

А. Ф. ЛОСЕВ

*Учение*  
**СТИЛЕ**



А. Ф. ЛОСЕВ

*Учение*  
**СТИЛЕ**



Нестор-История  
Москва • Санкт-Петербург  
2019

УДК 130.2  
ББК 87.8  
Л791

**Лосев А. Ф.**

Л791 Учение о стиле / А. Ф. Лосев ; общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; вст. статья К. В. Зенкина. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2019. — 456 с.

ISBN 978-5-4469-1396-1

Настоящий том приурочен к 125-летию со дня рождения великого русского мыслителя А. Ф. Лосева (1893–1988). Главная задача издания — представить лосевское учение о стиле, каким оно виделось автору в последний период его творческой деятельности. В том вошли две книги — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», создававшиеся в 1970-е годы и впервые публикуемые в России. В Приложения включены фрагменты книги «Эстетика природы», конспекты, статьи, относящиеся к тому же хронологическому отрезку и рассматривающие различные аспекты проблемы стиля и ее понимания в разные исторические эпохи — от античности до XX столетия.

Книга рассчитана на философов, эстетиков, филологов, искусствоведов, культурологов, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей культуры и эстетическими проблемами.

**УДК 130.2**  
**ББК 87.8**

В оформлении книги использованы  
картина П. В. Жуковского «Святая Цецилия» (1902)  
и фотография А. Ф. Лосева 1983 г.

ISBN 978-5-4469-1396-1



© А. Ф. Лосев, наследники, 2019  
© А. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019  
© Е. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019  
© К. В. Зенкин, вступительная статья, 2019  
© Нестор-История, оформление, 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

*К. В. Зенкин.* Понятие художественного стиля в трудах А. Ф. Лосева. . . . . 7

### I

#### Некоторые вопросы из истории учений о стиле

§ 1. Словари и энциклопедии. . . . .	26
1. Русские словари и энциклопедии . . . . .	26
2. Главнейшие иностранные словари и энциклопедии . . . . .	38
3. Другие иностранные словари и энциклопедии. . . . .	49
§ 2. От Бюффона до романтиков. . . . .	52
1. Бюффон . . . . .	52
2. Винкельман . . . . .	55
3. Гёте . . . . .	57
4. Шиллер . . . . .	60
§ 3. Романтизм . . . . .	64
1. Значение Канта . . . . .	64
2. Шеллинг . . . . .	65
3. Август Шлегель . . . . .	72
4. Отдельные суждения о стиле. Новалис и Фр. Шлегель. . . . .	75
5. Данные стиля самих романтиков. . . . .	88
6. Французский романтизм . . . . .	91
7. Заключение . . . . .	92
§ 4. Гегель . . . . .	94
1. Диалектическое место искусства . . . . .	94
2. Диалектика оригинальности . . . . .	95
3. Точная категория стиля. . . . .	96
4. Заключение . . . . .	97
§ 5. Фридрих Фишер. . . . .	100
1. О художественном стиле вообще . . . . .	100
2. Точная категория стиля. . . . .	102
3. Синтетическая природа категорий стиля . . . . .	103
4. Различие стилей по их широте . . . . .	104
5. Различие стилей по их иерархии . . . . .	104
6. Различие стилей по отдельным искусствам. . . . .	105
7. Заключение . . . . .	105
§ 6. Реализм, натурализм и позитивизм . . . . .	108
1. Герберт Спенсер. . . . .	109
2. Готфрид Земпер. . . . .	111

3. И. Тэн . . . . .	113
4. Э. Золя . . . . .	115
5. Ж.-М. Гюйо . . . . .	117
6. А. Ригль . . . . .	118
7. Заключение . . . . .	122
§ 7. Отголоски позитивизма в современных теориях языкового стиля . . . . .	123
1. Р. Сейс, В. Кайзер и П. Гиро . . . . .	123
2. Критика восьми теорий стиля у Сейса . . . . .	124
3. Н. Энквист . . . . .	128
4. В. Винтер . . . . .	133
§ 8. Модернизм и современные ему течения . . . . .	135
1. Отдаленные и ближайшие основоположники модернизма . . . . .	136
2. О. Вальцель . . . . .	142
3. Вяч. Ив. Иванов . . . . .	150
4. Некоторые лингвисты . . . . .	151
5. И. А. Ричардс . . . . .	156
6. Дж. Девото . . . . .	160
7. Х. Маркевич . . . . .	161
8. Р. Фаулер . . . . .	162
9. Ж. Мунен . . . . .	163
§ 9. Теория стиля в советский период . . . . .	168
1. Опояз . . . . .	168
2. П. Н. Сакулин . . . . .	169
3. Другие авторы начальных лет советского периода . . . . .	173

## II

### Теория художественного стиля

Введение . . . . .	179
§ 1. Что не есть художественный стиль . . . . .	183
1. Художественный стиль литературного произведения или предмета вообще не есть только его чувственный образ . . . . .	183
2. Художественный стиль не есть отвлеченная идея того или иного предмета . . . . .	184
3. Художественный стиль не есть также и соединение чувственного образа с его идеей . . . . .	184
4. Художественный стиль предмета не есть его содержание . . . . .	185
5. Художественный стиль предмета не есть просто только его форма . . . . .	187
6. Художественный стиль предмета не есть просто только слияние его содержания с его формой . . . . .	188
7. Художественный стиль произведения не есть также только и его художественный образ, хотя образ может обладать своим стилем и быть художественным, а также стиль может выражаться в образе, и притом в художественном образе . . . . .	189
8. Художественный стиль произведения не есть также и его только художественная идея . . . . .	189
9. Художественный стиль произведения не есть также и соединение его художественного образа с его художественной идеей . . . . .	190

10. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественное содержание .....	190
11. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественная форма. ....	190
12. Художественный стиль произведения не есть просто только слияние его художественного содержания с его художественной формой .....	190
13. Эстетическое.....	191
14. Художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае и ни в каком виде не сводится на эстетическое .....	192
15. Художественный стиль не есть прием .....	193
16. Художественный стиль произведения не есть структура этого произведения, хотя и немислим без того или иного структурного оформления .....	196
17. Художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования .....	197
18. Художественный стиль произведения не есть метод его построения; но он несомненно содержит в себе тот или иной метод построения .....	199
19. Художественный стиль произведения не есть его жизнь, хотя и обязательно обладает характером жизни и жизнотворчества, характером формообразующей деятельности .....	201
20. Художественный стиль не есть только организм, хотя он и есть нечто органическое .....	203
21. Художественный стиль не есть ни только единичность, ни только множественность, и, в частности, ни только обобщенность. ....	204
22. Художественный стиль не есть и нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе и общественное .....	204
23. Художественный стиль не есть ни чисто созерцательная предметность, ни чисто производственное и утилитарное использование данного произведения. ....	205
24. Художественный стиль произведения не есть его идеология, но каждый художественный стиль обязательно идеологичен .....	206
25. Художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность .....	210
26. Художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически .....	211
§ 2. Опыт определения понятия художественного стиля.....	217
1. Необходимость обзора предыдущих негативных определений в целях получения хотя бы частичных позитивных определений. ....	217
2. Деструктурные черты художественного стиля. Цельность художественного стиля .....	217
3. Структурные части художественного стиля .....	219
4. Эстетические черты художественного стиля .....	220
5. Идеологические черты художественного стиля .....	221
6. Итог предыдущего. ....	221
7. Принцип конструирования .....	221

8. Художественный потенциал .....	221
9. Первичный исходный пункт .....	222
10. Последнее определение художественного стиля .....	228
11. Пример использования теории моделей при помощи другой терминологии .....	228
12. Три примера анализа художественного стиля на основе его как структурных, так и деструктурных данностей .....	231
§ 3. Примерная классификация первичных моделей художественного стиля .....	240
1. Предварительные замечания .....	240
2. Модели из неорганической природы .....	243
3. Модели из органической и неодушевленной природы .....	245
4. Модели из мира одушевленной, но дочеловеческой природы .....	245
5. Модели из мира одушевленной и разумной природы .....	246
6. Модели, взятые из области литературы, искусства и науки, первого типа ..	246
7. Онтологическая классификация моделей .....	247
8. Жанровая классификация моделей .....	248
9. Структурно-композиционная классификация моделей .....	249
10. Историческая классификация моделей .....	249
§ 4. Примеры современных классификаций художественных стилей .....	251
1. Э. Эльстер .....	251
2. Э. Утиц .....	254
3. Э. Кассирер .....	256
4. Стилиевые модели языка .....	261
5. А. Морье .....	263

### III

## Приложения

Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости .....	275
Художественные каноны как проблема стиля .....	284
Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. Возрождение. Классицизм. Романтизм .....	330
Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана (фрагмент книги в соавторстве с М.А. Тахо-Годи) .....	369
Введение .....	369
§ 1. Опыт определения понятия художественного стиля .....	374
Проблема вариативного функционирования поэтического языка .....	402
<i>Роберт Бёрд</i> . Понятие «модель» в поздних работах А. Ф. Лосева .....	438
<i>А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи</i> . Послесловие. От составителей .....	445
Указатель имен .....	449

## ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В ТРУДАХ А. Ф. ЛОСЕВА

В настоящую книгу вошли труды А. Ф. Лосева разных лет, жанров и разного предназначения, так или иначе посвященные проблеме художественного стиля. Ее смысловой центр образуют две большие работы — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», ранее опубликованные в Киеве. В совокупности они дают весьма детализированный исторический и философско-теоретический взгляд на проблему. Впрочем, говоря об истории, в данном случае следует понимать, что речь идет об истории самой науки — а именно учений о стиле, а не истории самих стилей в искусстве. В то же время реальная история художественных стилей также постоянно привлекала Лосева — философски мыслящего искусствоведа. Представленные в книге тексты в совокупности дают представление об универсальности искусствоведческих интересов ученого. Данный ряд открывается работой «Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости». Статья «Художественные каноны как проблема стиля» продолжает исторический ряд от Античности — через Средневековье — вплоть до Возрождения. Историческая линия естественно подхватывается конспектом лекций по истории эстетики Нового времени, разделенным на главы: «Возрождение», «Классицизм», «Романтизм».

Конечно, в зависимости от угла зрения и специфики постановки проблемы менялся и подход Лосева: от преобладания философско-эстетического дискурса («Античные теории стиля...») до погружения в чисто технические проблемы, которые всегда у него ставятся в философский контекст и получают философско-эстетическое обоснование: естественно, к такому подходу предрасполагает проблема художественных канонов. Детализация эстетической проблематики на материале *техники стиля* еще более ощутима во введении к книге о Ромене Роллане и статье «Проблема вариативного функционирования поэтического языка».

Разнообразие подходов к проблеме стиля в лосевском наследии свидетельствует о сложности и многомерности проблемы, которую ученый решал в работе «Теория художественного стиля», а значительно раньше — в «Диалектике художественной формы» — одной из книг



«восьмикнижия» 1920-х годов. Попробуем рассмотреть по необходимости весьма сложное осмысление Лосевым одной из сложнейших проблем философии искусства.

Стиль относится к ряду тех фундаментальных научных понятий, которые при всей их самоочевидности вызывают массу споров и с величайшим трудом поддаются определению.

Понятие стиля, как известно, не только используется в искусствознании и эстетике, но и имеет широчайшее применение в повседневной жизни, в том числе во внехудожественной сфере. Говорят, к примеру, о стиле поведения, стиле плавания или ходьбы на лыжах. В названных случаях стиль, по сути дела, выступает синонимом слов «вид», «тип», «способ», «метод» и т. п. И применяя понятие стиля к искусству, мы все эти простейшие варианты понимания стиля также предполагаем. Однако художественный стиль, коль скоро он понимается как вид, тип или способ художественного выражения, обретает сложнейшую структуру, ибо в художественном выражении и художественном конструировании слишком много различных граней и аспектов. Именно поэтому в существующих многочисленных определениях художественного стиля<sup>1</sup> могут фиксироваться совершенно разные стороны художественного текста (далее определение «художественный» применительно к стилю мы опускаем, так как только о нем и пойдет речь).

В советской эстетике обычно (например у М. Кагана<sup>2</sup>) стиль представляли в качестве категории, коррелятивной категории метода и противопоставляющейся ей. При этом под методом понимался подход к созданию произведения со стороны организации его содержания, смысла, а под стилем — со стороны организации формы и выразительных средств (материала). И это, на первый взгляд, вполне резонно, поскольку стиль характеризуется прежде всего с материальной стороны и опознается по конкретным формальным признакам художественного текста. Но если мы зададим вопрос, отражается ли в специфике стиля специфика образного мира писателя, художника, композитора, так сказать, «дух» и сущность их искусства, то неизбежность утвердительного ответа будет очевидной.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. 1) Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. С. 1–168; 2) Теория художественного стиля // Там же. С. 169–274; Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39; Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981; Назайкинский Е. В. 1) Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003; 2) Музыкальные лики истории // Ливанова Т. Н. Статьи и воспоминания. М.: Музыка, 1989. С. 388–412.

<sup>2</sup> Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. С. 442–443.

Поляризуя метод и стиль, эстетики, как правило, имели в виду под методом некие идеальные и идейные установки и принципы, а под стилем — напротив, нечто полностью материальное, приближающееся к технике. Однако, как об этом свидетельствуют труды музыковедов, наиболее чутко проникающих в суть музыкального творчества<sup>3</sup>, даже метод и техника, не говоря уже о методе и стиле, не могут быть разграничены и тем более противопоставлены. Композиторы XX века понимают метод как принципы композиции, непосредственно переходящие в технику, или даже употребляют понятия «метод» и «техника» как синонимы (например, говорят о додекафонном методе или о додекафонной технике, что вполне взаимозаменяемо). А. С. Соколов рассматривает метод как «понятие философское, связанное с определенными типами мышления»<sup>4</sup>. Но в то же самое время отмечает, что «техника порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является метод»<sup>5</sup>. С другой стороны, стиль столь же явно выходит за рамки как формальных, так и обобщенно-смысловых категорий и несет на себе весь «груз» индивидуальной неповторимости художественных явлений. Следовательно, стиль каким-то образом объединяет в себе смысловые и формальные черты, с одной стороны, и индивидуальные и общие — с другой. Метод же и стиль — это, в сущности, один и тот же «айсберг», но увиденный с разных точек зрения. При этом стиль больше представлен видимой, «надводной» частью, хотя только к технике его обычно не сводят.

Далее, ясно, что стиль — это определенная сторона конкретных художественных текстов и, следовательно, он создается и оттачивается в процессе работы автора над произведением. В то же время стиль непременно предшествует работе над произведением, он существует не только в конкретных текстах, но и в некоем ментальном пространстве, как бы вне, «поверх текстов». Благодаря этому становится возможным, во-первых, широко распространенное явление стилизации: воссоздание стиля без воссоздания конкретных текстов, данный стиль определяющих (стилизиция без цитирования); а, во-вторых, что особенно важно, функционирование стиля в качестве исходной модели для работы автора, который на данной основе может создать свой особый, производный и индивидуальный стиль.

В работе Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»<sup>6</sup> применен метод эмпирического изучения всех возможных смысловых нюансов слова «стиль». Для этого ученый начинает обзор с наиболее простых и употребимых определений, содержащихся в словарях

<sup>3</sup> Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.

<sup>4</sup> Там же. С. 71.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле. См. настоящее изд. С. 23–176.

и энциклопедиях, и лишь затем переходит к истории теорий стиля. Такой метод представляется оптимальным в гуманитарных исследованиях, ибо предоставляет возможность, прежде чем дать определение с точки зрения научной теории, исследовать все нюансы бытования слова, так сказать, в жизни и в научной практике, которые теория обязана учесть как эмпирически данные факты. Ведь словари и энциклопедии дают как раз самое расхожее понимание явлений и довольно редко содержат изошренное теоретизирование. Это позволяет увидеть в словарных определениях всю многозначность и богатство внутренней формы слова.

И лишь после этого Лосев дает исторический обзор важнейших теорий стиля — это уже следующий уровень исследования, переходящий от «собираания материала» к истории его изучения и осмысления.

В главной работе о стиле — «Теория художественного стиля»<sup>7</sup> — данная категория помещается в широчайший понятийный контекст. Здесь Лосев прибегает к приему, хорошо известному по его фундаментальной работе «Диалектика мифа»<sup>8</sup>: приему сочетания апофатических (отрицательных) и катафатических (положительных) определений. Как видим, данный метод применяется Лосевым не всегда, а лишь в связи с категориями особой смысловой наполненности и сложности (в этом отношении стиль действительно сродни мифу).

Для детального ознакомления с апофатическими определениями стиля необходимо прочесть саму работу Лосева<sup>9</sup>, излагать ее содержание нет ни возможности, ни необходимости. Однако представляется весьма поучительным хотя бы привести полный перечень категорий, которые затрагиваются Лосевым в связи с отрицательными определениями стиля.

Итак, стиль художественного произведения не есть:  
чувственный образ,  
отвлеченная идея,  
соединение чувственного образа с идеей,  
содержание,  
форма,  
слияние содержания с формой,  
художественный образ,  
художественная идея,  
соединение художественного образа с художественной идеей,  
художественное содержание,  
художественная форма,

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. См. настоящее изд. С. 177–272.

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля.

слияние художественного содержания с художественной формой,  
эстетическое,  
прием,  
структура произведения,  
модель произведения,  
метод построения произведения,  
жизнь произведения,  
организм,  
единичность,  
множественность,  
обобщенность,  
личное, индивидуальное,  
чисто созерцательная предметность,  
производственное и утилитарное использование произведения,  
идеология,  
отражение действительности,  
природное явление,  
явление искусства,  
личное переживание,  
общественное событие<sup>10</sup>.

Подчеркнем, что все перечисленные категории, с которыми невозможно отождествлять стиль, приведены Лосевым именно потому, что они входят в феномен стиля как его существенные составляющие, но не исчерпывают всего его содержания. Во многих случаях, давая апофатические определения, Лосев «не удерживается» от того, чтобы попутно не высказать и положительных суждений. Так, ученый подчеркивает, что «художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае не сводится на эстетическое»<sup>11</sup>; «художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования»<sup>12</sup>; «художественный стиль не есть нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе общественное»<sup>13</sup>.

Наконец, приведем заключительные (в апофатическом обзоре) и наиболее важные положения: «Художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность»<sup>14</sup>; «художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или

<sup>10</sup> Там же. С. 183–216.

<sup>11</sup> Там же. С. 192.

<sup>12</sup> Там же. С. 197.

<sup>13</sup> Там же. С. 204.

<sup>14</sup> Там же. С. 210.

общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически»<sup>15</sup>.

Примечательно, что Лосев резко различает стиль и образ, стиль и идею, стиль и форму, стиль и модель. Однако, говоря о соотношении стиля с *художественными* образом, идеей, формой или моделью, Лосев отмечает, что сближение с данными понятиями стиля не так уж и плохо, иными словами, категория стиля понимается ученым как чрезвычайно близкая всему тому, что определяет художественный смысл и создает специфику художественности.

От отрицательных («апофатических») определений Лосев переходит к положительным, выделяя в стиле черты дохудожественные и художественные, доструктурные и структурные, эстетические, идеологические и т. д.

Фиксация художественных и структурных черт стиля не вызывает особых вопросов: художественное Лосев связывает с созданием выразительной формы, а структурное — со стилем как принципом конструирования. Дохудожественное также достаточно понятно: почти любое произведение литературы, кино, изобразительных искусств и даже музыки имеет свои жизненные прообразы, о чем композиторы нередко информировали своих современников.

Особого объяснения требует идея Лосева о доструктурных, или надструктурных чертах художественного стиля, иными словами, о такой стороне стиля, в которой отсутствует какая-либо раздельность, расчлененность на элементы и компоненты. Речь идет о самой специфике прообраза, только не из жизни, а — прообраза художественной формы. По Лосеву, вся специфика художественного заключена в совершенной адекватности выражающего и выражаемого, идеи-образа и материальных средств его воплощения<sup>16</sup>. Здесь, с одной стороны, чувствуется влияние неоплатонической парадигмы, полностью разделяемой Лосевым в ранних работах 1920-х годов. Поэтому его первообраз сродни неоплатоническому Единому, сводящему всю полноту бытия в одной неделимой точке. С другой стороны, в отличие от неоплатоников и в соответствии с гуманитарными течениями XX века (например философией Анри Бергсона), Лосев понимает художественный прообраз как феномен, постепенно растущий вместе с самой формой в процессе ее создания, иными словами, как процесс. Таким образом, наиболее осязаемое в искусстве — стиль — неразрывно сопрягается с самым неуловимым и эфемерным понятием творческого процесса — с первообразом.

<sup>15</sup> Там же. С. 211.

<sup>16</sup> Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 110.

Сам же стиль выступает, с одной стороны, как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения»<sup>17</sup>, как существенная часть творческого «задания» (а значит, как существенная грань первообраза), а с другой — как результат конструирования и грань завершённой формы.

В отличие от первообраза, стиль не связан с одним конкретным произведением; он предстает как идейно-образное и языковое «поле», как некая первохудожественная стихия. В этом отношении он может быть сравним с понятием художественного (поэтического, живописного, музыкального) языка. Однако Лосев ни разу не вспоминает об этом, столь родственном и широко употребляемом понятии. Значит, он не делает этого из принципиальных соображений, вероятно, полагая, что язык искусства в нашем общепринятом условном понимании целиком поглощается стилем. Говорить же о языке в прямом понимании (актуальном и для семиотики) — как о системе знаков, нечто обозначающих, Лосев не решается, вероятно, понимая невозможность отделения знака от значения в искусстве и, следовательно, невозможность отдельного существования знаков.

Первое положение лосевского определения художественного стиля («стиль — принцип конструирования...») нацеливает на процессуально-креативную ипостась стиля, на понимание стиля как своего рода специфически художественного «словаря» или «языка», как некоей системы образов-идей (эйдосов) вкупе с техникой их связи, однако без признаков организации в одно конкретное целостное высказывание (частным случаем которого может выступать художественное произведение), без оформленности в виде осязаемого готового результата — формы. Стиль, таким образом, есть потенция формы и потенция смысла произведения. В то же время стиль, несомненно, представляет собой некую сверхтекстовую смысловую целостность.

Следующий, второй пункт лосевского определения стиля также фиксирует потенциальность, но уже как бы с другой стороны: «...стиль — принцип конструирования всего потенциала художественного произведения...» Подходя к своему «последнему определению художественного стиля»<sup>18</sup>, Лосев предлагает и такой вариант: «Художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале...»<sup>19</sup>. Таким образом, речь идет о принципе конструирования именно художественного произведения, однако Лосев не удовлетворяется этой простой формулировкой и явно старается сказать что-то сверх того,

<sup>17</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 228.

<sup>18</sup> Там же. С. 228.

<sup>19</sup> Там же. С. 221.

употребляя такие выражения (применительно к произведению), как «мощь», «толща», «глубина и экспрессия», «полнота», «цельность», «богатство», «историческая обусловленность», «выраженность», «непосредственно созерцаемая жизнь художественного произведения», «объективная жизнь, в нем изображенная», «идеальная созерцательная данность», «утилитарно-производственная значимость»<sup>20</sup>. И в итоге все перечисленные определения Лосев обобщает понятием «потенциал художественного произведения». Но почему это именно потенциал?

Для ответа на этот вопрос обратимся к разделу работы «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»<sup>21</sup>, где Лосев дает обзор советских теорий стиля и в числе прочих описывает и свою собственную теорию (от третьего лица), содержащуюся в его работе полувековой давности «Диалектика художественной формы» (1927)<sup>22</sup>. В нескольких словах Лосев формулирует тезисы, существенно дополняющие его работу «Теория художественного стиля»<sup>23</sup>: «Стиль есть соотнесение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием. Если мы умеем в стиле данного художественного произведения определить то иное, что не есть собственно художественное произведение, это значит, по А. Ф. Лосеву, что мы вступили в область стиля»<sup>24</sup>.

Первое, что по поводу изложенного может прийти в голову ученым, приверженным традиционному дискурсу, — что «иное художественного образа» есть материал искусства, его язык (тем более что стиль и язык — категории во многом близкие и, вне всякого сомнения, пересекающиеся). Однако художественный образ, по Лосеву, вслед за первообразом неотделим от своего материального воплощения, которое, следовательно, не может рассматриваться как то, что «не является самим художественным образом». Попробуйте представить любой музыкальный образ безо всей полноты выразительных средств — деталей гармонии, оркестровки, ритма. Ясно, что музыкальный образ есть не что иное, как представление самой звучащей музыки (а не какие-то произвольно возникающие в сознании слушателя картины и ассоциации) — и Лосев со всей страстью отстаивал эту точку зрения.

Верность приведенного предположения подтверждается следующей мыслью Лосева, гласящей, что стиль — это иное не только художественного образа, но даже и самого художественного произведения. И если по поводу столь эфемерного и неисследованного понятия, как «музыкальный образ», могут высказываться совершенно различные точки зрения, то понятие «произведение» «ставит все точки над і»: никто не усомнится, что

<sup>20</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 222.

<sup>21</sup> Лосев А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле. С. 23–176.

<sup>22</sup> Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. С. 5–296.

<sup>23</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 177–272.

<sup>24</sup> Там же. С. 173.

использованные композитором выразительные средства являются частью произведения, частью его текста. Значит, «иное» произведения и «иное» художественного образа следует понимать в иной плоскости, а не применительно к материалу и языку.

Нередко в качестве формы «иного» в построениях Лосева выступает «становление». Становление художественного произведения как раз и может пониматься как «весь его потенциал»: от «исторической обусловленности» художественного произведения и «объективной жизни, в нем изображенной» — до «непосредственно созерцаемой жизни» произведения и даже его «утилитарно-производственной значимости».

Стиль же, напомню, есть принцип конструирования понимаемого таким образом «потенциала», он — гораздо «больше» и первичнее, чем само произведение. К примеру, музыка (в отличие от живописи или литературы) в течение многих веков жила без понятия произведения, и роль передачи художественной информации, смыслов и ценности играл стиль. Конечно, наряду со стилем эту роль выполняли жанры, каноны того или иного рода, техника и многое другое. Однако именно стиль выступал в качестве интегрирующей категории и, что особенно важно, интегрирующей и синтезирующей именно художественное и внехудожественное, смысловое и композиционно-формальное, общее и особенное, инвариантное и вариативное. Стиль продолжает выполнять эту роль и в эпоху музыкального произведения (XIV–XX века): в самом деле, что делает понятным и постижимым смысл любого музыкального произведения — от вальса Йоганна Штрауса до пьесы Пьера Булеза? Именно включенность произведения в доступный опыту слушателя стилевой контекст, независимо от степени новизны его языка. Таким образом, смысл художественного произведения, взятого как таковое, изолированно от стилевого контекста — попросту не может существовать.

Впрочем, стиль, по Лосеву, — еще даже и не потенциал художественного произведения, а только принцип его конструирования. Таким образом, он как бы потенциален «в квадрате». В то же время столь подробное разъяснение Лосева его совершенно нетрадиционной категории «потенциала» говорит о том, что стиль как принцип конструирования отнюдь не абстрактен, а обладает максимальной жизненной насыщенностью и уже в себе во многом данный потенциал содержит.

Итак, возможно и необходимо рассматривать стиль как важнейший аспект прообраза художественной формы. Но этого мало: в рассуждениях о самом стиле Лосев посвящает особый раздел такому понятию, как «первичный исходный пункт»<sup>25</sup>. Фактически здесь речь идет именно о первообразе стиля, и один раз это слово всё же проникает в текст

<sup>25</sup> Там же. С. 222–228.



работы. Условия советской цензуры требовали максимального дистанцирования от всего, что могло бы напомнить любой идеализм, а значит, и от неоплатонизма лосевских работ 1920-х годов. Поэтому термин «первообраз» Лосев старательно окружает целым «защитным поясом» других, менее «мистических» наименований: основной источник стиля, первооснова, основной регулятив художественного стиля. «Теоретики, настроенные более позитивистски, — пишет Лосев, — могут именовать его теми “первичными впечатлениями от жизни” у художника, теми его основными жизненными ориентировками, исходя из которых художник создавал свое произведение, и т. д. Как это ясно всякому, дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным — его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой “душой” и смыслом»<sup>26</sup>.

В книге «Диалектика художественной формы» Лосев создал специальное учение о первообразе, которое рассеивает многие из распространенных заблуждений и представляет суть искусства более разносторонне и динамично, чем многие современные теории.

В отличие от своего предшественника П. А. Флоренского Лосев, применяя понятие первообраза, имеет в виду не иконопись, а исключительно искусство как таковое, во всем его многообразии. Далее, Лосев пишет о первообразе не персонажа и даже не художественного произведения, а художественной формы. При этом художественная форма понимается максимально широко — не в паре с понятием содержания (как у Гегеля), а в качестве высшего единства всех духовных и материальных составляющих. При таком понимании художественной формы ее отличие от завершенного и зафиксированного произведения европейской классической традиции минимально и им можно было бы пренебречь. Но произведение, как мы знаем, лишь частный случай среди возможных форм существования музыки, которая испокон веков бытовала в виде деятельности, открытого процесса. Произведения может и не быть, но художественная форма, можно предположить, есть всегда: будь то форма импровизации, хэппенинга, обрядового действия или коллективного празднества. Форма, спонтанно рождающаяся во времени, изначально для временных искусств, и в законченных художественных текстах всегда запечатлевается и живет это изначально энергично-актуальное, действенное понимание искусства.

Итак, в системе Лосева художественная форма образует диалектическую пару не с содержанием, а со своим собственным первообразом, что существенно акцентирует процессуально-действенный, преобразующий аспект искусства.

---

<sup>26</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 227.

Вслед за П. А. Флоренским Лосев утверждает диалектико-антиномический метод осмысления художественных реальностей. Так, согласно первому тезису, «художественная форма предполагает некоторый первообраз, независимый от нее и служащий для нее прообразом»<sup>27</sup>. Но данному неоспоримому с точки зрения привычных классических представлений тезису тут же противопоставляется антитезис: «...художественная форма не предполагает никакого предшествующего и предопределяющего ее первообраза, но сама впервые создает этот свой первообраз»<sup>28</sup>. И это также неоспоримо: хорошо известно, какие подчас случайные и внешние импульсы выступали в роли первоначала выдающихся произведений. Часто автор идет не от идеи или образа, а от материала, послушно следуя его логике. Впрочем, важно подчеркнуть, что представленная антиномия завершается синтетическим обобщением: «...художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»<sup>29</sup>. И именно такой взгляд ближе всего к стихии реального художественного творчества.

Впрочем, в этом случае может возникнуть вопрос: если первообраз не предшествует художественной форме, а рождается и становится вместе с ней, тогда зачем вообще нужно это понятие? Всё же практика художественного творчества показывает, что за понятием первообраза кроется та или иная реальность. Коль скоро искусство всегда имеет дело с символическим выражением личности, значит, всегда есть нечто выражаемое: это первообраз художественной формы. Но он сам становится вместе с формой, поэтому невозможно говорить, что в искусстве выражаемое можно отделить от выражающего: они рождаются и растут только вместе, нераздельно. Но, и это Лосев особо подчеркивает, именно первообраз выступает в отношении формы критерием и нормой, критерием адекватной выраженности смысла или, с другой стороны, полной осмысленности (преображенности) материи в искусстве. Иначе говоря, динамичный, развивающийся первообраз (в отличие от неподвижной модели или шаблона) и составляет специфику художественного мышления и художественной деятельности. Музыка же эту специфику демонстрирует с максимальной откровенностью.

Далее Лосев детализирует антиномии первообраза, о которых скажем более кратко. Он говорит об антиномиях сознательного и бессознательного, свободного и необходимого, чувствуемого и нечувствуемого,

<sup>27</sup> Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 79.

<sup>28</sup> Там же. С. 81.

<sup>29</sup> Там же. С. 82.

невыразимого и выразимого в первообразе и его взаимоотношениях с формой, о тождестве первообраза и художественной формы и их различии.

Если проанализировать динамику становления первообраза, то мы увидим, что он соотносим с целым рядом совершенно разноплановых феноменов, среди которых назовем:

- первичное, невыразимое духовное движение, смутное предчувствие смысла; единовременное ощущение некоей цельности, пока еще нерасчленимой (то, что Вяч. Иванов называл «катарсисом — зачатием»);

- канон как предзаданную модель для музыкального выражения (в том числе словесные тексты, фигуры танца и т. п.);

- замысел;

- внешний повод, в том числе заказ;

- внемузыкальные факторы, в том числе явления окружающего мира или литературные произведения;

- материал;

- технику (как аспект композиционного метода);

- стиль;

- композиционный план;

- тематический материал;

- композиторское предслышание произведения или его фрагментов;

- исполнительское предслышание произведения как целого — поиск его художественно-смыслового инварианта — прообраз звучащего музыкального текста.

Как видно из приведенного, самого предварительного и далеко не полного перечня, не претендующего на системность, с первообразом соотносятся и явления глубоко внутренние, интимные, и предзаданные извне; явления, свидетельствующие об индивидуализированном смысле и — наряду с ними — явления самого общего, материального плана. И каждый из них может выступить на первый план и стать определяющим в создании уникального образа. Иначе и быть не может: художественная форма есть «становящееся (и, стало быть, ставшее), т. е. энергийно-подвижное тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура»<sup>30</sup>. (То, что Лосев называет смысловой предметностью, смыслом, обычно называют планом содержания, а фактичность, факт — план выражения, форма с точки зрения ее чисто материального состава.) Коль скоро так, то и в первообразе формы символически (неслиянно и нераздельно) соприсутствуют смысл и материал. Традиционно-классические, привычные представления о прообразе произведения только лишь как о его «идее», во власти которых находился и Вяч. Иванов, грешат идеалистичностью и недооценкой силы и значения материала.

<sup>30</sup> Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 56.

Также очевидно совмещение явлений, относящихся к различным этапам творческого процесса, что свидетельствует еще об одном существенном отходе от классических представлений: первообраз — это процесс, становление (Лосев синтезировал позиции Вяч. Иванова и Флоренского). Подчеркну, что данное положение справедливо даже в тех случаях, когда определяющим фактором первообраза является канон, например слова с мелодией в григорианском хорале, знаменном распеве или старинной народной песне (в последнем случае «канон» более условен и подвижен, но отрицать наличие определенного образца невозможно и здесь). Для современного музыканта возникает невольный соблазн сравнить данную ситуацию с исполнительским искусством. Например, для пианиста прообразом его исполнения является внутреннее интонирование фиксированного (а потому «канонического») нотного текста произведения. Но в отмеченных нами случаях как раз нотного-то текста и не было! Канон существовал исключительно в памяти людей и не в качестве текста-вещи, а в виде подвижного, динамичного представления. Феномен же одномоментного, единовременного представления целой композиции сложился довольно поздно, по предположению А. В. Михайлова, анализировавшего известное «письмо Моцарта», только в музыке зрелого классицизма конца XVIII века<sup>31</sup>.

В конце концов, Лосев в работе «Теория художественного стиля» для обозначения первообраза останавливается на термине «*первичная модель*», отмечая при этом то неудобство, что под моделью обычно понимают нечто уже сформированное. «Открещиваясь от “мистики” и сопровождая свой выбор термина подробными аналитическими разъяснениями, Лосев всё же смог замечательно передать суть того понятия первообраза, которую, несомненно, имел в виду, равно как и его необходимость: “Мы также выставили и тот тезис, что исключение подобного рода высшей действительности художественного стиля, того источника, который лежит в основе всех его структурных оформлений, прямо ведет нас в объятия *метафизического рационализма и отвлеченнейшего логицизма, который для всякого реального потребителя художественных ценностей, можно сказать, почти отвратителен*”» (курсив мой. — К.З.)<sup>32</sup>.

Закономерен вопрос: в каком соотношении находятся первообраз стиля и первообраз художественной формы? И если при этом мы вспомним, что первообраз формы (на этот раз — вопреки старому платонизму) не есть некая неподвижная, «вечная» идея, но процесс роста той неделимой цельности внехудожественного и художественного, которая становится вместе

<sup>31</sup> Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 748–757.

<sup>32</sup> Там же. С. 220.

с созданием самой формы, то мы увидим, что названный первообраз есть не что иное, как конкретизация и индивидуализация стилевого первообраза, определенный аспект его становления. Эти два первообраза в композиторской и вообще художественной практике неотделимы друг от друга, но должны различаться в теории. Различие — в результате — стиль, с одной стороны, «больше» формы, он — ее контекст, смысловое «поле», с другой, он — при всей его смысловой целостности, более *открыт*: он «неконкретнее» и «незавершеннее» (поскольку любое «поле» не обладает определенностью вещей). Поэтому форма и произведение обладают стилем, созданы в том или ином стиле, но они сами не тождественны стилю. Стиль продолжает оставаться чем-то иным в отношении к конкретным текстам, сконструированным по его законам и нормам. И никакой текст до конца не исчерпывает всего стиля — он только репрезентирует его.

Когда первообраз произведения (художественной формы) появляется в сознании художника в качестве первого проблеска, этот первообраз рождается нераздельно от первообраза стиля или даже в контексте стиля как уже готовой, сформированной системы и часто даже готовой формы, если речь идет об искусстве канонического, традиционалистского типа. Ведь для фольклорного певца, менестреля, исполнителя мугамов и раг, даже во многом для Баха и Моцарта не только первообраз стиля, но и сам стиль предшествуют моменту рождения первообраза формы. Чем сильнее в конструировании художественной формы проявляется личностное, индивидуально-авторское начало, тем в большей степени первообраз стиля сливается с первообразом формы, а в авангардном искусстве XX века, стремящемся конструировать совершенно новые, ранее не существовавшие стили, они могут совпасть практически полностью.

Если мы вспомним, что любой первообраз, по Лосеву, развивается и осуществляется только как процесс, то увидим, что становление первообраза художественной формы в посттрадиционалистском искусстве XIX–XXI веков есть одновременно и становление первообраза индивидуального авторского стиля, иными словами, индивидуализация стиля эпохи. Но в силу того, что сам стиль, будучи абстрагирован от конкретных текстов и форм, потенциален, в *процессе* творчества фактически совпадают понятия первообраза стиля и сформированного стиля. Иначе говоря, в творческом *процессе* композитор ощущает первообраз в том числе и как стиль, а стиль как первообраз.

Важно подчеркнуть, что стиль открыт и как бы незавершен только в сравнении с художественной формой, точнее даже, с художественной формой того произведения, которое обладает завершенным текстом. Сам же стиль вне сопоставления с произведением и формой — есть первичное художественное единство и целостность иного, сверхтекстового порядка, обеспечивающая единство и целостность произведения. Лосев даже

пишет о ситуации в искусстве XX века, когда стиль оказывается чуть ли не единственным носителем смысла произведения, так как художественная форма оказывается «снятой»: «Форма искусства при всей ее огромной значимости <...> всё же не является последним истоком и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и всё же какая-то основная надформальная и смысловая заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять»<sup>33</sup> — имеется в виду творчество Дос Пассоса, Сэлинджера, Борхерта, Бёлля, Г. Грина, Хемингуэя и других писателей XX века.

Воспитанные на культуре произведения, мы невольно придаем названной категории первостепенное значение — для нас именно произведение является наиболее непосредственной данностью искусства. Но представленная точка зрения Лосева на соотношение стиля и формы оказывается созвучной самым разнообразным видам искусства за пределами Европы Нового времени, от архаики до авангарда. И тогда содержание понятия «интертекст», снискавшего определенную популярность в XX веке, обретает свою конкретность в стиле и системе стилей как первичных носителей художественных смыслов, как в системе потенциально-эйдетической. В то же время и интертекст (как явление текстовое, или «междутекстовое») существует в пространстве *сверх*текстовой системы стилей, а не наоборот.

И тогда художественные формы (произведения) предстанут как моменты наивысшего оформления (и одновременно — ограничения) стиля. А становление стиля и системы стилей (системы прообразов и моделей) и есть не что иное, как процесс истории художественного мышления. В этой вполне банальной формулировке нужно, однако, подчеркнуть следующее: упомянутый исторический процесс понимается не просто традиционно — как смена стилей. Имеется в виду, что сам стиль — это становление, потенция, развитие, порождение новых, производных, частных, индивидуальных стилей, это та стихия, в непрерывном движении которой кристаллизуются художественные смыслы.

Самотождественность произведения (художественной формы) тоже относительна, что особенно хорошо видно на примере музыки и театра — искусств не только временных, но и действительно-исполнительских. Как показывает практика, художественное произведение неизбежно переосмысливается, вовлекается в процесс жизни стиля — его развития и обновления.

Стиль, таким образом, выступает как универсальный первообраз, универсальный носитель художественного смысла и универсальный

<sup>33</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 224.

«словарь» (словарь не как средство перевода, а как ключ к смыслу). Добавим, что речь идет не просто о художественном смысле, но тут же акцентируется такая специфика искусства, как развитие и новая жизнь его смысла в истории. Стиль, таким образом, как бы «заряжен» смысловым развитием, ростом, он — потенциален и поэтому произведение, при всей его завершенности, тоже содержит в себе не сразу раскрываемые смысловые потенции.

Прибавив третий элемент лосевского определения, получим наконец «последнее определение художественного стиля»: стиль «есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»<sup>34</sup>. Здесь речь идет о той нераздельности собственно художественного и нехудожественного в искусстве, которое возникает, по Лосеву, с момента зарождения первообраза. Таким образом, соотнося тексты Лосева 1970-х<sup>35</sup> и 1920-х годов<sup>36</sup>, можно сделать вывод о понимании стиля как развертывания (эманации) первообраза, как своеобразного *единства* эйдетического художественного мира (эйдос — тождество идеи и формы), который достигает оформленности в произведениях, но лики которого мыслятся как возможность дальнейшего движения и становления новых смыслов.

Представленные в книге тексты Лосева в совокупности замечательно демонстрируют следующее:

— диапазон смыслового содержания категории «художественный стиль» простирается от невыразимого первообраза до конкретных материальных технических приемов;

— понимание, что «стиль — это человек» и — мировоззрение. К этой старой истине Лосев возвращается после целого ряда формалистических или поверхностно-описательных тенденций его предшественников;

— понимание, что стиль — с одной стороны и *прежде всего* — стройная художественная система, с другой — явление историко-социальное, неотделимое от хаотического множества внехудожественных, жизненных факторов.

Книга, собравшая тексты Лосева, — открытая книга. Не только в силу составленности из разнородных текстов, но и в силу открытости смыслов, непрерывного движения к истине, которое не останавливают даже, как любил писать Лосев, самые «строгие, окончательные» формулировки и формулы.

<sup>34</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. С. 228.

<sup>35</sup> Лосев А. Ф. Теория художественного стиля.

<sup>36</sup> Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы.

**I**  
**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ**  
**ИЗ ИСТОРИИ УЧЕНИЙ О СТИЛЕ**





В настоящее время было бы неразумно задаваться вопросом о написании хотя бы более или менее подробной истории учений о стиле. Всякая такая история является при современном состоянии науки чистейшим легкомыслием. Тем не менее в истории учений о стиле имеется огромное количество разных фактов, которые либо имеют прямое хождение среди исследователей и читающей публики, либо изложены в достаточно доступной форме и находятся в пределах досягаемости для любого литературоведа и эстетика. Что касается предлагаемого у нас ниже обзора разных учений о стиле, то он даже и не ставит никакого вопроса относительно какого бы то ни было исчерпывающего изложения соответствующих учений. Основной нашей задачей являются даже не сами эти учения и даже не их обзор, а скорее, задача самодисциплины и самопроверки предлагаемой нами теории при помощи некоторых более или менее доступных и не очень старых теорий стиля. Автору настоящего исследования не хотелось бы пропускать то важное, что содержится в других теориях стиля, и хотелось бы, чтобы предлагаемая нами теория хотя бы в некоторой степени соответствовала наиболее ходячим учениям о стиле и учитывала бы содержащееся в них рациональное зерно. Поэтому для тех, кто хотел бы получить исторический обзор учения о стиле, можно порекомендовать только одно, а именно, совсем не знакомиться с нашим обзором. В смысле методологически и фактически проводимой истории учения о стиле предлагаемый ниже обзор ничего не дает и даже не ставит себе никакой подобной задачи. Единственная задача предлагаемого у нас обзора — это сообщить лишь кое-что из необозримой истории учения о стиле. Но зато это «кое-что» мы всегда будем сравнивать с нашей собственной теорией, либо прямо заимствуя эти факты из истории учения о стиле, либо их в известной мере критикуя, либо их окончательно отбрасывая.

Исключительно только ради самодисциплины и ради самопроверки мы предлагаем здесь лишь некоторые вопросы из истории учения о стиле, откладывая написание этой истории на весьма далекое будущее и ожидая его не от какого-нибудь единоличного исследователя, но от целой группы исследователей, от достаточно большого числа специальных диссертаций и прежде всего, конечно, от целых институтов, которые поставили бы для себя такую громоздкую, труднообозримую и уж, во всяком случае, коллективную задачу.

## § 1. СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

**1. Русские словари и энциклопедии.** а) Уже в «Словаре Академии Российской» содержится то определение стиля, которому было суждено стать максимально популярным и максимально понятным, хотя в то же самое время и максимально лишенным какого бы то ни было литературного и языкового анализа. Здесь мы читаем<sup>1</sup>, что «штиль» есть слог. «Слог» есть «образ сочинения, писания или выражения мыслей словами». В качестве примеров приводится «низкий», «высокий», «надутый» штиль; «важный», «высокий», «средний», «низкий», «краткий», «плавный» слог. Это основное определение стиля, а именно как *образа выражения*, как мы увидим ниже, заимствовано у Ломоносова, а к Ломоносову оно перешло от Цицерона. Но уже и сейчас нужно сказать, что это определение стиля как образа или способа выражения, конечно, является максимально понятным для широкой публики, да и в научном смысле оно весьма близко к истине, хотя пока еще лишено всякой логической структуры и всякого теоретического анализа, что, впрочем, для словаря можно считать только естественным.

Указанное здесь определение стиля настолько вошло в обиход для русских словарей и энциклопедий XIX века, что, пожалуй, является даже чересчур излишним приводить их здесь полностью. Укажем, однако, на словарь А. Старчевского<sup>2</sup>, где стиль определяется как «тон, в котором написано сочинение всё или часть его». Что понимать здесь под словом «тон», неизвестно. Но, пожалуй, это есть тоже не что иное, как тот «способ» или «образ» выражения, о котором говорилось выше.

В словаре под редакцией В.Р. Зотова и Ф. Толля<sup>3</sup> художественный стиль определяется как «особенности в выражении идеи тою или другою школою, тем или другим художником». Что же касается специально

<sup>1</sup> Словарь Академии Российской, ч. VI. СПб., 1822 (под словами «Слог» и «Штиль»).

<sup>2</sup> Справочный энциклопедический словарь, изд. под ред. А. Старчевского, т. 9, ч. II. СПб., 1855.

<sup>3</sup> Настольный словарь для справок по всем отраслям знания, в III томах, сост. под ред. В.Р. Зотова и Ф. Толля, т. III. СПб., 1864.

литературного стиля, то он отождествляется с понятием слога, а слог, в свою очередь, определяется как «способ выражения писателя, отличие языка его сочинений от другого писателя».

В энциклопедическом словаре И. Н. Березина<sup>4</sup> мы находим буквальное повторение определений, данных в словаре В. Р. Зотова и Ф. Толля.

В словаре В. Ключникова<sup>5</sup> узнаем, что стиль есть «склад речи, способ расположения слов в речи (например, ораторский, поэтический стиль); особый род представления или изображения, присущий какой-либо школе или художнику, например, в архитектуре, в музыке».

Художественная энциклопедия Ф. И. Булгакова<sup>6</sup>, доведенная только до слова «охры» и, следовательно, не содержащая статьи «стиль», сообщает нам под термином «манера» следующее: «Манера — образ, способ композиции и процесса исполнения, свойственный художнику. Манера то же, что стиль. Манера в *живописи* зависит, с одной стороны, от нашего воспринимания природы, от впечатления, которое она на нас производит, с другой — от умения нашего воспользоваться средствами, которые мы имеем для ее воспроизведения. У всякого художника есть свои особенности техники и колорита, по которым его в большинстве случаев легко отличить от других, и вот эти-то особенности принято называть манерой живописца». Из этих слов можно заключить, что стиль понимается в этой энциклопедии тоже как образ или способ выполнения художником своего произведения, с учетом всех специфических особенностей этого последнего.

б) Обращаемся к первому изданию общеизвестного Энциклопедического словаря, издания Брокгауза и Ефрона<sup>7</sup>. Здесь можно найти следующее. «Стиль. В начертательных искусствах и в их применении к ремеслам и промышленности — совокупность особенностей общего вида произведения и его деталей, рисунка и расположения его частей, его красок, орнаментации и всего исполнения — особенностей, в которых выражаются дух того или другого народа и господствующий вкус того или другого времени... Стиль рождается сам собою в зависимости от требований быта и хода исторической жизни народа, слагаясь из избретаемого являющимися среди него талантливыми художниками и из заимствований от соседних народов... Кроме духа народа и вкуса времени, в каждом художественном произведении отражается индивидуальность его исполнения и притом тем сильнее, чем значительнее дарование

<sup>4</sup> Русский энциклопедический словарь, изд. проф. Санкт-Петербургского университета И. Н. Березиным, отд. IV, т. II (С–Т). СПб., 1877.

<sup>5</sup> Всенаучный (энциклопедический) словарь, составленный под ред. В. Ключникова, ч. II. СПб., 1878.

<sup>6</sup> Художественная энциклопедия, т. 1–2. СПб., 1886–1887.

<sup>7</sup> Т. XXXI. СПб., 1901 (под словом «Стиль»).

последнего... Великие и выдающиеся художники создают каждый свои особые стили, которым обыкновенно подражают ученики и последователи этих мастеров. В подобных случаях вместо слова “стиль” можно употреблять термин “манера”». Здесь уже довольно подробно говорится о «совокупности» всех черт и особенностей произведения, включая его «общий вид». Тут, однако, покамест то, что можно найти везде. Но обращают на себя внимание слова о самостоятельном появлении стиля в зависимости от исторических обстоятельств и условий жизни народа. Этот момент учитывается далеко не всеми авторами, ставящими своей задачей определение стиля. Стоит обратить внимание также на то, что здесь вводится понятие манеры, возникающей как результат подражания главному создателю стиля.

Гораздо более богатое определение стиля можно найти в Большой энциклопедии в издании «Просвещение»<sup>8</sup>. «Стиль в эстетическом смысле то же, что эстетический “характер” художественного произведения. Вообще же этим словом обозначается преимущественно характер словесного изложения. *Эстетическое* понятие стиля применяется двояким образом, во-первых, в абсолютном смысле: в художественном произведении есть стиль или его вовсе нет, т. е. обладает оно или нет определенным, *единым* в себе характером. Во-вторых, различают различные роды стиля в зависимости от различных факторов, обуславливающих характер художественного произведения. Поскольку этот характер изменяется в зависимости от времени и народа, существуют различные роды стиля эпох и народов; далее, поскольку он обусловлен матерьялом и техникой или особой целью данного рода художественных произведений, наконец, содержанием, достигающим в них своего выражения, говорят о стиле матерьяла (стиль мрамора, бронзы и т. п.), о стиле различного рода техники (стиль пластики, строительный, стиль тканей и т. п.), далее о стиле церковном, мебельном и т. д.; наконец, о стиле ландшафта, жанровом, эпическом или лирическом стиле и т. д. Поскольку в художественном произведении достигает выражения собственная сущность художника, говорят, что каждый художник имеет или должен иметь свой собственный стиль. Противоположностью стиля в его абсолютном смысле является полное отсутствие стиля, т. е. характера. Приобретенный долгим изучением, не вытекающий из внутреннего существа личности, стиль художника становится его манерой. Стиль в смысле *формы словесного изложения*, или, короче, стиль речи также обусловлен всеми факторами, помогающими в каждом определенном случае возникновению речи; в частности, стиль зависит от личности, которая говорит, свойства тех, к кому

<sup>8</sup> Т. 18. СПб., 1904 (под словом «Стиль»).

речь обращена, повода речи, ее места, в особенности от находящегося в распоряжении художника богатства языка и больше всего от самого предмета, о котором идет речь. Основные условия хорошего стиля речи суть: ясность и объективная правда, стройность и убеждающая сила речи, умение пользоваться богатством языка и тонкостью чувства для выражения разнообразных настроений, воспламененная своим делом и им живущая личность».

