быть-может, в строгом смысле только „содержание“ и оформлено стилистически, а так назыв, „форма“ есть лишь орган интеллектуального „созерцания“ эстетического предмета, сам по себе лишенный эстетической значимости.

Литературный стиль в понимании „узко формальном“ либо ограничивается композицией, либо (что особенно замечательно!) деградирует к бесформенности, ибо не имеет опоры в стиле самого предмета. Собственно литературоведческие проблемы лежат за пределами поставленной здесь темы, и я ограничиваюсь поэтому констатацией стилистических способностей так. наз. „содержания“. В литературоведении следует говорить о содержательной форме и оформленном содержании.

§ 4. Стиль, структура, композиция.

Стиль и структура.

Стиль структурен. Это означает, что стиль строит целое. Точнее (так как стиль, строго говоря, есть признак уже построенного целого) целое строится формой, лежащей в основе стиля.

Но понятием стиля структурные возможности не исчерпываются. Стиль охватывает лишь один структурный пласт, хотя и основной. Именно — стиль есть качество, проникающее целое, присутствующее во всех его частях. Таковую структуру назовем основной или первичной структурой. Стиль есть первичная структура, но не всякая первичная структура стильна, так как не всякая „своеобразна“.

Понятие структуры охватывает не только форму целого (куда относится стиль), но и форму его частей. Структура есть совокупность имманентных целому отношений. Вместе с первичной существует и вторичная структура; ее можно назвать композицией.

Стиль и композиция.

Композиционное членение отличается от стилистической (и вообще первичной) связи именно тем, что это есть членение, а не простая связь. Композиционные части произведения не просто части, но члены его, части в узком смысле. Композиционная единица не только сходна с другими композиционными же единицами, но и различна от них. Поэтому она, если не выделена в самом произведении особым композиционным знаком, всегда может быть найдена. Глава романа, например, или классические части симфонии или сонаты суть типичные композиционные единицы. Глава в известной мере „довлеет себе“, всегда сохраняет хотя бы минималь-

ную автономию относительно других глав в виду того, что отличается от них особыми, ей одной присущими чертами (возможными в самых различных „планах“).

Композиционные единицы могут резко выделяться, например, вступление, вставка, заключение. Допустимо даже подчеркнутое выделение (главы романа, с виду толкующие о „посторонних“ роману вещах). Композиционные единицы могут быть весьма сходны между собой, однако, их сходство остается ограниченным и охватывает лишь соответствующие группы, а не все элементы произведения. То или другое композиционное построение может даже составить стилистическую особенность, но, как легко понять, не отдельного произведения, в котором оно проведено, а ряда произведений, школы и т. д.

Совершенно иначе — стиль. Стилистической единицы, строго говоря, нет, или, если угодно, всякая часть произведения, какое бы композиционное место она ни занимала, является такою. Можно было бы сказать, что стилистической единицей является произведение в целом, если бы этим не уничтожалось раз'ясняемое понятие. Всеми элементами стиля данного литературного, например, произведения может (и в сущности должна) обладать уже первая его „фраза“. Практически, конечно, из одной фразы редко можно — даже путем самого тщательного сравнения ее с другими — извлечь какие-либо стилистические выводы. Но была бы педантичной и нелепой попытка точно отграничить одно проявление стиля произведения от другого.

- Стиль не только целостен, но и познается из целого. Фраза, стоящая в начале произведения и не имеющая на первый взгляд никакого стилистического значения, после ознакомления читателя с целым как бы трансформируется и открывает скрытый стилистический смысл. „Обратное“ воздействие целого на части, нередко до неузнаваемости изменяющее их „вид“, хотя и представляет логически вторичный (производный) процесс, обусловленный, разумеется, первичным построением целого из частей, настолько могущественно, что всякая художественная вещь на это воздействие объективно „рассчитывает“ и не может обмануться в расчете. Проблема — как построить целое наиболее способным для „обратного“ воздействия на части — принадлежит к числу интереснейших проблем стиля.

Может показаться, что из нашего изложения вытекает отсутствие связи между стилем и композицией. Действительно — связь эту не надо преувеличивать. Произведение стильное может быть совсем лишено четкой композиции, обратно — произведение с подчеркнуто четкой композицией, даже вошедшей в стиль данного автора, может быть совсем бесстильным или вещью „малого стиля“. Ни в одном пункте стиль и композиция не совпадают. Композиция, повидимому, начинается лишь там, где кончается стиль.

Но это не так — между двумя структурными „пластами“ нет и не может быть никакого „разрыва“. Прежде всего очевидно, что всякое композиционное членение есть членение в пределах данного стиля более того — на его основе. Ибо нормальная композиция должна развивать и развешивать стилистические основы вещи, а не выходить за их пределы. Привнесение в композицию признаков, совершенно чуждых стилю, имманентно никак с ним не связанных, почти столь же „дурно“, как и простая бесстильность, как ошибка уже в основной структуре, ибо от этого страдает главная основа своеобразия — целостность (от этой надо отделить чисто композиционную ошибку). Трудно встретить на практике или хотя бы представить несвязанную со стилем композицию.

Итак, стиль выступает в роли формообразующего фактора. Это можно еще выразить так: стилю присуще быть формой формы. „Окончательная“ форма произведения, его композиционная „отделка“ зависит от первоначальной его, глубокой и целостной, стилистической структуры. Композиция исполняет стилистические задания, орнаментирует стилистический рисунок, возводит на стилистическом фундаменте соответствующее ему здание.

Но не надо думать, что композиция исполняет только стилистические задания, только орнаментирует стиль. Композиционная структура имеет также свои собственные законы. Одно и то же стилистическое устремление различными способами может быть композиционно осуществлено, и даже композиционная схема формально может „противоречить“ стилистической. Так — „простота“ стиля (качественная, разумеется) совсем не обязательно требует простоты композиции, „сложность“ стиля (богатство стилистических признаков) уживается с крайней, даже подчеркнутой элементарностью композиционной схемы. Композиция в конкретных своих признаках не выводима из стиля и постольку самостоятельна от него. Выбор того или иного композиционного построения зависит в конце-концов от композиционных же замыслов, хотя и при обязательном учете стилистических требований. Композиционная изобретательность есть незаменимое качество, в пределах „одного стиля“ могущее дать преимущество автору, ею обладающему. Стилистическая одаренность может не сочетаться с композиционной.

В заключение отметим, что композиция, как и основная структура, мыслима конкретно (качественно заполненной) и абстрактно (схема композиционных соотношений). Можно дать, следовательно, такую таблицу понятий:

Структура.

А. Конкретная.

В. Абстрактная (схема).

1. Первичная, в частности стилистическая.

2. Вторичная, или композиционная.

§ 5. Стильное, типическое, характерное, выразительное.

На основе данного анализа понятия стиля можно разграничить последнее от смежных с ним в некоторых отношениях и часто с ним спутываемых понятий. Естественно, что опасность смешения возникает лишь по линии „общности“, а не по линии „индивидуальности“ стиля. Поскольку стиль есть индивидуальность, его ни с чем смешать нельзя.

Я выберу три примера. Число примеров может быть, конечно, умножено. Мне важно лишь на бросающихся в глаза случаях подтвердить путем разграничения своеобразие понятия стиля.

Стильное смешивают (или могут смешать) с типическим, характерным, выразительным.

Стиль и тип.

Ничто не может быть противоположнее, чем стиль и тип, ничто не может оправдать смешения этих понятий (тем не менее, близких по структуре, чем и вызывается смешение).

Типичен индивид, представляющий класс в силу того, что он в наиболее ясном, ничем не затемненном виде обладает всеми признаками своего класса. Иными словами, „типичное“ есть „чистое“ выявление общего и только общего. Типичный индивид замечателен именно тем, что он ничем не замечателен. Типичность есть отсутствие своеобразия, отказ от него. Лишь в одном отношении типичное напоминает стильное: типичное различает класс предметов от других классов, но в пределах различаемого класса типичное это чистое среднее. Типическое, как и стильное, есть „общее в индивидуальном“, но общность типического — внешняя (основанная на сходстве с другими предметами), общность же ~~стильного~~ — внутренняя (связь частей целого). Поэтому понятия „стиль“ и „тип“ не только различны, но даже противоположны. Это означает, что предмет, во всех отношениях типический, ни в каком отношении не может быть стильным. Предмет, типический в данном классе предметов, не может быть стильным для данного класса и т. д. Принципиальное различие стиля и типа явствует уже из того, что под стилем в строгом смысле мы разумеем стиль индивидуального предмета, но в пределах индивидуальности еще не может быть никакого типа.

Чем дальше мы удаляемся от индивидуального стиля — этой безусловной опоры всех понятий о стиле — тем больше опасность смешения. Ибо всякий общий признак может быть стилевым (поскольку по форме разграничивает данный класс предметов от всех других), но может быть и типическим (поскольку „представляет“ предметы данного класса). Следует также упомянуть, что стиль есть

формальный признак, тип же отнюдь не обязан быть формальным. Типичной может быть именно бесформенность, оформленность может быть лишена типичности (стиль).

Можно, конечно, говорить о типах самих стилей, но это совсем иное. Признак, типичный для группы индивидуальных стилей, является, быть может, „стилевым“, поскольку разграничивает данную группу стилей от всякой другой, но именно поэтому не является „стилистическим“, т.-е. не образует стиля в строгом смысле. (О различии стилевых и стилистических признаков подробнее ниже). Типология стилей, обобщая, возводит в тип не—стилистические признаки и удаляется от стилистических.

Стиль и характер.

Иначе (хотя в том же контексте) обстоит дело с взаимоотношением понятий „стильное“ и „характерное“. Под характерным понимаю я то, что отличается от всего другого резко определенными границами (законом). Ясно, что характерное в этом смысле ближе стоит к стильному, чем типическое. Но ясно также, что характерное может быть и бесстильным, хотя бы потому, что оно может быть типическим.

В самом деле: закон характерного (то, что его выделяет), его „характер“ даже в тех случаях, когда это — внутренний (структурный) закон, — а он может быть и внешним — не обязан быть индивидуальным, он может распространяться на несколько, даже на большинство случаев той области, в которой выделяется, и для этих случаев быть типическим. Можно усомниться также и в том, что характерное должно быть оформлено, и предположит, что характерной (как и типичной) может быть бесформенность, как такая. Но стильное, как очевидно из предыдущего, не может не быть характерным, ибо оно является носителем „закона“ проводящего между ним и „иным“ резкую разграничительную линию. (Характерное можно понимать еще в специальном смысле, обоснованном в психологическом понятии характера. В этом смысле связь характерного и стильного еще меньше).

Стиль и выражение.

Своеобразно также соотношение понятий „стильное“ и „выразительное“, лежащее притом совсем в ином плане. Я упоминаю о выразительном еще и потому, что истолкование искусства через стиль часто совмещается с истолкованием его, как выражения. Иногда встречается даже прямая попытка понять стиль при посредстве понятия выражения. Так, по Витазеку; стиль необходимо выражает создающую его личность и физический материал (*Grundzüge der allgemein. Aesthetik*,

377). Между тем понятия стиля и выразительности настолько различны, что не могут быть истолкованы одно через другое.