В этом определении стиля выставляется на первый план понятие «эстетического характера». Но что понимает автор статьи под этим «эстетическим характером», в данном месте не объясняется. Правда, далее говорится о «выражении собственной сущности художника», а также о «личности» художника, в которой выражается стиль; и даже дается определение состояния личности, способствующего возникновению наилучшего стиля: это «воспламененность своим делом» и слияние с этим делом всей жизни личности. По этому поводу необходимо сказать, что все эти понятия, привлеченные для определения того, что такое стиль, не даются здесь в критической форме, а даются только интуитивно. Ведь всякий спросит, что такое «сущность» художника или что такое его «личность». В последней же фразе из приведенных допускается логическая ошибка *idem per idem*, поскольку при определении «условия хорошего стиля», наряду с прочим, опять выступает «личность». Тем не менее, характеристика стиля всё же дается в этой энциклопедии не так уж плохо. Говорится, например, о разных «родах» стиля в зависимости от «времени» и «народа», от «матерьяла» искусства, от «техники». Вполне сумбурно, но вполне реально перечисляются такие роды стиля, как «строительный», «церковный», «мебельный», «стиль ландшафта», «жанровый», «эпический» или «лирический» стиль. Тоже вполне реально говорится о зависимости стиля от «говорящей личности», от «свойства тех, к кому речь обращена», от «богатства языка», от «предмета», «о котором идет речь». Условия хорошего стиля даны при помощи самых общих выражений вроде «ясности» речи, «объективной правды», «стройности и убежденности», «тонкости чувства» художника, энтузиазма художника. Все употребленные здесь понятия, к сожалению, являются только общей фразой, поскольку также и плохой стиль может быть и ясным, и единым, и индивидуальным, и словесно богатым, и тонким в смысле чувств художника, и исполненным энтузиазма. Другими словами, вся эта статья «Стиль» в анализируемой нами Энциклопедии весьма богата в смысле указания на отдельные моменты стиля и в этом отношении даже превосходит собою другие словари и энциклопедии. Однако среди этого сумбура различных моментов стиля очень трудно найти простое и ясное определение стиля, и отдельные его моменты указаны без всякой логики, чисто

описательно и рассчитаны на логически уж совсем нетребовательного читателя.

В Малом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона<sup>9</sup> говорится следующее. «Стиль — совокупность характерных черт литературы или искусства той или другой эпохи. Особенности различных стилей в архитектуре и в орнаментике послужили основанием для особой классификации стилей и орденов. В литературе стиль — совокупность изобразительных приемов, свойственных данной литературной школе, роду данного сочинения, его настроению, характеру (ораторский, поэтический стиль), а также субъективно-индивидуальным особенностям писателя. В музыке стиль прилагается или к композитору (например, стиль Моцарта) для указания на характерную особенность его сочинений, или к тому или другому роду композиций (сонатный стиль)». Здесь непонятным образом противопоставляются, с одной стороны, стили литературы и искусства, указывающие на «совокупность характерных черт», и, с другой стороны, стили специально литературные, которые являются «совокупностью изобразительных приемов». Непонятно, почему в литературе мы должны находить только изобразительные средства (да и что такое «изобразительные средства?»), а в литературе и искусстве — «характерные черты». Чем же отличаются изобразительные средства от характерных черт? И вообще это очень слабая статья.

В Энциклопедическом словаре Ф. Павленкова<sup>10</sup> литературный стиль отождествляется со слогом, а слог, в свою очередь, определяется как «стиль, способ выражения писателя, обусловленный индивидуальностью автора или содержанием произведения; в последнем случае различают три вида стиля: прозаический, эпический и лирический». Стиль «в архитектуре и в искусствах — совокупность особенностей, присущих какой-нибудь эпохе, школе или художнику». Ясно, что и в этом словаре дело не идет дальше определения стиля как способа выражения, правда, с указанием на исторические эпохи. Что же касается разделения стилей на прозаический, эпический и лирический, то разделение это в логическом отношении вполне беспомощно, поскольку прозу надо противопоставлять не эпосу и лирике, но поэзии, а эпическая и лирическая поэзия вовсе не исчерпывает собою всех родов поэтического стиля (бьет в глаза отсутствие драматического стиля, стиля гимнов и т. д.).

В словаре П. Е. Стояна<sup>11</sup> стиль определяется как «способ изложения мыслей словами, слог; способ стройки, рисования = вкус, пошиб, школа».

<sup>9</sup> Малый энциклопедический словарь, т. II (вып. IV), изд. II, вновь переработанное и значительно дополненное. Изд. Брокгауз–Ефрон. СПб., 1909.

<sup>10</sup> Энциклопедический словарь Ф. Ф. Павленкова. СПб., 1913.

<sup>11</sup> Малый толковый словарь русского языка П. Е. Стояна. Пг., 1916 (под словом «Стиль»).

в) В энциклопедическом словаре издательства «Гранат»<sup>12</sup> читаем следующее: «Под стилем понимается система художественных приемов, характерных для определенного произведения, автора, литературной школы или эпохи; напр., стиль “Евгения Онегина”, стиль Пушкина, стиль русских символистов, романтический стиль... Следует различать понятия стилистики и стиля... В литературе понятие стиля шире, чем понятие стилистики: кроме приемов языковых (рассматриваемых стилистикой) сюда входят также приемы сюжетные (напр., различие в сюжетной конструкции романа авантюрного и психологического может быть различием стиля). Стилистика как учение о приемах художественной речи есть часть науки о языке, лингвистики, и в качестве таковой соотносительна с грамматикой. Грамматика изучает явления языка, как факты, в их причинной обусловленности; стилистика рассматривает особый отбор этих фактов (“приемы” писателя) с точки зрения художественного задания (телеологически). Поэтому стилистические приемы удобнее всего могут быть сгруппированы по категориям грамматики (1) фонетика, 2) семантика, 3) синтаксис)». Под стилистической фонетикой В. М. Жирмунский понимает учение о благозвучии и гармонии литературно-художественного произведения; под стилистической семантикой — исследование метафор, метонимии и синекдохи, перифразы и вообще всех сторон лексики, например архаизмов, провинциализмов, варваризмов; стилистический синтаксис должен изучать такие явления в художественном произведении, как инверсия или назывные предложения.

В основном определении стиля в данной статье В. М. Жирмунский дает определение стиля слишком узкое и чересчур техническое, называя стиль «системой художественных приемов» при изображении самых разнообразных явлений и периодов жизни. Но (см. Теорию художественного стиля, § 1, п. 15) это узкое определение сам В. М. Жирмунский значительно расширяет и углубляет в своих других статьях, стараясь избежать всякого навязчивого в данном случае формализма. Интереснее, однако, то разделение учения о *стиле* и учения о *стилистике*, которое в ясной форме проводится впервые только здесь. Разделение это дается В. М. Жирмунским в достаточно понятной форме, и о нем нужно помнить всякому теоретику стиля. Сейчас для нас важно только то, что стиль связывается здесь по преимуществу с моментами содержания художественного произведения, в то время как стилистику остается понимать исключительно грамматически, хотя и с прибавлением художественных моментов изучаемого произведения. Необходимо также сказать, что эта статья В. М. Жирмунского весьма помогает читателю

<sup>12</sup> Энциклопедический словарь «Гранат» (изд. 1910–1920 гг., т. 41, под словом «стилистика», автор В. М. Жирмунский).



разобраться и в главнейшей библиографии по стилю. Здесь говорится о работах Г. Гербера, Р. Мейера, К. Фосслера, Л. Шпитцера, Ш. Балли, а также о русских исследователях А. А. Потебне, Д. Н. Овсянико-Куликовском, В. И. Харциеве и опоязовцах.

В первой Большой советской энциклопедии А. Чегодаев предлагает следующее определение стиля<sup>13</sup>: «Одно из основных понятий теории и истории искусства, означающее исторически определенную систему построения художественного образа или художественной формы, в которой находит свое воплощение исторически обусловленное образное содержание. В таком значении понятие стиля применяется по отношению к основным эпохам в развитии национального или общечеловеческого искусства, глубоко отличным друг от друга всем строем принципов художественного языка и преломленным в них отражением реального мира... Возникновение нового стиля всегда является следствием общественных и идейных перемен. В то же время нельзя забывать огромной роли, которую играет в развитии стиля художественная традиция, т. е. изучение и претворение близких по стилю художественных произведений прошлых эпох». В этом рассуждении А. Чегодаева весьма выгодно и для всякого литературоведа весьма полезно выдвигается в понятие стиля его историческая обусловленность. Стиль без всякой исторической ориентировки, с нашей точки зрения, вовсе не является каким-нибудь стилем. Однако прочие моменты определения стиля указываются здесь не вполне отчетливо. То, что в стиле имеется в виду в первую очередь «система построения художественного образа или художественной формы», это сказано совершенно правильно, хотя и остается неизвестным, что такое художественный образ или художественная форма. Еще менее понятно такое выражение, как «образное содержание». Разве имеется какое-нибудь содержание, лишенное всякой формы и всякого образа? Но что «форма» и «содержание» очень близки одно к другому, об этом в настоящее время тоже не может быть никакого спора. Весьма правильно указывается, наконец, также и на то, что, несмотря на историческую и общественную обусловленность всякого стиля, в нем могут оставаться элементы и прежних стилей, которые в свое время соответствовали совсем другим историческим и общественным периодам.

Во второй Большой советской энциклопедии<sup>14</sup> читаем: «Стиль в искусстве — исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейного общественно-исторического содержания... Словом “стиль” обозначают также индивидуальную творческую манеру

<sup>13</sup> Большая советская энциклопедия, т. 52. М., 1947 (под словом «Стиль»).

<sup>14</sup> Большая советская энциклопедия, т. 41. М., 1956 (под словом «Стиль»).

писателя, художника, композитора и т. д. или характерные особенности манеры». Основное определение стиля как «общности образной системы, средств и приемов художественной выразительности» содержит здесь в себе указание на самые существенные черты художественного стиля. Но опять-таки остается неизвестным ни то, что такое «образность», ни то, как обыкновенная образность вдруг становится «общностью», ни то, что такое «средства» и «приемы»; и особенно заметно отсутствие разъяснения того, что такое «выразительность». То, что в художественном стиле на первом месте «единство идейного общественно-исторического содержания», тоже приходится понимать не научно-логически, но только интуитивно. И при этом остается неизвестным, почему же главную роль играет идейность (ведь имеется сколько угодно художественных произведений вполне безыдейных), равно как остается неизвестным и выдвигание в стиле на первый план его «общественно-исторического содержания» (ведь сам же автор только что говорил об «общности образной системы»). Казалось бы, общественная значимость стиля неотделима от его художественности и системной построенности. И почему в этом определении стиля выдвигается на первый план только общественность и ничего не говорится о личности художника? Впрочем, о личности художника автор всё же заговаривает, но только не в центральном определении стиля, а в самом конце статьи. Но здесь совершенно непонятным остается фактическое отождествление стиля с манерой. Однако в историзме и общественном характере художественного стиля, с чего автор статьи начинает, конечно, не может быть никакого сомнения. Непонятно только, как эту исторически обусловленную общественность объединять в стиле с его обобщенностью, с наличной в нем системой образов и с приемами его выразительности.

г) На русском языке имеется ряд лингвистических и специальных словарей, в которых тоже рассматривается термин «стиль».

Л. И. Жирков пишет<sup>15</sup>: «Речь, будучи построенной вполне правильно по нормам грамматики данного языка, может быть более или менее хорошей с точки зрения стиля... Стили речи находятся в соответствии с ее содержанием и целью». Таким образом, Л. И. Жирков не дает никакого определения стиля, а только выставляет его различие с грамматической нормой языка и в дальнейшем ограничивается лишь приведением примеров.

В 1960 г. появился русский перевод французского лингвистического словаря Ж. Марузо<sup>16</sup>, который тоже необходимо рассматривать в контексте советской лексикографии. Стиль здесь трактуется как «качество

<sup>15</sup> Л. И. Жирков. Лингвистический словарь. М., 1946, с. 110–111.

<sup>16</sup> Ж. Марузо. Словарь лингвистических терминов. М., 1960 (слово «Стиль»).

высказывания, обусловленное отбором конститутивных элементов данного языка, которые употребляются в определенных обстоятельствах: простой стиль, небрежный, изысканный, искусственный, иносказательный, метафорический, абстрактный и т. д.». Здесь указывается целый ряд весьма важных элементов стиля. То, что стиль есть некоторого рода «качество», уже это одно заставляет нас задуматься. Далее, в определении говорится об «отборе конститутивных элементов данного языка». Этот момент тоже весьма важен, хотя в словаре, к сожалению, он и оставлен без разъяснения. Наконец, указание на «определенные обстоятельства», при всей неясности этого термина, тоже вносит в стиль нечто существенное, то, без чего он оставался бы только некоторого рода мысленной абстракцией.

В терминологическом словаре Л. И. Тимофеева и Н. Венгрова<sup>17</sup> стиль определен как «совокупность основных идейно-художественных особенностей творчества писателя, повторяющихся в его произведениях, основные идеи, которые определяют мировоззрение писателя и содержание его произведений, круг сюжетов и характеров, которые он обычно изображает, типичные для него художественные средства, язык... Стилем называют иногда и художественные особенности творчества не одного, а нескольких писателей, которых объединяет одинаковое понимание жизни и задач литературы и основные идейно-художественные особенности творчества, повторяющиеся в творчестве каждого из этих писателей». Очевидно, центральными категориями при определении стиля у Л. И. Тимофеева и Н. Венгрова являются идея, мировоззрение писателя, содержание его произведения, круг сюжетов и характеров, обычно выступающих у данного писателя или в данную эпоху. Спорить против этих категорий, конечно, не приходится, но как их объединить вместе и как в этом объединении можно было бы находить специфику стиля, об этом ничего не сказано.

А. Квятковский в своем «Поэтическом словаре»<sup>18</sup> пишет: стиль есть «совокупность средств и приемов художественной выразительности, обусловленных данной эпохой, которая формирует литературные направления, являющиеся выражением определенных общественных тенденций». «Помимо общих тематических и лексических особенностей стиля данной эпохи, большое значение имеют характерные стилевые признаки произведений определенного литературного направления, школы, группы и, наконец, индивидуальный авторский стиль». В этом определении художественного стиля весьма заметно влияние как В. М. Жирмунского, так и второй

<sup>17</sup> Л. И. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1958. С. 146.

<sup>18</sup> А. П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966. С. 282–283.

БСЭ. Тут также является весьма важным указанием на историческую и общественную обусловленность стиля, и тут также остаются неразъясненными термины, о которых мы сейчас говорили в отношении второй БСЭ.

У О.С. Ахмановой<sup>19</sup> читаем, что стиль есть «одна из дифференциальных разновидностей языка, языковая подсистема с своеобразным словарем, фразеологическими сочетаниями, оборотами и конструкциями, отличающаяся от других разновидностей в основном экспрессивно-оценочными свойствами составляющих ее элементов и обычно связанная с определенными сферами употребления речи». Здесь, следовательно, О.С. Ахманова прежде всего выдвигает в стиле самые обыкновенные языковые категории (словарь, фразеологизмы, обороты и конструкции), а затем подчиняет все эти языковые категории тем или другим экспрессивно-оценочным свойствам языка в связи с теми или другими областями его употребления. Другими словами, в этом определении стиля О.С. Ахманова выдвигает на первый план языковые категории, хотя существуют определения стиля и без использования языковых категорий. Что же касается указания на экспрессивно-оценочные свойства стиля, то этот момент тоже, с нашей точки зрения, нельзя отбрасывать из определений стиля. Тем не менее стиль может и не указывать обязательно на «экспрессивно-эмоционально-оценочные»<sup>20</sup> свойства языка, поскольку многие исследователи вовсе не считают стиль оценочной категорией. Весьма небезынтересно также и перечисление стилей у О.С. Ахмановой<sup>21</sup>. Сначала без определения: стиль баснописный, былинный, бытовой, газетный, деловой, канцелярский, книжный, литературно-художественный, научно-литературный, научно-технический, общественно-публицистический, ораторский, официальный, письменно-речевой, поэтический, просторечный, профессиональный, публицистический, публично-речевой, разговорный, торжественный. Затем перечисляются стили с их краткими определениями: стиль академический, архаизирующий, архаически-шутливый, высокопарный, диалогический, жанровый, индивидуальный, народно-поэтический, нейтральный, речевой, полный речевой, социально-речевой, функциональные (дифференцируемые в соответствии с основными функциями языка — общения, сообщения и воздействия — и классифицируемые следующим образом: стиль научный — функция сообщения, стиль обиходно-бытовой — функция сообщения, стиль обиходно-деловой — функция сообщения и т. д.), языковой, в отличие от речевого стиля, и, наконец, высокий, средний и низкий стиль.

<sup>19</sup> О.С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1969. С. 454–456 (под словом «Стиль»).

<sup>20</sup> Ук. соч. С. 454 (слово «Стилистика»).

<sup>21</sup> Ук. соч. С. 455–456.

д) Посмотрим, наконец, советские *толковые словари*. В словаре Д. Н. Ушакова<sup>22</sup>, если миновать значения, не относящиеся к области литературы и искусства, мы находим такие два определения стиля. Это — «совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-нибудь художника, эпохи или нации (“архитектурные стили”)». Далее, стиль — это «система языковых средств и идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления (“стиль Гоголя”)», а также «способ, манера словесного выражения мыслей (“бедный стиль”)». В этом словаре, таким образом, речь не заходит дальше «совокупности художественных средств» в искусстве и в литературе, куда присоединяется также и суждение об общеязыковом стиле, который характеризуется как «система языковых средств и идей». Нечего и говорить о том, что этот почтенный словарь был весьма далек от вскрытия понятия стиля во всем логическом составе этого термина. Поэтому здесь употреблены такие общие фразы, которые у каждого связываются с термином «стиль» даже и без этого толкового словаря.

По С. И. Ожегову<sup>23</sup>, стиль есть «характерный вид, разновидность чего-нибудь, выражающаяся в каких-нибудь особенных признаках, свойствах художественного оформления (“русский национальный стиль в искусстве”)». Другое значение литературоведческого стиля, по Ожегову, — «совокупность приемов использования средств общенародного языка для выражения тех или иных идей, мыслей; слог (“стиль Пушкина”)». Здесь опять на первом плане «совокупность приемов». Что же касается использованных здесь терминов «вид» и «разновидность», то весьма трудно судить, что под этим понимает Ожегов. Кроме того, в дальнейшем определении стиля через вид фигурирует тоже непонятный термин «художественное оформление».

В четырехтомном Словаре русского языка<sup>24</sup> указаны следующие три значения слова «стиль»: «Совокупность признаков, характеризующих искусство определенного времени и направления или индивидуальную манеру художника в отношении идейного содержания и художественной формы (“романтический стиль в литературе”); совокупность приемов использования средств языка, характерная для какого-либо писателя или литературного произведения, направления, жанра; особенности в построении речи и словоупотреблении, манера словесного изложения (“газетный стиль”)». Что касается слов «совокупность признаков», то

<sup>22</sup> Толковый словарь русского языка, под ред. Б. М. Волина и Д. Н. Ушакова, т. IV. М., 1940 (под словом «Стиль»).

<sup>23</sup> Словарь русского языка, составил С. И. Ожегов. М., 1953.

<sup>24</sup> Словарь русского языка Академии наук СССР, т. IV. М., 1961 (под словом «Стиль»).

в отношении к стилю это является чересчур позитивистским определением, поскольку всякая совокупность признаков художественного произведения сливается в нечто единое и цельное, в котором уже тонут отдельные и строго дифференцированные признаки. «Совокупность приемов использования средств языка» тоже страдает отсутствием чувства цельности стиля. Наконец, третье, уже чисто языковое определение, мало чем отличающееся от второго определения, опускает, однако, указание на художественность и не делает различия между манерой и стилем.

Что касается, наконец, семнадцатитомного Словаря современного русского литературного языка<sup>25</sup>, то в основном он буквально воспроизводит определения указанного четырехтомного словаря, о мелких же расхождениях здесь не стоит и говорить.

е) Подведем *итог* русских и советских словарей и энциклопедий по вопросу об определении стиля. Этот итог прежде всего говорит о движении на первый план *фактологического* понимания стиля. Наши словари и энциклопедии исходят из того, что стиль стоит в основе того или другого способа выражения. Вместо способа говорят о средствах, приемах, образе, видах, тонах, системах, особенностях, манере. А кроме термина «выражение» фигурируют такие термины, как «экспрессия», «склад речи», «изображение», «исполнение». Другой особенностью русских и советских определений стиля является использование понятия *историзма*, общественной обусловленности, исторической необходимости, исторической определенности, исторической эпохи. Немалую роль играет также и понятие *индивидуальности*, оригинальности, неповторимости, своеобразия, яркой особенности. В-четвертых, наконец, в русских словарях не отсутствует и указание на *оценочный* характер стиля, на его ценность или достоинства. Здесь хотелось бы, однако, получить разъяснение того, что нужно считать оценкой или ценностью в отношении стиля. Но приведенные у нас выше словари и энциклопедии не занимаются этим вопросом, поскольку существует целая литература о понятии «ценности» вообще и литература эта достаточно обширная и детализированная.

Не требует никаких доказательств то, что эти четыре момента определения стиля ни в каком случае не могут игнорироваться, как бы глубоко и тонко мы ни разрабатывали понятие стиля. Если стиль не есть факт, если он не есть исторически обусловленное явление или если он не индивидуален, не оригинален и не является чем-нибудь ценным, то это совсем не есть стиль. Этому учит нас русская и советская лексикография.

<sup>25</sup> Словарь современного русского литературного языка, т. 14. М.–Л., 1963 (под словом «Стиль»).

**2. Главнейшие иностранные словари и энциклопедии.** Перейдем к обзору иностранных словарей и энциклопедий. Даваемые здесь определения стиля отличаются как элементарными и общезначимыми чертами, так и готовы вылиться в целые оригинальные теории стиля.

а) В одном немецком словаре (под словом «стиль») встречаем следующее определение стиля<sup>26</sup>: «Особенный вид и способ всякого художественного изображения, который означает единство форм, находящее выражение в произведении искусства, а в литературных произведениях в особенности соотносится со словарным составом, строем предложения, ритмикой речи, структурой». Основным здесь является, по-видимому, указание на принцип «единства форм» при использовании языковых данных. Против такого определения стиля, конечно, возражать невозможно, но зато и элементарность его вполне очевидна.

Подобного же рода элементарное определение мы находим и в словаре английского языка Вебстера<sup>27</sup>, где о литературном стиле читаем: «Способ выражения мысли в устном или письменном языке, как 1) манера выражения, характерная для индивида, эпохи, школы или иной поддающейся определению группы (например, нации) и 2) те аспекты литературного произведения, которые относятся к способу и форме выражения в отличие от содержания и идеи». Здесь подчеркивается отличие стиля произведения от моментов его содержания.

В испанском словаре филологических терминов Ф. Карретера<sup>28</sup> делается упор на индивидуальность стиля, на его отличительные свойства. Здесь приводится определение одного из испанских авторитетов Д. Алонсо: «Стиль есть всё то, что придает индивидуальность литературному явлению: отдельному произведению, отдельной эпохе, литературе в целом».

В «Энциклопедическом словаре итальянской литературы»<sup>29</sup> дается такое определение стиля: «Термин... которым на языке критики обозначается совокупность содержательных слов, синтаксических конструкций, риторических фигур и т. д., которые своей частотностью или особенностями своего использования характеризуют язык того или иного автора, той или иной школы, определенного периода литературной истории». Здесь, очевидно, на первом плане — языковые средства и выражение при помощи их тех или иных индивидуальных черт общественной личной жизни.

б) Немного сложнее понимается литературный стиль в современной польской «Большой всеобщей энциклопедии»<sup>30</sup>, где дается его следующее

<sup>26</sup> Der Neue Herder: 6 Bd. Freiburg–Wien–Basel, 1968.

<sup>27</sup> Webster's 3<sup>rd</sup> new international dictionary. London, 1961.

<sup>28</sup> F. L. Carreter. Diccionario de términos filológicos. Madrid, 1962. P. 174.

<sup>29</sup> Dizionario enciclopedico della letteratura italiana. Bari; Roma, 1968.

<sup>30</sup> Wielka encyklopedia powszechna. Warszawa, 1968.

определение: «Способ оформления текста в речи или на письме. В языке имеется ряд синонимических средств, находящихся в распоряжении говорящего и пишущего человека. Любое повествование есть акт выбора, сознательного или бессознательного, какой-либо из существующих в языке возможностей. Этот выбор осуществляется с точки зрения цели повествования (например, беседы, рассказа или доклада) и его адресата (собеседника, читателя, слушателя); с точки зрения нравственных и эстетических норм, которые стремится осуществить писатель, а также с точки зрения чисто индивидуальных свойств и вкусов прибегающей к выражению личности». Некоторой новостью в сравнении с предыдущими определениями стиля является здесь указание на принцип выбора языковых средств для тех или иных целей. Эти понятия выбора и цели несомненно характерны для всей стилевой области. Но указаны они здесь, конечно, слишком бессвязно и без логических уточнений.

Приведенное рассуждение о стиле в польской энциклопедии богато своей широтой. Однако еще богаче те стилевые материалы и средства, которые мы находим в одном современном болгарском «Словаре литературных терминов»<sup>31</sup>. Здесь мы читаем о стиле следующее:

«1. Характерный прием выражения — в этом смысле термин “стиль” совпадает с термином “слог” и обозначает способ использования средств языка в зависимости от цели высказывания и индивидуальных качеств писателя. При отражении явлений действительности различаются 2 основных стиля речи: логический и образно-эмоциональный. Логический стиль речи отражает социальную и природную действительность рассудочным способом и пользуется средствами выражения, воздействующими преимущественно на разум, мысль... Образно-эмоциональный стиль речи отражает явления действительности картинно, наглядно. Он строится на словесных средствах, которые влияют не только на разум, но волнуют воображение, будят чувства и настроения... Эти два основных стиля речи, однако, не изолированы. В некоторых произведениях и в разговорной речи имеются элементы как одного, так и другого языкового стиля. Кроме основных стилей в языке различаются коллективные стили: научный, художественный, публицистический, административный, разговорный и др. ...Художественный стиль, разновидность образно-эмоционального стиля, отличается употреблением слов и образных средств, которые воздействуют не только на ум, но и на воображение и на чувства, порождают не только мысли, но и рисуют образы и вызывают переживания. Помимо общих свойств всякого языкового стиля (ясность, естественность, точность), художественный стиль имеет и другие особенности, из которых наиболее важны картинность (образность), эмоциональность

<sup>31</sup> Л. Георгиев и др. Речник на литературните термини. София, 1969. С. 833–836.



и благозвучие. Художественный стиль есть стиль литературных произведений, стихотворений, поэм, рассказов, повестей, романов, драм, художественных очерков, эссе и др. В зависимости от особенностей выражения говорится также еще и о сентиментальном, романтическом, реалистическом, символистическом, народном, телеграфном, лаконическом, сатирическом, гротескном, драстическом стиле и др., которые также причисляются к коллективным стилям речи. Всякий человек, смотря по своему образованию, воспитанию, профессии и т. д., предпочитает определенный круг слов и образов, которые он сочетает присущим ему способом. На основании этого говорят об индивидуальных стилях речи...

2. Совокупность всех идейно-художественных особенностей в творчестве писателя, выступающая в качестве единства характерного и индивидуального в темах, идейного содержания, художественного метода, жанров произведений, образов, художественных средств и языка. Стиль в этом смысле есть сложное явление, которое охватывает как содержание, так и форму литературного произведения и выражает специфическую сущность в художественном творчестве писателя... Стиль обусловлен как объективной действительностью, характером исторической эпохи, общественных отношений, своеобразия национальной жизни, так и личностью писателя, его дарованием и способностями, его умением наблюдать жизнь, его манерой мыслить, чувствовать, откликаться на действительность. С одной стороны, стиль писателя несет черты эпохи, литературного течения, с другой — творческой личности. Особенности стиля зависят и от мировоззрения писателя, и от содержания жизненного явления, которое его привлекает как творческую личность, и от метода, по которому преобразуется жизненный материал и создается художественный образ, и от мастерства использования форм языка в художественных целях. В художественном методе проявляется то общее, что связывает ряд писателей, а в стиле — то специфическое, что их различает. В стиле выражается творческая самобытность писателя. Стиль обнимает то типичное, что характеризует творчество писателя, и придает ему своеобразный облик... Социалистический реализм открывает необъятные возможности развития индивидуальных творческих стилей, своеобразного подхода к проблемам, разнообразного построения художественного образа, использования различных художественных приемов и языковых средств... Имеются разные понимания стиля. Некоторые литературоведы расширяют содержание этого понятия и сближают его с художественным методом, а другие, наоборот, приравнивают его к понятию индивидуального почерка писателя».

В этой болгарской статье мы находим обширное количество материалов, которые, несомненно, либо входят в понятие стиля, либо составляют ближайшее окружение этого понятия. Невозможно не согласиться

с разделением разных пониманий стиля на более формальное («характерный прием выражения») и на более материальное, или содержательное (когда прямо говорится о единстве формы и содержания). Точно так же вполне основывается на здравом смысле разделение стиля на логический и образно-эмоциональный, с одной стороны, и на индивидуальный и коллективный, с другой стороны. Нам казалось бы только, что оба эти деления и оба эти подразделения в тех произведениях искусства, которые мы находим фактически и исторически, эти деления и подразделения часто самым определенным образом переплетаются, и притом до такой степени, что оказывается уже затруднительной задачей их проведение. Едва ли, например, можно резко разделять логический способ и образно-эмоциональный способ. Ведь чисто логическое было бы уже не произведением искусства, но научным трактатом; а чисто эмоционально-образное изображение тоже было бы не искусством, а только какой-нибудь жизненной картиной, в которой часто действительно эмоции играют основную роль. Правда, и сам автор данной статьи понимает слияние обоих стилей в тех или других случаях. Но это слияние мы бы подчеркивали гораздо сильнее. И тут важно не просто подчеркивание, но и прямая формулировка промежуточных звеньев между этими двумя стилями.

Точно так же едва ли можно разделить художественные стили на только индивидуальный и только коллективный. То и другое скорее являются только крайними полюсами и предельными точками жизни, изображаемой в искусстве. Фактически же между этими полюсами существует множество промежуточных звеньев, которые, между прочим, не так уже и трудно формулировать, учитывая разную дозировку и разное переплетение обоих основных признаков. Вообще же эта болгарская статья весьма богата, как это мы уже сказали выше, фактически приводимыми материалами, и они лишают ее того схематизма, в который так легко впасть при составлении словаря или энциклопедии.

В своем «Реальном словаре литературы» Г. фон Вильперт пишет<sup>32</sup>: стиль есть «характерный, единый способ выражения и оформления при создании произведения вообще». «Здесь сочетается эстетическая цель и образотворческая сила создателя произведения, обусловленная индивидуальным искусством художника (индивидуальный стиль), сословной и национальной принадлежностью (национальный стиль), родиной и происхождением художника, эстетическим вкусом времени (стиль века или эпохи), образцами, использованной формой и ее законами (жанровый стиль) и легшим в основу произведения материалом. Всё это либо сливается в стиле в единстве внутренней установки, мировоззрения и чувства формы с “внутренней формой” — или, в других случаях, при

<sup>32</sup> G. von Wilpert. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1964.

противоречиях ведет к стилистическим нарушениям и бесстильности». Тут дается весьма богатое определение стиля. Учитывается формообразующая деятельность художника и ее разнообразная целенаправленность в связи с отображением всех форм жизни и действительности, а также «слияние» мировоззрения, формы и «внутренней формы» произведения в одно неделимое целое.

в) Весьма ценной статьей о стиле отличается знаменитая Энциклопедия Британика<sup>33</sup>. В отличие от множества словарей и энциклопедий, которые не выходят за пределы таких терминов, как «способ», «прием», «характер» художественного произведения, автор этой статьи начинает с такого утверждения, которое многим покажется весьма странным, но которое, с нашей точки зрения, является одним из самых основных. Автор здесь не говорит ни о форме, ни о содержании, ни об образах, ни о выразительности. Он хочет вскрыть понятие стиля как некоторого рода *смысловой* конструкции. На первых порах это звучит как будто бы слишком рационалистично, слишком рассудочно и даже, прямо можно сказать, идеалистично. На самом же деле стиль представляется автору статьи просто как некоторого рода смысловая конструкция, не только не исключая никаких образов, никаких чувств и настроений, никакой выразительности, а, наоборот, имеющая своей главной целью осмыслить и смысловым образом конструировать все эти и многие другие особенности стиля, с которым в первую очередь сталкивается позитивистски настроенное сознание. Здесь мы читаем следующее: «Желательно с самого начала настоятельно указать на опасность той ереси, которая нашла себе отважных представителей в конце XIX века, именно, что стиль выше мысли и не зависит от нее. Против этого можно сразу же выставить одно из блестящих высказываний Бюффона: “Лишь идеи образуют основу стиля”. До того как появится стиль, должна быть мысль, ясность знания, точный опыт, здравость способности суждения. Смешение между формой и содержанием часто вносило путаницу в эту область нашей темы...» То, что автор излагаемой нами статьи весьма далек от всякого рода рационалистической метафизики, тут же подтверждается у него ссылкой на обязательное использование здесь языка во всей глубине его идейных, образных и выразительных данных. В самом деле, что может быть конкретнее человеческого языка. И когда автор статьи свои рассуждения о смысловой стороне стиля дополняет рассуждениями о языке, то тут-то как раз и рисуется вся конкретность и весь живой характер предлагаемого здесь понимания стиля. «Отдав необходимое должное мысли как основанию стиля, необходимо всё же признать, что то, что видимо, так сказать, невооруженным глазом, что может быть анализировано и описано,

<sup>33</sup> Encyclopaedia Britannica, vol. 21. Chicago, 1965 (слово “Style”).

это художественное использование слов. Язык используется таким образом, чтобы вызвать впечатления, и последние возникают путем, присущим таланту выражающей их личности. Индивидуальный аспект стиля поэтому необходим, и его не могут игнорировать даже те, кто всех строже возражает против голого орнамента. Орнамент сам по себе не более может быть назван стилем, чем факты как таковые — мыслью. В превосходном стиле на наши чувства воздействует духовная сила человека, пользующегося им. Д'Аламбер сказал о Фонтенеле, что у того есть стиль мысли, как у всех хороших авторов. По словам Шопенгауэра, стиль есть физиономия Души; по ренессансному выражению, это *mentis character*. Все эти попытки афористического определения стремятся подчеркнуть, что язык должен быть, и бессознательно является, духовным портретом (*mental picture*) пишущего человека».

Нам кажется, что здесь мы имеем дело с одним из наиболее совершенных определений стиля, если иметь в виду определения наиболее краткие и словарные. Художественный стиль есть смысл. Однако этот смысл разрисован, расцветен, превращен в физиономию души, сделан духовным портретом писателя, снабжен всеми живыми красками и звуками действительности, но без тупого и слепого использования этих красок и звуков как таковых, в их безличностной и недуховной данности. Обычно думают, что всё красочное — только чувственное, и всё разумное и духовное — обязательно только отвлеченное и в крайнем случае логическое, понятийное. Совсем на другой точке зрения стоит автор излагаемой нами статьи. Дух художника для него есть тоже яркая картина, есть тоже красочный портрет, есть тоже красивая и разукрашенная мысль, когда украшение уже неотделимо от украшаемого и одновременно является как его логикой, так и его живым портретом. Из всех рассмотренных нами словарей и энциклопедий подобного рода понимание художественного стиля является, пожалуй, наиболее сильным, хотя в условиях более пространного изложения, чем это позволяет энциклопедическая статья, конечно, можно было сказать на эту тему и гораздо подробнее, и гораздо глубже, и гораздо понятнее. Но понимание стиля как некоего *смыслового изваяния* во всяком случае должно быть нами использовано, пусть хотя бы при помощи и совсем другого логического аппарата.

г) Далее мы коснемся очень интересной статьи о стиле в одной из современных итальянских энциклопедий<sup>34</sup>. Автор этой статьи начинает замечанием о том, что в течение всей античности и еще долго в новое время понятие стиля оставалось зависимым от представлений о норме и правиле. Лишь начиная с XVIII века появилось понимание стиля как приметы оригинальности. Для Ч. Беккариа («Исследование о природе стиля»,

<sup>34</sup> Grande dizionario enciclopedico, vol. XII. Torino, 1962 (под словом “Style”).

1770) стиль заключается в «добавочных идеях и чувствах, которые выражаются в каждой речи»: дело в том, что, по Беккариа, основная мысль возникает в нас с таким напором чувства, что трудно передать ее, если мы не выстроим вокруг нее сложную систему отголосков и отсылок к целому ряду добавочных идей и родственных чувств, способных вызвать удовольствие и направить внимание к желаемой цели. По Дж. Леопарди, стиль есть «тот род манеры или таланта, который называется оригинальностью». «Можно сказать, что поэтический стиль... есть совокупность бесчисленных последовательных находок». М. Пруст, как изображается в данном Энциклопедическом словаре, считал, что красота стиля есть «признак глубины мысли, способности устанавливать необходимые соотношения между предметами, разделенными по случайности обстоятельств». Таким образом, стиль становится здесь родом преображенной мысли, внедренной в материю. Перед лицом нового художественного произведения, в котором светится индивидуальный стиль, «мир, не созданный раз и навсегда, но создаваемый каждый раз, как в него приходит новый художник-творец, выступает хотя и отличным от старого мира, но совершенно прозрачным». Так Г. Флобер, по словам М. Пруста, своим «поистине новым использованием простого прошедшего, составного прошедшего времени, причастия настоящего времени, некоторых местоимений и некоторых предлогов, обновил наше видение вещей почти не менее, чем Кант».

«В настоящее время, — пишет далее автор излагаемой нами статьи, — стиль представляется нам как *способ творческого формирования*, за которым стоит способ бытия. В конкретном, в самой ткани произведения, а не в неточном выражении намерений, стиль обнаруживает саму личность художника, его видение мира, эпоху и культурное окружение, в которых этот художник сложился. И теперь уже почти не говорят даже о стиле, как если бы этот термин был слишком перегружен двусмысленностью, но именно о способе формирования, о технике, о внутренней поэтике. Во всех тех случаях, когда говорят, что искусство есть прежде всего стиль, прежде всего индивидуальная *техника*, прежде всего *способ* расположения материала, вовсе не хотят свести искусство на внешнюю форму, на цвет, звук, слово, взятые сами по себе без отношения к обширнейшей области чувств и идей, но хотят лишь просто сказать, что специфика искусства такова, что целый исторический, социальный, личный, интеллектуальный и нравственный, интуитивный и культурный мир *опосредствуется через способ формирования*, и что, умело истолковывая этот “способ”, мы вновь обретаем в нем весь ряд других ценностей. О стиле можно поэтому говорить 1) как о “конкретной личности художника”; 2) как о позиции школы, сводящейся к индивидуальному усвоению формообразующих характеристик, обнаруживающих общее происхождение

(а там, где есть лишь эти явно заимствованные общие характеристики, можно говорить о *манере*); 3) как об активном формотворческом начале, свойственном определенной этнической группе (негритянский стиль, средиземноморский стиль и т. д.); 4) порядке описания определенного периода истории искусства (стиль рококо); 5) как о направлении целой эпохи (возрожденческий стиль); 6) как о выражении того или иного социологического уровня (некоторые современные разграничения между литературой high, middle и lower brow (“высоколобых”, “средних” и “низколобых”), т. е. для читателей с соответствующей тонкостью восприятия, чем обозначается не столько ценность самого произведения, сколько его адресат, тип его читателя, а отсюда и язык и принятые в нем стилистические средства). На каждом из этих уровней стиль выражает связи, соединяющие художника с его эпохой, с его культурным, этническим и социальным окружением; но в то же самое время все эти факторы предстают нам в стиле в характерном разрезе (*misura esemplare*), будучи преобразованы посредством индивидуальнейшего подхода, единой творческой воли, за которой (даже если она кажется оригинальностью и чистой формотворческой способностью, что представляется современной мысли чертами стиля) легко распознать более широкий круг проблем, влияний, ценностей. Так стиль становится имплицитным индивидуальным суждением художника о мире, который создал его и который он сам хочет создать».

Если подвести итог приведенной нами энциклопедической статьи, то необходимо будет сказать, что, хотя и вполне противоположно изложенной у нас выше статье из английской энциклопедии, но всё же указываются в стиле такие элементы, без которых нельзя обойтись ни в какой современной теории стиля. Можно ли, например, сказать, что стиль не имеет никакого отношения к форме художественного произведения и не является результатом формообразующей деятельности художника? Ведь эта последняя или звучит или должна звучать для всякого теоретика стиля вполне аксиоматически. Или можно ли сказать, что стиль не несет с собой печати оригинальности художника, печати его глубочайшей индивидуальности? Нам кажется, что здесь и спорить не о чем. Это — тоже аксиома. И, наконец, весьма убедительно звучит и тот тезис разбираемой нами статьи, который постулирует собою объединение внесодержательной и пока только еще формообразующей деятельности, с одной стороны, и, с другой стороны, того глубочайшего содержания, которое продумал и почувствовал сам художник и в результате какового объединения возникает уже как бы новый мир, освещенный творческой волей художника, заново перестроенный в сравнении с обыкновенным объективным миром и тем не менее тоже вполне объективный, тоже претендующий на то, чтобы реализовать собою живую действительность, мир обновленный,

творчески пересозданный и преображенный. Едва ли теория стиля может обойтись без учета этих трех совершенно различных моментов стиля, и в то же время слитых в одно целое. Поэтому необходимо сказать, что эта итальянская статья для нас тоже весьма поучительна.

д) В английском Словаре литературных терминов<sup>35</sup> мы читаем, что «хотя термин современной литературной критики “стиль” заимствован из латинского языка, греки (используя другие термины) имели развитые теории стиля. Их риторические школы и их эстетические трактаты заложили основание для всех последующих дискуссий на эту тему. Две основные концепции стиля восходят к Платону и Аристотелю (и более ранним писателям). Критики платонической школы рассматривают стиль как качество, присущее одним выражениям и не присущее другим; критик аристотелистской школы считает его качеством, присущим так или иначе всякому выражению. Таким образом, одна школа говорит о произведении как имеющем стиль или не имеющем его; вторая школа говорит о высшем и низшем, сильном или слабом, хорошем или плохом стиле. Эти два понимания настолько несовместимы, что их вместе может обнять лишь самое широкое определение: стиль есть литературно-критический термин, понимаемый одними специфически, а другими в общем смысле и используемый для обозначения или описания манеры или качества выражения. Платоническая концепция стиля — естественное развитие греческой концепции “логоса”, в котором идея совершенна как по содержанию, так и по форме. Когда мысли придана существенная для нее форма, появляется стиль. Мысль и форма неделимое целое. Первые строки Евангелия от Иоанна, “В начале было Слово”, ярко выражают эту точку зрения. Характерным и обязательным атрибутом стиля является здесь его необходимость: идея перестает быть собою, если будет выражена другими способами. Всякое изменение формы вызывает изменение в содержании. Борьба Флобера за “верное слово” опиралась на его веру в то, что единственное нужное слово существует и его можно найти. В прозе стиль есть результат единения красоты и правды: “точное соответствие речи внутреннему видению” (Уолтер Пейтер, английский неоромантик, 1839–1894). В поэзии наитие, поэтическое безумие или сумасшествие, вдохновение предшествуют стилю. М. Арнольд говорит, что там, где у Вордсворта есть стиль, “природа («логос») сама как бы берет перо из его рук и пишет за него с чистой, щедрой, проникновенной силой”. Когда это происходит, результат становится “необходимым”, “единственным и неповторимым”. У критиков-платоников есть термины для обозначения отсутствия стиля или присутствия “бесстильности”. Наиболее обычны из них манера, маньеризм и риторика. Наличие манеры указывает, что

<sup>35</sup> Dictionary of World Literary Terms, ed. by J. T. Shipley. London, 1955 (слово “Style”).

автор пытается достичь состояния вдохновения, подражая вдохновенному произведению (стилю), своему собственному или чужому. Критик может также указать на места в произведении, обладающие стилем, и места, в которых нет ничего, кроме риторики... Критик аристотелевской школы, — продолжает автор разбираемой нами статьи, — рассматривает стиль как общее понятие. Для него стиль не сущность, но производное многих элементов, и может быть столько же стилей, сколько и произведений. Он различает стили как по родам, так и по качеству. Под его пером стиль как родовое понятие распадается на виды и подвиды, завершаясь стилем индивида. “Стиль есть сам человек” (Бюффон), или “Стиль есть физиогномия разума” (Шопенгауэр), или “Стиль есть мышление посредством языка” (Дж. Г. Ньюмен, религиозный писатель, 1801–1890) — распространенные определения, отражающие эту точку зрения. Понимая стиль как род, аристотелик обычно снабжает этот термин уточняющим эпитетом, указывая, о каком стиле он говорит, как, например, мильтоновский, британский, фамильярный, судебный, иронический стиль, стиль XVIII столетия. Изучение этих эпитетов показывает, что их можно разбить на семь видов, каждый из которых также можно еще подразделять. Эти виды соответствуют семи важным факторам коммуникации, а потому и влияют на стиль. А именно, вид стиля может определять: 1) его автор, гомеровский стиль; 2) его время, средневековый стиль; 3) его язык или среда, германский стиль или лирический стиль; 4) его предмет, философский стиль; 5) его географическое место, биллинггейтский стиль (рыночный или бранный стиль, от названия одного рынка в Лондоне); 6) его аудитория, разговорный стиль; 7) его цель, юмористический стиль. В своем анализе стиля критик-аристотелик обычно рассматривает один или несколько из этих факторов...

Важно, чтобы критик знал, рассматривает ли он стиль как сущностное или как общее понятие, потому что когда этот термин используется то в одном смысле, то в другом, без предупреждения для читателя и без должного учета огромной разницы между этими двумя пониманиями, то часто возникает путаница... Из-за двусмысленности, скрытой в термине “стиль”, разборчивые критики либо употребляют его в ясном и определенном контексте, либо стараются не употреблять вообще. Тогда вместо стиля в платоническом смысле они говорят о духе, душе или сознании, а вместо стиля в аристотелевском смысле — о манере или способе. Но литературоведческий словарь обогатился бы, если бы у нас было не одно, а два слова для обозначения и разграничения двух пониманий стиля. Пока никто не придумал соответствующих слов, этот термин остается двусмысленным».

Изложенная нами статья из английского Словаря литературных терминов несомненно намечает одно очень важное деление понятий,



необходимое для понимания термина «стиль». Правда, в какой степени первое понимание является платоническим, а второе — аристотелистским, об этом можно спорить; и тут, вероятно, будут необходимы некоторые существенные уточнения. Тем не менее само это разделение весьма полезно для уяснения себе понятия стиля. Его обязательно надо учитывать.

е) В немецком Малом словаре мировой литературы<sup>36</sup> можно читать следующее. «Стиль: ключевое понятие для внутренней формы произведения, за которой стоит не только писатель как личность, но в равной мере и демон, водящий его пером, как исторический рок, и собственное движение материала, который им овладевает... По непревзойденной формуле Гёте (1788), — говорится в данной статье, — стиль покоится на глубочайших и прочных началах познания, на сущности вещей, насколько нам доступно познавать ее в видимых и осязаемых формах...» Современной задачей, по мнению автора цитируемой статьи, остается «постичь “внутреннюю форму” произведения как деятельный образ (*wirkende Gestalt*), в котором проясняется “сущность вещей”. Для этого должен быть обнаружен образ (*Gestalt*), внедренный в ритм, речь, смысловое значение. Вершиной учения о стиле всегда будет поэтому учение о символе: о “раскрывающем символе”, в котором сущность вещей обнажается посредством поэтического ясновидения (*Bildvision*)».

В данной статье систематически проведена точка зрения объективного идеализма на сущность стиля. Тем не менее о «сущности вещей» можно говорить и не идеалистически, точно так же как и о «внутренней форме». Важнее тут совсем другое. Именно, здесь важна констатация той или другой объективной предметности, без которой не может обойтись даже самый «беспредметный» стиль, потому что в этом последнем случае сама беспредметность окажется предметом. Далее, важно отражение объективной сущности вещей в человеческом сознании — сначала в адекватном смысле слова, а затем и в той фактической образности художественного произведения, которая является результатом функционирования этой внутренней образности, или, как говорит наш немецкий автор, «внутренней формы». Без этих трех элементов («сущность вещей», предметная их данность и их отражение в сознании, точнее, внутренняя форма), как бы их ни понимать, идеалистически или материалистически, совершенно невозможно определить понятие художественного стиля. В этом огромная заслуга данного словаря.

ж) Если подвести *итог* главнейшим и наиболее ценным, наиболее разработанным определениям стиля в главнейших иностранных энциклопедиях, то обращает на себя внимание учет чисто смысловой

<sup>36</sup> H. Pongs. Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Stuttgart, 1963.

определенности стиля вместо его фактологической стороны. Здесь стилевой смысл рассматривается как некоего рода картина или изваяние. В этой картине учитывается двойственность и множественность семантики. Преследуются цели предварительной договоренности о методах построения теории стиля. И, наконец, стиль трактуется в виде внутренней формы произведения, как его смысловой символ. Кроме указанных нами главнейших иностранных энциклопедий, имеется еще труднообозримое множество более мелких энциклопедий и словарей. Но в них господствует по преимуществу формалистическая точка зрения.

**3. Другие иностранные словари и энциклопедии.** Перечислим некоторые другие иностранные словари и энциклопедии после тех, которые мы рассмотрели в предыдущем пункте. Имеет смысл указать их в связи с разными пониманиями стиля.

а) Определение стиля как единства средств выражения отдельного художественного произведения, отдельного автора или целой эпохи мы находим, например, в таких энциклопедических словарях, как: *Der Große Herder*, 8 Bd., Freiburg, 1956, S. 1167–1168; *Meyers neues Lexikon*, 7 Bd., Leipzig, 1964.

б) Безусловно преобладают количественно в словарях и энциклопедиях всех стран определения стиля как 1) характеристической особенности, 2) манеры исполнения художественного произведения или 3) соединения того и другого вместе. Укажем, например, следующие издания.

1) *Der Große Brockhaus*, 11 Bd., Wiesbaden, 1957, S. 238 («единая, характеристическая печать произведений человека»). *Der Neue Brockhaus*, 5 Bd., Wiesbaden, 1960, S. 113. *Moderne Bibliothek des Wissens*, 3 Bd., Kultur und Geschichte, Gütersloh, 1968, S. 457 («суммарное обозначение произведений искусства, имеющих общие черты, и отличительный признак личного способа художественного выражения»). *Der Große Knauer*, 4 Bd., München–Zürich, 1968 («характерное выражение художественного восприятия посредством выбора определенных элементов формы и их соединения в единое целое»). *Grand Larousse encyclopédique*, t. 10, Paris, 1964 («отличительный характер произведения»). *Enciclopèdia Hoepli*, vol. 6, Milano, 1965 («совокупность более или менее постоянных характеристик в совокупности произведений одного художника, одной школы или одного определенного периода»), *F. C. Sáinz de Robles*, *Ensayo de un diccionario de la literatura. I. Términos, conceptos, “ismos” literarios*. Madrid, 1954 («форма, манера, способ»; «особенность пишущего»; «личный вкус автора как характерная “печать” его произведений»; «способ проявления мысли»). *Diccionario enciclopédico brasileiro*, t.1, Rio de Janeiro, 1957, p. 961–962 («комплекс положительных и отрицательных характеристик, отличающих манеру писателя выражать свои идеи и состояния души»; «оригинальность... которая должна рассматриваться как центральное

качество, источник всех остальных»), *Dicționar enciclopedic Român*, t. IV, București, 1966 («специфика того или иного искусства или того или иного художника»).

2) *S. Sierotwiński*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, 1966, S. 260 («индивидуальный или типический способ языкового выражения; устойчивая тенденция в выборе речевых средств; набор характерных черт в языковых конструкциях»), *A Dictionary of Literary Terms*, by S. Barnet, M. Berman, W. Burto, London, 1964, p. 133–135 («способ выражения»). *Dizionario enciclopedico moderno*, Milano, 1959 («способ и форма письма»). *Enciclopedia Motta*, vol. 8, Milano, 1960 («особенная манера, которой придерживается каждый автор при письме и благодаря которой один писатель отличается от другого»). *Enciclopedia Garzanti*, vol. 5, Milano, 1959 («способы выражения»). *Dizionario enciclopedico Sansoni*, vol. 5, Firenze, 1960 («стилема — каждое частное выразительное средство, из которых складывается стиль», «стиль — манера письма»). *Das Wissen des 20. Jahrhunderts*, 5 Bd., Köln–Rheda–Salzburg, 1961–1962 («особенный способ выражения писателя, эпохи»).