Выразительное может быть не стильным, например, какой-либо распространенный, „вульгарный“ жест; стильное — не выразительным, ничего не выражающим, исчерпанным в себе, не заключающим никаких намеков на нечто „иное“. Понятие стиля как таковое, совсем не включает, признака познания, хотя объективно, как увидим, стиль необходимо связан с познанием. „Выразительное“ подразумевает познание. Выразительное это то, что дает знать о чем-то другом, вызывает познание, само не будучи ни знаком, ни познанием. (Особенное значение имеет закономерное выражение „внутреннего“ во „внешнем“). Например, „гневный“ жест дает познание о гневе и, не будучи понят или истолкован, теряет значение выражения. Выразительность осуществляется лишь при посредстве актуального истолкования выражения, и это логически необходимо. Более того — выразительность и стильность часто находятся с виду во внутренней борьбе. Действительная борьба, впрочем, происходит в таких случаях между выразительностью и композицией. Нарушение „строгости“ композиционного оформления (ошибочно принимаемое за нарушение стиля) само может стать экспрессивным приемом, носителем выразительного смысла.

Следует, однако, отметить, что определенно направленная выразительность, будучи возведена в закон произведения, иногда становится стилистическим фактором. Это невозможно для типического. (И типическое может принять участие в стилистической структуре, но не как характеристика стиля, а лишь косвенным — относительным образом. Например, для стиля героя может быть существенным противоположение типичности других действующих лиц). Существует целая группа искусств, для которых выразительность является характеризующим принципом. Таковы искусства драматические.

Примечание. Если к выражению отнести и самовыражение — стильное, как ясно из следующего §, необходимо окажется выразительным.

§ 6. Стиль и познание.

Строгое исследование стиля, помимо анализа его „сущности“, должно заняться также проблемой его реальности.

Существует ли стиль — вот вопрос, постановка которого может казаться ненужной. Однако, это вопрос неизбежный.

Речь идет, конечно, не о том, существовала ли эпоха барокко, рококо и т. д., речь идет о том, можем ли мы приписать реальность стилю, как такому, как признаку стильных вещей.

Я не думаю поднимать здесь общий вопрос о реальности признаков („качеств“). Вообще говоря, признаки, конечно, реальны, хотя реальность их, быть может, совпадает с реальностью вещи, признаками которой они являются. Но стиль находится в особом положении, ибо стиль есть признак, основанный на отношении (между элементами целого). Поэтому реальность стиля обусловлена реальностью отношения. Проблема отношения и его реальности принадлежит к числу основных и труднейших. В данном контексте нас может интересовать лишь одно: в каком направлении следует искать ее разрешения.

В результате современных логических и теоретико-предметных исследований можно считать почти окончательно установленным, что отношению нельзя приписать реальности в том смысле, в каком мы приписываем ее вещам и процессам, той реальности, для которой существенно протекание во времени.

Пространственное и временное отношение „между“ (например) само не наличествует в пространстве и времени „между“ своими терминами. Также не наличествуют в пространстве и времени качественные отношения (сходства и различия).

Отношения „больше“ и „меньше“ сами не больше и не меньше любой из существующих вещей. Аналогичное относится ко всякому отношению.

Но из этого, разумеется, не следует, что отношению следует приписать специфическое „ирреальное“, „идеальное“ бытие и тем постулировать „идеальный“ мир. Метафизика, хотя бы и логическая, бессильна разрешить проблему отношения. Различение нескольких „видов бытия“ здесь, как всегда, знаменует лишь неудачу принципиального анализа. Бытие, как такое, не может иметь видов. Различие и различение относятся не к „есть“, а к тому, что и как есть, т.-е. к „сущности“.

Значит ли это, что надо отказать отношению во всякой объективности и перейти к „субъективизму“? „Субъективная“ теория отношения, превращающая отношение в субъективный процесс, в переживание, не в силах разрешить проблемы. Онтическое место отношения остается неуказанным. Более того — прибавляется новая, неразрешимая трудность. Само понятие переживания и его виды (понятие познания, например) включает признак отношения, как логически неотъемлемый момент (отношение познания к его предмету). Субъективизм не только не избавляется от трудностей проблемы, но и присоединяет к ним порочный круг. (Поэтому столь серьезный исследователь, как Мейнонг, вначале занимавший строго субъективистическую позицию в учении об отношении, впоследствии увидел себя вынужденным перейти к столь же строгой объективистической позиции).

Таким образом, отношение не может быть понято ни как реальное, ни как ирреальное бытие, ни как предмет объективный, ни как

субъективный предмет. Создается, казалось бы, безвыходное положение. Анализировать его далее я здесь не буду, укажу только, что в „субъективной“ точке зрения на отношение все же есть часть истины.

Несмотря на то, что понятие отношения обладает несомненной объективной значимостью, отношение не может быть понято без привлечения его познавательной функции, само вовсе не будучи познавательным процессом. Иначе оно остается неуясненным. Понятие отношения требует, следовательно гносеологического истолкования. В чем именно такое истолкование может заключаться, — для интересующей нас проблемы несущественно.

Если понятие отношения не может быть понято вне его познавательной функции — это же можно утверждать и относительно понятий формы и стиля, основанных на понятии отношения. (Форма оказывается, таким образом, лишь мнимой онтической областью стиля. О действительной предметной его сфере — далее).

Для нас важно другое. Отношение, форма и стиль не даны „прямому“ восприятию и представлению, они могут быть постигнуты только интеллектуально, они в художественном произведении „обращены“, так-сказать, непосредственно к интеллекту. Особенно это имеет значение о стиле, так как постижение своеобразия возможно лишь путем установления соотношения между „своеобразным“ и „иным“. Форма есть как бы „внутренний“ разум вещей. Стиль усиливает „разумность“ формы. Без участия чисто-интеллектуальных актов (мышления) стиль, как такой, не переживается. Этим я не хочу сказать, что в художественном переживании стиль произведения должен быть пережит именно, как стиль. Сильное произведение может быть пережито без ясного и отчетливого постижения его стиля, и все же его переживание всегда будет различаться от переживания бесстильной вещи. Но это будет переживание „не до конца“. Стилистическая сторона вещи останется в переживании неисчерпанной, и сохранится необходимая тенденция к ее осознанию.