3) *Encyclopédie internationale Focus*, t. IV, Paris, 1955 («манера художника»), *H. Rohl*, *Wörterbuch zur deutschen Literatur*, Leipzig, 1931 («характер произведения»; «способ выражения»). *Das Große Duden-Lexikon*, T. 7, Mannheim, 1967 («характерное единство образования материала»). *Collier's encyclopedia*, vol. XIX, New York, Toronto, 1957 («способ письма или манера выражения мысли»; «отличительная манера, свойственная для данного автора»), *Dictionnaire des littératures*, publié sous la dir. de Ph. van Tieghem, Paris, 1968 («стилистика изучает литературное выражение произведения искусства для установления индивидуальных черт и законов»).

в) В качестве примера учета многозначности термина «стиль» можно привести следующие издания. *Der Neue Brockhaus*, 5 Bd., Wiesbaden, 1968 («глубокий, характерный и цельный отпечаток художественного творчества; умелое использование языковых выразительных средств»). *Diccionario enciclopédico abreviado*, t. III, Madrid, 1954, p. 1070 («манера писать и говорить...»; «индивидуальный характер, сообщаемый художником своему произведению благодаря своим способностям»). *Das Bertelsmann Lexikon*, 6 Bd., Gütersloh, 1966, S. 1288–1289 («чувственное выражение как внутренней структуры предмета, так и индивидуальности художника»). *Lexikon der Weltliteratur*, bearb. von H. Kindermann und M. Dietrich, Zürich, 1951 («сумма целостно организованных выразительных средств»; «стиль как мировоззрение»).

г) В ряде случаев мы находим в словарях и энциклопедиях подробные разборы существующих теорий стиля, но без всякого самостоятельного определения стиля или суждения о нем. Таковы: *Grande enciclopedia*

Vallardi, T. XIV, Milano, 1969 (дан обзор учений о стиле от античности до «русских формалистов», К. Фосслера и Г. Хатцфельда); Dizionario universale della letteratura contemporanea, Milano, 1962, p. 666–670 (подчеркнута актуальность и дискуссионность проблемы стиля).

д) Языковое определение и техническое определение стиля. *A. F. Scott*, *Current Literary Terms, a Concise Dictionary of their Origin and Use*, London, New York, 1965 («Наш предмет, таким образом, есть просто эффективное использование языка, особенно в прозе, будь то высказывание утверждений или вызывание эмоций»). *The Columbia encyclopedia*, ed. by *W. Bridgewater, S. Kurtz*, New York & London, 1963, p. 2060 («Стиль, в печатном деле, есть произвольное правило или система произвольных правил, определяющих практику печатника или издателя в сомнительных или спорных вопросах для достижения постоянства. Правильное написание есть вопрос грамотности, но правило, предписывающее использование одного из двух правильных написаний, есть вопрос стиля. Книга стиля печатника или издателя есть набор правил, определяющих поведение учреждения в вопросах стиля. Такая книга не может быть заменой учебника грамматики или справочных работ»).

## § 2. ОТ БЮФФОНА ДО РОМАНТИКОВ

Переходя к краткому обзору главнейших авторов, писавших о стиле на Западе, мы не будем касаться ни авторов эпохи Возрождения (например, Скалигер), ни авторов XVI–XVIII веков (*И.Х. Неринг* <*Joh. Ch. Nehring*, *Historisch-Politisch-Juristisches Lexicon. Gotha*> – 1736, П. Бени, Ф. Бодуэн, Н. Буало; *И.Г. Зульцер*, «Всеобщая история изящных искусств» – 1771–1774 и др.).

**1. Бюффон.** Мы остановили бы наше внимание только на замечательном рассуждении знаменитого Ж. Бюффона в день его вступления в члены Французской академии 25 августа 1753 года. Имя этого Бюффона или, вернее, его изречение о том, что «стиль есть сам человек», стало популярным на все двести лет, которые прошли с тех пор. Для нас, однако, интересно то, что Бюффон понимает этого «человека» чрезвычайно живо, конкретно, остро, с требованием к тому же от авторов высокого ума, тонкого вкуса и живых чувств, так что из рассуждений Бюффона вытекает далеко не столь абстрактное представление о стиле, которое у нас указывается обычно в связи с его популярным изречением, но оно пышет глубоким темпераментом, тончайшим владением художественными формами и умением воздействовать на всё жизненное поведение человека. Эстетические и литературные категории, употребленные здесь Бюффоном, конечно, еще весьма далеки от своего логического расчленения и от своей научной систематики. Но темперамент и острое жизненное восприятие стиля даны у Бюффона в таком виде, что мы предпочитаем дать здесь буквальный перевод основных мест из его знаменитой речи. Для нас они заменят всякий логический анализ, которого у Бюффона нет и который ему вовсе не нужен.

Вот некоторые места из его речи.

«Мне нечего, господа, предложить вам, кроме вашего же собственного достоинства: вот несколько мыслей о стиле, которые я почерпнул в ваших книгах.

Истинное красноречие предполагает обладание гением и культурой духа. Оно совершенно отлично от той естественной способности говорить, которая есть всего лишь природный дар, особенность, присущая каждому, чьи страсти сильны, органы развиты, а воображение легко. Эти

люди чувствуют живо, бывают глубоко взволнованы, сильно проявляют восторг свои ощущения, — и благодаря какому-то чисто механическому воздействию они передают другим свое воодушевление и свои переживания. Тело здесь говорит с другими телами».

Стиля, по Бюффону, здесь еще нет, а то, что воздействует на слушателя, это «тон неистовый и страстный, выразительные и энергичные жесты, речь стремительная и звонкая. Но для людей с трезвой головой, изысканным вкусом, тонким умом мало одних жестов и тона; им нужен предмет, нужна мысль, нужны основания; нужно умение всё это подать, разнообразить, упорядочить. Недостаточно лишь поразить слух и занять зрение; обращаясь к разуму, нужно воздействовать на душу и тронуть сердце. Стиль есть не что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей мысли. Если мысль становится связной, последовательной и сжатой, то стиль делается твердым, энергичным и кратким; если она медлительно растекается, будучи скреплена лишь словами, то как бы ни были эти слова изящны, стиль станет разбросанным, рыхлым и тягучим. Но прежде чем искать порядка, в каком будут представлены мысли, необходимо создать иной, более общий и более постоянный, в который должны войти лишь первоосновы суждений и главные идеи». Этот план первых идей, как утверждает Бюффон, главное. «Больше того, это — единственное средство укрепить, развить и возвысить свои мысли. Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение; без него лучший писатель будет блуждать в потемках, причем ему не поможет никакой энтузиазм, никакое остроумие, никакое вдохновение».

«Всякий предмет един, и, как бы он ни был обширен, его можно объять в одном рассуждении». В произведениях природы, по Бюффону, есть единство и цельность, но тут сказывается «печать божественного начала». Наоборот, «человеческий ум созидать не может; он творит лишь будучи оплодотворен опытом и размышлением. Именно от неимения плана, именно от недостаточного размышления над предметом талантливый человек приходит в замешательство и не знает, с чего начать писать. Ему является сразу великое множество идей, и, поскольку он не сопоставил и не соподчинил их, ничто не заставляет его предпочесть одни другим: он останавливается в смущении. Но как только он наметит план, как только соберет и упорядочит все мысли, которых требует его предмет, он сразу поймет, в какой момент надо брать перо, он почувствует созревание своей мысли, он поспешит тогда дать ей раскрыться и даже будет испытывать наслаждение от письма: идеи легко потекут одна за другой, и стиль делается естественным и прозрачным; наслаждение родит жар, который распространится повсюду и оживит всякое выражение; одушевление распространится всё более, предметы расцветятся, и чувство, соединившись

с мыслью, подкрепит ее, ускорит ее, заставит за сказанным угадывать последующее, и стиль делается занимательным и ярким».

Пороки стиля для Бюффона — это утрирование, чрезмерная изысканность, помпезность в выражении простых вещей. Во всех таких случаях писатель работает со *словами*, а не с идеями. «У таких писателей нет стиля, или, если хотите, у них лишь тень настоящего стиля. Стиль должен высекать мысль, они же умеют лишь клеить слова. Итак, чтобы хорошо писать, надо вполне овладеть своим предметом; надо продумать его настолько, чтобы ясно увидеть порядок своей мысли и сделать ее единой последовательностью, непрерывной цепью, каждое звено которой представляет идею... Вот в чем заключается строгость стиля, вот что может дать ему единство и упорядочить его беглость, и вот чего одного достаточно, чтобы сделать его точным и простым, ровным и ясным, живым и связным. Если с этим первым правилом, которое диктует гений, соединятся тонкость и вкус, тщательность в выборе выражений, старание называть вещи лишь самыми общими названиями, то стиль делается благородным. Если к этому присоединится недоверие к первому душевному движению, презрение к внешнему блеску и постоянное отвращение от двусмысленности и балагурства, стиль станет веским и даже величественным. Наконец, если пишут, как думают, если писатель сам уверен в том, в чем он хочет убедить, то эта чистая перед самим собой совесть, которая составляет приятность стиля для других и его правдивость, позволит ему произвести всё свое воздействие, при условии, что это внутреннее убеждение не отразится в слишком сильной горячности и что искренности всегда будет больше, чем уверенности, а пыла меньше, чем ума.

...Хорошо писать — это одновременно хорошо думать, правильно и глубоко чувствовать и верно излагать; это иметь вместе талант, душу и вкус. Стиль предполагает соединение и проявление всех способностей разума. Лишь идеи образуют основу стиля, звучность слов всего лишь аксессуар».

«...Лишь хорошо написанные произведения дойдут до потомков: богатство знаний, глубина наблюдений, даже сама новизна открытий еще не служит надежной гарантией бессмертия. Если произведения, содержащие всё это, держатся лишь на фактах, если в них не проявился вкус, ум и талант, они будут забыты, потому что знания и открытия легко переходят от одних к другим, легко передаются и даже выигрывают, будучи использованы под более способным пером. Эти вещи вне человека, стиль же есть сам человек. Поэтому стиль нельзя ни отнять, ни перенять, ни подменить: если он возвышен, благороден, величествен, его автором будут равно восхищаться во все времена; ведь лишь истина долговечна и даже вечна. Но прекрасный стиль прекрасен именно благодаря бесчисленным истинам, которые он обнаруживает. Все духовные красоты, которые в нем скрываются, все те соотношения, на которых он построен, суть

истины полезнейшие и, возможно, даже более драгоценные для человеческого разума, чем те, которые составляют основу предмета»<sup>1</sup>.

Все эти рассуждения Бюффона о стиле в самой яркой форме обнаруживают для нас как то, что для стиля требуется знание или чувствование предмета изображения, т. е., мы бы сказали, известного рода модель, так и структурное построение, то, что Бюффон называет «планом», равно и насыщенность живейшими человеческими эмоциями, пронизанность теми или другими идеями ума и талантливая организованность целого. Можно сказать, что в этой речи Бюффона, хотя она и произносилась во второй половине XVIII века, заложено всё то понимание стиля, которое еще и теперь является труднодостижимой целью для современных исследователей и которое содержит в себе почти все необходимые стилевые категории, которые мы еще и сейчас формулируем с таким трудом и с такой неуверенностью.

**2. Винкельман.** Обратимся теперь к еще более известному искусствоведу и эстетике XVIII века, к И. И. Винкельману<sup>2</sup>.

«Подобно тому как каждое действие или событие имеет пять частей и как бы ступеней, т. е. начало, продолжение, состояние, убыль и окончание, — отчего и театральные пьесы разделяются на 5 актов или действий, — так же обстоит дело и в развитии искусства. Но так как окончание его выходит из границ искусства, то нам остается здесь исследовать только 4 периода».

«Древнейший стиль продолжался до Фидия; благодаря ему и другим художникам его эпохи, искусство достигло высшей красоты, отчего и самый стиль можно назвать великим или высоким; в эпоху от Праксителя до Лисиппа и Апеллеса искусство достигло наибольшей грации и изящества, отчего и самый стиль можно назвать прекрасным. Через некоторое время после этих художников и их школы искусство начинает опускаться в подражаниях последней, и мы могли бы установить третий стиль, подражательный, после которого искусство всё больше склоняется к упадку»<sup>3</sup>. «Свойства этого древнего стиля подготовляли к высокому стилю и привели последний к его строгой правильности и высокой выразительности, потому что в жесткости первого стиля обнаруживается точная вырисовка очертаний и определенность знания, которому всё открыто. Если бы новейшее искусство шло по этому пути, а скульпторы следовали бы примеру Микеланджело, дававшего точные очертания и подчеркнутые

<sup>1</sup> Все эти цитаты переведены нами по изданию: *G. Buffon. Discours sur le style*. Paris, 1905.

<sup>2</sup> *И. И. Винкельман. История искусства древности*, пер. с изд. 1763 г. С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890), вновь проредактированный и снабженный прим. А. А. Сидоровым и С. И. Радцигом. Л., 1933.

<sup>3</sup> *Ук. соч.* С. 198.



обозначения всех частей, то оно скоро бы достигло совершенства. Подобно тому как в музыке и языкознании важно сделать верное и громкое ударение на звуках и словах, чтобы достичь полной гармонии и беглого произношения, так и в рисунке правильность изображения и красота форм достигаются не плавными, легко повторяющимися и обозначенными чертами, а мужественными, хотя, может быть, и несколько жесткими, точно очерченными очертаниями. В то же время как искусство крупными шагами приближалось к совершенству, трагедия достигла своей высоты посредством слов и силы выражений, обладающих большим весом, благодаря чему Эсхил мог придать своим действующим лицам их возвышенный характер, а правдоподобию — его полноту»<sup>4</sup>.

«Искусство начало становиться великим с установления строгих понятий, как всякое государство начинается со строгих законов. Ближайшие последователи великих законодателей искусства не уклонились от них, как Солон от законов Дракона; но как самые верные законы становятся применимее и приемлемее при посредстве умеренного толкования, так и художники стремились высокую красоту, бывшую в статуях их великих учителей, сблизить с природой через посредство идей, отвлеченных от природы, и форм, построенных согласно определенной системе; этим достигли они большого разнообразия. В этом смысле надо понимать грацию, вложенную художниками прекрасного стиля в их произведения»<sup>5</sup>.

«...Греческое искусство, а особенно скульптура, делится на 4 стиля, а именно на прямой и жесткий, великий и угловатый, продолжавшийся, должно быть, до Фидия, второй — до Праксителя, Лисиппа и Апеллеса, третий, очевидно, прекратившийся вместе с их школой, и четвертый, тянувшийся до падения искусства»<sup>6</sup>.

У Винкельмана нет точного определения стиля. Однако кульминацию греческой скульптуры он понимает как нечто величественное и спокойное, как нечто уравновешенное и гармоничное. Исходя из этой общей характеристики, можно заключить, что, собственно, он понимал под стилем. Стиль для него, очевидно, есть (в отношении, конечно, древнегреческого искусства) вот это спокойное величие со всеми его подготовительными и со всеми его упадочными формами. Но и этот центральный греческий стиль, и его подготовка, и его упадок характеризуются у Винкельмана при помощи тех или иных пространственных, т.е. линейных структур. Одни линии оказываются у него жесткими и бесформенными, другие — уравновешенными и гармоничными, и третьи — более смешанными и уже лишенными совершенной гармонии. Ясно, что Винкельман

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 205.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 210–211.

<sup>6</sup> Ук. соч. С. 224–225.

чувствует какую-то основную модель древнегреческого искусства, находя ее в спокойном величии, гармонии и симметрии. Ясно также и то, что фактическое выполнение этого стиля зависит от того или другого взаимного расположения линий фигуры, от того или иного ее очертания. Нам думается, что две основные внутренние категории всякого стиля, а именно его модель и его структура, характеризованы у Винкельмана весьма ярко, хотя у него всё еще отсутствует систематика искусствоведческая и эстетическая. Тут мы находим огромное прозрение в сущность художественного стиля, но всё еще не имеем ясной категориальной системы учения о стиле.

**3. Гёте.** Далее мы хотели бы обратить внимание читателя на рассуждение И. В. Гёте, которое для своего времени, да и для нас, имеет большое значение.

Сначала остановимся на том, что Гёте называет «простым подражанием природе». «Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того, как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени, невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными»<sup>7</sup>.

Далее важны суждения Гёте о так называемой «манере». «Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении, и даже не особенно живо вспоминал ее».

«И вот возникает язык, — продолжает Гёте, — в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому, как мнения о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовываются и складываются по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать

<sup>7</sup> *И. В. Гёте. Простое подражание природе, манера, стиль (1788) // Гёте И. В. Собр. соч. в 13 т., т. X. М., 1937. С. 399.*

и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить»<sup>8</sup>.

Эти два художественных метода, «простое подражание» и «манера», не являются, однако, для Гёте окончательными в проблеме стиля. Первый метод для него слишком объективен и ничего не говорит о субъективных намерениях художника. Второй метод, наоборот, для Гёте слишком субъективен, а потому и слишком произволен. Подлинное понимание стиля и не просто объективно, и не просто субъективно.

«Когда искусство благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря *точно* и *углубленному изучению самого объекта*, приобретает наконец всё более и более точные знания свойств вещей и того, *как* они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека. Если *простое подражание* зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, *манера* — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то *стиль* покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существовании вещей, поскольку нам дано их распознавать в зримых и осязаемых образах.

...Простое подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит, чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступить порог святая святых.

Если мы дальше сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к тщательному подражанию, и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет всё больше и больше удаляться от твердыни искусства, по мере того, как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться всё более пустой и незначительной.

---

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 400.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово *манера* в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом *стиль*, дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. Великое счастье хотя бы только познать эту степень совершенства, благородное наслаждение беседовать о ней с ценителями и это наслаждение мы хотим не раз испытать в дальнейшем».

Как мы могли бы квалифицировать это учение Гёте о трех художественных методах и что это дает для учения о стиле?

Нам кажется, что первые два художественных метода обрисованы у Гёте гораздо более определенно и четко, чем тот третий метод, который он называет стилем. Если миновать высокие похвалы Гёте, воздаваемые им стилю в сравнении с непосредственным воспроизведением и манерой, то единственное, что нам представляется здесь основным и центральным, — это учение о *соединении объективного и субъективного метода*. Однако нельзя сказать, что это соединение обрисовано у Гёте в категориальном смысле слова убедительно. Ведь нужно найти такое бытие или такую жизнь, где субъект и объект уже не противостояли бы друг другу, но объединялись бы в одно органическое целое. Что же это за органическое целое?

Нам представляется, что у великого Гёте здесь имеется большая неясность. Ведь выйти из сферы субъекта, не впадая опять в отвлеченную сферу объекта, это значит войти в пределы такого бытия, где действительно уже по самому существу невозможно отделять субъект от объекта. Нам представляется, что таковым является общественное бытие, или, говоря шире, социально-историческое бытие, или, говоря еще шире, космическое бытие. Насколько можно предполагать, Гёте признавал стиль только за такими художниками, которые умеют отразить именно социально-историческое или космическое бытие с теми или другими его ступенями, с тем или другим его обобщением, в тех или иных его проявлениях.

Другими словами, — обладает ли данное художественное произведение стилем или им не обладает, это определяется у Гёте не просто его какой-нибудь структурой, но именно достаточно широкой социально-исторической моделью. Поэтому дело здесь, пожалуй, даже и не в структуре художественного произведения, а скорее в его содержании. Чтобы данное художественное произведение обладало стилем, для этого, по Гёте, вероятно, необходимо и соответствующее содержание, а именно содержание достаточно обобщенное и широкое, достаточно внушительное по своей глубине и по своему богатству. Из этого вытекает, что свое учение о стиле Гёте понимает *скорее онтологически*, чем чисто *художественно*, и это

недостаточно учитывалось, когда приводилось рассуждение Гёте о стиле. Стиль, по Гёте, это есть достаточно глубокая содержательность художественного произведения, т. е. такая, которая уже выходила бы за пределы и субъекта, и объекта, но изображала бы собою такую жизнь и такое бытие, которое не только выше всякого отдельного субъекта и всякого отдельного объекта, но даже лежит в их основе, их осмысливает и их оформляет в их раздельности, как и в их единстве.

Впрочем, необходимо сказать, что в данном изложении мы вовсе не ставили себе задачу анализировать эстетику Гёте в целом и опираться на множество его разнообразных высказываний об искусстве. Мы использовали только одну и, конечно, очень важную статью Гёте. Но вот получается, что Гёте характеризует в ней стиль не столько с художественной, сколько с общежизненной и, вообще говоря, онтологической точки зрения.

**4. Шиллер.** То, что мы сейчас приведем из Фр. Шиллера, едва ли уходит далеко за пределы рассмотренных нами сейчас воззрений Гёте. Шиллер хотел специально написать трактат о стиле, что, однако, ему не удалось сделать. Но имеется письмо Шиллера к Х. Г. Кёрнеру от 28 февраля 1793 года, в котором содержатся довольно ясные эстетические тенденции для шиллеровского определения понятия стиля. Приведем из этого письма некоторые важные высказывания<sup>9</sup>.

«Свободно изображенным предмет называется... в том случае, когда он предлагается воображению как определившийся сам собою». Вместе с тем «природа предмета изображается в искусстве не самолично и индивидуально, но через посредника, который в свою очередь: а) имеет свою личность и свою природу, б) находится в зависимости от художника, который, в свою очередь, должен рассматриваться как личность...» «Мы, однако, желаем встретить в художественном произведении только природу воспроизводимого; это, собственно, и означает выражение, что он должен предстать перед воображением в свободном самоопределении».

«Свободным... будет изображение в том случае, когда природа посредника представляется совершенно устраненной природою изображаемого, когда *воспроизводимое* утверждает свою чистую личность также в своем представителе, когда представляющее, вследствие полного отказа от своей природы, или, вернее, *отрицания* ее, как бы совершенно поменялось местами с представляемым, короче — когда нет ничего, созданного материалом, и всё создано формой. Если в статуе есть хоть одна черта, обнаруживающая камень, т. е. основанная не на идее, а на природе материала, то пострадала красота; ибо здесь налицо гетерономия. Природа мрамора, его твердость и неподатливость, должна совершенно

<sup>9</sup> Фр. Шиллер. Собр. соч. в 8 т., т. VI. М.—Л., 1950. С. 148—154.

исчезнуть в природе человеческой плоти, которая гибка и мягка, и ни чувство, ни глаз не должны быть наводимы на воспоминание об этом. Если в рисунке есть хоть одна черточка, обличающая перо или карандаш, бумагу или медную доску, кисть или руку, ее водившую, то он *косен* или *тяжел*; если в нем очевиден *личный вкус* художника, его природа, то он *манерен*. Если подвижность мускула в какой-нибудь гравюре на меди пострадала от твердости металла или от недостаточной легкости руки художника, то изображение безобразно, так как определяется не идеей, а посредником. Если своеобразие подлежащего изображению объекта пострадало от духовного своеобразия художника, то мы говорим, что изображение манерно».

Противоположностью *манеры* является *стиль*, который есть не что иное, как наивысшая независимость изображения от всех субъективных и всех объективно-случайных определений. *Чистая объективность* изображения есть существо хорошего стиля: высшее начало искусств. «Стиль относится к манере, как поведение, определяемое формальными началами, относится к поведению, определяемому эмпирическими правилами (субъективными началами). Стиль есть совершенный подъем от случайного к всеобщему и необходимому». (Но это объяснение стиля относится также к *прекрасному отбору*, о чем пока нет речи.)

«Большой художник, можно сказать, таким образом показывает нам предмет (его изображение вполне объективно), посредственный показывает самого себя (его изображение субъективно), плохой показывает свой материал (изображение определяется природой посредника и границами личности художника)». «В искусствах пластических довольно легко сразу видеть, насколько пострадала природа изображаемого от того, что природа посредника не была преодолена в полной мере. Труднее, однако, применить этот принцип также к *поэтическому* изображению, которое ведь непременно должно быть выведено из него... Предполагается, ...что поэт воспринял воображением в истинном, чистом и полном виде всю объективность своего предмета — объект уже предстал перед его душою *идеализованным* (т. е. превратившимся в чистую форму), и задача заключается в том, чтобы *представить его вне себя*. Для этого требуется, чтобы этот объект его духа не претерпел никакой гетерономии от природы посредника, при помощи которого он изображен. Посредником для поэта являются *слова*, т. е. абстрактные знаки для видов и родов, но отнюдь не для индивидов, управляемые в своих соотношениях *законами*, система которых заключена в *грамматике*... Как слова, так и законы их изменения и сочетания суть всеобщие вещи, служащие обозначением не индивида, а бесконечного множества индивидов. Таким образом, изображающему предмету, раньше чем он сможет предстать перед воображением и обратиться в непосредственное воззрение, приходится *проделать* далекий *кружной*

путь через абстрактную область понятий и при этом обходе утратить значительную часть своей жизненности (чувственной силы)...

Природа *посредника*, которым пользуется поэт, заключается, таким образом, в “тяготении к *общему*” и потому сталкивается с обозначением индивидуального (в чем, собственно, заключается задача). Язык представляет всё рассудку, и поэт должен поставить всё перед *воображением* (представить); но поэзия стремится к непосредственному *созерцанию*, язык же предлагает только *понятия*...» Итак, если поэтическому изображению надлежит быть свободным, то поэт должен «силою своего искусства преодолеть тяготение языка к общему и победить материал (слова и законы их флексий и конструкций) *формой* (а именно: ее применением). Существо языка (а именно: это тяготение его к общему) должно совершенно раствориться в сообщенной ему форме, тело должно исчезнуть в идее, знак в обозначенном, действительное в кажущемся. Свободно и победоносно должно изображаемое выявиться из изображающего и, несмотря на все оковы языка, предстать пред воображением во всей своей правдивости, жизненности и индивидуальности. Одним словом, красота поэтического изображения есть *свободная самодеятельность природы* в оковах языка».

Из всех этих рассуждений Шиллера обращает на себя внимание прежде всего полное сходство с Гёте в том смысле, что подлинно художественное произведение с его стилем выше субъекта и выше объекта. Но Шиллер выражается гораздо более ясно. Он полагает, что, несмотря на создание данного художественного произведения какой-нибудь определенной личностью художника и несмотря на то что оно есть воплощение идеи художника в том или другом чувственном материале, несмотря на всё это подлинный предмет искусства и подлинная его объективность выше и личности художника, и использованного здесь чувственного материала. Это — та высшая объективность, которая только страдает от наличия в ней субъективных капризов художника и неповоротливости тех чувственных материалов, на которых оно возникло. Подлинный стиль там, где изображаемое дано так, как будто никакая личность его не изображала и как будто бы не было никаких грубых и чувственных материалов, при помощи которых оно возникло. Подлинный художественный предмет определяет сам себя, и в этом смысле он совершенно свободен. Он представляет собою такую обобщенность, в которой нет уже ничего личного, но которая сама по себе является некоторого рода специфической личностью.

Шиллер употребляет здесь те два термина, которые, вообще говоря, страдают огромной неясностью. Но в том виде, как их употребляет здесь Шиллер, они предстают во всей своей полной категориальной ясности. Именно, Шиллер говорит о таком свободном и самоопределяющемся

предмете, что он есть идея. Однако, с точки зрения того объективного, а иногда даже и субъективного идеализма, на которой стоял Шиллер, иначе и не могло быть. Ведь только идея свободна от всякой материи; и только к ней и стремится художник, желая вырваться из пут своих личных капризов и из грубости вещественных материалов искусства. Точно так же в устах Шиллера становится вполне понятным и термин «форма», который, вообще говоря, обычно тоже страдает огромными неясностями, но который у Шиллера есть только другое выражение для терминов «идея», «свобода» и «самоопределение». Заметим только, что приведенное рассуждение Шиллера о языке отличается слишком большим механицизмом и формализмом, который в настоящее время нам почти уже непонятен. Тут важно только то, что язык для Шиллера есть то же самое, что мрамор или бронза для статуи, и что он со своей формальной грамматикой должен утонуть в красоте самостоятельно действующего художественного предмета.

В заключение необходимо сказать, что и у Шиллера понятие стиля слишком онтологично, хотя оно и является эстетически гораздо более ясным, чем у Гёте. К этому необходимо прибавить еще только то, что онтологизм стиля значительно ослаблен у Шиллера его кантианскими тенденциями. Собственно говоря, красота и ее стиль при всей свободе своего самопроявления являются у Шиллера некоторого рода идеальной конструкцией, как это отчетливейшим образом мы находим и в эстетике Канта. Но и кантианство, по-нашему, тоже не делает подобное понятие стиля более художественным, чем это надо, и только заменяет онтологизм субъективным представлением об объективно проявляющей себя свободе.



### § 3. РОМАНТИЗМ

**1. Значение Канта.** а) Все вышеназванные у нас представители эстетики не очень отчетливо разделяли искусство и бытие, т. е. эстетику и онтологию. Кант впервые, и притом в систематической форме, стал рассматривать, вслед за Баумгартеном, эстетику в виде самостоятельной науки и заниматься искусством в качестве вполне специфической области. Специфика искусства, намечавшаяся в неоклассицизме Баумгартена, Винкельмана, Лессинга, Гаманна, Гердера, Гейне и других, получила у Канта окончательную формулировку. Кроме того, Кант со всеми только что указанными мыслителями был принципиальным противником просветительского понимания искусства, основанного на рационалистической метафизике и на смешении искусства с другими областями общественной жизни.

Но Кант тем самым явился также и началом совершенно новой эпохи в учении об искусстве, именно, эпохи романтизма. После того как Кант формулировал эстетику и искусство в их полной специфике, в их самодовлении и в их чистой созерцательности, причем искусство толковалось у него как изображение целесообразности без всякой цели и даже просто как игра, после этого открылась возможность понимать искусство уже не как логически сконструированную область, но как некоего рода абсолютную действительность, которая выше всякой другой возможной действительности.

Романтики увлеклись именно таким пониманием искусства, когда оно становилось у них уже какой-то мифологией, каким-то патетическим стремлением к бесконечности и абсолютным символам, а так как обыденная действительность этому не соответствовала, то романтики стали увлекаться даже особого рода мифологическим натурализмом, понимая каждую отдельную вещь как момент общей космической мифологии, причем никакие изъяны обыденной действительности их при этом не пугали, а они изображали ее с небывалым натурализмом и реализмом. Отсюда, при очень остром чувстве абсолютизма, романтики трактовали обыкновенную, да и всю космическую действительность как проявление универсальной *иронии*, когда даже само абсолютное бытие понималось

как иронизирующее над самим собой. Отсюда и общеизвестный романтический *историзм*, поскольку безотрадная действительность и неудача революции неизменно толкала их к разным древним эпохам, и прежде всего к реставрации средневековья, благодаря чему они стали и вообще основателями историзма в разных науках, в общественно-политической истории в узком смысле слова, в религии, в языке, в искусстве, в фольклоре, и прежде всего в самой же исторически понимаемой мифологии.

Такая абсолютизация искусства, которое оказывалось выше всякого бытия, конечно, не оставляла места для слишком подробного и систематического учения о стиле. Художественный стиль романтиков в основном был тоже не чем иным, как одним из моментов всё того же абсолютизированного искусства. Отсюда весьма интересные, но зато весьма разбросанные мысли и рассуждения романтиков о художественном стиле. Но мы коснемся сначала тех двух сочинений Шеллинга, возникших около 1800 года, где эта абсолютистская теория стиля выражена, кажется, наиболее последовательно и безоговорочно.

**2. Шеллинг.** В своем сочинении 1800 года «Система трансцендентального идеализма» молодой романтик Шеллинг рассматривает высшее и окончательное бытие именно как произведение искусства. Оно для него есть синтез, с одной стороны, теоретического и практического разума, а с другой стороны, — и на это он в конце своей книги напирает больше всего, — синтез бессознательного и сознательного. Природа, думает Шеллинг, творит бессознательно, сама не отдавая себе отчета в тех целях, для которых она существует и развивается. Следовательно, сознательность является областью внеприродной. С другой стороны, человеческий разум всё творит сознательно. Однако природа предстает перед ним как нечто внешнее и внутренне неосознанное; а кроме того, и сам он отнюдь не творит всё только сознательно и разумно. Следовательно, должна существовать такая область, где полная сознательность и полная бессознательность должны слиться в нечто единое и нераздельное, в нечто целостное. А этой областью и является искусство. Искусству как абсолютному синтезу сознательного и бессознательного в указанном трактате посвящены весьма красноречивые страницы<sup>1</sup>. Однако в этом трактате Шеллинг еще не очень убедительно рассуждает о том, что произведение искусства есть просто живая субстанция, одинаково идеальная и реальная, и что в этом смысле оно есть просто даже миф. Яснее об этом Шеллинг говорит в своих лекциях того же года, изданных впоследствии под названием «Философия искусства», где, кстати сказать, дается и романтическая формула стиля.

<sup>1</sup> Ф. В. Й. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, пер. И. Я. Колубовского. Л., 1936. С. 373–400.

В «Философии искусства» первой категорией выставляется бог, который у Шеллинга трактуется как абсолютный синтез утверждающего и утвержденного, и в этом смысле как ни от чего не зависящий, максимально идеальный и свободный, как максимально собою всё определяющий<sup>2</sup>. Но бог, будучи утверждающим, утвержденным и синтезом того и другого, сам, однако, выше всех этих отдельных моментов.

Далее, бог утверждает себя во Всем, т.е. является уже универсумом, или вечной природой, в которой тоже идеальное и реальное максимально синтезировано, т.е. до такой степени, что универсум, неся в себе решительно все свойства бога, и есть не что иное, как сам же бог<sup>3</sup>.

Далее Шеллинг переходит к анализу этого универсума. То идеальное и то реальное, что в нем находится, будучи синтезировано в идеальном же, есть то, что Шеллинг называет идеями, а будучи синтезировано в реальном, является тем, что Шеллинг называет богами<sup>4</sup>. Таким образом, и каждая идея или вещь есть весь универсум, но только специфически данный<sup>5</sup>; и каждый бог тоже есть весь универсум, но — специфически данный<sup>6</sup>. «Замкнутая совокупность сказаний о богах, поскольку последние достигают совершенной объективности или независимого поэтического существования, есть мифология»<sup>7</sup>. «Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она [мифология] есть мир, и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства»<sup>8</sup>.

Таким образом, по Шеллингу, материей для поэзии является не что иное, как мифология, т.е. образы поэзии в конце концов тоже суть универсум, но только данный в том или другом преломлении. Об этом Шеллинг весьма красочно пишет: «Только в пределах такого мира [мифологии] возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия. Произведениям искусства должна быть свойственна такая же, если не большая реальность, чем творениям природы, образам, которые имеют такое же необходимое и вечное бытие, как людские поколения и растения, обладая одновременно

<sup>2</sup> Ф. В. Й. Шеллинг. *Философия искусства*, пер. П. С. Попова; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова. М., 1966. С. 72–73.

<sup>3</sup> *Ук. соч.* С. 77.

<sup>4</sup> *Ук. соч.* С. 90.

<sup>5</sup> *Ук. соч.* С. 89.

<sup>6</sup> *Ук. соч.* С. 77, 90.

<sup>7</sup> *Ук. соч.* С. 105.

<sup>8</sup> *Там же.*

индивидуальной и родовой жизнью и таким же бессмертием. Поскольку поэзия есть образное начало материи, как искусство в более узком смысле формы, постольку мифология есть абсолютная поэзия, так сказать, стихийная поэзия. Она есть вечная материя, из которой все формы проступают с таким блеском и разнообразием»<sup>9</sup>. При этом мифологию Шеллинга надо рассматривать «не схематически и не аллегорически, но символически»<sup>10</sup>, поскольку то особенное, что в ней есть, не только обозначает собою соответственную общность, но и является самой этой общностью. Символическим характером отличается, по Шеллингу, также и всё искусство. «Поскольку искусство вновь воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму, материя становится для него телом, или символом»<sup>11</sup>.

Теперь мы можем поставить вопрос, что же понимает Шеллинг под художественным *стилем*. Ведь если искусство является для него воплощением идеального, или общего, в реальном, или особенном, то в искусстве можно идти и от идеального к реальному, и от реального к идеальному. Когда мы рассматриваем идеальное как то, что воплощается в реальном, это идеальное мы можем понимать и как наивное (по Шиллеру), и как возвышенное, и как античное. Это значит, что мы рассматриваем в художественном произведении его стиль. Другими словами, стиль, по Шеллингу, есть то в художественном произведении, что, будучи идеальным, его определяет. С другой стороны, мы можем восходить в искусстве от его реальной стороны к его идеальности. В таком случае реальное выступает перед нами как сентиментальное (по Шиллеру), как прекрасное и как поэзия нового времени. Тут, по Шеллингу, место уже не для стиля, но для манеры, которая может мыслиться и в хорошем смысле, и в дурном<sup>12</sup>. Всё то, в чем определяется прекрасное при помощи идеального, как раз и есть то самое, что нужно называть искусством в узком смысле слова. А то прекрасное, которое есть воплощенность идеального в реальном, Шеллинг называет поэзией<sup>13</sup>. Здесь Шеллинг выражается не очень ясно. Для нас было бы более понятно, если бы он на место поэзии поставил вообще всё искусство в его реальной и творческой структуре и жизненности, или, вернее, саму жизнь; а то, что он называет искусством в широком смысле слова, он назвал бы чем-то более высоким, вроде, например, идеала прекрасного, тех принципов, того метода, той модели, чем наполняется и оживляется фактическая структура поэзии. К этому необходимо прибавить, что само по себе взятое искусство, т. е. искусство в общем смысле

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 105–106.

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 110.

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 184.

<sup>12</sup> Ук. соч. С. 176–180.

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 163.

слова, по Шеллингу, конечно, и не только идеально и не только реально, но есть тождество того и другого. Точно так же наивное и сентиментальное тоже не существуют в отдельности, по Шеллингу, как и стиль, и манера<sup>14</sup>. Всё зависит, таким образом, от нашей точки зрения и от направленности нашего анализа. Именно, когда мы выставляем на первый план частное, конечное, реальное (вместо идеального), мы получаем искусство в искусстве, прекрасное, сентиментальное, искусство нового времени, манеру. Поступая же противоположным образом, т. е. выдвигая идеальное, всеобщее, бесконечное, мы получаем поэзию, возвышенное, наивное, античное искусство, стиль. Таким образом, стиль в этом произведении Шеллинга есть в реальном произведении искусства, или, как он говорит, в поэзии, идеальность. В конце концов, по Шеллингу, это есть просто идеальная осмысленность и оформление реального или, вернее, выявление идеального из реального, которое и само по себе уже есть синтез идеального и реального. Манерой же в этом случае окажется то построение реального в поэзии, которое ограничивается этим же реальным и потому близко к техническому анализу реальной жизни в поэзии.

Нельзя сказать, что в таком анализе стиля у Шеллинга нет ничего нового и что дело здесь заключается только в жонглировании понятиями идеального и реального. Безусловно новое и притом романтическое заключается здесь в том, что искусство трактуется субстанциально, мифологически как произведение универсума и, в конце концов, как эманация божественного. Это есть то безусловно новое понимание искусства и его стиля, которого мы до сих пор не находили в эстетике Нового времени. Шеллинг любит употреблять здесь термин «абсолютное», поскольку именно в абсолютном, т. е. в утверждающей себя самой субстанции, и заключается искусство. В этом абсолютном заключается также и понятие стиля и манеры. Абсолютная манера есть то же самое, что стиль, а стиль, абсолютно превратившийся в реальное строение искусства, есть манера. Об этом у Шеллинга в данном произведении имеется весьма красноречивое рассуждение<sup>15</sup>. Ту же самую мысль мы находим и в другом сочинении, именно в его речи 1807 года «Об отношении изобразительных искусств к природе».

Здесь говорится, что «во всех созданиях природы жизненность понятия в своей действительности носит слепой характер: будь это так и с художником, то он ни в чем не отличался бы от природы». «Следовательно, он должен отклониться от подражания природе как продукту, как твари, но лишь с тем расчетом, чтобы возвыситься до творческой силы и постигнуть ее духовно. Тем самым он переносится в область чистых понятий.

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 170–171, 175–176, 178–179.

<sup>15</sup> Ук. соч. С. 176–180.

Он покидает тварь с тем, чтобы снова ее обрести с тысячекратным прибытком и в этом смысле, во всяком случае, вернуться к природе. Художник неуклонно должен следовать тому проникающему природу духу, который, в качестве формы и образа, действителен во внутренней сущности вещей, говоря здесь языком осязательных символов, только тогда художественное творчество сможет повести к чему-то подлинному... Мы поднимаемся от формы к сущности, к общему, прозреваем тот дух, который находит себе здесь выражение в природе»<sup>16</sup>.

Из этого рассуждения Шеллинга явно следует то, что в «Философии искусства» сказано не очень ясно, именно, что понятия являются демиургической силой, создающей и направляющей произведения искусства так же, как в природе семена и зерна создают растение или животное. В настоящее время трудно представить себе понятия как животворную демоническую силу, как разного рода богов, как мифологию. Но Шеллинг думает именно так, и как явление историческое это обстоятельство должно и нами учитываться в полной мере. Потому-то и гений творит не только у Канта, но и у романтиков именно как природа. Он порождает не только какие-то метафоры или условные образы, но, будучи и сам мифологической субстанцией, творит и произведение искусства тоже в виде своего рода богов или демонов.

В указанной нами речи Шеллинг выражается еще более смело, трактуя понятие как «устраивающее начало», говоря, что «вещи живы только одним понятием и что подлинная действительность только и состоит из тех творческих понятий». «Как получается, что каждому, у кого только хоть немного развит вкус, доходящие до полной иллюзии подражания так называемой действительности представляются в высшей степени неправдоподобными, производят даже впечатление каких-то призраков, тогда как произведение, где понятие служит устраивающим началом, захватывает того же самого человека с полной силой правды, более того, впервые переносит его в мир подлинной действительности? Откуда это происходит, как не из того более или менее смутно переживаемого чувства, которое нам подсказывает, что вещи живы одним только понятием, всё же остальное в них лишено сущности и лишь тень пустая»<sup>17</sup>.

В том же духе Шеллинг продолжает: «Так как... сила единичности, а значит, и индивидуальности [форма в искусстве] представляется нам в виде жизненной характерности, то в результате этого отрицательное ее понятие превращается в недостаточную и ложную теорию характеристического искусства. Искусство, которое погналось бы за пустой оболочкой

<sup>16</sup> Цит. по кн.: *Н.Я. Берковский (ред.)*. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 298–299.

<sup>17</sup> *Ук. соч.* С. 300.

или ограничением индивидуальности, было бы резким и невыносимо косным. Во всяком случае, мы стремимся не к индивидуальному, но к жизненности присущего ему понятия. Но, когда художник постигает облик и суть обуревающей его творческой идеи, выдвигает это на первый план, он превращает индивидуальное в самостоятельное целое, в род, в вечный прообраз, а кто уловил сущность, тот уже не убоится ни резкости, ни строгости, усматривая в этом условие жизненности»<sup>18</sup>.

Наконец, в указанной речи Шеллинг, несомненно, касается и проблемы художественного стиля, хотя самого этого термина он и не употребляет, а ограничивается термином «совершенная форма». «И в природе, и в искусстве сущность, в первую очередь, стремится к своему осуществлению, к представлению самой себя в единичности. Вот почему в обоих случаях величайшая строгость формы обнаруживается на первых порах: ибо без ограничения не могла бы явиться нашему взору безграничность, не будь твердости, неизвестна была бы и мягкость, а если единство должно стать ощутимым, то это возможно только через самобытность, обособленность и противоборство. Таким образом, первоначально творческий дух целиком погружается в форму, уходит в нее безвозвратно, и даже в великих созданиях он выражает себя резко. Но чем больше ему удастся всю полноту этой формы сосредоточить в едином творении, тем больше мало-помалу он отступает от своей строгости, и там, где форма достигает такой своей завершенности, что в ней он в состоянии с удовлетворением успокоиться и постигнуть самого себя, там этот творческий дух как бы исполняется радостью и придает своему движению мягкость очертаний. Тогда и наступает состояние наипрекраснейших зрелости и расцвета, при котором чистый сосуд искусства нагнетается до краев, дух природы сбрасывает с себя узы и ощущает свою родственность душе. Словно мягкий свет зари, проникающий всё видение, вещает душа о своем грядущем приходе»<sup>19</sup>.

Таким образом, всякое искусство, по Шеллингу, есть воплощение идеального в реальном до полной неразличимости в нем этих двух последних начал. Однако этого для Шеллинга мало. Во-первых, и само идеальное Шеллинг понимает чрезвычайно сложно, или, вернее сказать, многоступенчато, от бога до универсума, от универсума до вечных идей и вечных богов; и только в этом своем оформлении идеальное, воплощаясь в новом реальном, или в материальном, является уже произведением искусства. Однако и в самом искусстве тоже можно наблюдать черты идеального осмысления или оформления и черты реального содержания. Тут они тоже слиты в нераздельное целое. Но это нераздельное целое в свою

<sup>18</sup> Ук. соч. С. 301–302.

<sup>19</sup> Ук. соч. С. 309–310.

очередь может пониматься с точки зрения его специфически идеального или духовного оформления. И вот этот-то идеальный оформляющий и творчески-осмысляющий момент цельного искусства и есть его стиль. Поэтому стиль, по Шеллингу, вовсе не противопоставляется содержанию художественного произведения. Он уже предполагает эту изначальную слитость идеальной формы и реального содержания в искусстве. И то идеальное и формально-организующее, что он называет стилем, есть структура уже неразлично слитых идей и содержаний. Это, таким образом, максимально насыщенная и творчески организующая форма всего произведения искусства, взятого в целом.

Шеллингу принадлежит еще разделение искусства, не получающее указания именно на стиль, но несомненно относящееся к этому последнему. Это — разделение поэтических образов на *схемы*, *аллегории* и *символы*. Об этом Шеллинг довольно много и часто говорит в своей философии искусства. Но мы приведем сейчас место наиболее систематическое.

Прежде всего, это разделение на схему, аллегорию и символ относится у Шеллинга не только специально к художественной области, но имеет и гораздо более общее значение. Это разделение основано на различной акцентуации общего и особенного, которые то могут преобладать одно над другим, а то могут сливаться в одно неразличимое целое. Шеллинг пишет: «Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в *общем* = философии — идее; изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в *особенном* = искусству. Общий материал этого изображения = мифологии. В последней, следовательно, дан уже второй синтез из неразличимости общего и *особенного с особенным*. Выставленное положение есть поэтому принцип конструирования мифологии вообще»<sup>20</sup>. Выходит, таким образом, что мифология есть не что иное, как абсолютное слияние философии и искусства. Теперь посмотрим, как уже говорит Шеллинг об упомянутом тройном делении, но уже в области специально искусства.

«Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть *схематизм*. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть *аллегория*. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть *символ*»<sup>21</sup>. У Шеллинга далее следуют обширные замечания к этому разделению<sup>22</sup>, куда необходимо

<sup>20</sup> Ф. В. Й. Шеллинг. Философия искусства. С. 106.

<sup>21</sup> Ук. соч.

<sup>22</sup> Ук. соч. С. 106–113.



присоединить также и весьма ценные исторические данные у комментатора этого перевода Шеллинга А. В. Михайлова<sup>23</sup>.

Нам кажется, что это тройное деление художественных произведений у Шеллинга является в романтизме наиболее четким и глубоким, максимально философским и в то же время соответствующим реальному положению дела в поэзии. Когда на сцене появляется фигура, обозначающая собою Добродетель или Порок, тут, несомненно, главенствует общее над особенным; и, по Шеллингу, это есть схема. Когда, наоборот, главенствует особенное над общим, мы имеем, например, басню, где художественная часть может отличаться большим искусством или не отличаться им, но она во всяком случае — только пример для общего тезиса, выставляемого в басне, т.е. особенное здесь подчинено общему. А там, где существует также и полное слияние общего и особенного, когда уже нельзя сказать, что главенствует над чем, мы получаем обыкновенный художественный образ, который говорит сам за себя и сразу рассматривается как единичность и как неотделимая от нее общность. В этом смысле Гамлет или король Лир, Дон Кихот или Дон Жуан, Фауст или Мефистофель и даже в самой обыкновенной бытовой драме или романе Собакевич или Манилов окажутся, с точки зрения Шеллинга, символами. Пожалуй, из всего романтизма это тройное деление до последнего времени оставалось наиболее глубоким и ясным. Оно вполне соответствует тому, что мы выше сказали о стиле у романтиков. И схема, и аллегория, и символ являются прежде всего безраздельным слиянием идеального и реального. Но только в случае схемы перевешивает идеальное, в случае аллегории перевешивает реальное, а в случае символа первичное слияние идеального и реального в искусстве вновь выдвигается на первый план и определяет собою структуру общесинтетического произведения искусства. Другими словами, в этом синтезе идеального и реального в искусстве один раз первое место принадлежит идеальному, второй раз реальному, и третий раз есть использование первичного синтеза идеального и реального для рассмотрения их равновесного функционирования в художественном произведении.

**3. Август Шлегель.** Романтики не очень любили давать систематическую теорию стиля. Рассмотренный выше Шеллинг в порядке исключения дал философскую теорию стиля. Такой же редкостью является и *литературная* теория стиля, которая принадлежит Августу Шлегелю и которая излагалась в его лекциях по философскому учению об искусстве в Иенском университете в 1798 году. Эти лекции буквально записаны Г. Астом и дополнены другим учеником А. Шлегеля Карлом Краузе. Наше последующее изложение будет основано именно на дополнениях К. Краузе.

<sup>23</sup> Ук. соч. С. 469–470.

Прежде всего, здесь мы находим определение стиля. Оно сводится к тому, что «стиль заключается в способе и степени самого прекрасного, представленного в произведении искусства, и в соразмерном с этим содержанием представлении или явлении самого прекрасного»<sup>24</sup>. Это свое определение стиля А. Шлегель противопоставляет прежним пониманиям, более формалистическим, и считает очевидным именно свое понимание, поскольку оно основано не просто на анализе формы, но на анализе оформления красоты и сущности произведения.

Исходя из своего понятия стиля, А. Шлегель производит следующее тройное деление стилей. «Поскольку форма внешнего представления необходимо направлена на внутреннюю сущность содержания или содержимого, то также и стиль искусства подразделяется, во-первых, на основные типы и ступени прекрасного, к которому способна жизнь человека и человечества»<sup>25</sup>. Таких ступеней красоты, по А. Шлегелю, три.

Первый тип — это «ступень чистой цельной богоподобной и по божественному образцу свободной жизни человека и человечества в своей чистой и цельной идее и в своем чистом и цельном идеале как богоподобный равнообраз (Ebenbild), или человечество, являющееся в своем божественном равнообразе, и именно: в теле и духе и в единстве обоих. На этой ступени человеческое тело идеально прекрасно и оформлено как абсолютно совершенный природный образ. Таковы в индийской мифологии боги, чистые духи, в христианском искусстве — ангелы. Этой чистой идеальности и богоподобию соответствует также идеальность и богоподобие цельного явления и цельного представления, т.е. чисто богоподобный, верно понятый, чисто божественный, идеальный первообразный стиль»<sup>26</sup>. Ко второму типу относится ступень благородного, среднего, греческого стиля. «Это — состояние самообожествляющегося человечества, но еще затронутое отрицанием, небожественным». Третья разновидность стиля, по А. Шлегелю, составляет «ступень к идеальной свободе стремящейся, но еще не достигшей человеческой жизни». «Эта ступень также имеет свою красоту, потому что не вся красота зависит от идеальной свободы. Сюда принадлежат художественные изображения обычной действительной жизни, которые не поднимаются до стремления к чистой идеальности. В этой области удерживается в первую очередь комическая драма, т.е. это стиль обычной жизни, более низкий, но еще не низкий, низменный плебейский стиль»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> А. В. Schlegel. Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre, mit erläuternden Bemerkungen von K. Ch. Fr. Krause. Leipzig, 1911. S. 324.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Ук. соч. С. 325.

<sup>27</sup> Ук. соч. С. 325–326.

С другой стороны, художественные стили можно рассматривать и исторически. Тогда, по А. Шлегелю, у нас получатся: 1) античный, классический стиль; 2) средневековый или романтический; и 3) современный стиль. Классический стиль в свою очередь подразделяется на собственно античный и всякий вообще совершенный стиль, например драматический стиль века Людовика XIV.