Чрезвычайно важно иметь в виду момент интеллектуальности стиля при обсуждении проблемы искусства. Теория искусства, как способа (формы) познания вряд ли может быть принята буквально. Ибо познание в собственном значении слова налично лишь в случае интеллектуальной направленности на предмет, а такая направленность невозможна для музыкального, например, или архитектурного произведения, которое по природе не только не есть логизированный знак, но даже не обязательно есть выражение. Но подлинный смысл теории искусства, как познания, получает именно благодаря интеллектуальному смыслу художественной формы. Искусство не есть познание, но вследствие своей формы, выступает как предмет, требующий познания своего стиля, чтобы быть исчерпанным в переживании. Художественная вещь как бы предлагает себя познанию, выражает себя.

И, так как форма существенна для всех искусств, следует признать самовыражение в описанном смысле конституирующим признаком понятия искусства. Интеллектуальная работа, поставленная в какой-либо форме, постигает высшей степени в переживании художественного стиля.

§ 7. Социальность стиля

Стиль можно социологически объяснить, в частности можно объяснять стиль искусства стилем эпохи, стилем класса и т. д. В настоящей работе, посвящённой „аналитический“ характер, я имею в виду другой вопрос — о социальной „природе“ стиля, об имманентной определяемости или неопределяемости его социальными признаками. Стиль, как определение формальное, казалось бы, не подлежит социологическому анализу и описанию. Это было бы так, если бы формальная характеристика стиля была безотносительной к его социальному бытию. Но стиль, по понятию, социально относителен к иным стилям и бесстильностям.

Действительно — стиль есть своеобразная форма, отличная от других форм. Разумеется, не от всех возможных форм (что уничтожило бы стиль, ибо всякий предмет подобен множеству возможных предметов), но и не только от форм, данных в индивидуальном опыте творца стиля, а вообще от других форм исторического (социального) опыта. Если произведение не обнаруживает стиля, отличного от стилей, существующих в данном обществе, если оно лишь повторяет или подражает — оно нехудожественно даже в том случае, когда подражание сделано лучше своего образца.

Подражание, кстати сказать, губительно не только для подражающего произведения, но и для подражаемого, ибо оно объективно подрывает своеобразие последнего. Канонизированный стиль — не стиль более. Губительно не только подражание, но и привычка, так как художественная вещь не „внешняя“, а переживаемая вещь. Говорят, что привычка притупляет, нарушает свежесть впечатления и т. п. Этим хотят спасти положение, придать невинный, „субъективный“ вид факту объективному, и, быть может, весьма печальному. Пресловутое „поклонение классикам“ разрушает своих кумиров. Когда произведение становится, вследствие, например, своей прославленности, привычным, оно теряет, если можно так выразиться, свою художественную честь, подобно тому, как для настоящего путешественника изведанные пути и виды — совсем не по спортивным, а по вполне объективным и правомерным эстетическим мотивам — теряют всякую привлекательность. Единственное спасение классиков в том, что их мало или плохо читают. Первое впечатление недаром славится своей силой,

оно сильно потому, что оно — первое. И это — совсем не субъективно, только, а обосновано в природе стиля.

Итак всякий стиль должен обнаружить не одно лишь своеобразие для автора, но и своеобразие для общества, „социальное своеобразие“.

Это не означает, что своеобразие стиля будет оценено или хотя бы пережито и понято современным стилем обществом. Но это, бесспорно, необходимый признак. Таким образом, для художественности вещи мало одних „имманентных“ признаков, необходимы также и признаки исторические. Стиль социально относителен, хотя, как сказано, объективная ценность стиля и ее исторические изменения не совпадают с ценностью стиля в качестве предмета переживания („Интенциональная ценность“: в какой мере стиль интересует, нравится, как оценивается индивидом или обществом, насколько полезен и т. п.).

ГЛАВА 3. СФЕРЫ СТИЛЯ.

§ 8. Стиль в искусстве и жизни.

Значение понятия стиля для искусствознания ныне едва ли не общепризнано. Не только признак стиля единодушно считают необходимым признаком искусства, но и существует явная (часто не высказанная прямо) тенденция отождествить область стиля с областью искусства. Стиль иногда рассматривается, как единственный предмет искусствознания.

Между тем даже и утверждение об'емного совпадения ложно. Стиль — необходимый, но не единственный и недостаточный признак искусства. Искусство требует, конечно, своеобразия, но одно своеобразие еще не составляет искусства. Произведение, обладающее стильной формой, в других отношениях может быть нехудожественно, бледно, эмоционально незначительно, неинтересно и т. д. Представимо даже, что и форма „стильного“ предмета, несмотря на своеобразие, может быть незначительной, бледной, неинтересной. Недостаточно „единый“ и „целостный“, небогатый внутренними связями предмет, может все же обладать формальными особенностями, конституирующими стиль. Впрочем, „подлинный“ стиль может развиваться лишь на основе строгой формы. Где незначительная форма там — *eo ipso* незначительны и возможности стиля.

Конечно, сомнение в необходимости стиля для искусства лишено основания. Эстетическое искусство создает целостный предмет, живущий всесторонне „повышенной“ („эстетической“) жизнью. Строгость, значительность формы и ее „неповторимость“ является необходимым условием эстетического „совершенства“.