«От стиля отличается манера, но в разных смыслах». Манера в собственном смысле слова есть «способ работы, употребления рук, а также способ и манера представления и явления прекрасного». Манера также может быть благородной, свободной и духовно богатой. Подлинная манера переходит в подлинный стиль; поэтому манера итальянских мастеров благородна, свободна и возвышенна. «Стиль относится к манере подобным же образом, как гений к таланту. Многие художники имеют собственную манеру, не имея собственного стиля. Гений определяет собою стиль, манера же — талант». Манера употребляется, продолжает А. Шлегель, также в дурном смысле, как недостаток стиля. «Великие художники, имеющие высокий стиль, приобретают также обычно и соответствующую манеру. Однако многие перенимают также манеру своего учителя и лишь постепенно затем от нее освобождаются. Так, Рафаэль имел манеру Пьетро Перуджино. Многие большие художники имеют великолепный, отличный стиль, но не имеют соответствующей манеры, как, например, Жан Поль Рихтер»<sup>28</sup>.

Что касается тройного деления стиля у А. Шлегеля, то оно, по-видимому, относится, скорее, не к форме художественного произведения, а к его содержанию, поскольку разделение это имеет в виду просто разные ступени бытия и жизни в смысле их ценности, или значительности. Что же касается противоположения стиля и манеры, то у А. Шлегеля и тут, по-видимому, имеет значение по преимуществу важность содержания художественного произведения, а не формальная противоположность двух методов творчества. Другими словами, теория А. Шлегеля мало выходит за пределы Гёте и Шиллера, а от Шеллинга отличается только отсутствием строгой архитектоники понятий. Получается дело так, что разница между стилем и манерой ощущается только в таких произведениях, в которых манера — плохая. А там, где применяется хорошая манера, она ничем не отличается от стиля. Мы бы не назвали такую теорию логически четкой, хотя какое-то формальное противоположение того и другого несомненно имелось в виду этими авторами. Наконец, само определение стиля у А. Шлегеля, можно сказать, целиком отсутствует, потому что то его определение, которое мы привели выше, опять-таки относится скорее к той или иной значительности самого феномена

<sup>28</sup> Ук. соч. С. 327–328.

красоты. «Способы и степени» как самой красоты, так и подачи ее в художественных произведениях являются лишь очень общим определением стиля и не содержат в себе почти никакого формального противоположения тому, что не есть стиль, которое всё же всегда мыслится при размышлении о том, что такое стиль. Степень приближения человеческого общества к Богу, конечно, можно расценивать с точки зрения стиля, однако ясно, что здесь имеется в виду скорее онтологическое, чем художественное понимание стиля.

Более ясное противоположение стиля и манеры А. Шлегель дает в своей статье «Об отношении искусства к природе, об иллюзии и правдоподобии, о стиле и манере» 1802 года. По этому поводу Н. Я. Берковский пишет: «Категории “манеры” и “стиля” имеют большое значение в романтической эстетике. “Стиль”, по определению Августа Шлегеля, — это умение художника в своем сознании стоять на уровне объекта. “Манера” — это привнесение в художественную работу особых черт самого художника, его партикулярной личности. “Стиль”, как поясняет Шлегель, подобен прозрачной чистой воде. “Манера” — это привкус в ней. “Характерное” [реалистическое] искусство [по Шлегелю] страдает маньеризмом, так как мир в нем представлен не со стороны своих существенных черт, не в своей общезначимости, но с точки зрения особой личной заинтересованности... У Еврипида [по Шлегелю] происходит изъятие личности из родовых и общегражданских связей, с него начинается “проза” *отдельного человека*. Он сам не подымается над интересами персонального, обособленного героя, и “стиль” у Еврипида поэтому вырождается в “манеру”»<sup>29</sup>. Согласно подобному воззрению А. Шлегеля, получается, что стиль художественного произведения отражает объективную действительность, а его манера — субъективные капризы художника. В общем это напоминает то, что мы выше находили у Шиллера и Гёте.

Однако если сделать общий вывод из рассуждений А. Шлегеля, то, поскольку он под стилем понимает разную «степень» и «способ», а также и тип прекрасного, то необходимо будет сказать, что и он не уходит далеко от Шеллинга. Получивши прекрасное как воплощение идеального в реальном, он только рассматривает типы этого воплощения; а ведь это и есть у романтиков художественный стиль. Может быть, стоит отметить только объективную природу прекрасного и его стилей, которую А. Шлегель выдвигает на первый план. Но оно, конечно, тоже нисколько не выходит за пределы теории Шеллинга.

**4. Отдельные суждения о стиле. Новалис и Фр. Шлегель.** Из романтиков можно привести не только общие теории стиля, но и некоторые отдельные суждения о нем.

<sup>29</sup> Н. Я. Берковский (ред.), *ук. соч.* С. 99–100.

Так, например, стиль в смысле возвышенного художественного произведения встречается у Фридриха Шлегеля, который по поводу античного стиля пишет: «Всё, что сохранилось нам со времен этого поистине золотого века из наивысших родов поэзии, в той или иной степени свидетельствует о возвышенном стиле, о силе воодушевления, о слиянии искусства с божественной гармонией». «В целом всё покоится на твердой почве древней поэзии, всё едино и нераздельно в условиях праздничного существования свободного человека и священного могущества древних богов»<sup>30</sup>. Затем, по Шлегелю, происходит угасание искусства, если не считать краткого «припадка» поэзии в Риме, после чего «сила поэзии» иссякает, и дух человечества начинает развиваться в ином направлении. Однако, пишет далее Фр. Шлегель, «с приходом германцев забил из скалы прозрачный поток героических песен и разлился по всей Европе». Здесь начинается вторая эпоха мировой поэзии. «Объединяя религию и поэзию, вступает великий Данте, основоположник и отец современной поэзии». Данте, Петрарка, Боккаччо — «эти три мастера возглавляют старый стиль современного искусства»<sup>31</sup>.

Попадают у романтиков также и суждения о стиле языка, причем нужно помнить, что эти стили стали эмпирически и систематически разрабатываться только в XX веке. По А. Шлегелю, «существуют логические синонимы, но не существует поэтических». «И в выборе между словами, которые для домашних потребностей обыденной жизни пригодны одинаково, в этом выборе в значительной степени и состоит искусство поэтического стиля»<sup>32</sup>. В своих «Берлинских чтениях» А. Шлегель «старается выяснить генеральные особенности массовых языковых стилей». В полемической характеристике Шлегеля современный французский язык выражает «торопливую беглость рассудка и поверхностность чувств», всякое говорение на французском языке «есть и постоянное нетерпеливое спрашивание». Что же касается английского языка, то на нем постоянно «отвечают», «как если бы хотели ответить на вопрос кратчайшим образом»<sup>33</sup>.

В дальнейшем мы приводим ряд фрагментов из Фридриха Шлегеля, опубликованных только в 1957 году<sup>34</sup>. Поскольку эти фрагменты являются только случайными суждениями из записных книжек Фр. Шлегеля, очень многое в них остается для нас темным и непонятным, так что здесь потребовалось бы целое специальное исследование. Но это исследование не входит в нашу задачу, и потому мы здесь ограничимся только

<sup>30</sup> *Ук. соч.* С. 186–187.

<sup>31</sup> *Ук. соч.* С. 192–194.

<sup>32</sup> *Ук. соч.* С. 69.

<sup>33</sup> *Ук. соч.* С. 72.

<sup>34</sup> *Fr. Schlegel. Literary notebooks: 1797–1801*, ed. by H. Eichner. Toronto, 1957.

приведением различных суждений Фр. Шлегеля о стиле, пользуясь ими скорее как некоторыми намеками и как материалом для разного рода догадок.

«Идея *теологического* и *экономического* стиля. Первый — этический после изъятия всего исторического, риторического, философского; последний — после изъятия этического энтузиазма; это чистый *эмпирический* стиль. Первый — мистический. Эклектический стиль относится к романтическому» (№ 19). Под эклектическим стилем Фр. Шлегель понимает здесь, очевидно, средний между теологическим и экономическим.

«Спиноза — образец *логического* стиля. — Также Аристотель и Платон в *logicois*» (№ 22). Под последним термином Шлегель понимает, очевидно, логические части произведений Платона и Аристотеля.

«В антитетическом стиле одновременно выделяются углы предметов» (№ 44).

«Софоклова совершенная красота в риторическом стиле невозможна» (№ 47).

«Стиль есть историческая (классическая или прогрессивная) объективная особенность искусства; манера — чисто индивидуальная, неисторическая» (№ 145).

«*Дух* произведения есть всегда нечто неопределенное, следовательно, безусловное. — *Дух* есть определенное единство и цельность неопределенного множества безусловных свойств. *Тон* есть неопределенное единство особенностей. *Форма* есть совокупность абсолютных ограничений. *Материал* есть частица абсолютной реальности. — *Классические* произведения литературы не имеют как таковые *тона*, но имеют *стиль*» (№ 144).

«*Характер* есть дух, тон, форма, материя, стиль и тенденция, взятые вместе» (№ 443).

«*Форма* и *стиль* намеренны; не таковы *дух*, *тон* и *тенденция*» (№ 445).

«Материал, форма и стиль вместе образуют букву (Стиль есть дух у древних)» (№ 471).

«Филологический стиль должен иметь намного больше *архаизмов* и также *новшеств*, чем общественный и романтический. Пиндарово великолепие у Гиббона» (№ 587).

«Неспособность Гиббона упорядочить целое; его стиль *мозаичен*. — Аффектация возникает менее из стремления быть новым, чем из страха быть старым; настоящий синтетический стиль всегда сам по себе нов» (№ 589).

«Общественный стиль не отличается существенно от романтического» (№ 589).

«Философский стиль должен быть критическим, с примесью логического, часто одно, совсем часто другое. — Исторический стиль есть = систематический = аналитический = синтетический» (№ 609). «Логический

стиль либо диалектичен (отрицателен) и трансцендентален, либо герменевтичен (положителен)» (№ 815).

«В Платоне все роды стиля смешаны (логика — панегирик — и т. д.), но не перемешаны» (№ 868).

«Лишь логическая и диалектическая проза вместе создают *трансцендентальный стиль*, к которому, по-видимому, стремится Фихте» (№ 872).

«Панегирический стиль — явно политической природы. Риторический вообще более этической природы. Законодательный стиль *практический*. — Также диалектический стиль имеет в себе нечто политическое. Систематический стиль не *просто* трансцендентален, но одновременно абстрактный и одновременно романтический» (№ 892).

«Возможно, в “Государстве” Платона предчувствие *абсолютно* романтического в стиле» (№ 894).

«Конъюнктивы и адъективы в историческом стиле очень важны» (№ 901).

«Сентенции — всегда в тетическом стиле: этическая тетика. (Нет ли также и поэтической тетики?)» (№ 960).

«Каждый период есть масса, фрагмент, рапсодия или система. Каждый стиль имеет как свою собственную орфографию, так и свою собственную пунктуацию» (№ 1062).

«Всё обусловленное и обусловливающее в стиле неромантично» (№ 1594).

«Стиль есть, конечно, только архитектурное в дикции. Тон или тенденция — пластическое» (№ 1623).

Гораздо чаще мы находим у романтиков более общие художественно-онтологические высказывания, которые хотя и не представлены у них в виде систематического целого, тем не менее в своем логическом существе образуют именно такое неделимое целое, выраженное небывалым специфическим языком и относящееся как раз к проблеме стиля, правда, в его художественно-онтологическом значении. В тех фрагментах, которые мы сейчас приведем, прежде всего проводится полное и субстанциональное отождествление искусства и природы, а это отождествление понимается у них и буквально телесно, и как психологическое переживание, и как орудие действия, и как жизнь духа, и как момент всей вечности, и как вся вечность, т. е. как Бог, как универсум и как история. Всё это является у романтиков, с нашей точки зрения, не чем иным, как типичной для них мифологической моделью, определяющей собою всю структуру того целого, в котором они почти не различают искусство и природу.

Буквальное отождествление художественного образа и природного явления уже само по себе и мифологично, и магично. Художественный образ, взятый не сам по себе, но как вся полнота телесного осуществления,

это ведь то живое существо, которое всё творит только самим же собой, т.е. своей идейностью и художественной формой. Но такое существо безусловно уже есть существо мифологическое. Равно и природа, творящая не только себя самое, но и человека, и Бога, и весь универсум, это ведь тоже перестает быть только природой, а превращается в какое-то мифологическое царство. Недаром Новалис называл свою философскую систему «магическим идеализмом». С тем же правом он мог бы назвать ее также и магической эстетикой или магическим искусствознанием. При таком понимании мифологии, когда всё немифологическое вообще исключается, в устах романтиков самые обыкновенные вещи, люди, науки, искусства, мораль и вся общественная жизнь, вся история превращаются только в ту или иную область или момент всеобщей мифологии. Физика есть мифология. Математика тоже есть мифология, искусство, религия и любовь. Любовные отношения между людьми превращаются в мистериальные акты, так что и поэт, и просто любящий, и натурфилософ, и моралист делаются магами, волшебниками, сказочными существами. Сама сказка и фантазия по необходимости выступают при этих условиях как максимальный реализм. История неотделима ни от фантазии, ни от поэзии, а есть только своеобразный музыкальный ритм, а то и прямо анекдот. Вся жизнь становится богослужением, или, точнее сказать, литургией. В искусстве, собственно говоря, уже теряется различие между «как» и «что». Это сразу и то и другое вместе. И если говорить о стиле, то этот стиль сразу будет и художественным, и природным, и моральным, и личным, и общественным, и историческим, и человеческим, и божественным, а короче говоря, просто мифологически-магическим. Всё зависит здесь только от направления нашего внимания, как это мы уже наблюдали и у Шеллинга. Такое небывалое еще в истории очеловечение, обожествление, но в то же время и физикализация искусства требует для своего изучения глубокого внимания. Это, вообще говоря, редчайший исторический феномен; и чем он необычнее, тем больше требует он от нас исследовательского внимания или, по крайней мере, адекватной фиксации. Приводимые ниже фрагменты Новалиса играют в этом отношении самую первичную роль, и потому мы не будем скупиться на время, необходимое для изучения этих фрагментов. Только так можно понять, что такое романтический стиль.

«Всякий пепел — это цветень, — чашечка — небо».

«Поэзия есть воистину абсолютно Реальное. Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истинней» (№ 1186).

«Сказка подобна канону поэзии. Всё поэтическое должно быть сказочным. Поэт поклоняется случаю» (№ 1257).

«Цветок — это символ тайны нашего духа».

«Мы одновременно в и вне природы» (№ 1708).



«Первый человек — это первый духовидец. Ему является всё в виде духа. Дети — что иное, как не первые люди? Яркий взор ребенка богаче, нежели предчувствие самого отважного провидца» (№ 1755).

«Всё законченное выражает не только себя самое, оно выражает и весь сродный мир. Потому вокруг законченного всякого рода реет покрывало Вечной Девы, которое от легчайшего прикосновения обращается в магический пар, что становится облачной колесницей провидца. Это не только древнее изваяние, которое видим мы. Оно — одновременно и небо, и подозрительная труба, и неподвижная звезда и посему — истинное откровение» (№ 1110).

«У древних религия была уже в известной степени тем, чем она должна стать у нас — практической поэзией» (№ 984).

«Мы ищем всюду Безусловное, а находим всегда только вещи» (№ 206).

«Человек: Метафора» (№ 686).

«Инстинкт есть искусство без намерения» (№ 489).

«Экстаз — внутренний световой феномен = интеллектуальному созерцанию» (№ 653).

«Как мне кажется, всюду лежит в основе грамматическая мистика, которая очень легко могла возбуждать первое удивление по поводу языка и письмен. (Дикие народы и поныне считают еще письмена волшебством.)» (№ 1175).

«Язык — это Дельфы» (№ 1178).

«Истинный поэт — всеведущ; он — действительный мир в малом» (№ 1229).

«Настоящая сказка должна быть в одно и то же время пророческим, идеальным, абсолютно необходимым изображением. Истинный творец сказки есть провидец Грядущего» (№ 1258).

«Нет ничего поэтичней, чем воспоминание о предчувствии или представлении о Грядущем. Представления о древних временах нас влекут к умиранию, к улетученью. Представления о Грядущем нудят нас к животворению, воплощению, к уподобляющей действительности. Поэтому всякое воспоминание грустно, всякое предчувствие радостно. Первое умеряет слишком большую жизненность, второе вздымает слабую жизнь. Обычайное Настоящее посредством ограничения связует Прошедшее и Грядущее. Возникает соприкосновенность, а чрез окоснение кристаллизация. Но есть духовное Настоящее, которое отождествляет то и другое чрез растворение, и это смешение есть стихия, атмосфера поэта» (№ 242).

«Мышление — это движение мускулов».

«Подлинно *видимая* музыка — это арабески, узоры, орнаменты и т. д.» (№ 1140).

«Прекрасное есть видимое *kat'exochēn*» (№ 1100).

«Поэзия есть великое искусство устройства трансцендентального здоровья. Поэт таким образом трансцендентальный врач».

«Волшебник — поэт. Пророк так относится к волшебнику, как человек вкуса к поэту» (№ 1750).

«Отрывочные мысли суть созерцания и ощущения — следовательно, тела».

«Ребенок — это любовь, ставшая зримой. — Мы сами — сделавшийся зримым росток любви между природой и духом или искусством».

«Всё, что можно мыслить, мыслит само: есть проблема мышления» (№ 172).

«Что любят, то находят повсюду и везде видят сходства. Чем больше любовь, тем шире и многообразней этот сходный мир. Моя возлюбленная — это аббревиатура вселенной, вселенная — элонгатура моей возлюбленной. Другу наук все они предлагают цветы и подарки для его возлюбленной».

«Я = Не-Я: высшее положение всякой науки и искусства» (№ 168).

«Что есть природа? — Энциклопедический, систематический index, или план нашего духа. Отчего мы хотим удовольствоваться одной только росписью наших сокровищ? Предоставьте нам самим их рассматривать и многообразно обрабатывать и употреблять в дело.

Фатум, что нас гнетет, есть лень нашего духа. Через расширение и развитие нашей действительности мы сами себя обратим в фатум.

Кажется, что всё на нас нахлынуло, ибо не вытекаем мы. Мы отрицательны, ибо мы волим, — чем положительней становимся мы, тем отрицательнее становится мир окрест нас, пока, наконец, не будет никакого отрицания, но все мы — во всем.

Бог волит богов» (№ 1384).

«Всякий метод есть ритм: если кто овладел ритмом мира, это значит, что он овладел миром. У всякого человека есть свой индивидуальный ритм. Алгебра — это поэзия. Ритмическое чувство есть гений» (№ 1147).

«Всё доказуемо = всё антиномично. Существует сфера, где всякое доказательство есть круг или ошибка, где ничто не доказуемо; это есть сфера сотворенного Золотого Века. Полярная сфера и сфера Золотого Века также гармонируют. Я реализую Золотой Век в то время, как я создаю полярную сферу. В сфере Золотого Века я — без сознания, поскольку я в полярной — без сознания и с сознанием, поскольку я в обеих сферах с сознанием. Итак, я тоже природа и дух, лишь одновременно без сознания — и лишь одновременно с сознанием — и то и другое, и война и мир, только одновременно без сознания и только одновременно с сознанием» (№ 83).

«Поэт понимает природу лучше, чем какой-нибудь ученый» (№ 1222).

«Особые роды душ и духов, которые обитают в деревьях, ландшафтах, камнях, картинах. Ландшафт следует рассматривать как дриаду и ореаду.

Ландшафт нужно ощущать как тело. Каждый ландшафт есть идеальное тело для особого рода духов».

«Все люди суть вариации Единого совершенно индивидуума, то есть Единого брака».

«Истинная математика — подлинная стихия мага. В музыке она является формально как откровение, как творческий идеализм. Здесь она удостоверяет, что она небесная посланница, *kat'anthrōpon*» (№ 1666).

«Всякое наслаждение музыкально, следовательно, математично» (№ 1666).

«Метафорический язык — это система логарифмов. Не должны ли звуки идти в известной степени логарифмически?»

«Жизнь богов есть математика. Чистая математика — это религия. Все божественные посланцы должны быть математиками. Всякая линия есть мировая ось» (№ 1666).

«Прекрасная тайна девы, что именно делает ее столь несказанно привлекательной, — это предчувствие материнства, предчувствие будущего мира, который в ней дремлет и должен из нее развиваться. Она — разительный подобень Грядущего» (№ 734).

«Природная поэзия есть наверное подлинный предмет искусственной поэзии, — и внешности поэтической речи кажутся странными формулами сходных соотношений, символическими знаками Поэтического в явлениях» (№ 1215).

«Времена года, дня, жизнь и судьбы — все они достаточно замечательны, всецело ритмичны, метричны, в лад. Во всех ремеслах и искусствах, во всех снарядах, органических телах, в наших каждодневных занятиях, всюду: *ритм, метр, лад, напев*. Всё, что мы делаем с известной сноровкой, мы делаем это незаметно ритмически. Ритм находится повсюду, всюду вкрадывается. Всякий механизм метричен, ритмичен» (№ 1570).

«Я есть Ты».

«Сказка есть как бы сновидение, без связи, совокупность чудесных вещей и происшествий, например, музыкальная фантазия, гармонические ряды Эоловой арфы, сама природа» (№ 1259).

«Всё мистическое — лично и потому есть стихийная вариация вселенной».

«Ничто так не поэтично, как всякие переходы и разнородные смешения» (№ 1217).

«Писать стихи — это рождать. Всякое стихотворение должно быть живой особью» (№ 1188).

«Все искусства и науки покоятся на частичных гармониях (Поэты, Безумцы, Святые, Пророки)» (№ 427).

«Смерть — это романтизирующее начало нашей жизни. Смерть есть —, жизнь +. Смертию укрепляется жизнь».

«Поэзия есть база общины так же, как добродетель — база государства. Религия есть смешение поэзии и добродетели — итак, угадайте, — какая база?»

«Это только от слабости наших органов и от самоприкасания, что мы не можем узреть себя в фейном мире. Все сказки — только сны о том родном мире, что всюду и нигде. Высшие силы в нас, которые однажды, как гении, сотворяют нашу волю, — ныне музы, укрепляющие нас на трудном пути милыми воспоминаниями» (№ 1756).

«Истина есть совершенная ошибка, точно так же, как здоровье — совершенная болезнь» (№ 203).

«Вода есть влажный пламень».

«Вся наша жизнь — богослужение. Всякое благо в мире есть непосредственная деятельность Бога. В каждом человеке мне может явиться Бог» (№ 1000).

«Догматично, если я говорю, что нет Бога, нет науки, нет вещи-в-себе; критически я могу сказать только: теперь нет для меня такого существа, есть существо только измышленное. Всякая иллюзия так же существенна для истины, как тело — для души. Ошибка — это необходимое орудие истины. Ошибкой я созидаю истину; совершенное пользование ошибкой — совершенное обладание истиной.

Всякий синтез, всякая прогрессия или переход, начинается с иллюзии. Я вижу вне себя то, что — во мне, — верю, что случилось уже то, что я делаю только сейчас, и так далее. Ошибка времени и пространства» (№ 116).

«Взгляд (речь), прикосновение рук, поцелуй, прикосновение груди, объятие, — это ступени лестницы, по которой спускается душа; ей противоположна лестница, по которой тело восходит до объятия» (№ 587).

«Личностная душа должна стать согласной с Мировой Душой».

«Природа — это окамененный волшебный город» (№ 1387).

«Уже совесть показывает наше соотношение, связанность (возможность перехода) с каким-то другим миром — внутреннюю, независимую мощь и состояние вне общей индивидуальности. Через сопряжение можно словами творить чудеса».

«Есть только Единый храм в мире и это — человеческое тело. Нет ничего священней, чем этот высокий образ. Низкий поклон перед человеком есть присяга на верность этому откровению во плоти. (Божеское почитание Лингама, груди, изваяний.) Касаются неба, если прикасаются к человеческому телу» (№ 743).

«Мир есть всеобщий троп духа, символический образ его» (№ 211).

«Царство поэта да будет мир, втиснутый в средоточие его времени. Его план и выполнение да будут поэтичны, т. е. поэтической природой. Он может употреблять всё; он только должен его амальгамировать духом,

должен из него творить Целое... Всякая поэтическая природа есть природа. Ей надлежат все свойства последней. Так личностна она и всё же так интересна... Поэт из века в век пребывает истинным. Он устойчив в круговом движении природы. Философ изменяется в вечно-устойчивом. Вечно-устойчивое изобразимо лишь в изменчивом. Вечно-изменчивое — лишь в Неизменном, Целом, настоящем мгновении» (№ 1221).

«Чем стихотворение более лично, местно, временно, своеобразно, тем оно ближе лежит к центру поэзии. Стихотворение должно быть совершенно неисчерпаемым, как человек и меткое речение» (№ 1214).

«Неведомое, таинственное есть следствие и начало всего. (Мы знаем, собственно, лишь то, что само себя знает.) Что недоступно пониманию, то находится в несовершенном состоянии, его должно постепенно сделать понятным. Познание есть средство, чтобы опять прийти к не-познанию. Природа непостижна per se».

«Чудесность математики. Она — письменное орудие, способное еще к бесконечному совершенствованию, главное доказательство симпатии и тождества природы и души» (№ 1670).

«Слова поэта — всеобщие знаки, — звуки они — волшебные слова, прекрасные группы, движущиеся вокруг себя. Как одеяния святых хранят еще чудесную силу, так иное слово, освященное каким-нибудь великолепным воспоминанием, уже стало почти стихотворением. Для поэта язык никогда не бывает слишком беден, но всегда слишком общ. Его мир — прост, как и его инструмент, но также и неисчерпаем в напевах».

«Идеализм должен быть противопоставлен не реализму, но формализму» (№ 119).

«Всё само по себе вечно. Смертность и изменчивость есть именно преимущество высших природ. Вечность — это знак (*sit venia verbis*) бездуховных существ. Синтез вечности и временности».

«Волшебнейший, вечный феномен — наше собственное бытие. Человек для самого себя — величайшая тайна. Разрешение этого бесконечного задания на деле есть вселенская история» (№ 178).

«Нет, это не пестрые краски, веселые звуки и теплый воздух, которые нас так вдохновляют весной. Это безмолвный, вещающий дух бесконечных надежий, некое чуяние многих радостных дней, здорового бытия столь многообразных природ, предчувствие высшего, вечного цвета и плодов и темная, взаимная симпатия к содружно распускающемуся миру» (№ 1571)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Все указанные фрагменты цит. по: *Новалис*. Фрагменты в пер. Г. Петникова. М., 1914. Поскольку номера фрагментов у Петникова не указываются, мы их вставляем от себя во всех тех случаях, когда данные фрагменты были помещены в указанном ниже издании Новалиса.

Нетрудно заметить, что во всех этих фрагментах и прекрасное, и всё вообще существующее, включая неорганические тела, органические произведения природы и одушевленные существа, трактуются как воплощенные идеальных начал или, по крайней мере, универсума в самом буквальном и непосредственном смысле слова. Всё на свете есть миф и только миф. И задача философа или эстетика, который у Новалиса неотличим от поэта и художника, заключается только в том, чтобы рассмотреть и формулировать функционирование этого бесконечно идеального в реальном, т.е. формулировать структуру мифа в сравнении с немифическим бытием, которое для романтика вообще не существует. Заниматься такой задачей — это и значит изучать стиль художественного произведения или, что то же, реально и онтологически существующих предметов. Продолжим наше изучение фрагментов Новалиса.

«Непосредственно покоящимся представляется то, что в отношении внешнего мира непосредственно неподвижно. Как бы разнообразно ни изменялось оно само, всё же в отношении к внешнему миру оно всегда остается в покое. Это положение относится ко всем самомодификациям. Поэтому прекрасное кажется таким покоящимся. Всё прекрасное есть самоосвященный совершенный индивид» (№ 1101).

«Художник стоит на человеке, как статуя на пьедестале» (№ 1102).

«(Артистика). Ремесленными способностями (ремесленником) дирижирует художник. Он концентрирует в более высоком единстве различные инструменты, благодаря каковой более высокой концентрации она сама получает более высокое значение. Более высокий художник компонирует из единств низших художников вариационный ряд более высоких единств, и т. д.» (№ 1103).

«Искусство есть образование нашей действительности — воление определенным образом в соответствии с идеей, — действие и воление здесь одно. Лишь частое упражнение нашей действительности, посредством чего она становится определенной и сильнее, образует искусство» (№ 1085).

«Если бы у нас была (наука) фантастика, подобно логике, то искусство открытия было бы — открыто. В некоторой степени к фантастике принадлежит также и эстетика, подобно тому, как учение о разуме принадлежит логике» (№ 1092).

«Наш язык либо механичен, атомистичен, либо динамичен. Подлинно поэтический язык должен быть, однако, органическим, живым. Как часто мы чувствуем бедность слов, чтобы выразить многие идеи *одним* разом» (№ 1163).

«В самой материи заключается основание жизни, игра влечений оксидации и дезоксидации» (№ 1427).

«Мы находимся в отношениях со всеми частями универсума, как и с будущим и прошедшим. Зависит только от направления и длительности

нашего внимания, какое отношение мы преимущественно хотим построить, какое для нас должно стать преимущественно важным и действенным. Подлинная методика такого подхода должна быть не меньшим, чем давно желанное искусство открытия, или, возможно, даже чем-то большим. Человек ежечасно поступает в соответствии с ее законами, и возможность открыть ее через гениальное самонаблюдение несомненна» (№ 1705).

«Мы должны стремиться стать магами, чтобы суметь стать подлинно нравственными. Чем нравственнее, тем гармоничнее с Богом, тем божеественнее, тем ближе к Богу» (№ 1705).

«Общее каждого мгновения пребывает, потому что оно — в целом. В каждом мгновении, в каждом явлении действует целое. Человечество, вечность присутствуют везде, потому что они не знают ни времени, ни пространства. Мы суть, мы живем, мы мыслим в Боге, потому что это олицетворенный род. — Для нашего духа это ни всеобщее, ни частное. Можешь ли ты сказать, здесь это или там? Это всё, это везде. Мы в нем живем, действуем и будем. Всё истинное, всякая правда, всё личное длится вечно» (№ 1706).

«Когда наша интеллигенция и наш мир гармонируют, то мы равны богам» (№ 1709).

«Чистая мысль, чистый образ, чистое ощущение суть мысли, образы и ощущения, которые не вызываются соответствующим объектом, но возникают вне так называемых механических законов, вне сферы механизма. Фантазия есть такая немеханическая сила. (Магизм, и синтетизм фантазии. Философия является здесь совершенно как магический идеализм.)» (№ 1712).

«Во многих старых сочинениях бьется таинственный пульс и отмечает точку соприкосновения с невидимым миром, некое живое становление. Гёте должен стать священнослужителем этой физики — он в совершенстве понимает службу в храме. Теодицея Лейбница была великолепной попыткой в этой области. Чем-то подобным станет будущая физика, но, возможно, в более высоком стиле. Если бы только до сих пор, вместо удивления, было привнесено другое слово в так называемую физикотеологию» (№ 1713).

«Мы связаны с невидимым теснее, чем с видимым» (№ 1714).

«Математика относится лишь к праву, правовой природе и искусству, а не магической природе и искусству. Магическими они оба становятся лишь благодаря морализированию. Любовь есть основание возможности магии. Любовь действует магически» (№ 1717).

«(Казуология). Прозаическая природа теперешнего неба и теперешней земли. Мировой период пользы. Страшный суд — начало нового, образованного периода» (№ 1718).

«Учение о будущем (космогика). Природа станет нравственной, когда она из подлинной любви к искусству отдаст себя искусству и сделает, чего хочет искусство; искусство — когда из подлинной любви к природе оно будет жить для природы и работать в соответствии с ней. Они должны сделать это одновременно, по собственному выбору, ради самих себя, и по выбору другого, ради другого. Они должны встретиться в себе самих с другим и с самими собой в другом» (№ 1723).

«Замечательное свойство Гёте замечаем мы в его сочетаниях малого, незначительного повода с важными событиями. При этом, кажется, у него нет иной цели, как занять поэтическим образом силу воображения некоей таинственной игрой. И здесь этот редкостный гений пошел по следам природы и подметил ее тонкий художественный прием. Обычная жизнь полна подобных случаев. Они складываются в игру, которая, как всякая игра, доходит до поразительного и до обмана» (№ 1740)<sup>36</sup>.

Во всех приведенных выше фрагментах Новалиса проскальзывает тоже вполне романтическое учение о магической природе искусства, которое непосредственно вытекает из буквального тождества искусства и природы, а также искусства и всего универсума. Что касается самого термина «стиль», то из фрагментов Новалиса мы могли бы привести следующие три фрагмента, которые тоже характерным образом понимают стиль как «духовную декламацию», как «писательский голос» и как предмет «технического учения о человеке», чтобы «экономить своим голосом и своим стилем» и придавать голосу и стилю «пропорциональность» и нюансировать их.

«По стилю можно заметить, привлекает ли предмет автора или нет и насколько, — и отсюда сделать выводы о его конституции, о его случайном настроении и т. д.

Полный стиль, скудный стиль; бледный стиль, красочный стиль; разнообразный, монотонный стиль; болезненный, здоровый — слабосильный и энергический стиль. — Лечебные методы — воспитательные методы стиля. (В стиле Гёте монотонность и упрощение большого мира — необходимый, но крайне простой этикет.) Большой мир есть просто образованная чувствительность, эстетическая конституция как идеал» (№ 1237).

«Как поэзия имеет разнообразные модификации в видимости и объеме, гибкости, стиле, роде (разнообразии), благозвучии, стремительности, точности или остроте, так же и писательский голос или стиль надо судить аналогичным образом с многообразных точек зрения. Стилистика имеет необыкновенно большое сходство с декламационным учением или искусством речи в строгом смысле.

---

<sup>36</sup> Последние фрагменты, не содержащиеся у Г. Петникова, переведены по изд.: *Novalis' Werke*, hrsg. von H. Friedemann, т. 4. Berlin–Leipzig–Wien–Stuttgart (год не указан). Это издание пока еще не полное.



Риторика есть уже часть прикладного искусства речи и письма. Кроме того, она обнимает прикладную духовную или психологическую динамику и прикладные, специальные учения о человеке. Техническое учение о человеке. (Эта динамика есть часть учения о человеке вообще.)

Каждый должен экономить своим голосом и своим стилем, уметь обнимать им надлежащим образом имманентно придавать пропорциональность и нюансировать их» (№ 1303).

«Тот никогда не произведет ничего превосходного как изобразитель, который не хочет изображать ничего, кроме своих переживаний, своих изблюбленных предметов, который не может победить себя настолько, чтобы с усердием изучать и со стороны изображать совершенно посторонний, ему совершенно неинтересный предмет. Изобразитель должен уметь и хотеть изображать всё. Таким путем возникает большой стиль изображения, которому с полным основанием восхищаются у Гёте» (№ 1107).

**5. Данные стиля самих романтиков.** Ввиду того что у романтиков мы находим только скудные попытки определить в точных понятиях поэтический стиль, имеет большое значение анализ стиля самих романтиков. Этим путем мы не получим теории романтического стиля; но зато получим очень ценные материалы для нашей собственной теории — романтического стиля. Можно сказать, что стиль романтиков в этом отношении изучался много раз и в настоящее время не представляет собой какой-нибудь историко-литературной загадки.

В.М. Жирмунский, приведя один отрывок из Л. Тика, делает такое общее заключение относительно романтического стиля: «Если поэтика тайны и настроения является основной особенностью романтического творчества, то для того, чтобы передать это настроение, чтобы дать почувствовать среди конечного тайну бесконечного, самое словоупотребление и способ соединения слов должны были измениться. И действительно, борьба со словом, с образом, попытка вложить в него содержание, большее, чем обычное, является характерным для романтиков. И прежде всего это видно в том принципе невыразимости бесконечного переживания души, который так остро выставлялся всеми мистиками, прежними и современными»<sup>37</sup>. «Фактическая сторона не является главной, самой важной для Тика. Она вырастает на колеблющейся смене музыкальных настроений, радостей и печалей в душе героев, на которые сочувственным движением откликается душа природы»<sup>38</sup>.

Возникающую на почве музыкального стиля неясность и необычность значения слов Жирмунский характеризует так: «И вот перед лицом таких сложных и боящихся света переживаний, сильных, как чувства, но не

<sup>37</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 33.

<sup>38</sup> Ук. соч. С. 31.

сводящихся на обычные восприятия зрения, слуха, обоняния и осязания, все привычные для прежних поэтов и отчетливые грани между этими пятью чувствами снимаются, чтобы в слиянии их добиться того, что невозможно в отдельности». «Разве нельзя, — спрашивает Тик в симфонии, составляющей начало комедии “Verkehrte Welt”, — выразить мысли звуками и музыку мыслями и словами? О, что бы стали делать тогда поэты, какой бедный был бы язык и какая бедная музыка!» И Тик пишет словесные симфонии и пытается выразить характер отдельных инструментов словами: “Дух наш нежно-голубой уведет тебя далеко”, — поют флейты в “Цербино”; когда звучат гобои, по зеленым полям проходят коричневые тени; голос труб напоминает пламя, а скрипки — радужные и красные светлы»<sup>39</sup>.

Эта попытка сливать в одно целое разнородные ощущения, идущие от разных органов чувств, является весьма характерной чертой романтического стиля. «...самые слова теряют отчетливость понятий; они получают новую ценность уже не по смыслу, а по звуку своему, по своей музыкальной значительности. Все искусства обращаются к музыке, без которой им нет спасенья, потому что она — последнее дыхание души, более тонкое, чем слова, — может быть, даже более нежное, чем мысли. И чем выше поднимаются в душе поэта волны любовной радости или мистического общения с вечной радостью жизни, тем меньше обращает он внимания на внешнюю логическую связь и на положительное содержание слов. “Разве содержанием должно исчерпываться содержание стихотворения?” — спрашивает Новалис. Отсюда импрессионистическая техника словосочетания. “Я бы радовался”, говорит один из героев Тика в аналогичном случае, “этим ярким, бессвязным краскам... я отказался бы от действия, страсти, композиции, ...если б вы открыли мне красно-розовым ключом ту родину, где живут предчувствия детства, ...где в зелено-лазурном море плавают золотые сны”»<sup>40</sup>.

Излагая одно исследование ощущений у Тика<sup>41</sup>, В. М. Жирмунский заключает: «Исследуя мир романтических образов, Штейнерт подмечает в них два основных стремления. Это, во-первых, — стремление к густым и ярким краскам, к полному освещению. Краски светятся и горят, как яркие цветы (розы, например, являются любимым сравнением), как драгоценные камни. Каждая отдельная краска положена со всей возможной для нее силой, рядом с другими такими же сильными. Она должна дать всю возможную для нее выразительность, всю полноту напряженного чувства. Рядом с этим стоит вторая черта — стремление смешать

<sup>39</sup> Ук. соч. С. 34.

<sup>40</sup> Ук. соч. С. 35.

<sup>41</sup> W. Steiner. Das Farbenempfinden L. Tiecks. Bonn, 1907, Dissert.

и потушить то, что слишком ярко, говорить намеками, полутонами. Это — “любовь ко всем тем явлениям, которые дрожат, как дуновение, вспыхивают и гаснут, замирают и бледнеют, к тому, что полно романтических предчувствий и таинственной жизни” (Штейнерт)<sup>42</sup>.

Имеется старое, но довольно основательное исследование романтического стиля у Г. Петриха<sup>43</sup>. Правда, Петрих считает всю историю немецкого романтизма литературной болезнью, главный симптом которой — «зияющая пропасть между литературой и жизнью»<sup>44</sup>. Однако имеет некоторое положительное значение его анализ трех внешних и формальных моментов романтического стиля (изобразительности, архаизма и мистики), через которые Петрих хочет увидеть основной идейный характер романтического мироощущения, поскольку, говорит он, «стиль есть лишь художественное выражение внутреннего художественного восприятия»<sup>45</sup>.

В частности, первый момент стиля, его изобразительность, образность, метафоричность, не сводится у романтиков на одну картинность, чувственную ощутимость его. Наоборот, особенность романтической изобразительности, по Петриху, как раз в малой чувственности, и насыщенность их стиля вещественными сравнениями и яркими описаниями психологического состояния человека не заражает читателя и не наполняет его соответствующими переживаниями. Значение романтической изобразительности и метафоричности более глубоко. Это есть как бы жест, указующий в иной, таинственный мир, в высшую идеальную жизнь. Метафора романтиков, стремящаяся перерасти у них в мифологию, строит вторую, духовную действительность, открытую «просветленному в духе натурфилософу», «мыслителю и ясновидцу»<sup>46</sup>. Всё это есть конкретное выражение в литературном стиле известного убеждения романтиков, что природа есть зримый дух, а дух — невидимая природа. «<...> романтики поясняют чувственное через сверхчувственное, более определенные восприятия заменяют менее определенными, дают смешение и быстрое чередование образов, которые мешают их конкретизации»<sup>47</sup>.

Далее, известная архаичность языка романтиков также ослабляет, по Петриху, конкретность изображаемого и облегчает его символическое прочтение. Романтики специально занимались архаикой немецкого языка. Петрих приводит составленный Л. Тиком словарь архаизмов немецкого литературного языка<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> В. М. Жирмунский, *ук. соч.* С. 35–36.

<sup>43</sup> H. Petrich. *Drei Kapitel vom romantischen Stil*. Leipzig, 1878.

<sup>44</sup> *Ук. соч.* С. 4.

<sup>45</sup> *Ук. соч.* С. 9.

<sup>46</sup> *Ук. соч.* С. 28.

<sup>47</sup> В. М. Жирмунский, *ук. соч.* С. 36.

<sup>48</sup> H. Petrich, *ук. соч.* С. 59–91.

«Поэзия романтизма, — продолжает Петрих, — есть поэзия тайны. Если бы мы не знали об этом из ее содержания, которое переполнено чудесным и волшебным, то об этом сказал бы нам ее язык. Это язык человека, который знает, что ему надлежит передать загадки и чудеса, который чувствует, что весь мир, в котором мы живем, повсюду опирается на загадки и чудеса, и который убежден, что человеческое сердце само есть величайшая из загадок и чудес. Поэтому целью его стилистической работы является не ясность и понятность, — как можно решиться осквернить тайну, хотя бы только попытавшись сделать ее ясной для мысли! — но, скажем мы смело, *непонятность*»<sup>49</sup>. При этом такая мистика романтиков является как антипод ясности Гёте в немецкой литературе. Остановившись подробнее на звукописи и инструментовке стиха у романтиков, Петрих приходит к заключению, что у романтиков язык не только вуалирует мысль, но и отрицает ее. Всё становится у них «звучащей оболочкой, видимостью тела без души». Таковы многие стихотворения Л. Тика. Это, по Петриху, наиболее зрелые плоды идеализма, дальше которых идти было уже некуда<sup>50</sup>.

Бросая общий взгляд на работу Г. Петриха, необходимо сказать, что при общей правильности его взгляда на романтический стиль он всё же употребляет выражения не совсем ясные и далекие от логической отчетливости. Все эти три момента романтического стиля — образность, архаика и мистика — в сущности говоря, имеют в виду одно и то же, а именно попытку романтиков выразить невыразимое. Этот тезис, правильный сам по себе, можно было бы формулировать гораздо более точно. Кроме того, с нашей точки зрения, здесь недостаточно разрабатывается самый главный момент романтического стиля — это его мифологичность, при помощи которой романтики как раз и хотели всё поэтическое и всё логическое превратить в живые субстанции, а всё историческое понять как космическое. Если бы Г. Петрих больше разработал этот момент, тогда стало бы гораздо яснее, почему они так глубоко чувствовали разрыв между идеалом и действительностью, почему при изображении идеального они не останавливались ни перед какой фантастикой, а при изображении действительного — ни перед каким натурализмом. Но в общем, как мы сказали выше, работу Петриха можно читать не без пользы для себя, не смотря на ее столетнюю давность.

**6. Французский романтизм.** В предыдущем мы использовали немецкие материалы для характеристики романтического отношения к художественному стилю. Здесь, однако, мы должны заметить, что как ни выпукло представлен романтизм со своим стилем в Германии конца

<sup>49</sup> Н. Petrich, *ук. соч.* С. 59–91.

<sup>50</sup> *Ук. соч.* С. 150–152.

XVIII и начала XIX века, собственно говоря, приблизительно ту же самую картину можно было бы почерпнуть и из любой тогдашней достаточно развитой литературы. Для примера мы укажем здесь на две большие работы Ф. де Ла-Барта: «Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции в конце XVIII и в начале XIX столетия», Киев, 1905 и «Разыскания в области романтической поэтики и стиля, том I. Романтическая поэтика во Франции», Киев, 1908. Из первой книги мы отметили бы, например, с. 249–300, посвященные отражению мировой скорби именно в стиле Шатобриана. Из второй книги мы привели бы с. 234–304, посвященные литературно-философскому пантеизму и символизму у Ламартина, Гюго и Виньи, или с. 305–356, посвященные романтическому синтезу и общим выводам. Ф. де Ла-Барт довольно тщательно также анализирует стиль французских романтиков эпохи реставрации — Сент-Бёва, Гюго, Ламартина, Виньи (с. 357–390). Сюда же нужно отнести характеристику реализма и импрессионизма в стиле этих же писателей (с. 391–414). С точки зрения истории литературы можно и нужно находить множество всякого рода различий между немецким и французским романтизмом, между разными направлениями того и другого и разными их периодами. Однако чисто историко-литературная точка зрения не может нас интересовать в настоящей работе, посвященной только разным пониманиям художественного стиля вообще. Поэтому привлекать и подробно анализировать также и французские и английские материалы, относящиеся к романтизму, было бы для нас здесь излишней роскошью.

**7. Заключение.** В заключение всего предыдущего обзора романтических теорий стиля мы могли бы сказать, что под сложнейшими и с трудом понимаемыми рассуждениями романтиков о стиле часто кроются некоторые весьма простые формулы, которые современный исследователь должен понимать так же, как он должен понимать и всё романтическое своеобразие этих простых формулировок.

Нам казалось бы, что если свести романтические формулы стиля на простейшие и вполне прозаические оценки, то речь идет здесь у романтиков, можно сказать, всё о том же соотношении формы и содержания, характерном и вообще для всякого учения о стиле. С этой точки зрения стиль романтики понимали как полное слияние формы и содержания, но в свою очередь рассмотренное с точки зрения формы. В такой, слишком, правда, прозаической и для романтиков необычной, слишком для них упрощенной формуле ни для кого не было бы ничего неприемлемого, если бы романтики тут же не нагружали все эти категории формы и содержания очень глубоким философским учением, которое для них было как бы своего рода моделью, заставлявшей их мыслить эти категории весьма специфично.

Именно, этим рассуждениям о форме и содержании художественного произведения всегда предшествовало у них учение об абсолютно идеальном, учение об абсолютно реальном и учение о неразличимом тождестве того и другого. Это идеальное и это реальное бралось у них в такой своей предельной данности, что многие из них говорили здесь прямо о Боге, другие прямо об универсуме, третьи о вечных идеях, существующих субстанциально, и вся эта насыщенность и взаимопронизанность идеального и реального доходила у них до проповеди мифологии как подлинной и максимально правильной характеристики бытия вообще. Произведение искусства тоже мыслилось и божественно, и космично, и философски-понятийно, и мифично. Разница между художественными произведениями и буквально понимаемыми мифическими богами была для романтиков несущественна. А отсюда вытекало и то, что все эти указанные у нас простейшие категории формы, содержания и синтеза того и другого понимались у романтиков максимально насыщенно и до неузнаваемости обогащенно, так что иной раз даже отпадала и сама необходимость говорить специально о стиле художественного произведения. Если же, однако, за этим, слишком уж роскошным для нас мифологическим покровом мы захотели бы найти что-нибудь самое простое и понятное, то, кажется, указанное у нас выше простейшее и прозаичнейшее понимание является, по нашему мнению, максимально трезвым анализом романтического стиля, но в то же время и не обидным для них, если бы они захотели хотя бы на одну минуту отвлечься от тех грандиозных космических моделей, отдаленным выражением которых являлось у них каждое художественное произведение.

Правда, тут же возникает вопрос, почему же такая простая логическая конструкция не интересовала романтиков настолько, чтобы отводить ей подобающее место в своих рассуждениях. Но ставить такой вопрос — это значит ставить вопрос о том, почему романтики были мифологами, а не были чистыми логиками. Но им и не нужно было быть чистыми логиками, потому что эту чистую логику стиля, и притом одновременно с самими романтиками, гениально развивал Гегель. Перейдем к Гегелю.

## § 4. ГЕГЕЛЬ

Гегель выгодно отличается от своих предшественников по эстетике теми двумя чертами, которые делают его концепцию даже и трудно сравнимой с предшествующими системами. Во-первых, он занят искусством как таковым, не сводя его ни на какие-нибудь онтологические формы, ни на мифологию и магию, которой прославились романтики. Он рассматривает искусство как таковое, не путая его ни с религией, ни с моралью, ни с философией, ни с теми или другими отдельными направлениями в искусстве. Во-вторых, огромное преимущество Гегеля заключается в том, что он рассматривает искусство диалектически, подробно анализируя связь всех тех логических категорий, без которых оно немислимо. В результате этого у Гегеля получилась следующая концепция стиля.

**1. Диалектическое место искусства.** Прежде всего правильно уже то основное деление эстетики, которое выдвигает на первый план идею прекрасного, на второй план прекрасное в природе и на третий план то, в чем объединяется идеально-общее и природно-индивидуальное, а именно искусство. Мы в настоящее время говорим иначе, а именно рассматриваем произведение искусства как такую общую идею, которая целиком воплотилась в чувственном материале. Но это скорее терминологическое расхождение, диалектически же Гегель совершенно правильно рассматривает сначала искусство как некоторого рода идеал красоты, потом выделяет в нем разные отдельные элементы и, наконец, переходит к художнику, создающему эти произведения искусства. Но и художник не является для Гегеля чем-то монотонным и единоплановым, но содержит в себе много разных логических категорий, без которых невозможно представить себе и само художественное творчество. Здесь на первом плане у Гегеля, конечно, само художественное творчество в его чистом и нерасчлененном виде, хотя Гегель и здесь говорит в отдельности о фантазии, гении и вдохновении. Этому, как то вполне естественно ожидать у Гегеля, противостоит объективность изображения, и категорию стиля Гегель не может найти ни в субъективных процессах, хотя бы даже гениального творчества, ни в объективности изображения. Естественно видеть в стиле некоторого

рода совмещение субъективной фантазии таланта или гения и объективного содержания произведения, создаваемого этим гением. Впрочем, и в этой синтетической области художественного творчества стиль, по Гегелю, вовсе не является единственной категорией, но возникает только в окружении других, то менее сложных, то более сложных категорий. Чтобы найти подлинное место для категории стиля в этой сложной субъект-объектной области художественного творчества, Гегель проводит следующее тройное деление.

**2. Диалектика оригинальности.** В субъект-объектном тождестве, создающем свою объективность изображения, мы обязаны находить нечто оригинальное; и вот в области этой оригинальности как раз и залегает категория стиля. Сначала у Гегеля ударение ставится на субъекте, создающем эту оригинальную художественную действительность. Эту субъективную действительность Гегель называет манерой. Когда мы переходим к той оригинальной действительности, которую создает художник, и ставим на ней присущее ей логическое ударение, то подобного рода субъективно-оснащенную объективную предметность Гегель и называет стилем. Однако невозможно оставаться на противоположности манеры и стиля. Субъект-объектное тождество превращается здесь в то, что Гегель называет оригинальностью. Поэтому манера, стиль и оригинальность и являются категориальной характеристикой, вскрывающей полноту художественного творчества.