Особенно важно, что стиль присущ не только искусству.

Едва ли можно говорить о стиле в природе, ибо природные вещи вообще не имеют существенной для искусства строгой формы. Исключением являются, повидимому, организмы, столь явно „целостные“. Но исключение это лишь кажущееся, если оставить в стороне совершенно своеобразную в эстетике проблему человеческого тела. Связь органов организма является по правилу все же „внешней“ связью (причинного) взаимодействия, а не внутренней связью формы. Строгой формой могут обладать „бытовые вещи“ (вещи обихода), но они обычно стандартизованы. Поскольку же они избегают стандарта и поднимаются до стиля, о них можно говорить, как о предметах прикладного искусства.

Зато относительно общественной жизни мы с правом можем говорить о стиле. При этом можно говорить о стиле эпохи и о стиле индивидуального человека. Жизнь эпохи и жизнь человека могут быть проникнуты внутренней закономерностью и могут быть лишены ее. Бывают стильные и бесстильные эпохи, стильные и бесстильные люди. Вопреки ошибочному мнению Фолькельта, термин „стиль эпохи“ вовсе не основан на (незаконном) распространении художественной или эстетической точки зрения. Возможна стильная эпоха, не выработавшая своего особого художественного стиля. Жизнь человека, ярко стилистически окрашенная, может быть очень далека от искусства и от эстетического переживания, доставляющего, конечно, (и помимо искусства) богатый материал для стиля. Ее стиль, например, может быть стилем чисто-прагматического (в частности—политического) сознания. Жизнь художника за пределами его художественных переживаний, может быть совершенно лишена стиля.

Итак—на ряду с искусством, существует еще, по крайней мере, одна область, где возможен стиль, это область „самой“ жизни. Искусство и жизнь составляют действительную конкретную онтологическую сферу стиля, (а не форма). Существенная разница в том, что в искусстве стиль является необходимым признаком, в жизни эпохи или человека лишь возможным. Но, быть может, в области культуры в узком смысле слова не одно лишь искусство, а и другие культурные формы обладают правом на стиль?

§ 9. Стиль и наука.

Наука, как и искусство, представлена исторически множеством результатов творчества. Отдельные научные исследования могут быть, повидимому, чрезвычайно своеобразно построены, отличаясь не только композиционно, но и по основной структуре, при чем структурные их отличия могут быть, в свою очередь, не только схематическими, но и качественными („содержание“ исследования).

Кажется поэтому бесспорным, что научное исследование может иметь стиль и притом именно „научный стиль“ в отличие от возможного здесь „литературного“ стиля.

Но это не так. В действительности формальные различия научных дисциплин и отдельных научных исследований для создания „научного стиля“ далеко недостаточны. Научный стиль — невозможен.

Конечно, наука имеет строго определенную форму (и отсюда, кстати сказать, следует, что определение искусства только признаком формы явно не достигает цели). Однако, именно строгая определенность научной формы и ее исключительное значение для науки уничтожают возможность научного стиля.

Форма науки есть система. Связь, конституирующая науку, как систему знания, есть логическая связь основания и следствия, посылок и заключения. И связь эта (и только она одна) определяет „научность“ каждого отдельного исследования.

В пределах единой системы знания отдельные науки и отдельные исследования различаются в трех отношениях: 1) по методу (теоретические и эмпирические науки), 2) по предмету (естествознание и социология), 3) по „точке зрения“, т.-е. по логической характеристике основных понятий (описательные и объяснительные, конкретные и абстрактные науки). Различия эти стили не создают.

Различие по методу есть различие порядка, в каком следствия следуют из оснований. Так различаются, например, дедуктивный и индуктивный, аналитический и синтетический методы. Но нелепо было бы говорить об „индуктивном“, „дедуктивном“, „аналитическом“ „синтетическом“ стиле.

Каждым методом строится или может быть построено множество исследований. Никакое отдельное исследование не в силах претендовать на индивидуальное обладание методом. Скорее метод может — не сам по себе, конечно, а в соединении с другими признаками — составить стилистическую характеристику ученого или мыслителя (Шерлок Холмс, например, был ученым сыщиком, которому был стилистически свойственен в отличие от других сыщиков — дедуктивный метод). Но мы говорим здесь не о возможности стиля ученого, а о невозможности стиля науки. Различие по „точке зрения“, собственно, не есть даже формальное различие и тем менее может быть стилистическим. Абстрактные и конкретные, напр., науки могут исследовать один и тот же предмет (и даже в известных пределах одним методом). Различие их сводится к различной логической характеристике основных понятий и принципов (абстрактное и конкретное понятие). А это различие есть не формальное, а абстрактно-качественное различие.

Казалось бы, наконец, различие по предмету, а также различие по содержанию высказываний о предмете ~~даст~~ поле для осуществления стиля.

Если схематическая структура научного исследования допускает лишь сравнительно немногочисленные и чрезвычайно общие дистрикции, то различиям в содержании и предмете исследования дан, повидимому, безграничный простор.

Верно, что различия в предмете и особенно в содержании научных высказываний безграничны, и именно с этой стороны наука напоминает искусство. Но только напоминает, ибо предметные и содержательные различия научных исследований никоим образом не специфичны для науки. О любом предмете любое содержание принципиально может найти себе место в публицистике, в искусстве, в практической жизни. Любое содержание лишь потому получает научное значение, что вставляется в систематическую связь, само становится элементом системы. Быть может, основанием стиля является синтез указанных элементов, то обстоятельство, что данное определенное содержание научно оформлено? Однако, систематическое оформление науки потому и систематично, что не оставляет данного содержания и предмета в изоляции, а вводит его в связь с другими содержаниями и предметами. С точки зрения системы, которая представляет необходимую и единственную форму научного познания, нельзя говорить о сущности для научного исследования определенного предмета или содержания. Система, хотя и есть система познания, непременно содержательного, предметного, и истинного, сама по себе все же беспредметна и, охватывая всякое содержание, не характеризуется никаким в отдельности. В этом и заключается одно из глубоких основных различий между наукой и поэзией. Я имею в виду при этом не только систему научного познания в целом, но и каждое отдельное исследование, которое также, включая ряд определенных по содержанию высказываний об определенных предметах, представляет систематическую связь познаний, для которой направленность на этот именно предмет в этом именно его содержании есть явление, осуществляемое частями, а не целым. Между тем стиль, как было подчеркнуто, есть признак, с равной необходимостью и в одинаковом смысле присущий как целому, так и всем его частям.

Итак—можно говорить о стиле ученого, как человека, о научном стиле эпохи (поскольку для эпохи может быть существенным определенное направление или содержание исследований), но нельзя говорить о стиле науки, как такой. Если мыслить отдельную дисциплину или систему науки в целом, как предмет логически однократный (индивидуальный)—предполагаемый стиль науки совпадет с ее систематической формой, и стилистические различия с немногочисленными различиями в методах и логических свойствах понятий. Однако, где нет сравнения исторических индивидуальностей, нет и познания стиля. Действительно, единственным стилем науки является система, но это именно и значит, что наука не имеет стиля.

§ 10. Стиль и мировоззрение.

Специальные труды посвящены разработке проблемы связи стиля и мировоззрения. Иногда различают даже два значения понятия „стиль“, стиль в формальном смысле и стиль, связанный с мировоззрением, стиль, как „отражение“ мировоззрения и т. п. Во избежание ненужной двусмысленности следует признать, что один и тот же стиль может двояко рассматриваться: как такой и в его отношении к мировоззрению. Существует ли вообще необходимая „логическая“ связь стиля и мировоззрения, допускающая рационалистический переход от одного к другому. Вопрос этот не подлежит одному, напр., положительному ответу. Художник, не имеющий определенного мировоззрения, или имеющий мировоззрение заимствованное—может иметь стиль. Художник, имеющий определенное мировоззрение, может не иметь стиля. Из „мировоззрения эпохи“ художественный стиль теоретически невыводим. На каких логических основах базировался бы такой вывод? Я не говорю уже о том, что общего и единственного „мировоззрения эпохи“ не существует—в обществе, разделенном на классы, нации и т. д. Стиль искусства совсем не „похож“ на мировоззрение, отнюдь его не „отражает“, хотя бы потому, что стиль никогда не исчерпывается существенной для мировоззрения связью интеллектуальных актов и часто совсем не включает ее. Бессознательного „мироощущения“, „миропереживания“ и т. п., если такое и возможно, я не имею в виду. Интеллектуальный стиль личности гораздо шире и богаче мировоззрения. Своеобразие интеллектуальной жизни сказывается не только (и не столько) в мировоззрении. Несмотря на традиционность мировоззрения, интеллектуальная жизнь все же может отличаться оригинальной формой. Мировоззрение, конечно, может иметь собственный стиль (по „содержанию“). Этой проблемы я касаться не буду. Отмечу только, что поскольку мировоззрение стремится приобрести систематическую (строго научную) форму, оно утрачивает все свои стилистические возможности.

Даже и не будучи само стильным, мировоззрение все же может выступить, как стилистический признак искусства (или эпохи), если оно „проникает“ их. В этом случае оно, разумеется, вступает в необходимую связь со стилем. Я не говорю о влиянии мировоззрения на стиль, об их причинном взаимодействии. Если у художника есть мировоззрение, то оно, конечно, плохо или хорошо влияет на его стиль. Мировоззрения эпохи воздействуют на художественные стили и обратно. Меня интересует здесь только связь логическая. Но необходимо отметить, что мировоззрение может оказаться враждебным стилю, если со своими общими понятиями, принципами, предрассудками и тенденциями оно будет вторгаться в область стиля, стремясь

„отразиться“ в ней. Мир, несмотря на свою „всеобъемлемость“, есть, конечно, индивидуальность, но постигается мир в мировоззрении только при посредстве чрезвычайно общих понятий (и сам не имеет стиля уже потому, что ничему не может быть противопоставлен). Мир, может быть, есть целое (что сомнительно), однако, исключительная направленность на „космическое целое“ не дает возможности свободного созерцания частей, соответствующего их самостоятельному достоинству. Целостность мира может погубить для созерцания целостность его частей, совсем не обязанных „отражать“ мир. Не должно быть ни малейшего сомнения в том, что часть, как такая, может обладать стилистической структурой, может быть прекрасной вне зависимости от красоты или безобразия и от всех других свойств космоса. Безусловная эстетическая и художественная самоценность отдельных элементов мира не зависит от какого бы то ни было мировоззрения. Право частности быть частностью, быть замкнутым целым, не выражающим ничего, кроме себя, есть ненарушимое в искусстве право.

ГЛАВА 4. ДОПОЛНЕНИЯ.

§ 11. Метод исследования стиля.

В заключение общего анализа понятия стиля остановлюсь на вопросе о методе исследования стиля, особенно художественного.

Из понятия стиля, как индивидуальной оформленности, совершенно ясно следует, что подлинный индивидуальный стиль может изучаться лишь исторически. Только конкретно—историческое (и прежде всего „идиографическое“ — или по предложению Ноака „идиоматическое“), исследование художественного произведения имеет предметом художественный стиль, как такой. Только такое исследование исполняет собственно искусствоведческую работу.