Ясно, что Гегель вращается здесь и в области обычных для его времени и уже рассмотренных у нас выше категорий манеры и стиля. Однако позиция Гегеля здесь вполне своеобразная. То, что он называет стилем, не есть то субъект-объектное тождество, которое мы находили у Гёте и Шиллера. Стиль, по Гегелю, это есть прежде всего некоторого рода предметность, которая противостоит субъективному творчеству, хотя и отражает на себе фантазию, талантливость, гениальность и вообще то своеобразие, которое творческий субъект наложил на созданную им объективную предметность. Что же касается полного слияния художественно-творческого субъекта с художественно-созданным предметом (вместе с присущим этому последнему стилем), то подобного рода единство и тождество Гегель усматривает в том, что он называет оригинальностью художественного произведения. Категория стиля в этой конструкции занимает более понятное и более естественное место, чем у Гёте и Шиллера. Для последних стиль — это и есть та высшая реальность, в которой сливается творческий субъект и творчески создаваемый объект. Но ведь уже согласно чувству языка стиль всегда мыслится как стиль чего-нибудь, а не как самодовлеющее бытие. Стиль относится к изображаемой предметности, и он оригинален в том смысле, что на нем почил художественное творчество художника. Но тогда так и надо сказать, что это есть далеко



еще не всё художественное произведение, взятое в целом, но только его предметная сторона. Мы бы сейчас, правда, сказали, что это есть оригинальная предметная структура художественного произведения. Термина «структура» Гегель не употребляет. Однако та оригинальная предметность, которая создана гением художника, она, по Гегелю, несомненно, обладает своим оригинальным построением, и тут, в отличие от такого мало говорящего термина, как форма, и возникает необходимость особого термина, который понимается Гегелем как «стиль». Приведем некоторые собственные рассуждения Гегеля.

Вот что мы читаем, например, о манере. «Манера представляет собой лишь частные и вследствие этого случайные своеобразия художника, поскольку они, не вытекая из характера самого предмета и из необходимости дать идеальное его изображение, всё же выступают и сказываются в процессе создания художественного произведения»<sup>1</sup>. Манера настолько случайна и капризна, что она даже «не находится ни в какой связи с особенностями всеобщих видов искусств»<sup>2</sup>. Художник, пишущий ландшафты, может и не уметь писать картины исторического содержания. Манера «есть способ восприятия предметов и случайное своеобразие исполнения, свойственное лишь данному отдельному художнику, и эта его особенность может заходить так далеко, что вступит в прямое противоречие с истинным понятием идеала»<sup>3</sup>. И вообще Гегель весьма выразительно рисует субъективную ограниченность манеры<sup>4</sup>. Здесь Гегель пока еще не выходит за пределы эстетики Гёте и Шиллера.

**3. Точная категория стиля.** Совсем другое у Гегеля стиль. «Стилем, в таком случае, мы будем называть такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам»<sup>5</sup>. Стиль, таким образом, противостоит субъективной манере художника, прежде всего как нечто возникшее на тех или других объективных материалах, и несет на себе особенности этих последних. Но стиль объективен также и в смысле тех особенностей, которые вытекают из того или другого рода искусств, которым он приписывается. Так, можно говорить о музыке в церковном стиле и об оперном стиле, о стиле исторических картин и жанровых картин.

Наконец, весьма выразительные страницы Гегель посвятил тому, что он называет оригинальностью искусства. Здесь творческий субъект

<sup>1</sup> Г. В. Ф. Гегель. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Сочинения, т. XII. М., 1938. С. 299–300.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 300.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 300–302.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 302.

настолько слился с тем предметом, который он создал, что уже нельзя сказать, что именно здесь является причиной и что именно следствием, — художник ли есть создатель художественного произведения или это последнее определило собою творческую фантазию художника. Гегель приводит здесь целый ряд важных интересных примеров, которые мы, однако, не будем здесь приводить<sup>6</sup>.

**4. Заключение.** Если подвести итог вышеизложенной у нас диалектики стиля у Гегеля, то необходимо сказать, имея в виду эстетику Гегеля в целом, что в стиле Гегель наблюдает три таких необходимых диалектических слоя. Во-первых, нужно установить, что такое искусство, о стиле которого будет идти речь. Оно есть слияние идеи прекрасного и такого прекрасного, которое существует в природе. Этим рисуется, так сказать, самый факт искусства в отличие от всего прочего и, следовательно, самый факт стиля. Во-вторых, этот синтез идеи прекрасного и прекрасного в природе, который у Гегеля носит название «идеала», в свою очередь при детальном его обсуждении проявляется как «ситуация», доходящая до «коллизии», и как «действие», рисующее, так сказать, картину этого общехудожественного идеала. Тут имеется в виду уже не просто факт стиля, но его внутренняя обрисовка, его жизненная структура. Но для стиля и этого мало, потому что не всякая художественная ситуация и не всякое художественное действие говорит нам тем самым уже и о стиле. В-третьих, подлинный и окончательный стиль художественного произведения станет ясным нам только тогда, когда мы рассмотрим, что такое художник, а в учении о художнике рассмотрим, что такое объективность его изображений. И вот тут-то, дойдя до объективности изображения и рассмотревши его как неповторимую оригинальность, противоположную субъективной манере и субъект-объектной оригинальности, т.е. рассматривая объективность изображения во всей ее чистой оригинальности, мы получаем понятие стиля. Стиль, таким образом, не есть ни просто факт художественного произведения, ни просто наличная в нем ситуация или действие, ни просто художественное творчество, но та художественная и неповторимая оригинальность, которая дана предметно. Это та предметная сторона художественного произведения, которая и художественная вообще, и художественная по своей структуре, и художественная по своей художественной оригинальности. Гегель не употребляет ни термина «структура», ни термина «модель». Однако ясно, что в своих рассуждениях о художественной ситуации и художественном действии он, конечно, имеет в виду то же самое, что и мы, когда говорим о художественной структуре. Но поскольку для Гегеля этого еще мало и он требует для стиля неповторимой оригинальности,

<sup>6</sup> Ук. соч. С. 303–307.

освобожденной как от субъективных капризов художника, так и от объективных условий появления художественного произведения, то тут не трудно заметить привхождение какого-то нового принципа для построения художественной структуры, и этот новый принцип уже и не просто субъективен, и не просто объективен. Нам кажется, что Гегель вращается здесь в области наших представлений о художественной модели, хотя такого термина и такого понятия у Гегеля еще нет.

Что касается более частных суждений Гегеля о стиле, то можно, например, указать на то рассуждение Гегеля, где он говорит, что «бесконечная гибкость и ясность языка» отклоняла античных прозаиков от употребления метафор, в то время как Шекспир «очень метафоричен». Здесь у Гегеля противоположение «античного» и «современного» стиля<sup>7</sup>. Гегелю принадлежит подробное рассуждение о том первоначальном стиле искусства, который отличается резкими и, в конце концов, строгими чертами, нисколько не обращенными к публике и нисколько не вызывающими к субъективной удовлетворенности воспринимающих искусство, а только дающими субстанцию жизни без всяких прикрас. Этому противостоит «идеальный», или «прекрасный» стиль, в котором внутреннее содержание и внешняя его выраженность вполне адекватны одно другому; и хотя грациозность здесь совсем не отсутствует, тем не менее зритель пока еще не тешится своими собственными субъективными настроениями, а вникает в объективную субстанцию жизни, представленную в своем совершенном выражении. Но стоит только художнику оторваться от объективной субстанции жизни, как всё его творчество начинает ставить себе цель необычных эффектов и действовать на субъективную прихоть зрителей и слушателей. Этот стиль Гегель называет «приятным», в котором изысканные подробности заслоняют собою сущность изображаемого и когда зритель и слушатель в своем восприятии искусства только забавляются самими собой и выкрутасами художника. Гегель приводит здесь весьма интересные примеры из истории искусства<sup>8</sup>. В этом смысле весь романтизм для Гегеля обладает именно «приятным» стилем, но не «строгим» и не «прекрасным»<sup>9</sup>. В Древней Греции стиль дорийской архитектуры «довольствуется тяжеловесными формами», доходя, впрочем, до «приятной прочности». Ионийский стиль поднимается до типа «стройности, грациозности и кокетливости, хотя еще и простой». Коринфский стиль «удерживает основу ионийского стиля, который теперь, сохраняя такую же стройность, поднимается до изысканного великолепия и развертывает до последних допустимых

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 415–416.

<sup>8</sup> Ук. соч., т. XIII. М., 1940. С. 175–179.

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 137.

пределов богатство украшений и отделки»<sup>10</sup>. Специально рассуждает Гегель и о стилях романтической архитектуры<sup>11</sup>.

В заключение необходимо сказать, что основная цель Гегеля в его учении о стилях заключается в разработке самого понятия стиля, и разработка эта у него всегда диалектическая, т. е. идеалистически-диалектическая. Это нисколько не мешает ему делать весьма тонкие стилистические наблюдения решительно по всей истории искусства, которая только была известна к его времени.

---

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 229–233.

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 247–250.

## § 5. ФРИДРИХ ФИШЕР

Гегель, как и весь романтизм, интересовался по преимуществу, а иной раз и исключительно, только стилем в его чистом бытии, независимо ни от каких позитивных условий. На первом плане здесь была скорее сама идея стиля, чем стиль как таковой; и в лице Гегеля мы находим такого философа, который эту идею стиля довел до систематически-диалектического развития. Вся середина XIX века и в значительной мере его вторая половина были посвящены не столько идейной характеристике стиля, сколько его фактологической характеристике. Это была эпоха *позитивизма и реализма*, которая очень много сделала для выяснения условий происхождения стиля и для выяснения материальных основ его функционирования. Однако гегельянство отнюдь не сразу сдало свои позиции; и в лице Фридриха Фишера мы имеем такого гегельянца, который работал гегелевскими методами в самой середине XIX века и позже, несмотря на расцвет позитивизма. Этот Фишер является последовательным гегельянцем, и в годы позитивизма пользовался по всей Европе огромной популярностью его многотомный труд «Эстетика, или Наука о прекрасном»<sup>1</sup>, в котором он касается решительно всех проблем эстетики, но значительно уступает Гегелю как по четкости своего диалектического метода, так и по своей частой склонности к наблюдениям позитивистского типа и даже к психологизму. Однако чрезвычайная популярность этого труда заставляет нас сделать о нем несколько замечаний.

**1. О художественном стиле вообще.** Искусство Фишер понимает как «субъективно-объективную действительность прекрасного». Перейдя от фантазии к искусству как к определенному фактическому творчеству, Фишер ставит предметом своего исследования «мастерство и стиль». Здесь его интересует прежде всего отдельный художник со своим совершенством техники, виртуозностью, манерой, мастерством и стилем. Понимая стиль в основном как *виртуозную технику*, Фишер, во-первых, намечает разные ступени этой техники, причем здесь

---

<sup>1</sup> *Fr. Vischer. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. 1–3. Bd. Reutlingen–Leipzig; Stuttgart, 1846–1857; München, 1922–1923 (в 6 т.).*

он формулирует разные степени виртуозности, начиная от внешней эквилибристики и кончая идеальным оформлением духовных ценностей, а в дальнейшем перейдет и к разного рода над-индивидуальным стилям: национальному, народному и даже интернациональному. Рассмотрим эти пункты учения Фишера о стиле при помощи приведения его собственных рассуждений.

«Окончательное господство над техникой есть конец школы; в нем исчезает потуга, произведение зрелого художника является как ставшее само собой, т.е. как произведение природы, хотя зритель продолжает сознавать, что оно есть произведение искусства (Кант). Оно опирается на себя и объясняет само себя, ибо во внутреннем художника не остается ничего, что бы не проступило текучим образом в его произведении, а в последнем — что было бы нагим материалом. Посредством этого окончательно развивается дефиниция прекрасного в § 14»<sup>2</sup>.

«Первая ступень законченной техники есть законченное царство над средствами представления без собственного творческого духа, или виртуозность. Так как не имеется никакой внешней техники искусства, то последнее требует, помимо упражнения, конечно, и таланта, который также репродуктивно вчувствуется в дух данной техники. Это, однако, отлично от таланта вообще как отдельного от техники дара внутренне образующей фантазии. Но таким образом относительно освобожденная от своей внутренней связанности техника также производит такое явление, где голая виртуозность пытается перескочить свои границы и выступает аналогично фрагментарному гению»<sup>3</sup>.

«Вторую ступень образует вторжение творческого духа сначала как чисто субъективного в технику. Фантазия, с которой истинная техника остается соединенной в живой связи, есть именно сперва субъективное отдельного художника, который начинает акт каждого творения с *восприятия* предмета. В понятии восприятия заключено, что художник схватывает предмет с той стороны, которая отвечает субъективности его фантазии. Если эта субъективность относительно тесна, но ограничивается областью, где она со сперва схваченной стороны способна вторгнуться во внутреннее предмета и движется затем в созвучии с объектом, то выражение этого ограничения, как оно предстает в постоянной технике, есть манера *в оправданном смысле*; если же субъективность привыкает к одному способу восприятия так, что она некстати расширяет его и делает значимым в противоречии с объективной жизнью предмета, то возникает манера *в плохом смысле слова*»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ук. соч., т. 3.1, § 524. С. 112.

<sup>3</sup> Ук. соч. § 525. С. 116–117.

<sup>4</sup> Там же. С. 119.

**2. Точная категория стиля.** Наконец, после всех этих разграничений Фишер дает свое собственное и точное определение стиля. «Единство мощной и широкой, хотя внутри границ одного известного восприятия, субъективности с совершенной техникой есть высшая и последняя степень или истинное *мастерство*. Эта субъективность пронизывает предмет и себя с ним, отделяет всё неопределенное, притесненное, малое и обычное от существенного и закладывает в творчески преображенной технике соответствующие величию ее созерцания, размашисто-подвижные в прочном ритме, монументальные, благодаря их возвышенному над изменчивостью момента характеру формы. Техника как обычное выражение этой объективной власти гения, или идеальное, как оно является в технической привычке, называется *стилем*».

Можно говорить, продолжает Фишер, о плохом, хорошем стиле и т. д. «Но мы берем слово “стиль” здесь абсолютно, в смысле, который с ним связывают, когда просто говорят: у него есть стиль, или: это (не просто манера, но) стиль, так же, как говорят: он — характер, это характер. Когда таким образом различают с самого начала объективный и субъективный стиль, то мы отбрасываем субъективный стиль назад к простой манере. Все другие разграничения, которые обычно проводятся, восходят или уже к историческому значению понятия стиль, а к нему мы приступим лишь впоследствии, либо к видам стиля, как они возникают через условия отдельных искусств.

Вся тяжесть понятия стиля заключается в том, что он представляет образно-идеальную деятельность, как она перешла в техническую привычку. Где недостает определенных условий, чтобы достичь перехода от того внутреннего акта к этой технической привычке, может удасться отдельное, о чем можно высказать идеальность, но стиль не в этом: видно по движению руки, по линии, по соотношению тона, поэтическому построению, что внутренний порыв перешел в технические органы не привычно, что позволяет заключить, возможно, о недостаточной полноте духовно-внутренней деятельности фантазии, по крайней мере в смысле длительного равномерного воздействия. Дюссельдорфская школа произвела удачное в частности, и по праву делают различие между нею и мюнхенской школой — последняя имеет стиль, а первая нет. Величие, которое удаляет всё малое, расплывшееся, жидкое, обыденное и властной рукой выводит на свет основные черты проникнутого духом предмета, прочный костяк представления, четкий ритм, монументальное, что выступает в исполнение через эти как бы для вечности выставленные формы: всё это позволяет обнять себя в понятии архитектурного... Имеет глубокий смысл, когда существенное стиля называют архитектурным: прочные меры, властное и великое архитектуры, ее в могучих массах говорящий ритм, весь объективный характер этого

первоискусства прорывается также в музыку и поэзию, где выступает истинный стиль»<sup>5</sup>.

Везде во всех этих рассуждениях Фишер выдвигает одно весьма интересное понятие, которого мы не находим в отчетливой форме ни у Гегеля, ни у романтиков. Это — понятие *виртуозности*, или виртуозной техники. Понятие это очень важно потому, что все предыдущие характеристики стиля как некоторого рода активной силы всё же обладали несколько вялым и слабощным характером, не отвечающим подлинной художественной функции стиля. Несомненно, активно воздействующая роль стиля настолько велика, что ее всегда до некоторой степени хочется отделить от самого художественного произведения просто. Стиль — это есть как бы самое острое художественного произведения, как бы какой-то его мощный рычаг, как бы его ослепительная и светоносная сила. Нам казалось бы, что понятие виртуозности сюда очень подходит, и без понятия техники само художественное произведение как бы вянет и становится слишком пассивным. Кроме того, необходимо сказать еще и то, что Фишер прекрасно понимает бездушность и бессмысленность голой техники и самодовлеющей виртуозности. Виртуозная техника для него, взятая сама по себе, есть очень плохое искусство, а может быть, даже и совсем не искусство. Виртуозная техника, исходя из глубин творческого духа человека, овладевает недостижимыми высотами чистого духа, взятого во всей его идеальности, так что уже нельзя различить, где техника произведения и где само произведение, где виртуозность исполнения и где духовная высота, уже чисто объективная, которая воплощена в искусстве. При таком понимании виртуозной техники стиль, несомненно, получает характер максимально выразительной художественной силы, которая, как и гласит основное определение у Фишера, есть не что иное, как именно субъективно-объективная действительность.

**3. Синтетическая природа категорий стиля.** Само собой разумеется, что, по Фишеру, эта виртуозная техника должна соответствовать правильному вкусу художника, не переходить в капризы его исполнительства и соответствовать идеальным задачам искусства, его «внутреннему духу»: «На внешних пределах творения искусства стиль может преступить против *вкуса* (§ 509) и отрицательного закона *правильности*. Но поскольку гений не всегда придерживается своих границ (ср. § 527) и поскольку непреодоленный остаток чистой субъективности остается и в объективном восприятии, то имеется *манера в стиле*. Далее, мастер стиля, когда он достиг своей вершины на означенном в § 411 пути, а также пришел в тот пункт, где он останавливается и затем идет назад, тогда

<sup>5</sup> Ук. соч. Т. 3.1. § 527. С. 122–126.



его стиль погрузится в манеру. То же самое произойдет благодаря ученикам, которые присваивают себе его формы без внутреннего духа, тогда как другие живо достраивают его стиль, воспринимают зрелость продвинутого мастера и затем развивают свой собственный»<sup>6</sup>. Таким образом, стиль художественного произведения, будучи, по Фишеру, в основе своей виртуозной техникой, отнюдь не понимается у него как формальная техническая способность, но в полном единении как с высоким вкусом художника, так и с теми проблемами духа, которые в данном художественном произведении затрагиваются.

**4. Различие стилей по их широте.** От этого стиля отдельного художника Фишер переходит к характеристике стиля целого народа или группы народов, т. е. от того, что он называет «провинциальным стилем», к стилю национальному, а мы бы сказали, еще и к стилю интернациональному. «Однако стиль расширяется от своего индивидуального и ограниченно-отдельными школами исходного пункта к более обширной значимости благодаря переселению мастера и распространению учеников; целые племена, даже народы присваивают его себе. Школой зовется теперь уже не отдельная мастерская как место работы, но царящий в этих широких кругах способ искусства, и тогда как основание этого распространения надо искать в первоначальной родственности цельного восприятия, получается, что индивидуальные начинатели сами были лишь органами, через которые дал свое выражение дух племени, народа в одно определенное время. Также незрелый стиль и простая манера приобретают в этой связи историческое правомочие и объективный вес»<sup>7</sup>. Стиль далее трактуется у Фишера как выражение исторического идеала: «Круг распространяется шире: стиль (и манера), передаваясь от народа к народу и воспринимаясь соответствующим подготовленным настроением, приобретает более широкое значение, являясь выражением духа целой группы народов, даже всех образованных народов на определенной исторической ступени мировосприятия; т. е. различные образования идеала (§ 416–484) воплощаются в постоянных технических формах, и история идеала называется отныне историей стилей (и манер)»<sup>8</sup>.

**5. Различие стилей по их иерархии.** Отсюда Фишер переходит также и к указанию на иерархию стилей в пределах данной индивидуальности, данной нации, данного времени или данной группы народов. «Признание незрелого стиля (и манеры) в § 529, 2 ведет к более широкому значению этого понятия. Именно, как индивидуальный стиль имеет свои ступени развития, так и стиль века фантазии подчиняется образующему закону,

<sup>6</sup> Ук. соч. § 528. С. 126.

<sup>7</sup> Ук. соч. § 529. С. 130.

<sup>8</sup> Ук. соч. § 530. С. 133.

в соответствии с которым он в каждом основном периоде выступает сначала как *сильный* и *суровый* (частью типический, ср. § 430, 3, и иерархически связанный), затем как *высокий* и *возвышенно прекрасный*, наконец как *просто прекрасный*, *прелестный* и *трогательный*, одновременно доходящий до предела эстетической верности натуре; последняя форма безостановочно переходит в ложную прелестность и эффект, любящее внешнее великолепие, служение роскоши, натурализму и манере»<sup>9</sup>.

**6. Различие стилей по отдельным искусствам.** После всего этого рассмотрения стиля в его целом Фишер переходит уже к стилям отдельных искусств. «Искусство не может быть действительным как абстрактно общее, но должно расчлениться на искусство и его ветви. Благодаря этому понятие стиля приобретает новое значение: он означает восприятие как оно постоянно конституируется и полагается в определенной технике, ложась в основу отдельных искусств и каждой из их ветвей. Особый акцент падает на употребление такого понятия стиля, когда способ восприятия и приемы одного искусства переносятся на другое, или одной ветви искусства на другую, что может произойти правомерным или неправомерным образом. Выражение “стилизировать” получает поэтому то похвалу, то упрек. Слово “манера” обозначает теперь чисто технически подчиненные различия в обращении с материалом»<sup>10</sup>.

**7. Заключение.** В своем позднейшем популярном произведении «Прекрасное и искусство»<sup>11</sup> Фишер после обычных для него рассуждений о технике, виртуозности, манере, стиле между прочим пишет: «В личном употреблении стиль обозначает те законы и тот образ формирования какого-либо искусства, которые исходят из его технически-духовных условий. Внутри стиля в этом наиболее интенсивном смысле возможно всё же двоякое направление: идеалистическое и реалистическое, лучше: прямо и косвенно идеализирующее»<sup>12</sup>. Далее Фишер вплотную подходит к этому сложному понятию стиля. «А теперь понятие *стиля!* Это Протей, который доставит нам множество хлопот. Он имеет много значений, и надо их разграничить, если мы не хотим запутаться. Это слово может, во-первых, употребляться без эмфазы, когда им обозначают какое-либо крупное свойство. Тогда оно значит не более чем особенность, специфический отпечаток, который может также и не обладать никаким характером. В этом случае под ним понимают не что иное, как манеру, способ восприятия художника, как он обнаруживается в технике. Так, говорят: вот стиль данного художника; а также о способе прозаического письма:

<sup>9</sup> Там же. С. 134.

<sup>10</sup> Ук. соч. § 532. С. 138.

<sup>11</sup> Fr. Vischer. Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. Stuttgart und Berlin, 1907.

<sup>12</sup> Ук. соч. С. 253.

“стиль есть человек”. Индивидуальность выражается в ее манере письма. Но совсем иначе обстоит дело, когда мы говорим: “у него есть стиль”; тогда мы употребляем это слово эмфатически. Это как в нравственной области с выражением “характер”. Характером обладает каждый, будь это даже бесхарактерность. Поэтому можно употреблять слово “характер” вполне безразлично. Так, говорят: у него сильный, легкомысленный, плохой характер. Но совсем другое дело, когда говорят: у него *есть* характер. Тогда слово подчеркнуто, подразумевается как высокая похвала»<sup>13</sup>.

«В весомом смысле слова мы связываем со стилем всегда понятие силы и средоточия. Художник, у которого есть стиль, схватывает предмет в его основе и вкладывает в него энергию, живущую в нем самом; он отбрасывает несущественное, мелкое, случайное и намечает существенные черты крупными линиями, твердыми, четкими штрихами. Его восприятие расширено, напряжено и способно разными способами схватывать вещи различного рода. Созданные им произведения не имеют привкуса случайно-индивидуального направления»<sup>14</sup>. «...Затем выступает другая сторона стиля. Стиль есть идеальное величие восприятия в *технической привычке*. Цельный, истинный, обладающий большим стилем художник остается как таковой свободен от произвола, который толкал бы его перескочить границы своего искусства. Схватывая предмет в его основных чертах, он обрабатывает его в соответствии с существом своего искусства. Каждое искусство имеет свои определенные законы, которые определены уже его *материалом*; от материала нельзя добиться ничего такого, чего в нем нет; и кто не придерживается такого правила, становится бесстильным»<sup>15</sup>.

Все приведенные у нас сейчас рассуждения Фишера из его популярной книги по эстетике, конечно, не выходят за пределы его основного и многоотомного труда. Однако им никак нельзя отказать в известной ценности.

Фр. Фишер был, пожалуй, последним крупным эстетиком романтической и гегельянской традиции в XIX веке, которого еще не коснулось или коснулось в малой степени позитивистское движение в европейской мысли. К этому последнему мы сейчас и перейдем. Упомянем только еще из современных Фишеру исследователей стиля Румора, который в своей книге «Итальянские исследования» доказывал, что стиль есть «выросшее до привычки вживание во внутренние требования материала, в котором художник действительно строит свои образы»<sup>16</sup> (эта идея, по мнению

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 267.

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 268.

<sup>15</sup> Ук. соч. С. 273.

<sup>16</sup> K.Fr. Rumohr. Italienische Forschungen. Berlin, 1827 (1, 37).

немецкого историка стиля Э. Кастле, близка к фишеровскому переходу создающей идеал деятельности в техническую привычку<sup>17</sup>), и берлинца Карла Беттихера (1806–1889), который в замечательном для своего времени труде «Тектоника эллинов»<sup>18</sup> усматривал, хотя и не подкрепляя свою мысль существенными доказательствами, сущность греческого стиля в том, что строительная форма у греков была не чем иным, как воплощением или художественным выражением в пространстве того или иного понятия.

---

<sup>17</sup> *Ed. Castle. Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Vol. VI. N 3, März. 1914. S. 155).*

<sup>18</sup> *K. Bötticher. Die Tektonik der Hellenen. Berlin, 1874–1881.*

## § 6. РЕАЛИЗМ, НАТУРАЛИЗМ И ПОЗИТИВИЗМ

Эти три термина употребляются настолько часто и настолько неопределенно, что в конце концов приходится давать им определения заново и уже базироваться на этом их не столько новом, сколько определенном и логически ясном значении. Обычное определение позитивизма как учения о фактической действительности страдает тем недостатком, что тут нельзя понять ни того, что такое «факт», ни того, что такое «действительность». Австралийская дикарка, думающая, что она забеременела от своего прохождения мимо одной скалы и от удара своей рукой по этой скале, очевидно, считает фактом подобного рода чудодейственное функционирование какой-то священной скалы. Древние люди, для которых небесный свод является каким-то сводом из определенного рода материи, тоже, по-видимому, считали эфирное небо фактом. Романтик считает фактом воплощение всей Вселенной в своей возлюбленной. При этом во всех указанных примерах люди базируются не на чем другом, как именно на чувственных ощущениях, на эмпирических наблюдениях, на позитивной установке известного рода фактов. После этого говорить, что позитивизм есть философия или эстетика, базирующаяся на эмпирическом наблюдении фактов, — это значит вообще ничего не говорить или говорить пустые слова. Единственный способ понять, что такое факт, это способ только социально-исторический.

Что стали называть фактом в эпоху позитивизма XIX века? Дело здесь не в наблюдениях и дело здесь не в эмпирии, поскольку любой мистик скажет, что он тоже базируется на эмпирических наблюдениях. Для позитивизма XIX века характерно то, что он отбросил всякие принципы объяснения вещей, которые существовали бы над вещами или вне вещей и которые имели бы свое собственное и притом вполне субстанциальное существование. Для этого нужно было отбросить не только всякую мифологию или богословие, не только всякую магию или волшебство, но и вообще всё потустороннее, сверхъестественное, надприродное. Это могло произойти только в период ограничения человека его ближайшими потребностями, физическими и экономическими, только в период буржуазии, мелкой или крупной, когда действительно всё базировалось

на предприимчивости отдельного человека, однако лишенной какой бы то ни было потусторонней опоры. Фактом стало отныне не просто только то одно, что воспринималось чувственно. Внутриатомные процессы вообще никем и никогда не воспринимаются чувственно. И дело здесь вовсе не в эмпирических наблюдениях, поскольку для установления факта затмения солнца или луны вовсе не нужны никакие эмпирические наблюдения, а нужна только точная математика. Факты, которые изучаются в позитивизме, — это то, что не нуждается ни в каких потусторонних основах, а не то, что просто только эмпирически наблюдается. Поэтому и реализм, и натурализм, и вообще всякий позитивизм послеромантического периода европейской культуры становятся понятными только в том случае, если нами будет усвоено их буржуазное происхождение и назначение. Отсутствие и отбрасывание всего надприродного и сверхъестественного — вот это-то и есть настоящий европейский позитивизм середины XIX века. Что он является прямым антиподом романтизма и романтической натурфилософии, об этом и говорить нечего. Ненависть к Гегелю царила почти всё это столетие, и возрождение некоторых симпатий к нему стало появляться уже только в XX веке, где для этого тоже были свои исторические причины. Разъяснив понятие факта, как он понимался в позитивизме XIX века, приведем теперь несколько примеров подобного рода определения стиля.

**1. Герберт Спенсер.** Один из основателей европейского позитивизма Герберт Спенсер (1820–1903) написал небольшое исследование о стиле, которое так и называется «Философия стиля» (1852). С точки зрения Спенсера, знание «правил» грамматики и риторики вовсе не обязательно для обладания хорошим литературным стилем. «Ясная голова, живое воображение и чуткое ухо составят большой шаг к тому, чтобы сделать все наставления риторики излишними»<sup>1</sup>. Это, однако, не мешает Спенсеру стремиться к выработке «подлинно научной» теории выражения, которую он тут же и предлагает своим читателям почти уже в готовом виде.

Именно, Спенсер пишет следующее: «В поисках каких-то ключей к этому закону... мы можем видеть... важность экономии внимания читателя или слушателя. Представлять идеи таким образом, чтобы они могли быть восприняты с минимальным возможным мыслительным усилием, есть та желаемая цель, к которой направлены все упомянутые выше правила. Рассматривая язык как аппарат символов для передачи мысли, мы можем сказать, что, как и в механическом аппарате, чем более просты и лучше упорядочены его части, тем больше будет произведенный эффект. В обоих случаях та часть силы, которая поглощается машиной, вычитается из результата. Читатель и слушатель в каждый момент имеет

<sup>1</sup> *H. Spencer. Essays: scientific, political and speculative, vol. II. London, 1868. P. 9.*

в распоряжении лишь ограниченное количество мыслительной силы. Чтобы опознать и истолковать предложенные ему символы, требуется часть этой силы; чтобы упорядочить и скомбинировать намеченные образы, требуется еще одна часть; и только остающаяся часть может быть использована для понимания передаваемой мысли». Тем самым, по Спенсеру, язык есть и орудие мысли, и помеха для нее. Поэтому простой жест или какое-нибудь междометие оказывается выразительнее значащего слова и, следовательно, экономнее его при передаче эмоционального содержания. Отсюда — удобство в английском языке кратких англосаксонских слов, которые по своей выразительности превосходят более точно описывающие идею, но менее эмоциональные «длинные» слова латинско-французского происхождения. Вместе с тем «превосходство специфических выражений явным образом объясняется сбережением усилия, необходимого для перевода слов в мысли»<sup>2</sup>.

Сравнивая с точки зрения своего понимания стиля английский и французский языки, например в частном вопросе порядка определения при существительном, Спенсер приходит к выводу о превосходстве в этом отношении английского языка, в котором определение выступает перед существительным и таким образом уже сразу направляет мысль по пути ограничения всех возможных значений этого существительного. Наоборот, когда определение следует после существительного, как во французском, в процессе мысли происходит задержка, поскольку сначала воспринимается это менее конкретное и требующее поэтому большей мыслительной затраты существительное, а затем уже — определяющее и конкретизирующее его определение<sup>3</sup>.

Обсудив всё с той же точки зрения экономии восприятия и внимания читателя фигуры речи, Спенсер переходит к поэтическому способу выражения. «Постоянное использование этих способов выражения, которые одновременно впечатляющи и сами по себе, и впечатляющи по своим ассоциациям, создает особенно действенный способ сочинения, который мы называем поэзией. Поэзия, как мы увидим, обычно использует те символы мысли и те способы использования их, которые и инстинкт, и анализ заставляют считать наиболее эффективными; и она становится поэзией благодаря этому». Подробно обсуждаемые Спенсером инверсия, метафора, сравнение, гипербола, олицетворение «суть краски поэта, которые он имеет право использовать почти безгранично». По своей интонации поэзия близка к естественной возбужденности, и она не менее эффективна и экономна, чем рассмотренные Спенсером ранее междометия и жесты. Наконец, самый ритм в поэзии способствует экономии энергии,

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 11–15.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 15.

так как он заставляет предугадывать и заранее готовить то необходимое внимание, которого требует каждый слог<sup>4</sup>.

Помимо экономии энергии читателя, хороший слог должен оттачивать самую его способность восприятия. Это — требование постоянной новизны, поскольку «каждая способность (в состоянии нормальной активности) наиболее действенна в начале». Одновременно с процессом расходования энергии должен идти процесс ее восстановления. Поэтому стиль, по Спенсеру, должен быть разнообразным. «Человек, у которого сила выражения полностью отвечала бы состоянию чувства, стал бы бессознательно использовать это разнообразие в способах выражения мысли, которого требует искусство... Иметь один определенный стиль значит быть бедным в своей речи... Совершенно одаренный человек должен бессознательно писать во всех стилях... Пусть вполне разовьются все способности речи... пусть способность разума обрисовывать эмоции будет полной; и пусть исчезнет фиксированность стиля»<sup>5</sup>.

Таким образом, стиль, по Спенсеру, есть максимальная экономия энергии, или работы мысли, и вместе с тем — экономия чувствительности, т. е. вообще остроты духовного восприятия. Чем большая работа производится человеком и чем в меньший срок это происходит, чем с меньшим усилием это создается, тем более выступает стиль работы как физической, так и духовной. Здесь уже совсем нет никаких надприродных факторов, а есть только максимальное устройство фактов природы и внутренних переживаний человека. Это — самый настоящий позитивизм.

**2. Готфрид Земпер.** Другим представителем позитивистской концепции стиля является архитектор середины XIX века Готфрид Земпер. Он, правда, меньше всего касается литературного стиля. Тем не менее его взгляды на стиль весьма характерны также и для литературы. Свою эстетику Земпер называет «практической» эстетикой, противопоставляя ее как старым спекулятивным теориям, так и голому и обнаженному позитивизму. Тем не менее основным принципом художественного стиля являются для него те материалы, из которых создаются художественные произведения. Правда, у него это не только материалы, почему он и не хочет считать свою эстетику чисто позитивистской. Тем не менее природно-материальная структура произведения всё же является для него самым главным. «Постараюсь разъяснить свою мысль несколько подробнее. Предназначенная для питья чаша по форме сохранится в основном одинаковой у всех народов, во все времена; она, в принципе, останется неизменной независимо от того, из какого материала она сделана — из дерева, глины, стекла или любого другого. На основную идею, заложенную

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 37–39.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 47.



в произведении искусства, вытекающую из его применения и назначения, не могут повлиять ни люди, ни использованные материалы, ни время, ни место. Эта идея и является мотивом художественной вещи. Мотивы обычно наиболее четко и в наиболее чистом виде выражены в произведениях природы и в ранних формах, создававшихся человеком на самом начальном этапе развития прикладного искусства. Такие природные и первоначальные формы и являются типами, в которых воплощена основная идея»<sup>6</sup>. «Наши художественные чувства получают удовлетворение, когда в каком-либо произведении искусства, как бы далек он ни был по внешнему виду от первичного, композиционное построение подчинено такой основной идее, подобно тому как основная тема проходит через какое-либо музыкальное сочинение; нет сомнения, что главной задачей художника и является ясное выявление этих исходных и первичных основ»<sup>7</sup>.

В дальнейшем у Земпера читаем следующее: «Признаваемые нами законы стиля и красоты в области искусства были впервые сформулированы и систематизированы архитекторами; однако они достигли высокого развития в области прикладного, технического искусства еще задолго до зарождения архитектуры. Эстетические принципы архитектуры были первоначально применены в предметах прикладного назначения; глубокий разрыв, существующий в настоящее время между ними и произведениями архитектуры и чистого искусства, является основной причиной их упадка»<sup>8</sup>.

Всё остальное, что имеется в искусстве, помимо этой основной прикладной идеи, является, по Земперу, только посторонними влияниями. «Число таких влияний безгранично, однако они могут быть разделены на три вполне определенные группы. К первой группе относятся материалы и способы выполнения, иначе говоря, производственные процессы, необходимые для изготовления. Ко второй группе относятся влияния местных природных и этнографических условий на художественную форму, влияния климатических условий, религиозных и политических установлений и других национальных условий. Третья группа охватывает те влияния, включающие и роль личности художника, которые придают произведению искусства индивидуальный характер. По своей природе эти влияния могут быть двух видов: они могут исходить от лица, давшего задание на выполнение произведения искусства, или от самого художника, фактически его создающего. Эти три группы различных факторов, влияющих на воплощение художественного произведения, определяют столь же разнообразные признаки важнейшего понятия в области

<sup>6</sup> Г. Земпер. Практическая эстетика. М., 1970. С. 99–100.

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 100.

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 97.

искусства — стиля»<sup>9</sup>. Несомненно, подобного рода рассуждения Земпера несколько смягчают его эстетический позитивизм. Но этот позитивизм всё же остается его центральным учением. Это видно из примеров, которые он приводит и которые уже не называет примерами стиля в собственном смысле слова. «Мы, например, говорим, что произведение лишено всякого стиля, когда обработка материала совершенно не отвечает природе этого материала. Мы говорим также “египетский стиль”, “арабский стиль” и т. д., но в этих случаях термин имеет совсем иной смысл; этот раздел теории стиля является предметом истории искусства и этнографии. Мы, наконец, говорим о стиле Рафаэля, о стиле Людовика XIV, об иезуитском стиле и т. п. Рассмотрение этого вида стиля, связанного с определенной личностью, относится к другой области истории искусства, которую можно было бы назвать музееведением»<sup>10</sup>.

Мы находим у Земпера также и определение стиля как степени совершенства произведения искусства. А именно, в опубликованном впервые в 1884 г. сборнике «Малых произведений» Земпер пишет: «Выражение “стиль” применяется для обозначения определенной степени совершенства произведений искусства, что может быть достигнуто: 1) путем художественно верного использования средств, 2) путем изучения каждого из ограничений, содержащихся и заданных частью в самой задаче, частью же обусловленных сопровождающими побочными обстоятельствами, которые видоизменяют пути разрешения ее в каждом отдельном случае». Учитывая все факторы, влияющие на стиль, Земпер приходит затем к более краткой формуле: «Стиль есть согласованность культурного явления с его историей возникновения, со всеми предварительными условиями и обстоятельствами его становления»<sup>11</sup>.

Приведем несколько высказываний французских позитивистов.

**3. И. Тэн.** И. Тэн (1828–1893) в своих известных лекциях под названием «Философия искусства» (1856–1869) считал, что литературное произведение складывается из трех главных групп элементов, а именно из «душ», т. е. действующих лиц, наделенных определенным характером, из «положений и событий», т. е. из всяческих коллизий, в которых участвует данный характер, обнаруживаясь в них, и, наконец, из *стиля*. «Последний элемент — стиль. Собственно говоря, это единственный видимый элемент, два других составляют лишь его изнанку; он покрывает их, и один остается на поверхности. Книга представляет не что иное, как ряд фраз, которые автор произносит сам или заставляет произносить своих действующих лиц; глаза и уши не улавливают здесь ничего другого,

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 101.

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 101–102.

<sup>11</sup> Цит. по: Ed. Castle, ук. соч. С. 156.

и всё то, что постигают внутренний слух и зрение, открывается им лишь при посредстве тех же самых фраз. Но фраза, взятая сама по себе, способна иметь различную форму и, следовательно, производить различное действие. Она может быть стихом... прозой... Наконец, слова, из которых состоят фразы, сами имеют тот или иной характер; по своему происхождению и обычному употреблению они могут быть высокими и благородными, техническими и сухими, обиходными и захватывающими, отвлеченными и бледными, яркими и красочными; короче, произносимая фраза представляет совокупность сил, которые приводят в читателе в движение зараз логику, музыкальные способности, память, движущие пружины воображения и потрясают всего человека, действуя на его нервы, чувства и привычки. Отсюда следует, что стиль должен сообразоваться с остальными частями художественного произведения; это — последняя координация, и мастерство великих писателей в применении ее бесконечно; их чутье достигает необычайной тонкости, и творческая фантазия их неистощима; у них нет ни одной рифмы, ни одного оборота, построения, слова, звука, связи слов, звуков и фраз, ценность которых не была бы осязательна и которые были бы употреблены некстати. Здесь искусство также выше природы; ибо благодаря этому выбору, этому преобразованию и приспособлению стиля воображаемое действующее лицо говорит лучше и более в духе своего характера, чем действительная личность... Словом, всякая форма стиля определяет состояние духа, его апатию или напряжение, порыв или бездействие, ясность или смятение, и что, следовательно, впечатление, производимое положением или характером, ослабеваает или возрастает в зависимости от того, действует ли стиль в том же самом или обратном направлении... Характеры, открывающиеся уму благодаря определенным положениям, открываются чувствам лишь путем языка, и координация трех сил дает характеру наиболее полное выражение. Чем более художник выделяет и координирует в своем произведении многочисленные и способные производить известное впечатление элементы, тем более господствующим делается характер, на который он хочет бросить свет; сущность искусства можно выразить в двух словах: обнаружить путем сосредоточения»<sup>12</sup>.

Эта способность к гармонической «координации» всех элементов речи, какой является стиль, по Тэну, рассматривается им, по-видимому, как некий дар, в значительной степени не зависящий от личной воли художника. В некоторые эпохи, говорит Тэн, хороший стиль как бы носится в воздухе и не требует никакого личного усилия для своего становления. Таким был, например, во Франции век Людовика XIV. «Не только великие люди, но все поголовно отлично писали; Курье говорит, что в те

<sup>12</sup> И. Тэн. *Философия искусства*, пер. Н. Соболевского. М., 1933. С. 329–334.

времена простая горничная знала в этом больше толку, чем современная академия. Действительно, изящный стиль носился тогда в воздухе; он проявлялся бессознательно; разговор, переписка содействовали его распространению; ему учил двор; он считался признаком благовоспитанности»<sup>13</sup>.

Таким образом, стиль, по Тэну, есть не что иное, как координация внутреннего характера человека и внешнего выражения этого характера, или, точнее, координация всех элементов художественного произведения в одном последнем и высшем целом. К этому нужно прибавить еще и то, что всякое художественное произведение Тэн рассматривает как результат влияния разного рода внешних обстоятельств вроде климата, почвы, неба, всего окружения, физических склонностей народа, его пищи, наклонностей, нравов, религий, семейных и общественных отношений. Все эти влияния сводятся Тэном в его введении к «Истории английской литературы» к «расе», «среде» и подвижному историческому «моменту». Это говорит о том, что И. Тэн не выдерживает своего позитивизма до конца, не говоря уже о признании им каких-то таинственных и творческих сил (*faculté maîtresse*), независимых от воли художника.

**4. Э. Золя.** У известного французского романиста Э. Золя (1840–1902) мы находим подробные рассуждения о прозрачном «экране», каким является принцип художественного творчества в отношении первоизданной природы, причем под этим «экраном», конечно, нужно понимать не что иное, как стиль. Приведем отрывки из этих рассуждений, содержащихся в письмах Золя 1864 года.

Золя настаивает здесь, во-первых, на важности для художественного творчества личности с ее темпераментом, причем у Золя получается даже, что гениальность и есть такая конкретная личность, доведенная до высшей определенности. «Я считаю, что в изучении природы, *какова она есть*, великий источник поэзии; я считаю, что поэт, рожденный с *определенным темпераментом*, сможет в будущие века найти новые эффекты, обращаясь к точным наукам; впрочем, я не отрицаю, что поле поэзии огромно, что сотни поэтов могут провести на нем борозды, каждый поэт свою, и ни одна не будет похожа на ту, которую я мечтал однажды вскопать <...> Нельзя оказаться чересчур личным. Те, кто являются личностями, именуются Данте, Шекспир, Рабле, Мольер, Гюго и т. д. Они никогда не соглашались говорить от имени других; “Я” наполняет их книги. Я спрашиваю вас, может ли писатель написать что-нибудь иное, кроме: “Я думаю, я считаю вот так”? Книга, статья всегда есть лишь мнение, мысль одного человека; было бы обманом представлять их как никем не написанные, а если только у них есть автор, мы должны видеть его,

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 49.

слышать его смех и плач, следить за его остроумием и глупостью. Что мы ищем в произведении, это человек»<sup>14</sup>.

В одном из последующих писем Золя подробнее развивает эту мысль о творческой личности как о моменте, в котором преломляется действительность, каждый раз по-своему, в зависимости от «темперамента», т. е. от конкретного склада личности художника.

«Я выясню для себя свои собственные мысли, и я набросаю первый план довольно значительного исследования, которое я хочу провести однажды по вопросу, которым я хочу вас занять. Судите о мысли, а не о форме; я говорю, как могу, и наспех.

### Экран

Я позволю себе сначала одно немного рискованное сравнение: всякое произведение искусства подобно окну, открытому в творение; в раму окна вставлен род прозрачного Экрана, через который мы видим предметы более или менее деформированные, страдающие более или менее чувствительными изменениями в своих очертаниях и в своей окраске. Эти изменения зависят от природы Экрана. Перед нами уже не точное и действительное творение, но творение, видоизмененное средой, через которую проходит его образ.

Мы видим творение в произведении искусства через человека, через темперамент, личность. Образ, получающийся на этом Экране нового рода, есть воспроизведение вещей и личностей, расположенных вовне, и это воспроизведение, которое не может быть точным, будет изменяться каждый раз, как новый экран будет помещен между глазом и творением. Точно так же стекла различного цвета придают предметам различную окраску; точно так же выпуклые или вогнутые линзы искажают предметы каждая в своем направлении.

Поэтому точная реальность невозможна в произведении искусства. Говорят, что одни принижают, другие идеализируют свой сюжет. По сути дела, никакой разницы. Это искажение того, что есть. Это ложь. Неважно, будет ли эта ложь прекрасной или безобразной. Повторяю, ложь, искажения, которые создаются в этом оптическом явлении, зависят, очевидно, от природы Экрана. Возвращаясь к нашему сравнению, если бы окно не было ничем загорожено, предметы, расположенные за ним, явились бы в своей реальности. Но окно загорожено, и иначе не может быть. Образы должны пройти через некоторую среду, и эта среда должна их непременно видоизменить, как бы она ни была чиста и прозрачна. Да и само слово *Искусство* не противоположно ли слову *Природа*?

<sup>14</sup> *É. Zola*. Correspondance. Les lettres et les arts. Troisième mille. Paris, 1908. P. 7–8.

Поэтому всякое рождение произведения состоит в следующем: художник встает в непосредственное отношение к творению, видит его по-своему, проникается им и передает нам его светящиеся лучи, сначала преломив и расцветив их, как призма, в соответствии со своей природой.

В соответствии с таким представлением подлежат изучению лишь два предмета — творение и Экран. Поскольку же творение всегда одно для всех и излучает всем один и тот же образ, то лишь один Экран поддается изучению и обсуждению.

Изучение Экрана — вот главный пункт философского противоречия. Одни, и они многочисленны в нашу эпоху, утверждают, что Экран весь из плоти и костей и что он воспроизводит образы *материально*; среди них Тэн, рассматривая его сперва в себе самом, приписывает ему главную способность, затем заставляет его принимать все возможные природы, подвергая его трем основным влияниям расы, среды и момента. Другие, не отвергая вполне плоть и кости, клянутся, что образы воспроизводятся на нематериальном экране. Здесь все спиритуалисты, Жюффруа, Мэн де Биран, Кузен и т. д. Наконец, поскольку во всем должна быть золотая середина, Дешанель написал в одной из своих последних книг так: «В том, что называется произведениями духа, не всё объясняется духом; но также, бесспорно, не всё объясняется материей». Вот молодчик, который никогда себя не скомпрометирует. Нельзя сказать лучше, не говоря ничего. Что такое дух, прежде всего?

Впрочем, мне не надо сейчас изучать природу Экрана. Мне дела нет до механизма этого явления. Я хочу только подтвердить, что образ получается и что благодаря загадочному свойству прозрачного существа, материального или нематериального, этот образ ему свойствен»<sup>15</sup>.

И далее Золя говорит об «экранах гения», о «маленьких тусклых экранах» подражателей, о «романтическом» экране, «реалистическом» экране и об экране своем собственном.

Из этого рассуждения Золя следует, что обычная характеристика его как натуралиста не является точной. И позитивист он тоже не в точном смысле слова. Да еще большой вопрос в том, возможен ли чистый и ни с чем не смешанный позитивизм. Однако подлинная действительность для Золя всё же не та, которая изображается в искусстве. Искусство искажает природу. А подлинная действительность, по Золя, находится всё же за пределами искусства и есть самое доподлинное бытие. Поскольку это бытие для Золя вполне посюстороннее, Золя всё же имеет самое ближайшее отношение к тому, что мы называем позитивизмом.

**5. Ж.-М. Гюйо.** Психологический и социологический позитивизм находим у Ж.-М. Гюйо. Он пишет: «Высший закон слога есть максимум легкости и “силы” при передаче мыслей и эмоций. Идеальная прямая

<sup>15</sup> Ук. соч. С. 13–15.

линия есть кратчайший путь от одной точки к другой; не есть ли слог также кратчайший путь от одного ума к другому?»<sup>16</sup> Полемизируя с теорией экономии как принципом стиля у Спенсера, Гюйо пишет: «Конечная цель автора состоит не в том, чтобы экономизировать внимание, а скорее в том, чтоб вызвать и удержать его.

А стиль есть именно искусство заинтересовать, искусство придать мысли, как это делают с картиной, наилучшее освещение, наконец, это искусство делать мысль яркой, рельефной и передать ее во всей ее полноте другому. Кроме того, если стиль не отличается только ясностью и безличностью, как вода, и отражает в себе физиономию автора, заставляет нас понять и, в конце концов, разделить (до известной степени, по крайней мере) взгляд и понимание вещей, свойственные автору, то такой стиль этим самым приближает нас к автору, заставляет нас несколько минут жить его жизнью и выполняет, таким образом, в самой высокой степени социальную роль, приписываемую языку»<sup>17</sup>. «Вкус, необходимый для стиля, есть не что иное, как непосредственное чувство более или менее глубоких законов, — законов, творящих жизнь, и законов, регулирующих жизнь. Вдохновение гения не только определяется вкусом, но даже в большей степени зависит от вкуса, который, оперируя над бесчисленными ассоциациями, возникшими случайно, сразу *производит оценку и выбирает*. Писать, рисовать, ваять — это значит уметь выбирать. Писатель, как и музыкант, сразу разбирает в беспорядочной массе своих мыслей, что мелодично, что звучит правильно и хорошо»<sup>18</sup>.

Но одновременно с этим Гюйо учитывает и идеальные моменты стиля: «Только глубокая мысль или эмоция сообщают слогу символическую выразительность, т. е. заставляют его внушать больше, чем то, что он говорит или может сказать, больше, чем то, что вы сами можете сказать себе»<sup>19</sup>.

Наконец, Гюйо, как и почти все рассмотренные нами выше теоретики стиля, указывает на исторический аспект его. «Слог характеризует не только “человека”, но и общество данной эпохи, нацию и век, рассматриваемые сквозь призму личности»<sup>20</sup>.

Позитивизм Ж.-М. Гюйо заключается тоже в единстве изображаемого предмета и его привлекаемости, в единстве одной личности с другой и в единстве личности и общества.

**6. А. Ригль.** В качестве перехода от позитивизма к другим, более насыщенным пониманиям «факта», а именно к модернизму, можно было

<sup>16</sup> Ж.-М. Гюйо. Искусство с социологической точки зрения, пер. Д. А. М., СПб., 1900.

<sup>17</sup> Ук. соч. С. 359.

<sup>18</sup> Ук. соч. С. 362.

<sup>19</sup> Ук. соч. С. 369.

<sup>20</sup> Ук. соч. С. 415.

бы остановиться на известнейшем имени искусствоведа конца XIX века Алоиза Ригля, который, может быть, и не укладывается в ту общую характеристику *формализма*, которую мы склонны ему давать, но который одним из первых, оставаясь на почве позитивных «фактов», всё же стал рассматривать их с чисто искусствоведческой точки зрения.

Сам Ригль пишет так: «В настоящее время имеется широко распространенное философское направление, которое при основополагающем отклонении всякой метафизики решительно придерживается лишь данного; его называют позитивистским... Если мы перенесем принципы этого направления на историю искусства, то нужно будет сказать, что художественное творчество выражается лишь как эстетический порыв: у одного (художника) — передать предметы природы определенным способом, при одностороннем возвышении одних, подавлении других черт; у других (публики) — созерцать предметы природы отображенными как раз тем же способом, как это имеет место у современных ей художников. То, благодаря чему этот порыв может определяться... есть для нас по меньшей мере *ignotum* (“не знаем”), возможно — навсегда *ignotum* (“не будем знать”): остается лишь художественное воление как единственная определенная данность»<sup>21</sup>.

Здесь Ригль сам заявляет о бесполезности и ненужности для нас всякой метафизики, которая для него заменяется только «данностями», т. е. явно фактами чувственного опыта. А так как эти факты не могут не иметь за собой какой-то определенной причины своего происхождения, то Ригль эту причину, — и опять-таки вполне позитивно и эмпирически, — называет «художественным порывом», отказываясь от всякого более глубокого определения этого понятия. Следовательно, здесь перед нами прямой позитивизм. Больше того, не только для самого художника сущность этого темного, смутного и слепого порыва остается неосознанной и непонятной, но и во всеобще-историческом плане «эстетический порыв» проявляется как категорическое веление судьбы, как «воля всемогущего», неизвестная людям. Последний момент, однако, нисколько не ставится Риглем как объект научного исследования, а единственным материалом для него остается конкретная чувственная данность.

На этой почве у Ригля и возникает понятие художественного стиля, которое, впрочем, вовсе не дается им в точном виде, а только используется чисто дескриптивно для обозначения разных ступеней развития орнаментального стиля (в книге «Вопросы стиля. Основоположения для истории орнаментики») <sup>22</sup>. Собственно, стиль для Ригля — это и есть «художественное воление» (*Kunstwollen*), только теперь уже нашедшее свое

<sup>21</sup> Цит. по: *L. Dittmann*. *Stil. Symbol. Struktur*. München, 1967. S. 29.

<sup>22</sup> *A. Riegl*. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893.



конкретное «выражение». Поэтому «художественное воление» и есть принцип развития всякого стиля. Ригль, однако, занимается в своей книге лишь орнаментальным стилем, считая, что «архитектура и художественная промышленность обнаруживают ведущие законы художественного воления часто почти в математической чистоте»<sup>23</sup>. Орнаментика была для Ригля вернейшим ключом к познанию феномена стиля, который сам, однако, должен был иметь значение, уже далеко превосходящее рамки отдельного искусства орнаментики.

Таким образом, всё сводится у Ригля к возможно более подробно описанию отдельных исторически являющихся стилей без какой бы то ни было попытки объяснить смысл, идеологическую наполненность сменяющих друг друга периодов. Так, первым стилем у Ригля является геометрический стиль, т.е. подчеркивание тех или иных более или менее схематизированных контуров и очертаний, встречающихся в природе. На этой полной зависимости орнамента от наблюдаемых в природе линий Ригль останавливается неоднократно. «Всякое искусство, — говорит он в самом начале “Вопросов стиля”, — стоит в нерасторжимой связи с природой. В основании каждого образования в искусстве лежит то или иное образование в природе, будь то без всякого изменения в том состоянии, в котором оно создано природой, будь то в преобразованной форме, избранной человеком ради своей пользы или наслаждения»<sup>24</sup>. «Законы симметрии и ритма, которым подчинен орнамент, это те самые законы, в соответствии с которыми природа создает свои формы, будь то человек, животное, растение или кристалл»<sup>25</sup>. Далее, помимо природной необходимости орнаментальный стиль детерминирован у Ригля также еще и непостижимой исторической закономерностью; так, геометрический стиль, по Риглю, возник спонтанно и «на всей поверхности земли».

Вторым стилем, по Риглю, является «геральдический стиль» (*Wappenstil*), основной принцип которого — абсолютная симметрия. Эта симметрия оказывается с самого начала «врожденным человеку, имманентным постулатом всякого декоративного художественного творчества»<sup>26</sup>. Следующий этап развития стиля — растительный орнамент, также возникший под влиянием наблюдаемых в природе форм, по-видимому, одновременно в Египте, Ассирии, Финикии, Персии и микенской Греции. В Греции орнамент и приобрел, по Риглю, свою классическую форму<sup>27</sup>. Этот основной стиль растительного орнамента отличается от предыдущих преобладанием связующих элементов. Впоследствии,

<sup>23</sup> Цит. по: *L. Dittmann, ук. соч.* С. 18.

<sup>24</sup> *A. Riegl, ук. соч.* С. 1.

<sup>25</sup> *Ук. соч.* С. 3.

<sup>26</sup> *Ук. соч.* С. 40.

<sup>27</sup> *Ук. соч.* С. 41–258.

с приходом «сарацинов» в Средиземноморье, появляется стиль арабесок. Последние определяются Риглем как растительный орнамент в искусстве арабов<sup>28</sup>.

Цитированный нами выше Л. Диттманн с полным основанием указывает на классицистический характер эстетики Ригля, для которого греческое орнаментальное искусство было высшим, непревзойденным и, так сказать, нормальным явлением в своей сфере. «Греки довели развитие [орнамента] до состояния зрелости, потому что они, с одной стороны, смогли придать отдельным мотивам характер совершенной формальной красоты, а с другой стороны, — и это их особенная заслуга, — они создали наиболее приятный способ сочетания отдельных мотивов, а именно, the line of beauty (“линию красоты” <англ.>), ритмически подвижный *побег*»<sup>29</sup>. Такое возведение греческого искусства в абсолют тоже, конечно, освобождает Ригля от всякой необходимости входить в понятийный анализ стиля.

Что касается содержательного определения стиля, то у Ригля можно найти только указание того, на каких путях его можно было бы искать, причем сам Ригль дальше указания этих путей не идет. Так, то «художественное воление», выражением которого является стиль, направлено, по Риглю, на «удовлетворяющее формирование отношения человека к миру»<sup>30</sup>. Но благодаря какой своей механике стиль способен упорядочить и организовать отношение человека к миру, Ригль этим вопросом не задается. У Ригля есть интересные рассуждения о том, что сама возможность различного художественного воления и его развития покоится на различной степени восприятия единства мира или, наоборот, его атомичности<sup>31</sup>. Но, опять-таки, дальше констатации бесчисленных открывающихся здесь возможностей для художественного творчества Ригль не продвигается.

В заключение необходимо сказать, что борьба Ригля с вульгарным материализмом в защиту имманентных законов самого искусства сыграла в свое время большую историческую роль. Невольно возникавший у него формализм тоже приходил к небезуспешным результатам, отмечая такие, например, переходы, как от тактильного понимания мира к его оптическому пониманию или к тактильно-оптическому, от объективного к субъективному и к разному смешению того и другого. Под стилем Ригль, безусловно, понимал нечто имманентное самому искусству и очищал это

<sup>28</sup> Ук. соч. С. 259.

<sup>29</sup> Ук. соч. С. 47.

<sup>30</sup> А. Riegl. Spättrömische Kunstindustrie. Wien, 1927. S. 401, цит. по: L. Dittmann, ук. соч. С. 23.

<sup>31</sup> А. Riegl. Gesammelte Aufsätze. Augsburg–Wien, 1929, цит. по: L. Dittmann, ук. соч. С. 36–37.

понятие от всякого рода метафизики, материалистической или диалектической. Это обстоятельство, однако, конечно, делало теорию Ригля каким-то учением об абсолютной самостоятельности искусства, вносило в его исследования огромную формалистическую струю и волей-неволей использовало также и духовные, мировоззренческие или разного рода этнографические и просто исторические факты. Начиная с позитивистского понимания стиля, Ригль, несомненно, преодолевал этот позитивизм. Но это давалось ему только ценою понимания художественного стиля как имманентно-идеалистического построения. Кроме того, необходимо сказать, что Ригль был только главнейшим представителем одной из самых главных искусствоведческих школ конца XIX и начала XX века, а именно Венской, из которой у нас пользовалось некоторой популярностью имя М. Дворжака.

**7. Заключение.** В заключение приведенных позитивистских рассуждений необходимо сказать, что позитивистское определение стиля является всё же достаточно сложным. Единство заключается здесь, может быть, только в тождестве внутреннего и внешнего. Но это внутреннее и внешнее может пониматься в позитивизме и физически, и физиологически, и психологически, и общественно, и формалистически. Чистый позитивизм как учение о каких-то якобы чувственно воспринимаемых, якобы объективных и якобы фактах никогда и нигде не выдерживал своей позиции до конца. Эти эмпирически-чувственные «факты» всегда оказывались, в сущности, только пустой фразой, разработка которой тут же заставляла уходить исследователей далеко за рамки только одной чувственной ощущаемости, что мы и видели на приведенных у нас выше примерах.

## § 7. ОТГОЛОСКИ ПОЗИТИВИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРИЯХ ЯЗЫКОВОГО СТИЛЯ

Весьма интересны работы некоторых современных литературоведов и языковедов, которые в своих определениях стиля рекомендуют придерживаться в первую очередь самого языка и отсекают всякие иные определения, основанные на тех или иных логических, психологических, художественных операциях без использования языка. Как мы сейчас увидим, это вовсе не означает у данных авторов полного исключения поэтики и эстетики, а только базируется на самой языковой выразительности как на подлинной основе стиля. Наоборот, тот автор, которого мы сейчас будем излагать, как раз требует эстетического использования языка. Однако язык у него, во-первых, привлекается в первую очередь, и, во-вторых, из всех интерпретаций стиля он принимает только эстетическую.

Этот автор — Р. Сейс. В своем докладе на III Конгрессе Международной ассоциации сравнительной литературы «Определение термина “стиль”»<sup>1</sup> английский литературовед рассуждает следующим образом.

**1. Р. Сейс, В. Кайзер и П. Гиро.** Отвергая значение термина «стиль», Сейс дает такое определение стиля<sup>2</sup>: «Первичное определение стиля, предлагаемое здесь (а исходное определение должно быть по возможности просто и общо), есть “эстетическое использование языка”, или, точнее, поскольку “эстетику” можно толковать более чем однозначно, — “использование языка в произведении искусства”». Достоинство этого определения в том, что в нем подчеркнут и существенно литературный характер стиля, и тот факт, что единственным сырым материалом для художника является язык. Это определение стиля у Сейса, вероятно, может считаться правильным. Однако здесь не дается разъяснения того, что такое эстетическое и что такое художественное, о чем автор предполагает говорить в других местах. Поэтому приведенное определение стиля по необходимости остается интуитивным. Но ценно уже то одно, что Сейс вовсе не исключает из учения о стиле никаких лингвистических теорий,

---

<sup>1</sup> R. A. Sayce. The definition of the term style (Actes du III-ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. S'-Gravenhage, 1962. P. 156–166).

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 157.

от исторической лингвистики до структурализма, а только хочет обеспечить для учения о стиле его чисто эстетическую целенаправленность<sup>3</sup>.

Необходимо заметить, что в таком определении стиля Сейс далеко не одинок. В. Кайзер<sup>4</sup> пишет: «Синтетическое понятие для цельности, которой подчинены все языковые формы произведения, есть стиль». У Р. Веллека и Эд. О. Уоррена<sup>5</sup> стиль определяется как «индивидуальная языковая система произведения или группы произведений». Для П. Гиро<sup>6</sup> стиль есть «использование выразительных средств писателем в литературных целях». По Фр. Я. Биллескову-Янсену<sup>7</sup>, «поэтический стиль можно определить как использование языка поэтом».

**2. Критика восьми теорий стиля у Сейса.** В своем стремлении отграничить учение о стиле от всяких либо слишком частных, либо слишком общих, либо совсем неверных определений Сейс приводит по крайней мере восемь разных типов определения стиля, имеющих хождение как в прежней, так и в современной науке.

Отвергнув исключение всякой эстетики из проблемы стиля у Ш. Балли, Сейс критикует прежде всего теорию *выбора* и иллюстрирует ее на работе Ж. Марузо<sup>8</sup>: стиль есть «качество высказывания, обусловленное отбором конститутивных элементов данного языка, которые употребляются в определенных обстоятельствах: простой стиль, небрежный, изысканный, искусственный, иносказательный, метафорический, абстрактный и т. д.». Эта способность выбора имеет целью в первую очередь правильность. По этому поводу Сейс рассуждает: «Но беда в том, что язык в действительности не фиксирован и не кодифицирован». «Никакое определение стиля не может быть полным, если оно не учитывает словотворчество, использование жаргона и меняющейся народной речи, не входящей в ведение классической нормы»<sup>9</sup>. Другими словами, стиль есть не только результат выбора или отбора уже существующих языковых норм, но и создание их заново.

Сейс решительным образом отбрасывает также и теорию *отклонения от нормы*, возводя эту теорию к Ф. де Соссюру с его различением языка и речи. Это понимание стиля как отклонения от лингвистической нормы, по мнению Сейса, в настоящее время весьма устарело, поскольку теория стиля должна учитывать не только отклонения от языковых норм,

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 166.

<sup>4</sup> W. Kayzer. Das sprachliche Kunstwerk. Berne, 1951. S. 101.

<sup>5</sup> R. Wellek, Ed. A. Warren. Theory of literature. London, 1949. P. 183.

<sup>6</sup> P. Guiraud. La stylistique. Paris, 1954. P. 11.

<sup>7</sup> Fr. J. Billeskov-Jansen. Esthétique de l'œuvre d'art littéraire. Copenhagen, 1948. P. 65.

<sup>8</sup> J. Marouzeau. Lexique de la terminologie linguistique. 2<sup>ème</sup> éd. Paris, 1943 (см. слово "Style"). Есть русский перевод: Ж. Марузо. Словарь лингвистических терминов. М., 1960.

<sup>9</sup> R. A. Saxe, ук. соч. С. 158–159.

но и их сохранение, полноценное их использование. Неверна, по Сейсу, также и теория М. Риффатерра<sup>10</sup>: «Стиль литературного произведения есть система оппозиций, при помощи которых в лингвистическом выражении осуществляются экспрессивные модификации (интенсификация изображаемого, аффективная окраска, эстетическая коннотация)». Сейс вовсе не возражает ни против использования систем оппозиций в языке, ни против наличных в нем экспрессивных модификаций. Он только думает, что подобного рода уклонения от нормы для целей стилового анализа должны быть трактованы обязательно эстетически. Поэтому когда Риффатерр говорит об «эстетической коннотации», то Сейс вполне это приветствует. Также не возражает Сейс и против такого понимания систем оппозиций, которое находит их внутри самого же художественного произведения. «Экспрессивные модификации» не удовлетворяют Сейса уже по одному тому, что лежащая в их основе эмоциональность отнюдь не является единственным фактором стиля, который может содержать в себе также и черты интеллектуального характера<sup>11</sup>.

Сейс отвергает далее и то, что он называет орнаментальным пониманием стиля, когда форма произведения резко противопоставляется его содержанию и прибавляется к нему, «как сахарная глазурь к прянику». С точки зрения Сейса, уже давно прошли времена резкого противопоставления содержания и формы, хотя невозможность абсолютного перевода одного языка на другой язык все-таки и для Сейса является основанием для некоторого противопоставления содержания и формы. В целом же для автора всё еще имеют силу слова мадам де Сталь: «Стиль не состоит только в грамматических оборотах; стиль касается глубины идей, самой природы духа; он вовсе не есть простая форма» («О литературе», II, 7).

Неправильным для Сейса является также и *телеологическое* понимание стиля, например, у Л. Шпитцера: «Слово “стиль” используется здесь нами вообще в обычном смысле сознательного употребления языковых средств для тех или иных целей выражения»<sup>12</sup>. Это Сейс считает «неоправданным ограничением стиля». «Мы редко можем быть абсолютно уверены, — говорит он, — что автор сознательно произвел тот или иной стилистический эффект. Часто можно с большей вероятностью считать, что это не так». По Сейсу, можно провести параллель между использованием стилистических средств в литературном произведении и использованием органов речи при разговоре: и в том и в другом случае сознательность и намеренность производства всех отдельных движений

<sup>10</sup> M. Riffaterre. Problèmes d'analyse du style littéraire (Romance Philology, XIV (1961), p. 217).

<sup>11</sup> R. A. Sayce, *ук. соч.* С. 160.

<sup>12</sup> L. Spitzer. Stilstudien. München, 1928. Bd. I. S. 9.

и эффектов не только не обязательна, но иногда даже и противопоказана. В случае со стилем дело обстоит даже еще сложнее. Некоторые стилистические эффекты достигаются сознательно, но другие совершаются более или менее интуитивно.

Плохими являются для Сейса также и *психологические* теории стиля. Он вспоминает в этой связи знаменитое изречение Ж. Бюффона о том, что «стиль есть сам человек». Сейс не ограничивается только одним этим изречением Бюффона, но рассматривает и его контекст в той речи, которая была произнесена Бюффоном при принятии его в Парижскую Академию в 1753 году. Оказывается, что Бюффон противопоставлял здесь внешнее, периферийное в человеке (его знания и открытия) внутреннему, центральному в нем — тому, что и находит свое выражение в стиле. К психологическим определениям Сейс относит также высказывание Р. де Гурмона — «стиль есть сама мысль»<sup>13</sup>, — а также Анри Морье — «стиль для нас есть расположение существования (*disposition de L'être*), манера бытия»<sup>14</sup>. По этому поводу Сейс пишет следующее: «Было бы глупо отвергать ту мысль, что стиль выражает самую сердцевину личности писателя. В каком-то отношении он не может не выражать ее, поскольку индивидуальные черты стиля могут идти лишь от создавшего их автора. Тем не менее здесь поднимаются огромные возражения. Стиль писателя часто диктуется условностями классического периода, а не развивается свободно. Иногда стиль, по-видимому, меняется от произведения к произведению. В одном недавнем исследовании некоторых сторон стиля Расина черты, обнаруженные в его трагедиях, оказались совершенно отсутствующими в его “*Plaideurs*”. Можно ли после этого говорить о стиле Расина вообще как о едином и неделимом целом?.. Даже когда все эти затруднения преодолены, нас подстерегает другая опасность. А именно, нам грозит отвлечься от изучения произведения искусства к изучению стоящей за ним личности, которая (как показывает Пруст) часто гораздо менее интересна, — словом, отвлечься от эстетического к психологическому»<sup>15</sup>.

В Англии, но также и во Франции распространено *оценочное* понимание стиля, понимание его в смысле положительной характеристики литературного произведения. По Сейсу, однако, такое понимание не может помочь в выработке научного или учебного определения стиля. Другой и к тому же очень путаный вопрос, замечает Сейс, — это может ли вообще одно лишь стилистическое исследование выносить приговор о достоинстве всего литературного произведения.

<sup>13</sup> R. de Gourmont. Le problème du Style. 7<sup>ème</sup> éd. Paris, 1916. P. 154.

<sup>14</sup> H. Morier. La psychologie des styles. Genève, 1959.

<sup>15</sup> R. A. Sayce, *ук. соч.* С. 162–163.

Не устраивают Сейса также и некоторые популярные определения стиля, ставшие чем-то общепонятным. Дж. Свифт говорил, что «надлежащие слова в должном месте — вот истинное определение стиля». Стендаль утверждал, что стиль есть максимальная эффективность мысли. По Флоберу, стиль — это «манера видеть». Все эти и подобные им определения Сейс тоже считает малоподходящими для выработки рабочего определения стиля в учебе и в науке.

Не является, по Сейсу, целесообразным сводить стиль на характеристику отдельных исторических стилей. Эти стили — разные в разных странах и разные эпохи, а кроме того, они относятся к разным искусствам, не только к литературе, причем литература в этом отношении является гораздо более общей областью. Например, стиль барокко появился в Германии гораздо раньше в литературе, чем в архитектуре. Романтизм в Англии появился раньше, чем во Франции. И вообще подводить литературный стиль под стили других искусств нет никакой возможности.

Многие характеризуют стиль вполне неразличимо от *жанра*, как это делал еще Вольтер<sup>16</sup>. Хотя в исторических исследованиях Сейс и признаёт относительную полезность такого понимания стиля, всё же он считает его в общем устаревшим.

Имеет некоторое значение для Сейса также и восходящее еще к классической древности учение о *трех уровнях* или *типах* стиля: «простом», «слегка приподнятом» и «возвышенном». Пользу этого понимания Сейс видит в необходимом противовесе психологическому толкованию стиля, хотя и учение о трех стилях давно уже отошло в историю.

В заключение нашего анализа стилевых теорий у Сейса мы хотели бы выставить такие три тезиса. Во-первых, является если не окончательной, а пусть только приблизительной или подчиненной та теория стиля, которая хочет базироваться только на анализе языка. Будет ли этот анализ языка сопровождаться какими-либо другими анализами или не будет ими сопровождаться, всё равно язык — это не та стихия, которая требовала бы особых доказательств для своей значимости. Без привлечения языка всё равно невозможна была бы никакая полноценная теория стиля. Во-вторых, Сейс совершенно прав в своем утверждении, что подобное выдвижение языка на первый план несколько не противоречит привлечению также и других аспектов стиля, а наоборот, такой аспект, как эстетическое использование языка, он даже считает необходимым. Наконец, в-третьих, приводимые у Сейса многочисленные теории стиля действительно страдают разного рода глубокими недостатками, в указании которых Сейс совершенно прав. Нам только хотелось бы, чтобы это привлечение разных стилевых теорий не было таким механическим их

<sup>16</sup> Dictionnaire philosophique (слова «Genre» и «Style»).



перечислением, каким оно, по-видимому, оказывается у Сейса. Тут хотелось бы иметь настоящую логическую классификацию стилевых теорий, хотя и необходимо согласиться, что такая классификация была бы чрезвычайно трудна. Насколько можно судить, следующий автор, приводимый нами, кажется, дает нечто вроде классификации, но и она далека от совершенства.

**3. Н. Энквист.** Второй наш автор, которого мы хотели бы рассмотреть в связи с позитивистскими отголосками в современной языковой стилистике, — Н. Энквист.

В работе этого финского ученого<sup>17</sup> дается попытка классифицировать существующие теории стиля. Попытка эта весьма далека от совершенства и далеко не исчерпывает даже всех главнейших теорий, которые были выдвинуты за последние десятилетия. Тем не менее здесь имеется некоторого рода ориентир, пусть хотя бы и с неприемлемым для нас формалистическим уклоном.

Энквист находит, что если бы перечислить все более или менее полезные теории стиля, то их пришлось бы найти несколько десятков. Он приводит мнение английского ученого, согласно которому «обсуждение слова “стиль”, будь оно проведено хотя бы с малой долей обычной строгости научного исследования, обняло бы всю область эстетики литературы и всю теорию литературной критики»<sup>18</sup>. «Не то что шести лекций, но и шести книг здесь не хватило бы». Прежде всего Энквист отбрасывает все такие теории и определения стиля, которые он считает «субъективно импрессионистическими», основанными либо на суждениях самих писателей, либо на впечатлениях читателей. Вместо этого Н. Энквист предполагает заняться только такими определениями стиля, которые допускают объективный анализ конкретного текста. С такой точки зрения Н. Энквист находит шесть типов определения стиля.

а) Первый тип определения стиля исходит из понимания стиля как «“оболочки”, окружающей независимое от стиля ядро мысли и выражения»<sup>19</sup>. Приведем несколько таких определений.

«Стиль заключается в добавлении к данной мысли всех обстоятельств, направленных на достижение того максимального цельного впечатления, которое эта мысль должна произвести»<sup>20</sup>. «Мы можем говорить о “бесстильности” в трех смыслах: в смысле сонетов Мильтона, где мощное красноречие художественно нейтрализовано в интересах мысли и чувства, причем сама эта нейтрализация выражает позицию автора;

<sup>17</sup> N. E. Enkvist. On defining style (в сб.: *Enkvist N. E., Spencer J., Gregory M. J. Linguistics and Style*. London, 1964. P. 12–56).

<sup>18</sup> J. M. Murry. The problem of style. Oxford, 1960. P. 3.

<sup>19</sup> N. E. Enkvist, *ук. соч.* С. 12.

<sup>20</sup> Dictionary of world literary terms, ed. J. T. Shipley. London, 1955. P. 398.

в смысле внелитературной письменной речи, когда пишущий не в состоянии овладеть собственной речью (а это есть абсолютная “бесстильность”); и в смысле плохой поэзии, когда “бесстильность” есть смешение стилей»<sup>21</sup>. «*Стилистика изучает экспрессивные факты организованного языка с точки зрения их аффективного содержания, т. е. выражение фактов области ощущений посредством языка и воздействие фактов языка на область ощущений*»<sup>22</sup>. «Стиль есть достигнутая средствами языка и особым образом устроенная способность речевого произведения воздействовать на душевные движения (*Gemüthhaftigkeit*)»<sup>23</sup>.

С нашей точки зрения, все эти теории стиля как оболочки отличаются несколько внешне-механическим характером, как и само это понятие оболочки. В сущности говоря, везде тут идет речь о том, что то или иное содержание мысли и чувства, чтобы быть стилем, должно быть дополнено каким-нибудь аффективным содержанием, непосредственно воздействующим на нашу способность восприятия. Это звучит, конечно, весьма слабо, поскольку и всякому ясно, что для стиля необходима та или другая идейность вместе с той или иной чувственной оболочкой.

б) Вторая группа учений о стиле трактует стиль, вообще говоря, как *выбор* тех или других элементов языка, причем в этих определениях стиля отходит на задний план то, на основании именно чего производится выбор.

«Этот термин [стиль] обычно употребляется в отношении манеры поэта выбирать, упорядочивать и сочетать слова в своем произведении. Но, конечно, когда спрашивают, на каком основании выбраны и упорядочены те или иные слова, то поднимают всю проблему формы. Стиль в широком смысле есть в сущности то же самое, что форма»<sup>24</sup>. «Язык можно назвать каталогом обозначающих и их отношений к обозначаемому, представленным в виде инвентаря, наличного в словаре, и систематизации, каковою является грамматика. Это — набор возможностей, общий запас, предоставленный в распоряжение пользователей, которые применяют его смотря по своей потребности выражения, осуществляя выбор в пределах, допускаемых законами языка, что и есть стиль»<sup>25</sup>. «Хороший стиль, как мне кажется, состоит в выборе из числа слов, область значений которых приблизительно, но лишь приблизительно одна и та же (например, можно сказать “пес” вместо “собака”), соответствующей символики

<sup>21</sup> P. Goodman. The structure of literature. Chicago, 1954. P. 215.

<sup>22</sup> Ch. Bally. Traité de la stylistique française. Vol. I. Heidelberg, 1921. P. 16 (есть русский перевод).

<sup>23</sup> H. Seidler. Allgemeine Stilistik. Göttingen, 1953. S. 61.

<sup>24</sup> R. P. Warren. Understanding poetry. New York, 1950. P. 640.

<sup>25</sup> J. Marouzeau. Précis de stylistique française. Paris, 1946. P. 10.

для переживания, которое вы хотите передать»<sup>26</sup>. «Грубо говоря, два высказывания на одном языке, которые несут приблизительно одну и ту же информацию, но различаются по лингвистической структуре, различаются по стилю»<sup>27</sup>.

То, что всякий стиль является тем или другим набором языковых элементов, это едва ли подлежит сомнению. Однако, с нашей точки зрения, это уж очень общее определение стиля. Не только ничего художественного здесь нельзя иметь в виду, но даже и ничего вообще языкового или речевого, ничего грамматического. Ведь весь язык всегда есть какая-нибудь система, что бы он собою ни выражал. Но в таком случае становится совершенно ненужным самый термин «стиль». Здесь будет достаточно обычных правил грамматики, риторики или поэтики. Все такого рода определения стиля как выбора страдают логической ошибкой: «кто доказывает слишком много, тот ничего не доказывает».

в) Третья группа определений стиля базируется на понятии *индивидуальности* пишущего или говорящего.

В докладе Французской Академии 1753 года Ж. Бюффон определил стиль как индивидуальную особенность писателя: «Стиль — это сам человек». «Обладать стилем значит говорить в общей языковой среде на особом, единственном и неподражаемом диалекте, и притом так, чтобы это был одновременно и язык всех и язык одного»<sup>28</sup>. Датский ученый П. Наэрт, признавая сосюррианское разделение языка и речи, относит явления стиля лишь к речи. По П. Наэрту<sup>29</sup>, если лингвистика изучает язык, то лингвистика речи есть стилистика.

Это рассмотрение стиля как человеческой индивидуальности, конечно, не может вызывать никакого сомнения. Однако и здесь выдвигается на первый план только один момент стиля, но не выдвигаются другие необходимые его элементы, как, например, вся его структурная сторона. Очень важна мысль о том, что стилевая окраска речи, будучи индивидуальной, тем не менее понятна всем. Это — смутное указание на то, что стиль обладает не только индивидуальной, но и общественной природой. В общем же знаменитое изречение Бюффона полезно для нас как некоторого рода указание, хотя и мало расчлененное на первичную модель художественного произведения. А то, что стиль относится только к речи, но не к языку, пожалуй, тоже сомнительно, поскольку ни язык, ни речь не обладают подлинной реальностью, которая принадлежит только конкретному тексту, а в нем уже трудно различить, где язык и где речь.

<sup>26</sup> J. Warburg. Some aspects of style (в сб.: *Quirk R., Smith H. (eds.) The teaching of English.* London, 1959. P. 50).

<sup>27</sup> Ch. W. Hockett. A course in modern linguistics. New York, 1958. P. 556.

<sup>28</sup> R. de Gourmont. La culture des idées. Paris, 1916. P. 9.

<sup>29</sup> P. Naert. Stilen i Vilhelm Ekelunds essayer och aforismer. Lund, 1949.

г) Четвертая группа определений стиля выдвигает на первый план в стиле его *отклонение от общезыковой нормы*.

«Стиль в лингвистическом смысле обычно обозначает любое специальное словоупотребление, явственно отличающееся от всеобщего. Говоря точнее, стиль можно определить как такой способ изображения предмета, который более или менее отличается от средней нормы и который мотивирован природой предмета, целью изображения, квалификацией читателя и личностью писателя»<sup>30</sup>. «Стиль речевого произведения есть тот смысл (message), который передан частотным распределением и транзитивной вероятностью его лингвистических элементов, особенно поскольку они отличаются от соответствующих элементов в языке вообще»<sup>31</sup>. «Стиль определяется как отклонение индивидуума от нормы для той ситуации, в которой он кодирует, — отклонение, заключающееся в статистических свойствах тех структурных элементов, для которых существует определенная степень выбора в его коде»<sup>32</sup>.

Строго говоря, принцип отклонения от нормы мало чем отличается от принципа индивидуальности. Поэтому данную группу определений логически ничто не мешает объединить с третьей группой определений. Но в приведенных определениях есть один новый момент, который раньше у Энквиста не принимался во внимание. Этот момент заключается в том, что элементы общепринятого языкового кода обладают разной степенью *вероятности* отклонения от нормы и что эту вероятность можно математически исчислить на отдельных индивидуализированных стилях. Само собой разумеется, вероятностная статистика — это дело весьма большое и почтенное, которым ни в какой степени невозможно пренебрегать. И хотя статистика оперирует только приближенными величинами и получает свой смысл только при условии какой-нибудь содержательной идейности, уже не вероятностной и не статистической, это никоим образом не мешает делу и только помогает понимать смысловую значимость всякого стиля.

Заметим, что пятым пониманием стиля Энквист называет ту или иную комбинацию предыдущих четырех пониманий стиля. Что же касается шестого понимания стиля, то оно заключается в невозможности сведения стиля на одни только грамматические построения и вообще требует выхода за пределы грамматики предложения. «Все те отношения между лингвистическими единицами, которые отражаются или могут

<sup>30</sup> E. Wellander. Riktig svenska. Stockholm, 1948. S. 18.

<sup>31</sup> B. Bloch. Linguistic structure and language analysis (в сб.: A. A. Hill (ed.) Reports on the 4<sup>th</sup> annual round table meeting on linguistics and language teaching, Washington, 1953. P. 40–44).

<sup>32</sup> Ch. E. Osgood. Some effects of motivation on style of encoding (в сб.: Style in language, ed. Th. A. Sebeok, Boston (Mass.); New York and London, 1960. P. 293).

быть отражены в терминах более широкой области, чем те, которые заключены в пределы предложения, называются стилем»<sup>33</sup>.

д) Делая общее заключение о классификации стилистических учений у Энквиста, необходимо сказать, что приводимые у него авторы не отличаются особенной глубиной в определении стиля и в основном оперируют только внешнемеханическими категориями и аналогиями. Однако для нас важно было ознакомиться с этими авторами, поскольку они представляют собою целое большое направление в учениях о стиле, направление сильно формалистическое. Между прочим, Энквист дает свое собственное определение стиля, уже не страдающее столь бьющим в глаза формализмом.

Именно, Энквист пишет: «Стиль того или иного текста есть определенная функция совокупности отношений между частотностью его фонологических, грамматических и лексических элементов и частотностью соответствующих элементов в контекстуально соотнесенной норме». «Стиль текста есть совокупность контекстуальных вероятностей его лингвистических элементов»<sup>34</sup>. В основном это определение Энквиста является определением стиля как отклонения от нормы. Однако здесь введены два обстоятельства, которые весьма обогащают эту формалистическую оценку стиля просто как отклонения. Во-первых, здесь введено понятие *отношения* между элементами стиля. Следовательно, здесь мыслится стиль уже как структура. Во-вторых же, и этой структуры в определении стиля для Энквиста оказывается недостаточно. Он говорит о «*функции* совокупности отношения». Следовательно, стиль не есть и просто совокупность отношений, но то, что является еще только аргументом для подлинной стилевой функции, а сама функция мыслится как нечто новое. Конечно, это понятие функции тоже берется здесь слишком широко и несомненно требует своего специфического уточнения. Но зато оно открывает большие возможности и для содержательных квалификаций художественного стиля. Во всяком случае, это уже не такой вредный формализм.

Думать так заставляет нас сам же Н. Э. Энквист, который пишет<sup>35</sup>: неверно, что «элементы с малой вероятностью имеют больший литературный эффект, чем элементы с большой вероятностью». «В какой-нибудь трагедии совершенно обычная и предсказуемая разговорная реплика может нести огромный эмоциональный заряд. В заключительном акте “Кукольного дома” [Ибсена] слова Норы “Я положу ключи здесь” грамматически, семантически и стилистически есть обыкновенное, обыденное

<sup>33</sup> A. A. Hill. Introduction to Linguistic Structures. New York, 1958. P. 406–409.

<sup>34</sup> N. E. Enkvist, *ук. соч.* С. 28.

<sup>35</sup> *Ук. соч.* С. 52–53.

высказывание. Однако в пьесе оно эффектно символизирует абсолютную решимость Норы порвать с прошлым».

Из этого примера явствует, что под своей «функцией» Энквист склонен понимать и чисто формалистические установки, и чисто содержательные установки. Это подтверждается еще и такими словами Энквиста: «Всякий стилистический анализ в конечном счете основан на сопоставлении данного текста с той или иной контекстуально соотношенной нормой». «Эти нормы могут быть эксплицитно описаны или же они могут быть имплицитно внедрены в прошлом опыте оратора, писателя или литературного критика»<sup>36</sup>.

**4. В. Винтер.** В качестве примера крайнего формализма можно привести работу В. Винтера. Американский ученый Вернер Винтер пишет<sup>37</sup>: «С точки зрения лингвиста упоминания о стиле, которые мы обычно находим в литературном анализе текстов, часто слишком интуитивны и импрессионистичны и потому не имеют веса. Поясним это на первом попавшемся примере. Если советский ученый Д. С. Лихачёв утверждает в недавнем издании русских дипломатических документов XVI и XVII веков (Путешествия русских послов XVI–XVII вв., Изв. АН СССР. М.–Л., 1954), что язык этих документов содержит смесь “книжного” и “разговорного”, и что он “деловой”, то такие заявления, возможно, суммируют нашу первую реакцию на разбираемый материал: однако мы чувствуем, что использовать такие ярлыки неправомерно до тех пор, пока мы не в состоянии точным, объективным образом описать, что собственно составляет “книжный”, “разговорный” или “деловой язык”».

Для достижения точности в исследовании стиля В. Винтер сначала дает свое определение стиля, а затем переходит к анализу стиля русских писателей последних двух веков.

«Можно сказать, что стиль характеризуется системой (pattern) повторяющегося выбора из инвентаря факультативных элементов языка. Имеются разные типы выбора: полное исключение факультативного элемента, обязательное включение обычно факультативного элемента, разная степень включения специфического варианта без полного устранения соперничающих элементов». «В этих своих качествах стили совпадают с диалектами, особенно с социальными диалектами. Можно даже утверждать, что не будет ошибкой считать стиль особым типом социального диалекта»<sup>38</sup>.

Вообще говоря, это определение стиля у В. Винтера мало чем отличается от понимания стиля у Н. Энквиста. Там и здесь основой определения

<sup>36</sup> Ук. соч. С. 54–55.

<sup>37</sup> W. Winter. Styles as dialects (в сб.: Proceedings of the 9<sup>th</sup> International congress of linguists, Cambridge (Mass.), Aug. 27–31, 1962. London, The Hague, Paris, 1964. P. 324–330).

<sup>38</sup> Ук. соч. С. 324.

является тот или иной выбор из факультативных элементов языка. Однако В. Винтер в своей формализации стиля идет гораздо дальше Энквиста.

В. Винтер определяет стиль только при помощи таких критериев, как длина слова. Он берет 50 текстов, по мере возможности — диалогов по 1000 слов из 50 русских писателей, и распределяет их по процентному содержанию «длинных» слов, т. е. слов из 9 и более букв. Личные формы глагола как вполне определяемые в своем окончании контекстом он не принимает во внимание. Из этих 50 текстов 20 содержали более 15% «длинных» слов, 30 — менее 9% «длинных» слов, причем вся первая группа представляла собой отрывки из научных и публицистических произведений, а вся вторая — диалоги из художественных произведений. Это позволило В. Винтеру сделать тот вывод, что «высокая относительная частотность длинных слов есть одна из отличительных особенностей научной и публицистической прозы»<sup>39</sup>.

Используя в отношении русской и немецкой литературы и другой формальный критерий стиля, а именно положение подлежащего в предложении и длину предложения (определяемую удельным весом сказуемого в нем), В. Винтер заключает, что «в противоположность немецкому, проза русского художественного повествования обнаруживает большое сходство с прозой диалога». «Если, далее, предположить, что последняя есть подражание разговорному русскому, то мы заметим, что между разговорным и литературным русским нет резкого разрыва, тогда как между литературным и научным русским языком есть коренное различие»<sup>40</sup>.

Что касается нас, то мы не можем возражать против тех или других элементов языка. Однако прежде чем подсчитывать, нужно знать, что именно мы будем подсчитывать. Когда В. Винтер критиковал Д. С. Лихачёва, он говорил, что не знает, что такое разговорная или деловая проза и что такое книжная речь. Но когда он перешел к собственным подсчетам, то оказывается, он уже прекрасно знает, что такое «книжная» речь и что такое «деловая» речь и что такое «диалог». Это как раз и свидетельствует о том, что научная статистика возможна только там, где уже заранее известно, что именно подлежит подсчету. Но тогда падает вся эта твердыня формализма. Если количественные подсчеты соединяются с качественными определениями предметов подсчета, то, конечно, против таких подсчетов возражать трудно. Другими словами, тот формалист, который хотел бы свести явление стиля только на подсчеты букв в словах, подсекает сам себя, и, чтобы осмыслить хоть как-нибудь свою статистику, волей-неволей должен вводить в свое исследование и содержательные моменты стиля.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Ук. соч. С. 329.

## § 8. МОДЕРНИЗМ И СОВРЕМЕННЫЕ ЕМУ ТЕЧЕНИЯ

Буржуазный реализм сделал свое великое дело в XIX веке и дал множество гениальных писателей, которые ставили своей целью именно изображение реальной действительности и больше ничего другого. Однако интересно, что уже во второй половине XIX века раздаются голоса против ограниченности позитивистского реализма и возникает неодолимая потребность применять и в искусстве какие-то новые, уже не реалистические методы. Возникает безбрежное море антиреалистических учений и суждений о стиле, которые невозможно обозреть даже в большом томе. И потому мы ограничимся только приведением более или менее случайных примеров, даже не всегда наилучших и даже не всегда наиболее показательных. Наибольшая показательность и наибольшая существенность, не говоря уж о классификации учений о художественном стиле, совершенно не по силам одному исследователю. Точно так же самые наименования этого послереалистического стиля поражают своей пестротой и неохватностью, подобно пестроте и неохватности самих художественных стилей последнего столетия. В настоящее время наука еще очень далека от систематического обзора всех этих стилей и всех наименований этих стилей. Это — дело далеко не близкого будущего. Сейчас мы ограничимся только одним термином, который представляется нам наиболее общим, хотя спорить об этой общности можно и нужно очень долго. Нам кажется, что стиль, или, вернее сказать, бесконечное количество разных стилей, возникших на развалинах буржуазного реализма, можно было бы на сегодняшний день подвести под один термин, а именно термин «*модернизм*». Сейчас мы не будем приводить наших соображений в пользу этого термина, а скажем только, что за последние 100 лет художественно образованная публика интересуется искусством не просто как отражением жизни, хотя бы и очень глубоким, а больше интересуется рефлексией над самим искусством, так что реальной действительностью для эстетики является теперь не сама подлинная реальная действительность, а то искусство, которое всегда выдвигалось как отражение подлинной действительности, и самые формы искусства, иной раз с полным игнорированием самой действительности, а иной раз и с полным ее устранением.



Если идти вглубь истории, то отдаленными предшественниками и создателями этого нового искусства и этого нового стиля являются *Артур Шопенгауэр, Рихард Вагнер, Фридрих Ницше* и в значительной мере также *Оскар Уайльд*.

### **1. Отдаленные и ближайшие основоположники модернизма.**

а) А. Шопенгауэр, как известно, учил о мировой, бессознательной и притом злой воле, которая не знает, что творит, а творит она весь мир, и которая не подчиняется никаким логическим формам и никакой философской систематике. Правда, по А. Шопенгауэру, существует еще мир идей, сознательный, логический и систематический (об этом мире идей Шопенгауэра обычно говорится гораздо меньше), который тоже участвует в материализациях мировой воли, и потому всё существующее оказывается не насквозь иррациональным и не насквозь анархичным. Тем не менее философия Шопенгауэра открыла широкий простор для понимания и изображения вещей, да и всего мира как иррационального, бессознательного и ни на чем не основанного бытия, что создало и для искусства соответствующие методы изображения жизни. Только музыка, понимаемая Шопенгауэром как чистейшая иррациональность, является изображением всех судеб мировой воли. А наслаждение она, как и все прочие искусства, создает потому, что она освобождает человека от всякого действия, т. е. от подчинения мировой воле, и дает возможность человеку созерцать весь этот мировой иррациональный хаос сквозь прозрачный, неподвижный и тоже в себе вечный интеллект. Отказ от воли и действия, превращение себя в интеллект и созерцание всего существующего как художественной действительности — это и есть настоящая эстетика Шопенгауэра.

Главный труд Шопенгауэра, «Мир как воля и представление», вышел еще в 1818 году, когда культурный мир, несмотря на господство романтизма, еще был далек от всеобщего иррационализма. Но уже Рихард Вагнер, создававший свои замечательные музыкальные драмы с 1830-х по 1880-е годы, сохранял в своем творчестве идеологию Шопенгауэра и в 1870 году напечатал книгу «Бетховен», в которой весьма красочно и глубоко изображал эстетическую теорию Шопенгауэра. К этому же времени подспела и работа Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1870–1871), которая не только была посвящена Рихарду Вагнеру, но которая впервые на материалах классической филологии (а сам Ницше и был профессор классической филологии) доказывала слияние двух античных религий, Аполлона и Диониса, в тот художественный феномен, который он сам называл аттической трагедией. Эта теория, в сущности, ничем не отличалась ни от Шопенгауэра, ни от Вагнера. Но она базировалась на общеизвестных античных именах, которые заставляли художественно образованную публику еще гораздо глубже и гораздо

основательнее вводить иррациональный момент в искусство. Но если все эти мыслители всё еще понимали себя как представителей реализма, то Оскар Уайльд решительно порвал со всякими традициями реализма, морализма, религии, логической систематики и реалистического искусства и создал неувядаемое, хотя для нас теперь уже достаточно уродливое и безжизненное, чистое эстетство. Несомненно, традиции старого реализма вообще никогда не умирали вплоть до настоящего времени. Тем не менее деятельность указанных у нас четырех мыслителей раз и навсегда уничтожила художественный реализм как простое и буквальное отражение подлинной действительности. С тех пор уже всякий, самый принципиальный и самый заядлый реалист не обходился без того или иного влияния этих мыслителей, хотя бы даже он их и не читал и хотя бы влияние это для него было достаточно незначительным.

Под влиянием этого духа времени в течение почти уже ста лет даже и строгие ученые чисто академического типа уже не ограничивались простым описательством или систематизацией своих материалов. Эта двуплановость, или, вернее сказать, многоплановость, характеризовавшая собою вообще всякую науку, эстетику и философию прежних времен, сделала теперь наших ученых гораздо более смелыми и бесстрашными, включая даже точные науки. И дело здесь не только в двуплановости (мировая воля и мир идей у Шопенгауэра или Аполлон и Дионис у Ницше, или эстетство и попытки философской системы у О. Уайльда). Дело здесь в том, что каждый из этих планов (а их в искусстве очень много) мог выступать с полной авторитетностью и с полной бесцеремонностью, игнорируя все другие планы. Так, старый реализм вовсе не отрицал красочности и разнообразия цветовой раскраски вещей. И в этом смысле он тоже обладал, как и всякая художественная теория, эстетической двуплановостью. Но с наступлением века модернизма нашли возможным и интересным изображать краски как таковые, минуя изображение цельных вещей. И до некоторой степени, особенно вначале, это было вполне реалистически, поскольку реальные вещи здесь вовсе не отрицались, а только игнорировались в художественных изображениях. Однако отсюда рукой подать до такого художественного мировоззрения, когда вещи в их цельности и полноте вообще отрицаются как реально существующие, а реально существующими становятся только переливы цветов. Это уже было более смелым и более дерзким модернизмом. В конце концов дело дошло до прямого нападения на реальную действительность и до проповеди чистейшего и самонадеянного субъективизма. Это значит, что из богатой и многоплановой структуры искусства выбиралась только одна сторона, раздувалась до невероятных размеров, подавляла и поглощала все другие планы и доводила иной раз художественное выражение до полного уродства и безобразия. Всякого уродства и безобразия в реальной

жизни очень много. Но реалист, реально изображая эти стороны жизни, нисколько не забывает и положительные стороны жизни, изображая их то более, то менее красочно, но отнюдь не игнорируя их целиком. Но ничего не стоит выделить из жизни только одни абсурдные явления и закрыть глаза на всё прочее. И тогда модернизм превращается в самую настоящую философию и эстетику уродства и безобразия. Таким образом, все эти новые стили последнего столетия выдвигают не столько многоплановость искусства (что было и раньше), сколько выхватывают из искусства и жизни только какой-нибудь из ее планов. И как бы он ни был реален сам по себе в контексте цельной и полной жизни, он всё же в своем намеренном отрыве от жизни в ее полноте так или иначе превращал ее в нечто одностороннее, в нечто субъективно самодовлеющее, а иной раз и прямо в уродство и безобразие.

Так можно было бы предварительно определить этот столетний модернизм, оставляя исследование отдельных модернистских стилей до следующего и весьма нескорого времени.

б) Еще в начале 90-х годов прошлого века Иоганн Фолькельт рассуждает о стиле вполне традиционно, без всяких намеков на какой-нибудь модернизм. Он пишет: «В... путанице различных значений слова “стиль” необходимо разобраться. Для этого обратим внимание прежде всего на то общее, что лежит в основе всех этих значений. Под стилем всегда разумеют характерный, господствующий над отдельными частными особенностями склад художественного творчества. На все части и подробности художественного произведения стиль накладывает единообразный, яркий отпечаток. По небольшому обломку готической церкви и по незначительному предмету из комнатного убранства, выдержанного в стиле рококо, даже не слишком опытный глаз сейчас же отличит готический стиль от рококо. Кроме того, стиль во всех случаях употребления этого слова указывает на особенность художественного творчества, проистекающую не только из одной субъективности художника. Стиль это более, чем простая причуда или странность. Единство, вносимое стилем в художественное произведение, лежит за пределами чисто личного. *Стиль вытекает из самой сущности искусства*: он есть необходимое следствие внутренних условий и внешних обстоятельств в данный момент развития искусства. Каждый стиль с новой стороны освещает полноту сил, действующих в жизни искусства, и является новым проявлением его могущества и богатства»<sup>1</sup>. «Стиль является достоинством художественного произведения в трех отношениях. Во-первых, стиль есть противоположность оригинальничанию, капризным выходкам, произволу. Произведения художника, у которого мы находим стиль в похвальном смысле этого слова,

<sup>1</sup> И. Фолькельт. Современные вопросы эстетики, пер. Н. Штрупа. СПб., 1899. С. 99.

действительно своеобразны, а не просто субъективны. Во-вторых, при оценке художественных произведений стиль противопоставляется бессвязности, незаконченности, отсутствию выдержки. Словом “стиль” особенно оттеняется та своеобразная цельность, которую отличаются истинные создания искусства. Наконец, в-третьих, под стилем или стильностью мы разумеем, что художник достиг оригинальности путем *самостоятельного творчества*, что он вырабатывал свое собственное *самобытное* мирозерцание. В этом случае стиль противопоставляется подражательности и условности. Поэтому стилем в высшем смысле этого слова обладают только гениальные художники»<sup>2</sup>.

Но уже в 1895 году У. Пейтер говорит о необходимости соответствия слов их значениям для хорошего стиля, т. е. уже, в сущности, постулирует вторичность художественного стиля, или, как мы сказали выше, его двуплановость или двуреклексивность. «Дин Мэнсел [английский писатель] написал книгу, поразительно точную для столь темного предмета, в которой показал, что все технические правила логики суть лишь средство обеспечения, во всех и каждом из его пониманий, единства, строгого тождества с собой понимающего сознания. Все законы хорошего письма имеют целью подобное же единство или тождество сознания во всех процессах, благодаря которым слово ассоциируется со своим значением. Термин верен и хранит свою сущностную красоту, когда он становится в некотором роде тем, что он обозначает, как в названиях простых ощущений. Придать фразе, предложению, структурному члену, всему сочинению, песне или эссе подобное единство с его предметом и собой, — стиль на верном пути, когда он стремится к этому. Всё зависит от первоначального единства, от жизненной цельности и тождества, от первичного восприятия или взгляда. Это справедливо в отношении всего искусства, которое поэтому всегда требует своей логики, своего всеобъемлющего основания — прозрения, предвидения, ретроспекции в их одновременном действии; — это справедливо прежде всего в отношении литературного искусства, которое из всех искусств наиболее родственно абстрактному разуму. Такая логическая связь должна обнаруживаться не только в чертах сочинения как целого, но в выборе отдельного слова...»<sup>3</sup> Таким образом, согласно этому взгляду, стиль художественного произведения заключается не в прямом отражении той или иной действительности, но в логике самого этого отражения. Стиль это есть логика самождества художественных приемов произведения.

в) Важны мысли о стиле, находимые нами у Реми де Гурмона. «Эта “проблема стиля” важна, если искусство важно, если цивилизация

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 101–102.

<sup>3</sup> W. Pater. Appreciations, with an essay on style. 6<sup>th</sup> ed. London — New York, 1895. P. 18–19.

важна»<sup>4</sup>. «В прекрасном стиле есть мелодия, запечатлевающаяся в памяти»<sup>5</sup>. «Есть два вида стилей; они соответствуют этим двум большим разрядам людей, людей со зрительным и с эмоциональным восприятием. Человек со зрительным восприятием сохранит от какого-нибудь представления воспоминание в виде более или менее отчетливого, более или менее сложного образа; человек с эмоциональным восприятием вспомнит только о переживании, которое вызвал в нем спектакль»<sup>6</sup>. «*Стиль есть специализация чувствительности*»<sup>7</sup>. «Говорить о стиле значит говорить о зрительной памяти и метафорической способности, сочетающихся в различных пропорциях с эмоциональной памятью и всеми неясными впечатлениями других чувств. Дозировать эту порцию значит анализировать стили; среди последних мы не найдем ни одного, который был бы чист от гетерогенных элементов»<sup>8</sup>. Стиль, по Р. Гурмону, не имеет ничего общего с риторикой. «Риторика есть употребление методов искусства письма», тогда как само «искусство есть спонтанное и непосредственное действие природного таланта»<sup>9</sup>. «Что есть учение, как не словесное воспроизведение физиологии?»<sup>10</sup> «Форма без основания, стиль без мысли, — какая это нищета!»<sup>11</sup> «Если в литературе всё живо лишь стилем, то это потому, что хорошо продуманные произведения есть в то же время и хорошо написанные. Но обратное неверно; сам по себе стиль еще ничто... Признак человека в интеллектуальном произведении есть мысль. Мысль есть сам человек. Стиль есть сама мысль»<sup>12</sup>.