Примечание. Иногда сомневаются в самой возможности познания индивидуального стиля на том основании, что индивидуальность якобы недоступна познанию. Такой аргумент легко опровергнуть: стиль есть не абстрактная индивидуальность, а индивидуальность оформленная. Познание индивидуального стиля поэтому, как и всякое познание, осуществляется при посредстве общих понятий (о форме) и ни каких принципиальных затруднений не встречает.

Возможно, конечно, теоретическое исследование стиля, исходящее из понятия о стиле (общая стилистика). Но такое исследование выходит за пределы искусствознания, скорее его надлежит отнести к области философии искусства. Следует строго раз-

личать необходимые признаки всякого стиля, заключенные в самом понятии о стиле—я назову их стилевыми—и стилистические признаки индивидуального стиля. Так например, признак индивидуальности присущ всякому стилю, но сам не индивидуален. Понятие индивидуальности, разумеется, есть общее понятие, признак индивидуальности есть не стилистический, а стилевой признак. Само понятие стиля есть стилевое, а не стилистическое понятие. Все признаки стиля, установленные в настоящей работе, суть стилевые, а не стилистические признаки.

Помимо общей стилистики, с одной стороны, и монографических исследований отдельных стилей, с другой, возможно еще типологическое исследование стилей, фактически наиболее распространенное. Такой вид исследования стремится к установлению признаков, типичных для определенных групп стилей. Без сомнения, это вполне законный вид работы, если не забывать, что, чем универсальнее устанавливаемые типы стилей, тем дальше они от действительного стиля. В этот своеобразный „рок“ общего познания стилей. Типология художественных стилей в строгом смысле также не является чисто-искусствоведческой проблемой. Собственно искусствознание должно интересоваться прежде всего конкретным исследованием индивидуального стиля. В этом именно и заключается коренное различие стилистики и искусствознания от всех других наук (а не только от естественно-научных дисциплин). При этом, как было указано, оно не может ограничиться описанием „имманентных“ особенностей стиля, а должно рассмотреть стиль в его социальном контексте.

§ 12. Принципы классификации стилей.

Совсем не имея в виду в данной работе устанавливать классификацию стилей, я хотел бы лишь наметить пути возможной классификации.

В начале кардинальный вопрос: стиль, как индивидуальная форма, доступен ли классификации? Вопрос не лишен основания. Понятие индивидуальности, как такое, не допускает имманентно развивающейся классификации, будучи чисто-отрицательным и относительным предельным понятием. Но стиль не индивидуальность только, стиль—форма, и с этой стороны классификация не встречает никаких препятствий.

Классификация стилей есть установление типов стилей и потому относится к типологической стилистике. Так как классификация может идти двумя путями: либо исходя из понятия стиля (теоретическая классификация), либо исходя из исторически дан-

художественной (историческая классификация), — предпочтительнее отнести первую к общей (теоретической) стилистике, а вторую к истории стилей (при чем, если угодно, первую можно называть классификацией, а вторую — типологией (в узком смысле).

Здесь я имею в виду лишь принципы теоретической классификации стилей.

Теоретическая классификация в свою очередь имеет несколько путей — либо а) классификация, исходящая из определения стиля, именно — из понятия формы (вообще) либо — в) классификация, базированная на иных специально-эстетических принципах, либо, наконец, с) классификация внеэстетическая.

А. В первой классификации следует иметь в виду лишь собственно-формальные, схематические признаки, ибо определенное содержание, хотя и включается в форму, невыводимо из понятия формы.

1. — Внутри формы можно различать прежде всего два момента: 1) степень или „интенсивность“ связи элементов целого, 2) множественность связей. Эти два момента неизбежно ведут внутреннюю борьбу. Высшая внутренняя близость элементов не мирится с многочисленностью отдаленных связей. Совершенная связь, превращаясь в качественное тождество, отбрасывает все моменты простого „сходства“, как недостаточные. Обратно — богатство, полнота, множество внутренних связей не допускает ограничения узкими рамками строгого единства.

~~Старый принцип „единства в многообразии“~~ нуждается в более точном истолковании. Стили единства, действительно, никогда не лишены многообразия, — это означало бы интеллектуальную бедность, стили многообразия никогда не лишены единства, — это означало бы гибель целого.

Но не следует думать, что стилистические требования наилучшим образом выполняются путем „гармонического“ примирения „единства“ и „многообразия“. Такой путь, напротив, дает лишь смешанные формы стиля, лишенные настоящего единства и настоящего многообразия. Чистые формы представлены стилями „единства“ и стилями „множества“, различающимися, если угодно, только в степени того и другого, но в такой степени, что здесь действительно „количество переходит в качество“.

Кроме того, ошибочно предполагать, как предполагает классический комментарий, что стилистическое многообразие основано на различии, единство — на сходстве. „Сходство“ в одинаковой мере основа многообразия и основа единства. Различие, как такое, не создает никакой внутренней связи, напротив, разрывает ее, и не имеет стилистического значения. В стилях множества качественное различие является, как логически производный признак, необходимо сопутствующий сходству и, если испытывается в художественном восприятии, то как неизбежное зло (иначе в рефлексии). Особый

случай контраста дает удовлетворение исключительно по силе своего образного родства контрастирующих предметов.

Примечание 1. Устанавливаемый в эстетике Липпса наряду с классическим принципом единства в многообразии принцип „монархического подчинения“ относится, как легко видеть, к отделу композиции.

Примечание 2. Установленное различие стилей единства и множества нетождественно одноименному различению Вольфлина, которое (как и некоторые другие его различения) относится скорее к области композиции, ибо имеет в виду относительную самостоятельность или несамостоятельность частей в построении целого.