Таким образом, согласно данному автору, стиль есть не просто наша чувствительность, но некоторым образом ее определенная специализация, та мысль, которая обрабатывает собою нашу чувственность. Другими словами, как мы бы сказали, стиль ни в коем случае не обходится без рефлексии над нашими художественными впечатлениями. Как пример рефлексии над основными художественными впечатлениями в области изобразительного искусства можно привести известную работу (1915 года) *Генриха Вельфлина*<sup>13</sup>. Здесь автор рассуждает так. Стиль каждого художественного произведения имеет двоякий источник. Во-первых,

<sup>4</sup> R. de Gourmont. Le problème du Style. Paris, 1916. P. 9.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 30.

<sup>6</sup> Ук. соч. С. 33.

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 41.

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 47.

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 49.

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 70–71.

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 153.

<sup>12</sup> Ук. соч. С. 154.

<sup>13</sup> Г. Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Пер. с нем. А.А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. М.–Л., 1930.

поскольку «объективного видения не существует», то «форма и краска всегда воспринимаются различно, смотря по темпераменту художника». Это индивидуальный корень стиля. Но, во-вторых, «наряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени». Это позволяет говорить, например, о стиле итальянского ренессанса и о том, что его центральным понятием вообще было понятие совершенной пропорции<sup>14</sup>. Вельфлин и предлагает изучать стиль искусства Возрождения и его переход в искусство барокко при помощи ряда «руководящих понятий», которые должны иметь общезначимую ценность. Этих «основных понятий» пять.

«1. Развитие от линейного к живописному, т. е. выработка линии как пути взора и водительницы глаза и постепенное ее обесценение. Говоря общее: восприятие тел с их осязательной стороны — со стороны очертания и поверхности — с одной стороны, и, с другой, такое постижение вещей, которое сводимо к одной лишь оптической видимости и может обойтись без “осязаемого” рисунка.

2. Развитие от плоскостного к глубинному. Классическое искусство располагает части формального целого в виде ряда плоскостных слоев, барочное — подчеркивает их размещение вглубь.

3. Развитие от замкнутой к открытой форме. Каждое произведение искусства должно быть замкнутым целым, и нужно считать недостатком, если обнаруживается, что оно не ограничено собою самим. Однако толкование этого требования было столь различным в XVI и XVII веках, что по сравнению с распушенной формой барокко классическую слаженность можно справедливо назвать искусством замкнутой формы. Ослабление суровых правил, смягчение тектонической строгости — назовите этот процесс как угодно — означает не просто увеличение привлекательности, но является последовательно проведенной новой манерой изображения; вот почему и этот мотив должен быть отнесен к основным формам изображения.

4. Развитие от множественности к единству. В системе классической слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, всё же обладают какую-то самостоятельностью. В обоих случаях мы имеем дело с единством (в противоположность доклассическому времени, которому еще не был известен подлинный смысл этого понятия), но в одном единство достигалось гармонией свободных частей, а в другом — соотношением элементов к *одному* мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему.

5. Абсолютная и относительная ясность предметной формы. Нельзя сказать, чтобы [в барокко] произведения искусства стали

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 1–10.

неясными — неясность всегда производит отталкивающее впечатление, — однако ясность мотива перестала быть самоцелью изображения; больше не требуют, чтобы глазу открывалась доведенная до совершенства форма — достаточно, если дан опорный пункт. Композиция, свет и краска перестают служить исключительно для прояснения формы, они живут своей собственной жизнью... То обстоятельство, что барокко отказался от идеалов Дюрера и Рафаэля, знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру»<sup>15</sup>.

Книга Вельфлина и представляет собою иллюстрацию этих художественных категорий, которые, конечно, являются рефлексивными, поскольку анализируется не то, как художественное произведение отражает действительность, а то, на какие основные элементы художественного стиля нужно обращать внимание при его анализе. Односторонность подобного рода рефлексии не требует доказательства.

**2. О. Вальцель.** Одним из последователей Г. Вельфлина является известный немецкий литературовед О. Вальцель, который довольно хорошо известен в русской литературе. В его статье «Сущность поэтического произведения» мы имеем следующее.

На примере одного известного стихотворения Гёте О. Вальцель показывает, как «поэзия умеет выявлять свое содержимое иным и притом более действенным путем, чем логическое значение слов». «Содержимое вскрывается во всей своей глубине в художественной значимости выражения»<sup>16</sup>. «Содержимое — это область мысли, это — пользуясь обычной терминологией — всё то из сферы познания, воли и чувствований, что заключается в художественном произведении. Эта же сфера образует предмет науки. Задача и сущность науки — претворять эти мысли в слова-понятия. Искусство идет дальше, чем наука, так как содержимому оно дает облик, превращает его в нечто, воздействующее как на наши внешние, так и на внутренние чувства»<sup>17</sup>. О. Вальцель ищет художественные законы, которые были бы значимы для любого искусства. Говоря о поэзии, он «хотел бы, конечно, воспользоваться и такими понятиями, заимствованными из истории искусств, которые кажутся созданными в первую очередь и по существу для одних только произведений искусств изобразительных». Он стремится «к высшей математике формы»<sup>18</sup>. «Кто идет от Вельфлина, тот чувствует недостаточность в способе исследования Гундольфа. Вельфлин много сделал для разьяс-

<sup>15</sup> Ук. соч. С. 17–19.

<sup>16</sup> О. Вальцель. Сущность поэтической формы (в сб.: Проблемы литературной формы. Сб. статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера. Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л., 1928. С. 2).

<sup>17</sup> Ук. соч. С. 2–3.

<sup>18</sup> Ук. соч. С. 5.

нения вопросов художественного построения. Он показал, что не только в архитектуре или пластике, но и в живописи и в рисунке, в способе заполнения данного пространства обнаруживаются существенные признаки художественного оформления, позволяющие установить противоположные типы построения. Противопоставленные Вельфлином понятия тектоники и атектоники (или закрытой и открытой формы) родились на основе таких наблюдений. Кто прошел школу Вельфлина, тот и в поэзии всё яснее и яснее замечает, каким образом одна часть произведения примыкает к другой и по какому закону эти части образуют единое целое: имеет ли место между ними строгая симметрия или более свободная связь, замкнуто ли произведение или же кажется, что оно не укладывается ни в какие границы и простирается в бесконечность»<sup>19</sup>. О. Вальцель везде систематически проводит свой принцип взаимного подобия художественной формы разных искусств. «Подобно тому, как важно узнать, в каком месте картины преобладает та или иная краска, так и художественная сущность стихотворения проявляется в расположении так или иначе звучащих частей»<sup>20</sup>. По поводу стихотворения Клопштока «Ученик греков», в котором первые 9 стихов начинаются с относительного местоимения «кого», и лишь затем следует главное предложение, и других примеров из Гёльдерлина О. Вальцель говорит: «Во всех этих случаях нагромождаются препятствия, преграждающие путь к главному слову». «Это напоминает изобразительное искусство стиля барокко, в особенности смелую архитектуру этого стиля. Ему противопоставляется более простое сочетание частей в изобразительном искусстве эпохи Ренессанса»<sup>21</sup>.

«На примере гётевского стихотворения выяснилось, что подлинное художественное словесное выражение содержимого выходит за пределы смыслового значения слов. Мы лишь переживаем это содержимое, но оно не сообщается нам в логических понятиях. То, чего поэт совсем не мог бы сказать, высказывается им при помощи облика художественного произведения, который навязывается ему как нечто само собой разумеющееся... Такое выражение содержимого в облике кажется чудом самому поэту и как чудо должно быть воспринято читателем. А кто же посмеет устанавливать законы в мире чудес? Тем не менее в отдельных случаях удастся найти общеобязательные соотношения между содержимым и обликом поэтического произведения (как и произведения искусства вообще). Всякое содержимое относится к области мирозерцания. И действительно, можно показать, что иногда различия мирозерцания приводят

<sup>19</sup> Ук. соч. С. 8.

<sup>20</sup> Ук. соч. С. 9.

<sup>21</sup> Ук. соч. С. 14.



к различиям художественного оформления»<sup>22</sup>. Вальцель излагает далее типологию мирозерцаний по Дильтею: 1) материализм, 2) пантеизм, 3) идеализм свободы.

1) Демокрит	2) Гераклит	3) Платон
Лукреций	стоицизм	Цицерон
Эпикур	Плотин	христианское умозрение
Гоббс	Спиноза	Кант
энциклопедисты	Лейбниц	Фихте
Конт	Гёте	Шиллер
Авенариус	Шеллинг	

Согласно О. Вальцелю, «обусловленное особым мирозерцанием со-держимое определяет собою художественный облик» произведения.

В этой связи отличительным свойством немецкого искусства вообще Вальцель считает недостаточно отчетливое чувство формы. «Отсутствие стремления к строгой числовой соразмерности в произведении искусства, замена такой внешней соразмерности внутренним художественным законом, остаются важными отличительными признаками немецкого чувства формы. Вот почему сами немцы легко недооценивают ту роль, которую число играет в искусстве других стран»<sup>23</sup>. Поэтому если античный и романский мир отличает «потребность в строгой, легко обозримой упорядоченности», то для немецкого искусства характерно «желание найти беспрепятственное выражение для чего-то внутреннего, хотя бы за счет симметрии и легкости восприятия целого»<sup>24</sup>.

Во всех этих рассуждениях чувствуется понимание художественного стиля как двурефлективного целого с тем или другим преобладанием одной рефлексии над другой.

В другой своей работе — «Стиль барокко в литературе» — О. Вальцель считает неверным сближение барокко с импрессионизмом конца XIX века у Вельфлина. Вельфлин убежден, что в истории искусства наблюдается постоянное чередование строгих, замкнутых и однообразных линий с более свободными, мягкими формами. Но полного совпадения исторически повторяющихся ступеней, по-видимому, нет. Так, «импрессионизм отличается простотой и спокойствием, в то время как XVII век охвачен и воодушевлен в своем творчестве бурными стремлениями и порывами, вместе с известной тяжеловесностью и нагроможденностью»<sup>25</sup>.

Вальцель вводит термин «взаимное освещение искусств», позволяющий ему в терминах одного искусства говорить о другом. Например,

<sup>22</sup> Ук. соч. С. 17.

<sup>23</sup> Ук. соч. С. 27.

<sup>24</sup> Ук. соч. С. 35.

<sup>25</sup> О. Вальцель. Стиль барокко в литературе (в сб.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931. С. 36).

«цель готики — смягчение, освобождение и отречение от резко очерченных форм». Но те же самые черты, по Вальцелю, можно найти в поэзии Клопштока<sup>26</sup>.

С нашей точки зрения, это «взаимное освещение искусств» является тоже примером двурефлексивного анализа художественного стиля. Произведение искусства рассматривается не только путем того или иного освещения его элементов в свете целого, но еще привносится совсем другое искусство, которое рассматривается как модель для формирования данного произведения искусства. Такая двуплановость и двурефлексивность стиля весьма обогащает понятие стиля, хотя в данной области, конечно, еще предстоит многочисленные и детализированные исследования.

В статье того же автора — «Архитектоника драм Шекспира» — мы читаем следующее: «У Шекспира не только нет склонности к строго симметрическому построению, которое Штейнвег вскрывает у Корнеля, Расина, в гётевской “Ифигении” и даже у Рихарда Вагнера... Не знает Шекспир и симметричности, с какой в классической драме два первых и два последних акта располагаются вокруг центрального третьего». «Лишь в конце трагедий Шекспира есть явно ощутимые и почти постоянно повторяющиеся формальные элементы»<sup>27</sup>.

В дальнейшем Вальцель напоминает принципы Г. Вельфлина в его книге «Основные понятия истории искусства». С переходом от Возрождения к барокко совершился переход от равновесного построения произведения вокруг центрального «стержня» («закрытая тектоника») к «диагональному» построению в барокко. Картина, написанная в этом последнем стиле, выступает как случайный отрезок действительности, где господствует асимметрический принцип. На картинах Возрождения освещение равномерно, в барокко оно концентрируется на одной стороне. Картина здесь «перестает быть архитектурной». А вот, например, «Тайная вечеря» Леонардо, по Вальцелю, строго симметрична. «Тектонический стиль есть стиль крепкой упорядоченности и ясной закономерности; атектонический стиль — стиль более или менее скрытой закономерности и ослабленной упорядоченности частей. Там — строгая необходимость в развитии и полная несмешанность. Тут — игра с видимостью беспорядочного, но только игра, а не подлинная беспорядочность. Ибо с эстетической точки зрения, что для нас особенно важно, всякая форма в искусстве является внутренне необходимой»<sup>28</sup>.

Шекспир, думает О. Вальцель, ближе к атектоническому стилю, так же как Корнель ближе к тектоническому. Шекспир строит свои трагедии

<sup>26</sup> Ук. соч. С. 40.

<sup>27</sup> О. Вальцель. Архитектоника драм Шекспира (в сб.: Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 41–43).

<sup>28</sup> Ук. соч. С. 56–57.

«на диагонали»; так, «место Лира в пьесе относится к месту, занимаемому героем классической трагедии, как диагональ к вертикальной и горизонтальной линии». Словом, «Шекспир в драматической поэзии знаменует такой же поворот, какой приблизительно в то же время совершается в изобразительных искусствах», т. е. поворот к барокко<sup>29</sup>.

«У Шекспира господствует то же чувство формы, что у Рубенса, у Рембрандта и у всех тех, кто переходит от закрытого стиля к открытому». Вальцель против музыкальной трактовки Шекспира. «Музыка менее связана, более свободна и несдержанна, чем другие искусства и, прежде всего, чем искусства изобразительные... Поэзия, в которой устанавливается формальное сходство с музыкой, может легко показаться совершенно бесформенной», в то время как Шекспир далеко не бесформен. «Архитектоничность господствует и в драмах Шекспира», но это «атектоническая», по терминологии Г. Вельфлина, архитектоничность. «Ибо, разумеется, существует и такая архитектура, которая возникает из формального волеустремления, аналогичного Рубенсу или Рембрандту, а именно — архитектоника барокко»<sup>30</sup>.

В своей статье «Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков» Вальцель полагает, что немецкие романтики, подражая Шекспиру, утверждали тем самым свою близость формально-художественным принципам барокко, тогда как Гёте («Ифигения») оставался образцом высокой тектоники Ренессанса. К романтикам близок Шиллер в «Вильгельме Телле», но именно здесь Шиллер «сознательно отклоняется от антикизирующей техники в сторону Шекспира». При всем том барокко «тяжеловеснее и навязчивее» романтизма<sup>31</sup>.

В статье «Проблема формы в поэзии» Вальцель вспоминает слова Гёте: «В художественном произведении людей больше интересует “что”, чем “как”: первое они могут воспринять по частям, второе они не в состоянии охватить в целом... Вопрос: “откуда взял это поэт?” тоже сводится лишь к понятию “что”, о “как” при этом обыкновенно не говорится». По О. Вальцелю, во времена Гёте «еще не оспаривалось веками освященное право художника заимствовать материал (“что”) у других, а ценность собственного достижения полагать только в “как”...» «Лишь в XIX в. стали требовать, чтобы искусство создавало новые сюжеты», что привело, как считает Вальцель, «к несомненному понижению художественного чувства». «Сто лет назад считали возможным творение великого поэта рассматривать как образец для нового художественного произведения,

<sup>29</sup> Ук. соч. С. 58–59.

<sup>30</sup> Ук. соч. С. 69.

<sup>31</sup> О. Вальцель. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков (в сб.: Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 70–72).

если только поэт умел извлечь из старого материала новые художественные ценности». Так, Готфрид Страсбургский «не скрывал того, что многие до него “рассказывали” о Тристане, но он сомневался, “правильно ли рассказывали” о нем. Он считал, что на его долю выпала задача противопоставить общераспространенной традиции изображение истинного существа вещей». «С небрежной надменностью властителя смотрел Гёте на поэтические заимствования». Его «Пролог на небе» взят из книги Иова, одна из песен Шекспира вложена в уста Мефистофеля<sup>32</sup>.

«Исключительное внимание к содержанию художественного произведения так же ошибочно, как чисто этическая оценка», — заключает О. Вальцель. Но всё же «художественное произведение неразрывно связано с содержанием, художник проявляет свое мастерство, оформляя это содержание». Но «всюду, где человеческое переживание отливается в художественную форму, этический момент тотчас выступает на первый план». Как же отличить эстетическое от неэстетического? «Следует прежде всего рассматривать художественное произведение с точки зрения того искусства, к которому оно относится. Прежде всего следует обратить внимание на переживание, непосредственно вытекающее из чувственного впечатления, вызванного художественным произведением». При этом произведение должно рассматриваться как «структурное единство», поскольку «задача художника — оформить и заполнить пространство, из единичного создать единое и органически слитое. Поэзия, как и живопись и архитектура, должна заключить в определенные границы ряд чувственных воздействий. В этом смысле не только архитектура, но и живопись и поэзия являются искусством пространства»<sup>33</sup>. «Во всех этих искусствах (изобразительных искусствах, музыке, поэзии) господствует один и тот же формальный закон. Следовательно, формальное исследование, пригодное для изобразительных искусств, может быть применено и к поэзии. Таково же отношение музыки и поэзии... К художественной форме поэтического произведения мы должны подходить, пользуясь орудиями, предоставленными нам музыкой и изобразительными искусствами. Мы давно это делаем. Язык литературной критики носит явные следы этого обыкновения. Термины изобразительных искусств и музыки служат для выяснения формальных особенностей поэзии, причем это касается не только тех понятий, которые, благодаря одинаковому воздействию на слух, являются общими для музыки и поэзии, как, например, ритм, такт, ударение и т. д., но музыкальные и пластические термины применяются в поэзии и в переносном смысле слова. В произведениях словесного искусства также находят аккорды, им также приписывают лейтмотивы,

<sup>32</sup> О. Вальцель. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 24–27.

<sup>33</sup> Ук. соч. С. 27–32.

говорят о скерцо или каприччо и, отличая мажоры, миноры и богатство звуков, отнюдь не имеют в виду чисто акустических моментов. Точно так же знают колорит поэмы, утверждают, что поэт проводит линии, работает кистью, накладывает мазки, распределяет светотень, рисует картину или лишь набрасывает эскиз; произведение искусства имеет свою архитектонику, драма или роман — свое построение... Для нас вполне обычны слова: передний и задний план поэтического произведения, хотя когда на сцене не в переносном, а в прямом смысле слова говорят о переднем и заднем плане — это имеет совершенно иное значение»<sup>34</sup>. О. Вальцель с одобрением отзывается о Карле Штейнвеге, который в своей работе о драмах Гёте<sup>35</sup> вводит такие термины, как «ритм нарастания», «группа», «повторение», «скрепление». «В результате каждого художественного произведения, развивающегося во временной последовательности, нам рисуется некоторое целое, части которого находятся в определенном пространственном отношении». Так, «Росмерсхольм» Ибсена обнаруживает строгую симметричность; в книге Рикарды Хух о Гарибальди в важных местах повествования неожиданно вводится высокий символический стиль, играющий роль орнамента. О. Вальцель пишет, что во всех этих попытках «освещения» одного искусства через другое «моя цель — усиление художественного чувства воспринимающего субъекта, воспитание углубленного художественного понимания и, прежде всего, сознательного исследования поэтического произведения. С помощью рассуждений, приводимых мною тут, я хотел бы пробудить старую веру в то, что поэзия прежде всего должна восприниматься как искусство»<sup>36</sup>.

Таким образом, принцип двуплановости или двурефлективности художественного произведения Вальцель проводит и здесь, не обходясь, конечно, без односторонности, вполне естественной для его метода.

Вместе с тем этому крупнейшему немецкому литературоведу никак нельзя отказать в попытках находить, а иной раз даже и в прямом нахождении, более богатое представление о стиле, чем это имеет место в традиционных литературоведческих кругах. О. Вальцель прекрасно понимает ту истину, которую мы считаем непреложной, а именно, что всякий художественный стиль является многоплановой и часто очень сложной структурой, разгадать которую можно, только привлекая те или иные модели, которые художник воспроизводит в своих творениях. Не входя в прямой анализ этих представлений Вальцеля, уже заранее необходимо сказать, что ему весьма знакома и близка структурная многоплановость художественного стиля и необходимость ее модельного понимания.

<sup>34</sup> Ук. соч. С. 39–40.

<sup>35</sup> C. Steinweg. Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle, 1912.

<sup>36</sup> Вальцель О. Проблема формы в поэзии. С. 66.

В этом отношении можно сказать, что даже и теперь, через 50 лет после появления трудов О. Вальцеля, его глубокие принципы анализа художественных стилей всё еще остаются вне своего систематического применения и всё еще подают надежду на получение весьма глубоких и ответственных выводов в этой области.

Наконец, нам хотелось бы сказать несколько слов о книге О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм»<sup>37</sup>. В этой книге нет и не могло быть полной картины экспрессионизма, поскольку она вышла еще раньше полного расцвета этого направления в искусстве. Что же касается импрессионизма, то Вальцелю удалось в этой книге дать довольно ясные и простые формулы, которые мы и приведем.

«Импрессионизм исходит из зрительных образов, не воспринимавшихся художниками прежних времен или намеренно упускавшимися ими из виду, из относительных световых и цветовых ценностей, действий контраста и дополнительных цветов, следовательно, тех явлений, которые, если они достигают особой силы, ведут к оптическим иллюзиям. Лицо, освещенное, с одной стороны, холодным дневным светом, а с другой — зелеными рефlekсами листвы, кажется в первом случае синеватым, а в последнем — зеленоватым. Правда, опыт тотчас же исправляет зрительное впечатление. Мы знаем, что лицо красновато-желтого локального цвета. И мы привносим этот цвет от себя, мы как бы видим его. Но художник-импрессионист исходит сознательно из видимости, он преувеличивает ее, он изображает лицо фиолетовым и ярко-зеленым. Или мы видим, например, в каком-нибудь ландшафте, смотря против солнца, синеватое пятно. Заслонив глаза от солнца рукой, мы узнаем определенный предмет. Но импрессионист изображает именно бесформенность и неясность, он даже создает посредством мигания неясности там, где нормальный глаз их не видит. Снова импрессионизм определяется как искусство близоруких. Правда, Зелигман соглашается с тем, что импрессионизм умеет выразить мерцание воздуха и света, вообще — движение, как ни один другой способ живописи. Но он называет фактические достижения импрессионизма — неузнаваемостью изображенного предмета»<sup>38</sup>.

«Достижения в области психологической, хотя бы покупаемые ценой недостатков художественного построения, были девизом этой эпохи. Подобно тому, как художник-импрессионист отграничивал рамой своей картины случайный кусок жизни, отнюдь не ставя себе целью гармонического построения содержания картины в пределах, определяемых ее рамой, так же и поэт-импрессионист отказывался от равномерного

<sup>37</sup> Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Пг., 1922.

<sup>38</sup> Ук. соч. С. 38–39.

распределения содержания внутри текучих границ романа, а в особенности драмы. Правда, именно этой эпохе постепенно открылось значение Геббеля и Отто Людвига. Однако они ценились почти исключительно как истолкователи души. От большинства ускользало то, что Геббель был мастером драматического построения, что Людвиг хотя и стремился вывести трагизм исключительно из душевной стихии, но не хотел заменить трагическую форму одним исследованием души»<sup>39</sup>.

«Г. Бар считал высшим очарованием искусства Климта свойство его картин то вспыхивать, то снова угасать перед нашим взором. Казалось, гераклитовское “всё течет” сделалось достоянием живописи. Бар стремился оправдать это искусство мелькающих мгновений теорией знания естествоиспытателя-релятивиста Эрнста Маха. Он даже называл теорию знания Маха “философией импрессионизма”. Правда, Бар всё еще, в противоположность Маху, говорил об истине, лежащей, может быть, позади явлений, и приписывал теории знания Маха субъективность, ей не присущую. Однако существует, конечно, связь между подобным импрессионизмом и релятивистическим учением о познавательной ценности ощущений. Бар особенно охотно усвоил из учения Маха то, что “Я” — только гипотеза ради экономии мышления и не означает ничего устойчивого и реального. Учение о нереальности “Я” Бар использовал для истолкования импрессионистического творчества»<sup>40</sup>.

Из этих рассуждений О. Вальцеля относительно импрессионизма следует тот глубокий вывод, что стиль данного рода не основан ни на каких объективных и ни на каких субъективных предположениях. Импрессионист занят только текучестью явлений и теми мгновениями, из которых они состоят, в то время как самые-то явления в их объективном существовании, равно как и само-то их человеческое Я в его субъективном существовании являются для импрессиониста только ненужными гипотезами. И такому пониманию импрессионистического стиля никак нельзя отказать ни в тонкости, ни в остроте, ни в глубине, ни в учете махистской гносеологии.

**3. Вяч. Ив. Иванов.** Из учений о стиле периода русского символизма мы бы отметили работу Вяч. Иванова<sup>41</sup>, которая пытается формулировать новейшее учение о стиле, хотя и не очень удачными средствами. Как видно из самого заглавия этой статьи, она использует старинную немецкую терминологию, о которой у нас выше уже не раз шла речь. Несомненно, теория Вяч. Иванова насыщена весьма глубокими мыслями и дает в сравнении с давнишними немецкими взглядами нечто новое и для XX века

<sup>39</sup> Ук. соч. С. 54.

<sup>40</sup> Ук. соч. С. 56–57.

<sup>41</sup> *Иванов Вяч.* Манера, лицо и стиль (в сб.: *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 165–185).

специфическое. Тем не менее этот автор часто выражается здесь весьма неясно и употребляет разного рода термины, которые хотелось бы раскрыть более подробно, но они не получают тут надлежащего раскрытия. Если миновать эти многочисленные, весьма глубокие и даже торжественные термины и выражения в данной статье, а сосредоточиться только на самом основном, то эту основу можно выразить довольно просто.

Художественное творчество, думает Вяч. Иванов<sup>42</sup>, начинается с выявления самобытных глубин человеческого субъекта, причем это возрастание и оформление глубин выявляет собою *манеру* данного художника. На путях дальнейшего углубления художественного творчества творец приходит к определенному оформлению своих субъективных глубин, которые получают уже и свою особую терминологию. Именно, это — *лицо* художника. Развиваясь дальше, художник сталкивается с объективным миром во всей его глубине и широте, когда этот объективный мир уже заставляет забывать его о собственных самобытных глубинах. Только здесь, после преодоления своей собственной индивидуальности и после выхода на арену «объективного», «вселенского», «соборного» и общенародного творчества художник является творцом уже не просто своей манеры или своего лица, но своего *стиля*.

При таком кратком изложении теории Вяч. Иванова основное ядро его воззрения на стиль становится вполне ясным. Однако необходимо заметить, что эту ясность мы покупаем здесь весьма дорогой ценой. А именно, мы не производим здесь анализа всей той торжественной терминологии, которой отличается данная статья Вяч. Иванова и которая как раз и рисует всю специфику теории Вяч. Иванова. Но анализ этот невозможен и неуместно производить нам в настоящем пункте нашего изложения, и потому приходится ограничиться той схемой, которую мы сейчас только что изложили и которая, будучи взята сама по себе, не так уж далека от подобных же тройных схем, встречавшихся нам выше при анализе немецкой литературы конца XVIII и начала XIX века.

**4. Некоторые лингвисты.** Укажем несколько примеров понимания стиля у теоретиков лингвистического направления последних десятилетий.

К. Фосслер оказался языковедом, весьма чутким к понятию языкового стиля, связывая этот стиль с особенностями личности данного народа и данной национальности. Каждый язык имеет свою общую структуру, которая у него часто та же самая, что и у других родственных с ним языков. Но кроме формальной структуры в языке есть своего рода орнамента, связанная с особенностями личности и характера данного народа. И чем больше эти орнаментальные черты будут в нашем сознании

---

<sup>42</sup> Там же.



объединяться с общеструктурными чертами, тем ближе мы будем подходить к стилю данного языка. Приведем из К. Фосслера несколько интересных цитат.

«Индивидуальные и национальные языки... держатся своего внешнего вида, стремятся к стилю и блеску. Они заботятся сознательно и бессознательно об орнаменте, которым пренебрегают языки другого рода [типа эсперанто]»<sup>43</sup>.

«Каждый осмысленный орнамент исполняет в языке, как в архитектуре, несущую, существенную роль. Чем решительнее орнаментальное и структурное взаимно проникают друг друга, тем осмысленнее становится язык»<sup>44</sup>.

«Национальные языки должно расценивать, если мы хотим отдать должное их особенному характеру, как стили, и уже в меньшей степени как языки. Нации суть индивидуумы, и как таковые они могут представлять себя и стилизовать в языке, но не в собственном смысле говорить»<sup>45</sup>.

«В каждом национальном языке гнездится художественная воля, некий демиург, который мы не приписываем или присочиняем ему, но которым и является сам язык как индивидуальное языковое единство»<sup>46</sup>.

«Гений или дух языка нации есть ее гениальность, следовательно, не выдумка, но определенная сила, определенная одаренность, определенный темперамент. Как отдельные люди, отдельные нации также имеют свой индивидуальный темперамент, свою специфическую силу, свою особую способность, благодаря которой они отличаются от других наций как единство для себя. Поэтому они отвергают то, что им чуждо или вредно, и приемлют и перерабатывают то, что им приятно или полезно»<sup>47</sup>.

«Народная поэзия есть та точка, где язык становится поэзией [Dichtung] и, так сказать, сам себя ваяет [verdichtet]»<sup>48</sup>.

Таким образом, стиль языка есть не что иное, как *изваяние* соответствующей национальности и скульптурно выраженная национальность.

Чтобы подчеркнуть естественность происхождения такого рода ваятельных функций языка, можно вспомнить мысль еще старого В. Гумбольдта: «Умственная особенность народов в употреблении их языков видима на всех стадиях их жизни. Ее влияние *оттеняет* и языки разного происхождения, и языки одного и того же корня, и наречия одного языка, и, наконец, одно и то же наречие, по различию веков и писателей.

<sup>43</sup> K. Vossler. Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg, 1925. S. 150.

<sup>44</sup> Ук. соч. С. 151.

<sup>45</sup> Ук. соч. С. 152.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Ук. соч. С. 153.

<sup>48</sup> Ук. соч. С. 156.

В последнем случае характер языка примешивается к *стилю*, но собственно принадлежит все-таки языку, потому что во всяком языке только некоторые роды стиля легки и естественны»<sup>49</sup>.

Укажем еще на Лео Шпитцера, который был учеником К. Фосслера. Он тоже выдвигает в языке на первый план его стиль, а в стиле выдвигает на первый план индивидуальность языка. Эта индивидуальность — не мертвая, не рассудочная, не формалистически-грамматическая. Ей свойственна своя фантазия, свое чувство и своя воля. Стиль и есть это живое и неповторимое, индивидуальное оформление как языка, так и той гениальности, которая является творцом языка.

Шпитцер думает, что необходимо различать «языковые стили», т. е. «стилистические выражения определенных духовных тенденций в частностях общего языка», и «стильные языки», т. е. «выразительные системы, которые создают для себя избранные умы в своем индивидуальном языке». При этом стиль есть «сознательное использование языковых средств для тех или иных целей выражения»<sup>50</sup>. «Язык есть прежде всего сообщение, искусство — прежде всего выражение, искусство прежде всего индивидуалистично, язык — социален. Поэтому лишь после большого утончения соответствующих дисциплин стало возможным рассматривать язык также как выражение, искусство — также и как сообщение. Индивидуум, от которого спешит удалиться Вельфлин, есть цель исследования Фосслера. Я рассматриваю мои собственные опыты как осуществление фосслеровской теоретической воли. Художническая сторона языка должна была быть сначала теоретически указана наукой о языке (или вновь открыта ею), прежде чем можно стало подходить к отдельным художникам слова с точки зрения науки о языке. Фосслер рассматривает больше “говорение”, чем “язык”, больше “энергию”, чем “эргон” — надо только перенестись в душу великих мастеров языка, чтобы соприсутствовать акту творения языка»<sup>51</sup>. В качестве примера стилистических средств в языке, которые рассматривает Фосслер, приведем безличные местоимения среднего рода типа *la fame, il fait faim* («голодно»). «Средний род и безличные местоимения — это прибежища фантазии в языке. Они вместо расчленения утверждают синтез, вместо причинности мифологию, вместо рационализма интуицию. Синтетическое местоимение среднего рода есть не только грамматическое обстоятельство, но также и мировоззрение, оно отвечает утверждению чувственного и трансцендентального. Мы, лингвисты, однако, поступим правильно, если будем видеть *жизнь*

<sup>49</sup> В. Гумбольдт. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 206.

<sup>50</sup> L. Spitzer. Stilstudien, Bde. I–II. München, 1928. Bd. I. S. IX.

<sup>51</sup> Ук. соч. Т. II. С. 502–503.

языка не просто в материалистической, дарвинистской борьбе за существование, но, вспоминая о таких образцах, как Якоб Гримм, пренебрежем мифически-фантастическим в нем»<sup>52</sup>. Здесь Л. Шпитцер приводит слова немецкого ученого Э. Лорка (*J.-É. Lorck, Die «Erlebte Rede», Heidelberg, 1921, с. 70*): «Фантазия, воля и чувство суть жизненные силы души языка. Без них язык мертв. Тот, кто воспринимает и исследует его как простой продукт рассудка, работает над трупом».

Шарль Балли отличается от предыдущих языковедов тем, что хочет изучить стиль не как выражение личности и мировоззрения, но как выражение формальных средств языка, которые уже затем используются писателями для своих эстетических целей. Поэтому слово «стилистика» в устах Ш. Балли приобретает гораздо более формальный характер, чем у предыдущих языковедов, и, тем не менее, ввиду опоры этого автора на эстетическую стихию языка его никак нельзя назвать формалистом. Формализм всегда пуст. Но то, как Ш. Балли привлекает языковые средства для эстетического выражения, отнюдь не пусто, а весьма содержательно.

Ш. Балли пишет<sup>53</sup>: «Мы утверждаем... что предметом стилистики является словесное выражение мысли, а не сама мысль, что стилистика изучает внешний, а не внутренний аспект речевых явлений». Отсюда мы получаем такое определение стилистики: «Стилистика изучает экспрессивные факты языковой системы с точки зрения их эмоционального содержания, т. е. выражение в речи явлений из области чувств и действие речевых факторов на чувства».

Важно и следующее рассуждение Балли: «Когда говорящий находится в тех же условиях, что и все остальные члены данной группы, самый факт общности условий создает норму, относительно которой мы можем оценивать индивидуальные отклонения. Писатель же находится в совершенно ином положении: во-первых, он *использует язык сознательно и целесообразно* (сколько бы ни говорили о вдохновении, даже в самом, казалось бы, непосредственном художественном творчестве всегда присутствует некий сознательный волевой акт); во-вторых, что еще важнее, *писатель использует язык в эстетических целях*; он стремится создать прекрасное, пользуясь словами, как живописец пользуется красками, а композитор — звуками. И это стремление, почти всегда присущее художнику, лишь в минимальной степени свойственно человеку, непосредственно выражающему свои мысли на родном языке. Этого одного достаточно, чтобы навсегда и бесповоротно отделить стиль от стилистики»<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Ук. соч. Т. I. С. 219.

<sup>53</sup> Ш. Балли. Французская стилистика. М., 1961. С. 30.

<sup>54</sup> Ук. соч. С. 36.

И действительно, Ш. Балли занимается в своей книге «выделением экспрессивных фактов» языка, т. е., по традиционной терминологии, стилистическими средствами языка, «идентификацией экспрессивных факторов» языка, т. е., мы бы сказали, синонимикой стилистических средств, и т. д., но никак не стилями языка вообще или отдельных писателей.

В книге П. Гиро «Стилистика» последняя определяется как «современная риторика в ее двойной форме; наука о выражении и критика индивидуальных стилей»; но это определение оформляется лишь медленно; и лишь постепенно новая наука, стилистика, познаёт свой предмет, свои цели и свои методы»<sup>55</sup>. По Гиро, одним из первых, кто употребил термин «стилистика», был Новалис, у которого, однако, стилистика «смешивается» с риторикой<sup>56</sup>. «Стиль... есть манера письма; использование писателем выразительных средств в литературных целях; следовательно, он отличен от грамматики, которая определяет значение форм и их правильность»<sup>57</sup>. «Стиль есть аспект того, что выражено, который является результатом выбора выразительных средств, определенного природой и намерениями говорящего или пишущего субъекта»<sup>58</sup>. Приход в XVIII веке стилистики на место риторики объясняется, по Гиро, общим поворотом европейского духа от «эссенциализма» к «экзистенциализму». «Язык уже не есть более отражение той или иной внешней формы в человеческом зеркале, но средство выразить опыт человека, оригинальным образом прочувствованный и пережитый»<sup>59</sup>. Так, по определению Д'Аламбера, «стилем называются более частные, более трудные и более редкие качества речи, которые отмечают гений или талант пишущего или говорящего» (*"Mélanges littéraires"*). Шатобриан говорил: «Напрасно восстают против этой истины: произведение, наилучшим образом сочиненное, украшенное портретами хорошей схожести, наполненное тысячью других совершенств, мертворожденно, если в нем недостает стиля. Стилю, а его есть тысячи видов, нельзя научиться; это дар небес, это талант» (*"Mémoires d'outre-tombe"*). Словом, считает П. Гиро, «стиль становится выражением индивидуального гения»<sup>60</sup>.

Таким образом, П. Гиро тоже стоит на понимании стиля как выражения неповторимой индивидуальности. То, что он говорит о переходе от риторики к стилистике в XVIII веке, требует проверки, хотя совсем не требует никакой проверки то обстоятельство, что новые и новейшие учения о стиле в общем давно уже расстались с античной и средневековой формалистической риторикой. Между прочим, не соответствует

<sup>55</sup> P. Guiraud. La stilistique. Paris, 1961. P. 5.

<sup>56</sup> Ук. соч. С. 6.

<sup>57</sup> Ук. соч. С. 11.

<sup>58</sup> Ук. соч. С. 109.

<sup>59</sup> Ук. соч. С. 31.

<sup>60</sup> Ук. соч. С. 33.

действительности то, что данный автор приписывает Новалису старое риторическое понимание стилистики. Новалис действительно пользуется этим старым термином «риторика». Но под риторикой он понимает не прежнее формалистическое учение о внешних языковых средствах, а выражение духовной и психологической динамики, которая является для него предметом «технического учения о человеке» (текст приведен выше).

**5. И. А. Ричардс.** Сейчас мы приведем рассуждения одного автора, которое нам лично представляется безукоризненным, но которое весьма многими литературоведческими критиками либо отрицается целиком, либо признаётся только отчасти. Дело в том, что какими бы сторонами художественного произведения ни занималась теория стиля, первое, главное и совершенно неизбежное заключается прежде всего в самом же языке художественного произведения. Можно сколько угодно соглашаться в том, что многие теории языка и многие эмпирические языковеды отличаются довольно большой абстрактностью мышления; и часто при таких условиях анализ художественного стиля действительно становится трудно выполнимым. Но зачем же пользоваться в языке только одними его абстрактными сторонами, только одними ничего не говорящими грамматическими правилами, только одной формальной лексикографией. Ведь всякий язык бесконечно богат разного рода оттенками мысли, которые иной раз даже и формулировать трудно. Но никуда невозможно уйти от сопоставления слов одного с другим, от смысловой соотнесенности отдельных элементов речи со всей речью в целом, от смыслового и чисто коммуникативного рисунка речи. Та работа, которую мы сейчас изложим, как раз и ставит своей целью защитить стиль как явление чисто языковое, вовсе не обязательно только формальное, но и существенное, и без всякого внимания к бесчисленным обстоятельствам, которые сопровождали собою создание или восприятие данного художественного произведения. Кроме того, приводимый нами автор весьма интересен своим весьма свободным способом построения речи, включая элементы иронического или юмористического характера. Приведем эти материалы статьи И. А. Ричардса<sup>61</sup>. Несмотря на то, что статья названа им «Поэтический процесс и литературный анализ», Ричардс не проводит непреодолимого препятствия между этими двумя величинами. «Большая доля Поэтического Процесса заключается в Литературном Анализе и следует за ним, и, с другой стороны, Литературный Анализ есть часто Поэтический Процесс, стремящийся исследовать и оценить сам себя»<sup>62</sup>. Такой

<sup>61</sup> I.A. Richards. Poetic Process and Literary Analysis (в сб.: Style in language, ed. Th.A. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1960).

<sup>62</sup> Ук. соч. С. 9.

литературный анализ, который хочет опираться только на свои рассудочные и абстрактные категории, Ричардсом отвергается. «Пусть не будем мы вводить Законопроекта об однообразии против поэтов», повторяет он вслед за Колриджем (письмо Телуоллю 17 декабря 1796 года), защищающим первичность поэтического творчества по сравнению с «той ложной второстепенной способностью, посредством которой в момент слабости мы создаем разграничения, а потом думаем, что наши жалкие определения суть вещи, наблюдаемые нами, а не созданные нами». Чтобы по возможности учесть при разборе поэтического произведения свидетельство самого поэта о его создании, в противовес обычным критическим анализам, в которых это свидетельство недооценивается, а зато непомерно выпячиваются любые сведения или сплетни о внешних обстоятельствах жизни поэта во время написания произведения, И. А. Ричардс хочет рассмотреть стихотворение о «поэтическом процессе», возникновение которого ему хорошо известно. Дело в том, что автор стихотворения — он сам. Мы приведем только начало этого стихотворения Ричардса:

**Harward Yard in April**  
**April in Harward Yard**  
 To and fro  
 Across the fretted snow  
 Figures, footprints, shadows go.  
 Their python boughs a-sway  
 The fountain elms cascade  
 In swinging lattices of shade  
 Where this or that or the other thought  
 Might perch and rest.  
                   And rest they ought  
 For poise or reach.  
 Not all is timely...

«Гарвардский двор в апреле. Апрель на гарвардском дворе. Туда и сюда по изрытому снегу идут фигуры, следы, тени. Свои раскачивающиеся питонообразные ветви спускают каскадом вязы у фонтана в колеблющихся решетках теней, где та или эта, или иная мысль могла бы усесться и отдохнуть. И отдохнуть им следует для равновесия или достижения. Не всё своевременно...» При написании этого текста, говорит Ричардс, у него возникали многочисленные ассоциации, по-видимому, существенные в данном стихотворении. Так, «тени» в 3-й строке не только перекликались с «теньями» в 6-й, но вызывали также в памяти афоризм Моммзена о том, что «грядущие события бросают перед собой свои тени»; выражение Эмерсона, что «удлиненная тень человека есть история»; строки поэта Де ла Мэра: «Нечто даже меньшее, чем тень, вошло и остановилось

в комнате» и т. д. Выражение «питонообразные ветви», вместо «змеевидные», было выбрано для того, чтобы избежать чрезмерно частого употребления определенной гласной. Образ мыслей, садящихся на ветви, казался, был вполне определен обычностью этой метафоры. Вспомнились здесь и строки Т. Стикни: «Сэр, ни слова более. Во мне происходит такое, как если бы к бедным птицам моего ума подбирался зеленый взор ползущей кошки». Сочетание «мысли» и «дерева», продолжает Ричардс, было близко к матери Еве и «древу познания», так что вязы со своими питонообразными ветвями оказывались самым соблазнителем. Эти и многие другие ассоциации и соображения, по свидетельству Ричардса, активно выступали в процессе сочинения. Но остались ли они в самом стихотворении? Очевидно, нет. Нет в тексте и прямого буквального отражения главного чувства, которым проникнуто стихотворение, — весенней лихорадки, ностальгии, тяги к странствию. «Несомненно, — заключает Ричардс, — мы должны сделать и делаем различие между внешним или явленным содержанием — набором элементов, которые должны войти в любой пересказ, — и тем, что в стихотворении поистине действительно. Мы все согласились бы, что некоторые вещи могут быть упомянуты и даже подчеркнуты в стихотворении, и всё же остаться вполне инертными, беспомощными и ничего не говорящими»<sup>63</sup>. Больше того. Когда Ричардс поделился ассоциациями, возникавшими у него при написании стихотворения, с одним своим читателем, который сам был известным поэтом, последнему они не понравились, так как шли вразрез с полученным впечатлением. «Для него они [ассоциации] не содержали настоящего раскрытия моих скрытых чувств. Увы! Бесплезно было говорить, что *хотя в стихотворении может быть определенное чувство*, но в процессе написания его ничего даже приблизительно подобного не было». Вовсе не обязательно поэт пишет о том, что составляет главное содержание его душевной жизни. Например, в стихотворении может быть описано убийство, однако автор никогда никого не убивал. «Но нет, — с горечью замечает Ричардс, — как только заходит речь об отношении к Бессознательному, самое квалифицированное отрицание оборачивается дополнительной уликой». «Поскольку зашла речь об уликах, какого рода улики действительно имеются в пользу присутствия или отсутствия некоего X (чем бы он ни был) в стихотворении? Это, по-моему, центральный вопрос, настолько же важный, насколько и трудный. И я питаю надежду, что мне удастся найти поддержку в пользу той точки зрения, что лучший, если не единственный, вид улики есть по существу языковой — всё, что касается отношений слов и фраз друг к другу, — и далее (парируя подозрение подозрением), что улики из якобы биографии или психологии поэта редко

<sup>63</sup> Ук. соч. С. 16.

имеют вес в честном судебном разбирательстве. Возвращаясь к моему примеру, если в моем стихотворении действительно *есть* весенняя лихорадка, она оказывается в нем следствием очень сложной системы взаимовлияний между строками: их движения, поскольку оно производно от их значения, и их значений, причем надо обратить внимание на такие вещи, как факультативное “могла бы” в строках “Где та или эта, или иная мысль могла бы усесться и отдохнуть”; на вялую истому в “та или эта, или иная мысль”; на структуру аллитераций в строках

perch and rest  
And rest they ought  
For poise or reach».

«Конечно, — добавляет Ричардс, — доказательством в этих вопросах, если мы достигнем когда-либо такового, будет скорее соглашение, чем принуждение»<sup>64</sup>.

Возвращаясь к вопросу о возникающих при создании стихотворения ассоциациях, Ричардс напоминает, что обнаружение параллелей, сходств и подобий составляет обычный путь «Литературного Анализа». При этом иногда начинает казаться, что все приводимые критиком в связи с определенным стихотворением ассоциации действительно необходимы для его понимания. Однако обычно все приводимые сравнения обнаруживают не *историческую*, а *языковую* связь между сходными текстами. «Вспомните фермера, которому Эмерсон одолжил “Государство” [Платона]. Фермер вернул его со словами: “У этого мужика масса моих идей!” И это было верно — если мы допустим, что идеи фермера — это идеи, навеянные некоторым образом семантической структурой его языка. Мои идеи, в глубоком смысле, в моем языке — в отношениях между словами, которые руководят мной в их использовании». И поэт, и критик «находятся под влиянием языка, оба они зависимы от своего понимания языка». Это понимание языка у критика и у поэта, говорит Ричардс, часто совпадает.

Таким образом, естественным подходом к литературному анализу поэтического произведения может быть только лингвистический разбор текста. «Теперь сопоставьте этот результативный и здравый подход с болезненным состоянием читателя, который пытается угадать — сам не зная как, — что бы мог испытывать и переживать определенный поэт в особую, но неустановленную минуту своих духовных странствий». Биографический подход в критике и литературном анализе бессмыслен. «Предположим, что с какого-нибудь чердака в Стратфорде-на-Эйвоне скатился какой-нибудь бочонок с бумагами. Смогло ли бы это действительно заставить нас пересмотреть нашу критическую оценку “Короля Лира”, или

<sup>64</sup> Ук. соч. С. 17.



сможет ли очередная партия списков или свитков с Мертвого моря умалить поэзию “Книги Иова”? Лично я крайне жалел бы о том, что узнал еще один факт о том и о другом авторе. И признаюсь, что если бы в ином мире мне была предоставлена такая возможность, я бы охотно не стал встречаться с Гомером<sup>65</sup>. «Суждения литературного анализа, которые в наше время так часто привязываются к личности поэта, принесли бы большую пользу, если бы касались языковых основ, — силы слов и ритмики поэмы, — которые заставляют читателя изобретать и проецировать духовные черты и духовные события за поэта... Сообщение, предназначенное всем, должно быть делом общего интереса»<sup>66</sup>. Независимо от того, сколь разгорячен или сколь холоден может быть автор, он ничего не может сделать со словом, пока язык не позволит ему, пока язык не захочет работать для него таким образом: «...ибо из слов, а не из поэтов составляются поэмы». И Ричардс требует «освобождения литературного анализа от эксплуатации биографии и от догадок». Надо толковать стихотворение, говорит он, учитывая, какие значения может придать стихотворению или части его семантическая ткань языка<sup>67</sup>.

Нам кажется, что всё это рассуждение Ричардса никому не удастся опровергнуть, если только будет налицо желание исходить в теории стиля из того, что в нем самое главное. Может быть, запрет исследования, например, биографических данных в связи с тем и другим стихотворением и не помешает стилевому анализу, как это думает Ричардс. Нужно только помнить, что все эти лично-биографические, общественные и вообще всякого рода исторические данные уже предполагают то самое, к чему они относятся, т. е. самый текст художественного произведения. Иначе и все эти биографические, и все эти исторические данные, хотя бы и самые правильные, просто повиснут в воздухе, и неизвестно будет, к чему же именно их относить. Поэтому никакие биографические данные не повредят, а только нужно помнить, что они имеют вторичное значение в сравнении с первичностью самого текста.

**6. Дж. Девото.** Коснемся еще одного теоретика стиля, который тоже базируется на языке, но который вносит то общественно-личное начало, какого мы не находили у предыдущего теоретика.

Именно, Джакомо Девото<sup>68</sup> пишет: «Стиль есть *соотношение* между творящей личностью и обществом, в котором она трудится. Стиль есть то, что остается от личности в языковых реализациях, как только они вступают в экономически-юридический мир, т. е. приобретают внешнюю

<sup>65</sup> Ук. соч. С. 20.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Ук. соч. С. 23.

<sup>68</sup> G. Devoto. Nuovi studi di stilistica. Firenze, 1962.

по отношению к личности социальную значимость, — когда (выражаясь менее технически) они становятся доступными читателю»<sup>69</sup>. Девото здесь выражает очень простую мысль, а именно, что художественное произведение, о стиле которого мы собираемся говорить, во-первых, является произведением определенной личности, художника; а, с другой стороны, если это художественное произведение понятно обществу, то значит и общество в какой-то мере участвовало в создании данного стиля. Художник рассчитывал на то, чтобы быть понятным; следовательно, общество тоже участвует в создании данного стиля. Но создается стиль не просто обществом, а отдельными личностями. Следовательно, именно личность является создателем данного стиля. Это сказано у Дж. Девото совершенно ясно и само по себе не может вызывать никакого возражения.

Но с этой позиции делается понятным и тот «круг» творчества, который дальше выступает здесь у Девото.

«Перефразируя формулу Шпитцера, не только *nihil est in syntaxi quod prius non fuerit in stylo* [“нет ничего в синтаксисе, чего прежде не было в бы стиле”], но также *nihil est in grammatica quod prius non fuerit in stylo* [“нет ничего в грамматике, чего прежде не было бы в стиле”], (т. е. этимон, ключ, грамматическое предшествование есть всегда факт стиля); *nihil est in oratione quod prius non fuerit in grammatica* [“нет ничего в речи, чего прежде не было бы в грамматике”]... и *nihil est in stylo quod prius non fuerit in oratione* [“нет ничего в стиле, чего прежде не было бы в речи”]. Стилистическое предшествование, однако, неизбежно. Всякое произведение, поэтическое или любое непоэтическое, исходит из личной сферы в стилистическое пользование общества. Оно может продолжать свой путь и быть принято в лингвистическую систему и стать достоянием, открытым для всех граждан. Оно может также при всем своем эфемерном великолепии возвратиться в тексты, в которых было предложено и бесплодно предпочтено, погрузиться в них и умереть, как Дантово “семя” в “Рае”»<sup>70</sup>.