Примечание 3. Не следует преувеличивать значение единства. Отдельные признаки, входящие в состав стиля, в концовках существенно различны. Совокупность признаков, образующая стиль (даже стиль единства), с точки зрения логического анализа не есть система признаков. В представлении о стиле, как системе, коренится незакономерная, наукообразная интерпретация искусства. Признаки, образующие стиль, не следуют одни из других, как следствия из оснований. Для первичного наблюдения стиль может предстать, как целое, составленное из нескольких групп признаков, при чем группы эти имеют между собой нечто общее. После разложения стилистических групп на простые признаки, мы имеем дело исключительно с различными признаками.

2. Существенным для стилистики является также другое различие в пределах самой формы — различие внутренней и внешней формы. Под внутренней формой, как уже сказано, я понимаю форму, составленную из имманентных взаимоотношений элементов целого, под внешней формой — форму, включающую отношение элементов целого к чему-либо иному. Это иное, если оно не переживается, не относится к искусству и поэтому лишь в переживании внешняя форма приобретает художественный смысл. Частный случай „внешней“ формы, особо важный для искусствоведческой стилистики, возникает когда внешняя форма художественного произведения строится, как выражение, оформленность целого обуславливается тем, что целое выражает нечто иное (жестикуляция). Сама выразительность, сколь угодно определенная, становится формальным принципом. Такую форму назовем экспрессивной.

К экспрессивным стилям принадлежит и „целевой стиль“.

Примечание 1. Определяющим моментом для классификации стилей является также отношение стиля к форме.

Стиль может быть дан либо „сам по себе“, либо на основе эстетического усиления основных формальных моментов (единство или множество и т. д.). В первом случае можно было бы говорить о „наивности“ стиля, во втором и только во втором — о художественном стиле, фундированном в форме (специального названия нет. Термин „рефлексивный“ был бы неуместен, так как рефлексия внутри стиля, если возможна, — несущественна).

Примечание 2. Что касается композиции, то, как сказано, по понятию ее следует, что она не может составить основы индивидуального стиля, сама будучи в нем обоснована. Однако, для автора, для направления и т. д. композиция его произведений может, особенно в силу своей оригинальности, оказаться стилистическим фактором. Впрочем, есть одно композиционное различие, которое надо причислить к общестилевым, это — различие композиционных и не композиционных стилей („тектонических“ и „атектонических“, если применить термины Вольфлина).

Это не значит, что стиль может осуществиться без всякой композиции, это значит лишь, что четкость и закономерность (повторяемость) композиционных форм не является обязательным условием возникновения стиля. Одно из основных различий между стилями заключается именно в том — воплощен ли стиль в строгом композиционном построении или дан „свободно“, нескованный определенными рамками.

Надо подчеркнуть указанное различие еще и потому, что иногда отсутствие строгой композиции ошибочно принимается за отсутствие стиля, тогда как нестрогость композиции сама может явиться типологическим отличием стиля. Всего богатства композиционных различий я не коснусь, так как оно лежит вне пределов собственно стилистики.

В. Помимо чисто-формальной классификации, прямо следующей из определения стиля, возможна и классификация, основанная на иных эстетических принципах. Разумеется, она также относится к форме, только исходит из других фундаментальных для эстетики понятий. Я остановлюсь совершенно кратко на двух примерах эстетической классификации стилей.

1. Стиль получает эстетическое значение лишь в переживании. Только художественное восприятие с точки зрения эстетики отграничивает область искусства от других областей. В частности эмоциональное переживание существенно для всякого стиля, однако, должно выделить стиль, подчеркивающий эмоцию не только как внутренне-формальный, но и как внешне-формальный признак. Введение эмоции в состав внешней формы достигается, естественно, экс-

прессивными средствами. Условно можно обозначить намеченное различие, как различие „объективного“ и „сентиментального“ стиля.

2. Быть может, центральным моментом для эстетической классификации стилей является различие в характере внутреннего отношения искусства к предмету. Художественное сознание может относиться к предмету двумя принципиально-противоположными „способами“ — реалистическим и ирреалистическим. (Противопоставление терминов „реализм“ и „ирреализм“ дано в упомянутой работе П. Н. Сакулина). Для второго „способа“ я все же предпочел бы положительное определение „романтизм“, хотя противопоставление романтизма реализму и встречает возражения историко-литературного характера.

Намеченное различие, действительно, имеет основное значение. Является ли произведение художественным преобразованием (а не подражанием, конечно), действительности или оно создано „чистой романтической фантазией“ — от этого решительным образом зависит его структура. Речь идет при этом не о психическом происхождении произведения, а исключительно о нем самом. Различие романтизма — реализма имеет также исключительное значение для психологии творчества.

С. Классификация стилей может, наконец, быть устанавливаема также и с внеэстетической точки зрения.

Так, например, стили бесконечно различны по содержанию.

Содержание становится стилем лишь буднично формально. Все различия по содержанию „имманентны“ стилю, но, так-сказать, вторичны.

Можно также классифицировать стили с точки зрения об'яснительной, в частности с точки зрения психологии творчества, об'яснительной социологии и т. д. Для „внешней“ классификации существенно, что элемент, на основе которого она устанавливается, не входит в состав стиля.

Примечание. Само понятие искусства и его видов может толковаться, как типологически-стилевое. Отсюда возникают такие понятия, как „литературный“, „живописный“, „музыкальный“ стиль. Но виды искусства разграничены по внутренним различиям в отношении искусства к художественному предмету. Художественный предмет выступает в искусстве то как „непосредственное содержание“, то как „интенциональный предмет“, то как „предмет выражения“ и т. д. Поэтому видовые различия искусства, несмотря на основное их значение для искусствознания (и даже благодаря ему) выходят за пределы структуры произведения, как такой, и речь о стилях отдельных искусств оказывается излишней. Вопросы о возможности стилистического перенесения приемов одного искусства в другие это не касается.

С. Скрябин.