Таким образом, общественный момент не только необходим для первичного появления того или другого стиля, когда он впервые создается художником, но и для его дальнейшего исторического функционирования, когда этот стиль может получать любую по своим размерам значимость.

**7. X. Маркевич.** Скажем несколько слов о польском теоретике X. Маркевиче, который видит в «Несвоевременных размышлениях» Ф. Ницше (1876) первое по времени учение о стиле как организующем принципе. Сам Маркевич занимается, однако, только «языковым стилем

<sup>69</sup> Ук. соч. С. 15.

<sup>70</sup> Ук. соч. С. 52.

литературного произведения или, иначе говоря, стилем литературного текста»<sup>71</sup>. Перечисляя разные способы понимания стиля, Маркевич указывает 1) стиль как индивидуальное использование общего языка (К. Фосслер, Ч. Осгуд), 2) как система экспрессивных средств (Б. В. Томашевский, М. Риффатерр, И. Фонаги), 3) способ, система или результат формирования, 4) стиль как характеристическое структурное качество литературного текста (Ж. Марузо, В. Гурный) и 5) стиль как выражение творящего субъекта (Л. Шпитцер, И. Клейнер и др.)<sup>72</sup>.

Имея в виду разнообразие определений стиля, Маркевич дает свое собственное определение этого понятия, которое отличается таким разнообразием используемых моментов, что, кажется, к такому определению ничего больше нельзя прибавить. Именно, Маркевич пишет: «На основании предыдущих соображений мы определяем стиль литературного текста как комплекс имеющихся в нем избирательных, трансформационных и конструктивных тенденций в отношении языкового материала, которые осуществляют в тексте сопутствующие функции (эмотивную, индивидуализирующую и автотеличную), восполняя таким образом основную семантическую информацию, содержащуюся в высказывании, и выделяя психологически и социологически его личность»<sup>73</sup>.

**8. Р. Фаулер.** Рассуждая о лингвистическом понимании стиля, мы должны привести мнение Р. Фаулера<sup>74</sup>, которое вносит некоторую здоровую тенденцию в языковое понимание стиля в тех случаях, когда оно проводится слишком непримиримо.

Хотя лингвистика уже созрела как наука, говорит Фаулер, «к сожалению, нельзя не видеть, что интеграция лингвистики с ее естественным спутником, литературной критикой, затруднена несколько несимпатичной манерой, в которой лингвист представляет себя. Временами возникает досадная картина: претензия на научную точность; одержимость обширной, трудной и таинственной терминологией; выставление напоказ аналитической методик; презрение ко всему, что субъективно, импрессионистично, менталистично, — словом, “долингвистично”. Но это представление о лингвисте, вооруженном до зубов и потенциально ниспровергающем всё при своем нападении на чувствительное произведение искусства, ничем не может быть подкреплено: оно редко имеет какое-либо действительное основание в современной деятельности и интересах лингвистов... Итак, в 1965 году лингвистика есть огромный, разнообразный

<sup>71</sup> *H. Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. Wydawnictwo literackie, 1966. S. 95.*

<sup>72</sup> *Ук. соч. С. 95–97.*

<sup>73</sup> *Ук. соч. С. 98.*

<sup>74</sup> *R. Fowler. Linguistic theory and the study of literature // Essays on Style and Language, ed. by R. Fowler. London, 1966. P. 1–26.*

комплекс дисциплин сложного исторического происхождения, явно переживающий период огромного изменения; представление о ней как о сложившейся, сухой, нечувствительной и ограниченной системе стереотипных методик есть фикция».

**9. Ж. Мунен.** Приблизительно столь же осторожную позицию в применении лингвистических методов к проблеме стиля мы находим еще у одного автора конца 1960-х годов, именно, у Жоржа Мунена.

Этот автор пишет следующее: «В настоящее время стилистика, еще в большей мере, чем семантика, является наиболее запоздалой и наименее развитой отраслью всей лингвистики, которая хочет быть научной. Так, необходимо сразу же насторожиться против всяческого механического перенесения в эту сферу понятий, разработанных для лингвистики в собственном смысле. Думать, что достаточно искать и найти “обозначающие” и “обозначаемые”, “синтагмы” и “парадигмы”, “системы” и “структуры” в стихотворении, чтобы основать лингвистику литературы или поэзии, есть в лучшем случае какие-то научные переводные картинки, и притом без невинности»<sup>75</sup>. «Трудность не в том, чтобы уловить специфический характер стилистических *форм*, но соотношение между этими формами и поэтическими или литературными *функциями* (в конечном счете, эстетическими функциями), которые они призваны выполнить. В самом деле, речь идет о том, чтобы уловить то новое, что эти стилистические формы добавляют к чисто лингвистическим значениям, чтобы сделать из них эстетические значения. То ядро, которое в стилистике сопротивляется научному исследованию, есть проблема поэтического или эстетического значения, возможно даже, в первую очередь эстетического значения»<sup>76</sup>. «Стилистика должна быть научным изучением лингвистических свойств, которыми сообщение обладает помимо того, что оно выполняет поэтическую или литературную функцию, или, шире, эстетическую функцию (помимо своей обычной коммуникативной)»<sup>77</sup>. Это научное исследование стиля развивалось, по Мунену, по трем главным историческим направлениям. Во-первых, это хорошо всем известная риторика. Во-вторых, это «генетическая» стилистика, так или иначе пытающаяся ответить на вопрос, *почему* пишет автор. Здесь могут быть даны философские, метафизические, моральные, социологические, психоаналитические, эстетические ответы. Всё это сохраняет свое значение и в настоящее время, но главная опасность такого рода исследования — «интроспекция автора». В-третьих, «описательная» стилистика стремится понять, как пишет автор. Хотя эта задача стояла уже и перед

<sup>75</sup> G. Mounin. Clefs pour la linguistique. Paris, 1968. P. 168.

<sup>76</sup> Ук. соч. С. 169.

<sup>77</sup> Ук. соч. С. 170–171.

риторикой, однако современный лингвист встает на иную точку зрения, именно, на точку зрения читателя. Он исследует, как стиль воздействует на последнего. Поэтому Ж. Мунен считает нужным говорить вообще не о «стилистике», а о «стилистиках»<sup>78</sup>.

Мунен осуждает недооценку критической традиции у современных французских теоретиков стиля. Во Франции, согласно этому автору, не читают Ш. Балли, Л. Шпитцера, даже Ж. Марузо. Забыт в настоящее время и П. Гиро, выступивший в начале 1950-х годов с первой во Франции попыткой обзорного и обобщающего учения о стиле. Впрочем, устаревшей и недостаточной его теорию признает и сам Ж. Мунен, хотя он и поддерживает всё, что у П. Гиро говорится о переходе от риторики к стилистике в XVIII веке. Даже такие современные авторы, как К. Варга, М. Риффатерр, Хатцфельд и Р. Веллек, продолжает Ж. Мунен, были во Франции почти сразу же забыты. Недостаточно, полагает Ж. Мунен, прочесть 2 или 3 статьи Р. Якобсона о стиле, чтобы войти в его проблематику, потому что для самого Р. Якобсона еще нужно найти надлежащее место в истории учений о стиле. «В самом деле, его [Р. Якобсона] стилистический “экскурс” вполне объясняется русским формализмом, который сам в свою очередь, по крайней мере в своих крайних выводах, объясняется чрезвычайно специфическими русскими условиями»<sup>79</sup>.

По Мунену, для успеха исследовательской работы нужны четкие и определенные теории стиля, пусть они будут и разнообразными. Таких теорий стиля оказывается, помимо риторической теории, три. «Без какого-либо одного из этих определений стиля нет научной стилистики»<sup>80</sup>.

Во-первых, Мунен понимает стиль как «отступление» (*ecart*). По Мунену, это понимание стиля идет от Бюффона и вполне развивается к концу XIX века. Так, фон Габеленц понимал стилистику как изучение *предпочтений*, оказанных писателем тем, а не иным языковым средствам. По Марузо, стиль есть «выбор», «отступление» от «нейтрального состояния» языка, от «стилистически нейтрального» высказывания, от «возможно менее характеристической формы языка». По Гиро, наличие стиля можно обнаружить статистически: слова, частотность которых ненормальна у данного автора по сравнению с частотностью их у большого числа писателей, являются для данного автора ключевыми. По Риффатерру, стиль связывается с вероятностью попадания тех или иных элементов в тексте. А. Кибеди Варга в своей диссертации о постоянных элементах в поэзии (1963) определяет стиль как «неожиданность» (*surprise*). По Р. Якобсону («Эссе», 1958), для стиля имеет значение

<sup>78</sup> Ук. соч. С. 171.

<sup>79</sup> Ук. соч. С. 170.

<sup>80</sup> Ук. соч. С. 174.

«неоправдавшееся ожидание» (defeated expectancy). Опасность этого понимания стиля как отступления от «нормы», по Мунену, в смешении «чисто *значимых* черт стиля с чисто *эстетическими* чертами того же стиля». Стиль здесь фактически отождествляется с количеством информации, содержащейся в тексте. «Информация, несомая единицей языка, есть обратное вероятности появления этой единицы в речи. Вы увеличиваете информацию сообщения всякий раз, когда, например, единица, следующая за определенным числом других, более или менее непредвиденна, или, как еще говорят, непредсказуема». Однако «не всякое отклонение делает стиль». «Эта теория стиля никогда не снимала следующего центрального возражения: не всякий выбор делает стиль, не всякое повышение уровня информативности текста есть стиль. Пока на этот вопрос нет ответа, мы еще не знаем, что такое стиль... Мы строим здесь пока еще только риторику на базе теории информации. Мы учим, — и для этого не надо было дожидаться теории информации, она лишь поясняет уже известную процедуру, — мы учим, следовательно, создавать разочарованное ожидание, неожиданности, отступления, отклонения, которые имеют лишь ту функцию, чтобы быть отступлениями, неожиданностями, отклонениями и т. д. Но неожиданности ради чего, отклонения ради чего? Всё это лингвистические махинации, лишённые поэтической функции. Эта первая теория, которая, несомненно, делает акцент на чертах всякого стиля, всё же не магическая палочка, которая позволила бы нам обнаружить присутствие и точно измерить эстетическую значимость стиля»<sup>81</sup>.

Во-вторых, стиль можно понимать как «обработку» сообщения. Это понимание стиля можно найти у Р. Jakobson, который пытается «понять стиль по отношению к тому, что не есть стиль». Ибо лингвисты, как не лишне повторить, не нашли иных средств для уловления стиля, кроме описания сначала его отличий, т. е. «не-стиля»; и это ставит серьезные проблемы, когда мы пытаемся положительно установить, чем же являются немаркированные стилистические высказывания. На этот раз стиль определяется как то, что наличествует во всех сообщениях, в которых имеется обработка сообщения ради него самого. Именно это понимает в данном случае Jakobson, когда он пишет, что поэтическая функция проявляется (а для него значение этой поэтической функции очень широко: можно сказать, это литературная, или эстетическая, функция языка) в том, что он называет «направленностью на сообщение как таковое». Стиль будет тогда, когда целью является не коммуникация содержания сообщения, но лишь получение этого сообщения как такового путем обработки его собственной формы. Или еще, говорит он, когда «акцент поставлен на сообщении ради него самого», «...сообщение в своих окончательных элементах выбрано

<sup>81</sup> Ук. соч. С. 178–179.

не только как функция сообщаемого опыта, но как функция формы, которую хотят придать этому сообщению...» По Мунену, к тем же идеям был близок Поль Валери, когда называл поэзию искусством «изменяющее [транзитивное сообщение, которое забывается сразу, как только оно сыграло свою роль] в пребывающее»<sup>82</sup>. Но, напоминает Мунен, «не всякая обработка есть стиль». Против теории стиля как обработки можно выдвинуть те же самые возражения, что и против первой теории стиля как отклонения. В самом деле, «сонет аббата Котена столь же обработан, как и сонет Бодлера».

«Третья гипотеза о стиле, которая также в конце концов исходит от Бюффона, потому что у Бюффона есть всё, если только дать себе труд в нем разобраться, сводится к следующей мысли: стиль есть собственная печать говорящего на форме произносимого; неизгладимое свидетельство личности, сохраняющееся в сообщении». Так, Ш. Балли считает, что стиль вводит в сообщение не только то, что передает собеседник, но также «манеру воздействия на него того, о чем он говорит, и тот способ, каким он хочет воздействовать на своего слушателя по поводу того, что он хочет сказать». Шпитцер видит в стиле «печать воли». Словом, третья теория стиля рассматривает его, по Мунену, в связи с «коннотацией» слова, со всем тем, «что при использовании слова не принадлежит опыту всех использующих это слово в данном языке». Стиль, таким образом, есть введение в действие «обрамления» слова. «Это обрамление, которое является глубоко личным достоянием, соответствует явлениям нашего чисто личного переживания», которые в обычном случае мы не стремимся передать и которые выражаются средствами языка в поэтических произведениях. Теория стиля как «обрамления» и «коннотации» свободна, по Ж. Мунену, от недостатков двух предыдущих теорий. Она легко объясняет, почему не всегда там, где налицо выбор или обработка элементов языка, одновременно имеется и эстетическое его качество<sup>83</sup>.

Тем не менее и эта теория не разгадывает всех тайн акта письма. «Всё же она является одним из наиболее новых направлений, в котором продолжают исследования... Если вы поэт, вы преодолеваете вашим личным языком коннотаций границы общего языка, и, что поразительно, вы обогащаете язык всех этим завоеванием, которое вы сделали для самого себя: мы узнаём в нем друг друга. Итак, эта теория стиля очень богата; она верно, и совершенно иначе, чем это делают риторика, объясняет ту функцию, которую всегда выполняли поэты, функцию расширения языка... Задача, которую остается решить, задача огромная, это функциональный анализ соотношений, которые должны существовать между

<sup>82</sup> Ук. соч. С. 181.

<sup>83</sup> Ук. соч. С. 183–186.

коннотациями и “отклонениями” и “обработками”, которые и выражают передаваемым образом»<sup>84</sup>.

«Стиль... не есть метафизическая сущность, которую можно обосновать одним афористическим определением. Это человеческое явление огромной сложности. Он есть языковой результат сочетания многочисленных факторов, где все упомянутые нами гипотезы имеют свое место». Мало того, для изучения стиля надо привлечь еще, по Ж. Мунену, также историю, историю литературы, социологию, философию, психиатрию, психоанализ. «Все эти дисциплины должны соединиться с лингвистикой для объяснения того факта, что какое-нибудь сообщение в четырнадцать строк достигает тысяч и тысяч читателей, примерно одинаковым образом воздействуя на них так, что они узнают в нем себя благодаря эмоции, которая, возможно, по большей части обща всем. Стиль, если удастся когда-либо дать его формулу, выразится в очень сложной формуле. А все лапидарные сокращения определения стиля будут и останутся односторонностью и обеднением»<sup>85</sup>.

По поводу идей этой новомодной у нас теории Мунена, одной из самых последних зарубежных теорий стиля, необходимо сказать, что она достаточно сильна в своей отрицательной части, но не дает определенных положительных результатов. Действительно, все эти попытки старых эстетик рассматривать стиль как отступление от обычной для языка нормы или как определенного рода разработку словесного высказывания обладают слишком общим характером и относятся ко всяким явлениям языка, о стилевых особенностях которых даже и не поднимается никакого вопроса. Что же касается положительной части теории Ж. Мунена, то и она, с нашей точки зрения, тоже обладает слишком большой общностью, потому что этот термин «коннотация» указывает только на нечто новое и постороннее, что вошло в художественную форму и в риторику и сделало ее достоянием именно эстетического сознания. Однако в чем же именно заключается эта новость — здесь у Мунена мы не находим определенного ответа. И опять привхождение новизны в язык тоже далеко не всегда вводит нас в стилевую область и часто остается вне художественной формы и вне художественного стиля. Но при всем этом нельзя не приветствовать желание Мунена отгородиться от ничего не говорящих особенностей художественного стиля, говорящих не о том, чем он является в собственном смысле слова, но о том, чем он не является. Обращает на себя внимание также и чувство большой сложности проблемы стиля у Ж. Мунена и его убежденность в невозможности сводить художественный стиль только на какой-нибудь один или даже несколько словесных показателей.

<sup>84</sup> Ук. соч. С. 187–188.

<sup>85</sup> Ук. соч. С. 188–189.



## § 9. ТЕОРИЯ СТИЛЯ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Переходя к советскому периоду в области изучения художественного стиля, конечно, необходимо иметь в виду, что за этот длительный период в Советском Союзе не раз появлялись работы, которые либо вовсе не были связаны с марксистско-ленинским философским учением, либо использовали эту философию весьма мало и искаженно, а то и вовсе носили антимарксистский характер. Правда, такого рода учений о стиле за советский период появилось только небольшое количество и какого-нибудь коренного влияния на ход развития марксистско-ленинского изучения стиля они почти не оказали. Однако при известной их интерпретации можно сказать, что и они тоже сыграли некоторую роль, а иной раз даже и значительную.

**1. Опояз.** В самом начале советского периода литературоведения и даже на несколько лет раньше этого периода в Петербурге возникла весьма сильная и основательная тенденция рассматривать художественное произведение только с точки зрения составляющих его формальных компонентов, используя его содержание только в качестве опоры для формальных элементов. В самом начале революции образовалась даже целая группировка литературоведов под названием *Опояз* (Общество изучения поэтического языка). По поводу этих «опоязовцев» упомянутый выше польский теоретик литературы Х. Маркевич пишет: «Достижения так называемой русской формальной школы в области стилистики были значительны, но фрагментарны»<sup>1</sup>. Важнейшие из них касаются связи между метрическим строением и синтаксически-интонационной организацией текстов (риторический, напевный и разговорный стили в поэзии — Б. Эйхенбаум), а также влияния стихосложения на семантику текстов (например, плотность стихотворного ряда, активизация косвенных значений и др. — Ю. Тынянов). Имели значение исследования о важности

<sup>1</sup> V. Erlich. Russian formalism, History-doctrine. s'Gravenhage, 1955; K. Pomorska. Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej // Pamiętnik Literacki, Wrocław, 1963. T. 54/4. S. 391–414. A. Wierzbicka. Rosyjska szkoła poetyki lingwistycznej a językoznawstwo strukturalne // Ibid. 1965. T. 56/2. S. 447–465. (Прим. Х. Маркевича).

грамматических категорий в образах поэтического языка у Р. Якобсона и о стиле литературных жанров у Ю. Тынянова (ода как риторический жанр)<sup>2</sup>. К этому сообщению Х. Маркевича можно прибавить еще статьи Л. П. Якубинского и других о «функциональных стилях» в сборнике «Русская речь» (1923). Более подробные библиографические сведения о деятельности и значении оиозовцев можно найти в статье Д. Д. Ивлева «Опояз» в V т. «Краткой литературной энциклопедии» (1968):

**2. П. Н. Сакулин.** В 1927 году П. Н. Сакулин издает свою известную работу о стилях<sup>3</sup>. Этот автор различает прежде всего два значения термина «стиль», филологическое и художественное (у искусствоведов), находя традиционное понимание стиля у В. Вакернагеля, согласно которому предметом стилистики является «внешняя сторона языкового изложения, не идея, не материя, но только форма, выбор слов, построение предложений», причем, однако, стиль всё же обусловлен материей и идеей и сквозь него «светится душа человека». Поэтому стиль у Вакернагеля есть «способ изложения с помощью языка, как он обусловлен частью духовными способностями излагающего, частью содержанием и целью изложенного»<sup>4</sup>.

Согласно учению П. Н. Сакулина, «теория стиля (как и всякая теория) выводится индуктивно, из изучения конкретных стилей, как исторических данностей»<sup>5</sup>. Начало осознания стиля как такой исторической данности Сакулин находит уже в известном упоминании о Бояне в «Слове о полку Игореве»<sup>6</sup>.

Сакулин дает следующее свое собственное определение стиля. «Понятие стиля должно мыслиться в аспекте всего творческого оформления материи, создания художественной формы со всеми образующими компонентами». Но «стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными ее компонентами». «Стиль, в точном значении термина, есть совокупность тех *особенностей*, какими одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной. Так, архитектурная форма храма может быть разных стилей: готического, романского, византийского, мавританского и т. д. <...>» «Внутреннее единство — необходимое условие стиля. Оно достигается единством художественной цели, *телеологией*, которая требует внутренней целесообразности и организованной взаимозависимости частей». Однако, продолжает Сакулин, «предложенное определение стиля носит чисто формальный характер и является недостаточным». «Сама художественная телеология определяется сущностью творческого процесса, всей совокупностью творческих переживаний

<sup>2</sup> Н. Markiewicz, *ук. соч.* С. 104–105.

<sup>3</sup> П. Н. Сакулин. Теория литературных стилей. М., 1927.

<sup>4</sup> *Ук. соч.* С. 50–51.

<sup>5</sup> *Ук. соч.* С. 11.

<sup>6</sup> *Ук. соч.* С. 13–15.

художника и, значит, его мироощущением, мировосприятием и мировоззрением. Стиль, в конце концов, выражает собою *психоидеологию* писателей. Всякий стиль, по крайней мере, всякий большой стиль есть формальное выражение определенного *мировоззрения*. «Литературный стиль в художественном значении слова есть идеологически и телеологически обусловленное единство всех элементов поэтической формы в ее отличии от других, аналогичных ей форм. Само собою разумеется, что при термине “форма” всё время мыслится и соотносительное понятие “поэтическое содержание”». «В только что данное определение стиля совершенно не входит *оценочный* критерий, т. е. с понятием стиля здесь не соединяется никакого представления о качественном значении стиля. Нормативная эстетика считала возможным устанавливать нормы художественности, и стиль мыслили как синоним совершенства. Говорилось о “бесстильности” произведения, а не то классический стиль прямо объявляли идеалом художественности и обязательным мерилom для оценки других стилей. Отвергая вообще принцип нормативности, мы отрицаем существование единого стиля-нормы: в истории литературы мы видим бесконечную смену стилей, и наша задача — изучить и понять их такими, какими они даны в конкретной действительности. Не может быть ни одной литературной школы без своего стиля... Литературное течение, литературная школа во всяком случае характеризуется тем или иным стилем, и каждый стиль имеет свою социальную и художественную значимость»<sup>7</sup>.

Между прочим, не употребляя термина «модель», Сакулин во всех этих определениях стиля несомненно руководствуется именно этим понятием. Правда, ему приходится употреблять такие затасканные термины, как «мировоззрение», «идеология», «психоидеология», «мироощущение», «мировосприятие». Для понятия модели художественного стиля все эти выражения П. Н. Сакулина имеют слишком общий и аструктурный характер. Ведь такого рода выражения можно употреблять где угодно, вовсе не только в искусстве и поэзии. Все эти выражения носят скорее философско-понятийный, чем модельно-структурный характер. В конце концов, однако, всё же и П. Н. Сакулину ясно, что для художественного стиля требуется нечто выходящее за формальную структуру самого художественного произведения. В те времена, когда Сакулин писал свою работу о стилях, понятие модели или вовсе отсутствовало, или заменялось такими терминами, которые еще не предполагали существенного соотношения доструктурной модели структурного произведения и его структурного моделирования.

Переходя к тому, что П. Н. Сакулин называет морфологией стиля, он дает следующую классификацию признаков стиля: а) тематика; б) эйдология, т. е. изучение наиболее специфических образов; в) жанры и их

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 18–20.

композиция; г) семантика и композиция поэтической речи (так называемые у Сакулина «дифференциалы стиля»). Наиболее устойчивый и наиболее показательный признак стиля, по Сакулину, это — тематика и эйдология. Описав эти детали и признаки, надо переходить к научному синтезу, который для стилиста является, согласно этому автору, труднейшей частью задачи: схватить центральную черту, *faculté maîtresse*, по И. Тэну. «Как осмысливается, напр[имер], наше представление о готике, когда искусствовед (Кон-Винер) свой анализ формальных признаков стиля завершает общей мыслью о том, что готика, напр[имер], всей своей структурой выражает устремленность ввысь, к небу». Или, продолжает Сакулин, как много говорит нам, например, подзаголовок книги А. Веселовского о В. А. Жуковском, «Поэзия чувства и сердечного воображения»<sup>8</sup>.

Далее, Сакулин переходит к «типологии стилей», т. е. рассуждает о принципах классификации стилей. Одним из таких принципов, по Сакулину, может быть «простая типизация», как, например, у Р. Римана, который делит стили на идеалистические, натуралистические и импрессионистические. Возможна классификация стилей «по трехчленной формуле» (реализм, идеализм и натурализм у М. Гюйо), «по дихотомии» (классицизм и романтизм, реализм и идеализм у Шеллинга и Гегеля) и т. п.

П. Н. Сакулин предлагает и свою собственную типологию — по принципу реализма и ирреализма.



Наконец, П. Н. Сакулин переходит к тому, что он называет «динамикой и социологией стилей». Если всё предыдущее было лишь предпосылками для конструктивной работы над материалом, то главный интерес представляют всё же генезис и историческая судьба стилей. Во-первых, «при социологическом изучении стилей обнаруживается, конечно, их

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 22–30.

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 32–33.

причинная зависимость от известной социальной среды. Это дает исследователю право говорить о стиле крупнопоместном, мелкопоместном, мелкобуржуазном, крестьянском, пролетарском и т. п., т. е. классифицировать стили по социально-классовому признаку». Однако вся эта социологическая терминология не должна, по Сакулину, отгеснять традиционных терминов литературоведения. Во-вторых, можно говорить и об «индивидуальных стилях». Но и здесь, опять-таки, главным остается у Сакулина классовое происхождение писателя. «Это имеет свое бесспорное значение. Но одной справки в паспорте недостаточно. Гораздо существеннее изучить всё *социальное бытие* писателя», т. е., повторяет Сакулин, его «психоидеологию». Например, недостаточно называть стиль Пушкина просто «дворянским», потому что этот стиль — «художественный синтез стилей, существовавших до него и при нем». Также и Лев Толстой, родовитый дворянин, выразил, по В. И. Ленину, «особенность нашей революции как крестьянской, буржуазной революции»<sup>10</sup>.

В заключение необходимо сделать по поводу работы П. Н. Сакулина несколько критических замечаний. Вся эта работа Сакулина, несомненно, обладает рядом положительных свойств. П. Н. Сакулина свойственна широта подхода к понятию стиля, разнообразие возможных точек зрения на него, попытки наиболее точного определения самого понятия о стиле, а также попытки классификации стилей. Тем не менее работа П. Н. Сакулина всё же обладает рядом существенных недостатков, которые делают ее для настоящего времени весьма устаревшей.

Во-первых, П. Н. Сакулин употребляет свои главнейшие термины без того тщательного логического анализа, который для них так необходим и отсутствие которого как раз и делает работу Сакулина значительно устаревшей. Такие термины, как «реализм», «идеализм», «идеология», «психоидеология», употребляются в настоящее время в гораздо более дифференцированном виде, чем это мы находим у П. Н. Сакулина. В настоящее время произнести термин «реализм» и не сопроводить его какими-нибудь специальными пояснениями — это значит почти ничего не сказать. Это тем более удивительно, что сам П. Н. Сакулин был в свое время выдающимся историком литературы; и кому как не ему надлежало употреблять все эти термины в гораздо более четком и проанализированном виде?

Во-вторых, досаднее всего то, что эта недостаточная логическая критичность относится у Сакулина к такому фундаментальному понятию, как форма. Ведь весь стиль в конце концов это есть не что иное, как «форма» художественного произведения. Однако сразу же видно, что стиль является какой-то гораздо более насыщенной формой, наиболее близкой к содержанию художественного произведения и наиболее четко отражающей

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 45.

мировоззренческие тенденции писателя. Да и сам П. Н. Сакулин очень глубоко чувствует разницу между тем, что обычно называют формой, и тем, что обычно называют стилем. Однако логический переход от одного к другому весьма трудно найти в рассуждениях Сакулина о стиле. Дело дошло до того, что нашлись такие критики, которые упрекали П. Н. Сакулина в формализме; и они имели на это некоторое основание ввиду некоторых неясностей у Сакулина, хотя сам Сакулин никак не хотел увлекаться формализмом. В 1931 году по поводу учения Сакулина о стиле А. И. Белецкий писал: «Доминанту, сообщающую стилю характер известного синтеза, должно искать не в форме, а в так называемом содержании произведения, в его материале, еще не закрепленном устойчивой и неизменной художественной формой. В материале, который привлечен поэтом для обработки, поступил (не механически) в его мастерскую, уже заключается момент, определяющий характер грядущего и еще только рождающегося стиля. От этого материала и должно исходить при установлении типологии стилей»<sup>11</sup>. То, что А. И. Белецкий пишет здесь о стиле, несколько не противоречит взглядам П. Н. Сакулина. Но своим некритическим употреблением термина «форма» П. Н. Сакулин сам дал основание для обвинения его в формализме.

В-третьих, П. Н. Сакулин напрасно думает, что только сословные и классовые признаки стиля подлежат социально-историческому объяснению. Нам думается, что весь стиль насквозь социально-историчен, какие бы мелкие формальные детали мы в нем ни изучали. Эта нетвердость социально-исторической позиции П. Н. Сакулина никак не может удовлетворять современного научного работника в этой области, почему и вся работа П. Н. Сакулина, несмотря на многие свои достоинства, всё же остается до настоящего времени логически непродуманной и идеологически нечеткой.

**3. Другие авторы начальных лет советского периода.** В 1927 году А. Ф. Лосев выступил со своим собственным определением стиля, хотя и не подверг всю эту проблематику достаточно подробному анализу. С точки зрения А. Ф. Лосева, проблема стиля возникает в эстетике уже после всего того, что изучено в данном художественном произведении как по его форме, так и по его содержанию. Стиль есть соотношение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием. Если мы умеем в стиле данного художественного произведения определить то иное, что не есть собственно художественное произведение, это значит, по А. Ф. Лосеву, что мы вступили в область стиля.

А. Ф. Лосев приводит следующие примеры понимания стиля как художественной формы, переработанной с точки зрения того или иного инобытия. «Прежде всего, в виде инобытия, привлекаемого в целях стилевой

<sup>11</sup> А. И. Белецкий. К построению теории литературных стилей (в сб.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931. С. 14).

организации отвлеченной художественной формы, можно иметь в виду область *культурно-социальных отношений*. С этой точки зрения мы получим а) *исторические стили*. Так, мы говорим “это — в стиле Третьей империи”, “это — в стиле Людовика XIV”, “это — в античном стиле”. Сюда войдут б) общесоциальные стили (“пролетарский” стиль музыки, “военный” стиль, “детский” и пр.), в) индивидуальные стили (“стиль Чайковского”, “стиль Шекспира”). Далее, в качестве “инобытия” возможна материально-природная точка зрения, т.е. возможно говорить, например, о музыке с точки зрения того или иного инструмента. Симфонии Шумана, говорят, “фортепианного стиля”, так что их лучше было бы писать для фортепиано. Сонаты Скрябина, говорят, — образцы чистого пианизма. Возможен “скрипичный стиль”, “мраморный стиль”, “бронзовый стиль” и пр. Материал понимают иной раз и в смысле содержания искусства. Тогда, в применении к музыке, говорят о “чистой”, “программной”, “изобразительной”, “звукотрагической” и пр. музыке. Особые стилевые формы могут получить свое начало от *психологически-настроительной* точки зрения. Таковы в музыке “ноктюрный”, “колыбельный” стиль, романсы с определенными настроениями. Таковы вообще типы экстатический, созерцательный, деятельный, вялый, скорбный и др. Возможны стилевые формы с точки зрения *идеологической*, например, религиозное искусство, национальное искусство, философско-идеологическое (как, например, Достоевский, Р. Вагнер)»<sup>12</sup>.

По поводу подобных рассуждений А. Ф. Лосева необходимо сказать, что они сделались бы понятными читателю, если бы в настоящем месте нашего исследования была возможность изложить всю диалектическую систему эстетики, которой посвящена книга А. Ф. Лосева. Поскольку, однако, сделать это невозможно, укажем только острое чувство у данного автора в отношении своеобразия художественного стиля, особенно в сравнении с художественной формой вообще. Что же касается самой этой диалектики художественной формы и особенно выступающей в ней терминологии, то для настоящего времени сами логические структуры художественной формы и художественного стиля, по-видимому, далеко еще не устарели. Но, будучи взятыми в той форме, в какой они были высказаны почти полвека назад, они, несомненно, требуют коренной переработки и учета последующего полувекового развития эстетической мысли.

Из раннего периода советской эпохи мы указали бы еще на весьма популярное в 1920-х годах *вульгарно-социологическое* учение о стиле. Здесь особенно были известны имена В. М. Фриче и В. Гаузенштейна. Это отождествление художественных стилей с экономической структурой общества, а иной раз даже и просто с его способом производства, по существу, было абстрактной метафизикой экономических категорий, как будто бы

<sup>12</sup> А. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 122.

управляющих всей художественной действительностью наподобие платоновских или гегелевских идей, однако без той глубокой диалектики, которая свойственна этим мыслителям. В настоящее время это вульгарное социологическое понимание художественного стиля вызывает к себе только смехотворное отношение, и едва ли стоит тратить время на опровержение столь ничтожных концепций. Желающие познакомиться с вульгарным социологизмом этого периода могут обратиться к статье Г. Н. Поспелова «Стиль» в XI т. Литературной энциклопедии (1939). Здесь же читатель найдет также и уничтожающую критику подобного учения о стиле, выраженную к тому же в краткой и блестящей форме.

При всей краткости предлагаемого нами обзора теории стиля в начальный период советской эпохи необходимо указать также на то, что здоровое и традиционное понимание стиля всё еще продолжало находить для себя место и играть положительную роль. Для иллюстрации такого понимания стиля мы привели бы указанную нами статью А. И. Белецкого в сборнике «Памяти П. Н. Сакулина» (М., 1931). Здесь А. И. Белецкий рассуждает так: «Определение всякого стиля есть, в первую очередь, определение его объекта, и во-вторых, способов его воспроизведения. Каждый новый литературный стиль воспроизводит по-своему отраженную в сознании его творца "действительность", усваивая художественному творчеству всё новые и новые объекты. История литературных стилей есть история постепенного и всё большего завоевания действительности художественной литературой и вместе с тем история различных способов передачи жизненного материала. Многообразная, даже в своих элементарных проявлениях, действительность показывается в каждый новый стилистический период какой-то новой стороной. Эта-то сторона и становится основной проблемой художественного стиля данной эпохи, эта-то сторона в ее художественном оформлении и дает нам возможность определить ту *idée maîtresse*, о которой говорит П. Н. Сакулин»<sup>13</sup>.

«Эстетическое отношение искусства к действительности, таким образом, меняется вместе со сменой стилей (само собой разумеется, что изменение этого отношения вызывается отнюдь не формальными причинами): каждая новая стилистическая эпоха ставит новую основную проблему, и в силу этого производит перегруппировку прочих, унаследованных от прошлого. Задача историка литературных стилей — указать в произведениях каждой данной эпохи основную стилистическую проблему, показать, как с ней связываются, подчиняясь ей, все остальные, как меняются в зависимости от нее способы художественного изображения, и объяснить, чем эта перемена вызвана»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 14.

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 15.



Нельзя не указать на то, что этому традиционному представлению о стиле, которое излагается здесь у А. И. Белецкого, вполне свойственны элементы и модельно-структурного построения стиля. Но только в прежние времена вместо термина «модель» или «порождающая модель» употреблялись совсем другие термины, часто, однако, вполне точно соответствующие нашему теперешнему представлению о моделировании. Так и А. И. Белецкий тоже говорит об «основной стилистической проблеме», отличая ее от других особенностей стиля и глубоко связывая это со всей историей литературы и искусства.

Наконец, из статьи А. И. Белецкого мы привели бы его попытку дать также и классификацию основных стилей. Однако недостатки этой классификации настолько сами бросаются в глаза, что едва ли потребуют в настоящее время какого-либо ее опровержения.

А. И. Белецкий пишет о начальной стадии художественного стиля, именуя ее ирреализмом и понимая под ней магическую поэзию, заговоры, заклинания и другое подобное, относимое нами теперь уже к фольклору. Это для А. И. Белецкого «пра-история литературы». «Дальнейшее развитие литературных стилей пойдет под знаком различно понимаемого реализма, будет всецело зависеть от установки на художественное познание и завоевание действительности и от той основной проблемы, которая в каждую данную эпоху властно заполняет сознание художников слова, выполняющих волю высказывающейся через их посредство социальной среды. Если, например, этой проблемой становится проблема характеров, мы получаем то изображение обобщенной, схематизированной действительности средствами слова, тяготеющего к математической точности и отвлеченности, которое принято называть классицизмом (французский классицизм XVII в.). Если, наоборот, внимание художников приковывается к характеристическим деталям и к тому действию, какое эти детали оказывают на зыбкий мир наших эмоций, мы в конечном счете получаем то искусство впечатления (Eindruckskunst), искусство оттенков, которое мы зовем импрессионизмом и из области которого мы не вполне вышли и до сего времени. Поочередно то разум (raison), то чувство (чувствительность), то фантазия, то эмоциональная сторона берут верх над сознанием художников слова, выдвигая новые проблемы, видоизменяя то колеблющееся, но всё же уловимое мыслью единство, которое мы называем стилем. До установления более или менее точной типологии стилей еще далеко, но исследователям нашей эпохи принадлежит, во всяком случае, заслуга — и она не отнимается от них, — что они впервые со всей отчетливостью поставили проблему, а может быть (это покажет будущее), и наметили пути к ее разрешению».

**II**  
**ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО**  
**СТИЛЯ**



## ВВЕДЕНИЕ

Учение о художественном стиле почти всегда предваряется сетованиями на трудность этого учения и на запутанность относящихся сюда теорий. Поэтому позволено и нам начать с указания на трудности этого учения и на невозможность представить его в настоящее время в таком продуманном и законченном виде, который мог бы удовлетворить всех. В. В. Виноградов<sup>1</sup> совершенно правильно пишет: «В области искусствоведения, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый — и соответствующее ему понятие — более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиля*». Действительно, претендовать на окончательное решение этой проблемы в настоящий момент было бы чрезвычайно самонадеянно. Однако мы должны сказать, что в этой невозможности создать законченную теорию художественного стиля в значительной мере виноваты сами же искусствоведы и литературоведы.

Во-первых, и те, и другие слишком долгое время увлекались интерпретацией и использованием только одного содержания художественных произведений. За последние десятилетия мы научились достаточно глубоко интерпретировать и излагать само содержание художественных произведений, минуя их стилевую структуру. Неудивительно, что у современных представителей литературных теорий еще не настолько набита рука, чтобы так же хорошо разбираться в стиле, как мы разбираемся в содержании художественного произведения. Является вполне естественным, что к проблемам стиля мы не так привыкли, что относящиеся сюда категории мы излагаем часто путано и неопределенно, и даже что иной раз мы не знаем, с чего и начать, когда ставим своей задачей изучение художественного стиля того или иного произведения. Пройдет еще большое время, когда появятся у нас соответствующие привычки и когда проблемы стиля перестанут пугать нас своей неожиданностью, трудностью и своим запутанным характером. Вот почему предлагаемое у нас ниже изучение проблемы художественного стиля весьма далеко от каких

---

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

бы то ни было претензий на окончательность, поскольку ни у кого нет достаточно определенной уверенности даже в самом составе соответствующей проблематики и в соответствующей связи огромного количества вопросов этой темы, сразу же нападающей на нас со всей своей обширностью и глубиной.

Во-вторых, нам кажется, работники в области литературы и искусства, приступающие к анализу художественного стиля, начинают не с того конца, с какого надо. Разумеется, очень хорошо начинать с эмпирического рассмотрения всех отдельных стилевых особенностей данного художественного произведения. Конкретный эмпиризм — это основа всякой работы над фактами. И кто не умеет анализировать факты, тот, конечно, не сумеет даже и прикоснуться к анализу художественного стиля. Это совершенно правильно, и спорить об этом не приходится. Но вот в чем дело.

Большинство теоретиков художественного стиля часто находится во власти весьма несовершенной и в настоящее время вполне устаревшей теории познания. Думают, например, что синий цвет есть такое родовое понятие, которое образуется у нас в результате обобщения множества синих предметов, которые мы наблюдаем. Получается так, что, воспринимая какой-нибудь предмет, мы еще не знаем, что он синий; наблюдая второй синий предмет, мы тоже еще не знаем, что он синий; наблюдая третий синий предмет, мы опять-таки всё еще не знаем, что он синий. И вот только после наблюдения огромного и неисчислимого количества синих предметов, гласит эта общераспространенная теория, мы, наконец, в порядке обобщения наших эмпирических данных и приходим к родовому понятию синего цвета. Однако такая теория абстракции является полной невозможностью и нисколько не соответствует современным построениям теории познания.

Ведь если при наблюдении каждого отдельного синего предмета мы нисколько не воспринимали его синевы и если эта синева при восприятии каждого отдельного синего предмета была равна нулю, то как же это из суммы множества нулей вдруг получился не нуль, а получилась единица, т. е. синева как родовое понятие? Само собой очевидно, что уже при восприятии первого синего предмета мы воспринимали не просто отдельные черты этого предмета, не содержащие никакой синевы, но в то же самое время и самое синеву. Наблюдение же огромного множества отдельных синих предметов только облегчило для нас формулировку этого синего цвета как такового. Но это психологическое и физиологическое облегчение вовсе не является доказательством того, что ни в одном из отдельных синих предметов мы не наблюдали синевы как таковой.

Диалектический материализм учит нас, что отдельное единичное не существует без общего и что никакое общее не существует без

единичного. В.И. Ленин<sup>2</sup> указывает, что уже самое простое суждение вроде «Иван есть человек» или «Жучка есть собака» содержит именно это отождествление единичного и общего. Если мы данного конкретного Ивана называем человеком, то это значит, что в единичном и конкретном живом существе мы уже находим присутствие родового понятия человека. Всё единичное мы способны понять только потому, что оно относится к какому-то общему; и всякое общее мы можем понять только потому, что оно является для нас образцом и законом для возникновения тех или других сюда относящихся единичностей.

Нам кажется, что как бы ни был важен и силен конкретный эмпиризм, все-таки он уже предполагает, что мы оперируем теми или другими общими понятиями. Поэтому, даже ставши на точку зрения эмпирического наблюдения и не идя куда-нибудь выше, мы теряем уже самую возможность оставаться в области голого и ползучего эмпиризма. Эту ошибку как раз и допускают те искусствоведы и литературоведы, которые необоснованно мечтают так и оставаться в области ползучего эмпиризма. Одновременно с эмпиризмом необходимо анализировать и те общие категории, которые лежат в его основе. Эти категории вовсе не только субъективны. И если они всё же в какой-то мере субъективны, то эта субъективность у них вполне приводяща и есть только результат отражения объективного бытия. Ведь они, будучи объективным соотношением объективных же вещей, вовсе не нуждаются сами по себе ни в своем субъективном отражении в человеческом сознании, ни даже вообще в человеческом субъекте. А если мы их изучаем и формулируем, то это — только потому, что они, будучи объективным соотношением вещей, некоторым образом отразились и в нашем субъективном сознании.

Поэтому логический анализ стилевых проблем точно так же и одновременно необходим, как и их эмпирическое исследование. Логический анализ стилевых проблем и эмпирическое наблюдение стилевых фактов совершенно невозможны одно без другого. Если мы хотим наблюдать то или другое стилевое явление в литературе и искусстве, мы одновременно с этим обязательно должны давать и логический анализ всех тех категорий, которые участвуют в образовании художественного стиля. И так как исследование художественного стиля большей частью начинается с исследования художественных фактов, то мы хотели бы попытаться присоединить к этому также и анализ участвующих здесь логических категорий. Невозможно определить стиль данного художественного явления, не зная, что такое стиль вообще. Иначе получится та ошибка, которую мы формулировали выше, когда мы констатировали ту нелепость, что из суммы нулей получается какое-нибудь определенное арифметическое число.

<sup>2</sup> В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29. М., 1963. С. 318–321.

Нечего и говорить о том, что подобного рода логический анализ стилизованных категорий — дело весьма трудное. Да уже и первое логическое прикосновение к этой области обнаруживает в ней массу всякого рода неожиданностей, которые реально и эмпирически воспринимаются всяким любителем искусства и литературы, но которые редко кому приходит в голову анализировать логически и продумывать их до конца. Вот почему мы должны начать с четкого отграничения художественного стиля от всех близких к нему искусствоведческих и литературоведческих категорий (§ 1), а уже потом пытаться наметить логическую структуру самого понятия стиля (§ 2). Да и этого будет еще очень мало. Без изучения отдельных разновидностей художественного стиля, — пусть это изучение будет на первых порах недостаточным и приблизительным, — опять-таки нельзя будет представить себе всего подлинного теоретического состава стилизованной области (§ 3).

Ко всему этому мы присоединим также и сравнение нашего анализа с некоторыми попытками определить сущность стиля, которых всегда было много в истории искусствознания и которые всегда обладали как множеством разных положительных достижений, так и множеством всякого рода недостатков и односторонностей (§ 4).

## § 1. ЧТО НЕ ЕСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ

**1. Художественный стиль литературного произведения или предмета вообще не есть только его чувственный образ.** Если бы это было так, то всё чувственное тем самым было бы и художественным. Тем не менее мусор в ящике или вода в стакане, ручье, реке и т. д., воздух, которым мы дышим, любой химический элемент вовсе не являются художественным стилем и не являются обязательным носителем этого стиля. На самом деле, да и то в крайнем случае, все чувственные предметы и образы только *могут* обладать тем или иным художественным стилем, но могут им и не обладать. И чаще всего рассматриваются эти предметы и образы именно как не имеющие никакого отношения ни к стилю, ни к художественности, ни к художественному стилю.

Необходимо иметь в виду, что самый термин «образ» имеет множество самых различных значений, особенно когда он сопровождается такими эпитетами, как «поэтический», «художественный», «творческий», или употребляется в таких выражениях, как «мышление в образах». Везде в таких случаях термин «образ» получает с трудом формулируемую массу семантических оттенков и становится по-разному семантически нагруженным. Поэтому отнюдь не всегда можно точно противопоставить художественный стиль предмета его образу. Всегда в этих случаях необходимо спрашивать авторов, чрезмерно сближающих художественный стиль с образом: а что именно понимаете вы под образом? Что касается нашего изложения, то мы употребляем здесь термин «образ» в самом элементарном и примитивном смысле слова. Под «образом» мы понимаем здесь самое прямое, самое непосредственное и, мы бы сказали, самое механическое отражение чувственных вещей в сознании. Вот именно такое понимание «образа» и заставляет нас максимально резко противопоставлять художественный стиль произведения его образу. При всяком другом понимании термина «образ» противопоставление образа художественному стилю уже не будет иметь такого резкого характера. Самое большее, что мы можем сказать в данном случае, это то, что в понятие художественного стиля какая-то образность входит; а может быть, даже оба эти понятия и покрывают друг друга. При нашей понимании термина



«образ» противопоставление художественного стиля произведения его образу является вполне неизбежным, а кроме того, еще и очевидным, несмотря на то что чувственная область как-то (пока еще неизвестно как) входит в понятие стиля.

**2. Художественный стиль не есть отвлеченная идея того или иного предмета. Если бы это было так, то всё идейное тем самым было бы уже и художественным.** Но так как под идеей вещи обычно понимается или то, чем она отличается от другой вещи, или ее обобщенность в виде родового понятия, то и в таком случае всё существующее уже было бы художественным, и всякое родовое обобщение тоже было бы художественным. Это и может быть так при известной философской интерпретации действительности, необычной и малопонятной обыкновенному человеку. Но мы в данном месте не занимаемся философской интерпретацией бытия предметов, существ или всего мира, а хотим только вскрыть логический смысл одной из самых распространенных литературоведческих и искусствоведческих категорий. Поэтому говорить о художественном стиле предмета как о его идее или ссылаться на родовое понятие, куда данный предмет входит как вид или как нечто единичное, было бы в нашем изложении неуместным и нецелесообразным.

Здесь также необходимо отметить, что история термина «идея» чрезвычайно богата, насыщена и запутанна. Если, например, мы будем понимать под идеей то, что понимал Платон и сотни разнообразных платоников, то «идея» явится перед нами в виде некоей сверхматериальной, сверхприродной и сверхчувственной субстанции, существующей совершенно самостоятельно и определяющей собою всё, что реально существует, а в том числе и всю чувственность. С такой точки зрения художественный стиль будет очень близок к «идее», а у иных авторов даже и прямо покрываться ею. Поэтому и здесь, когда говорят об идеальном в искусстве, всегда нужно спрашивать, как же нужно понимать здесь «идею» и «идеальное». Что касается нашего изложения, то под «идеей» мы опять-таки понимаем нечто весьма простое, очевидное и неопровержимое. «Идея» у нас есть либо то, чем отличается одна вещь от другой, либо то, что является родовым понятием в отношении видовых единичностей, сюда относящихся. Если мы возьмем табуретку, то ее идеей явится у нас просто ее смысловое назначение, а именно быть устройством, удобным для сидения. Либо табуретка — это общее родовое понятие для всего неисчислимого множества отдельных табуреток, существующих единично. Никакого другого значения термину «идея» мы здесь не приписываем. Поэтому никто не может опровергнуть наш тезис о том, что художественный стиль произведения несводим на ее идею.

**3. Художественный стиль не есть также и соединение чувственно-го образа с его идеей.** Иначе любой камешек или хворостинка, которые

валяются на проселочных дорогах, уже обладали бы художественным стилем. Ведь если камень есть именно камень, то это значит, что он есть не только нечто чувственное и материальное, но он еще чем-нибудь и отличается от окружающей среды, т.е. обладает своей идеей, своим значением, своим смыслом, происхождением и назначением. В таком случае всё на свете нужно будет трактовать как художественный стиль или как то, что обладает своим художественным стилем, поскольку всё на свете и материально (либо связано с материей), и идейно (поскольку, ни во что не вкладывая никакой идеи, мы слили бы всё в неразличимую текучесть; и ничего ни о чем мы не могли бы ни сказать, ни помыслить). Следовательно, для художественного стиля еще мало простого слияния идеи и материи. Но это, конечно, еще не значит, что художественный стиль не предполагает никакого слияния чувственного образа и отвлеченной идеи и ни в какой степени не использует этого слияния. Он вполне его использует, но только одного этого слияния образа и идеи слишком мало для получения понятия художественного стиля.

**4. Художественный стиль предмета не есть его содержание.** Иначе все предметы на свете тоже были бы или художественным стилем или тем, что обладает этим художественным стилем.

Во избежание терминологических недоразумений мы и тут должны сказать, что термин «содержание» является ясным только тем обывателям, которые не занимались литературной теорией и не пробовали разобраться в ней логически. Этот термин «содержание» некоторые авторы тоже раздувают до невероятных размеров, так что оказывается, в художественном произведении и вообще нет ничего, кроме содержания. При таком некритическом подходе к терминологии ничего не стоит и художественный стиль произведения просто отождествить с его содержанием. Так это или не так, тут всё зависит от точки зрения на исследуемый предмет. Если содержание художественного произведения и есть его стиль, тогда ясно, что содержание в таком случае понимается совсем не так, как его обычно понимают; и тут опять потребуется специальное и весьма трудное раскрытие логической сущности того, что названо здесь «содержанием». Что касается нашего настоящего изложения, то мы опять-таки избегаем всякого неестественного расширения этого термина.

Что такое для нас содержание произведения или вообще какого-нибудь предмета? О содержании всякого произведения и всякого предмета мы говорим только тогда, когда наблюдаем и исследуем всё то, что входит в наш предмет. Взявши одну какую-нибудь часть нашего предмета, мы тут же сравниваем ее со всем предметом, с цельным предметом. И оказывается, что мы остановились здесь только на какой-то одной части нашего предмета, но далеко еще не исчерпали всего предмета. Так же поступаем мы и с другой частью, с третьей частью, с четвертой частью

и т. д., покамест мы не исчерпаем всех частей предмета. Только исчерпавши все части данного предмета и с полной точностью убедившись в том, что в нашем предмете больше нет никаких других частей, только тогда мы можем говорить о *содержании* предмета. Беря отдельные части предмета и пытаясь отождествить их с самим предметом, мы не получали этого тождества, потому что оставались еще другие части нашего предмета, которые мы не использовали и не сравнили с цельным предметом. И вот только тогда, когда мы использовали действительно все части предмета и, сравнивши их с нашим предметом, убедились, что в этом предмете уже больше не остается ничего другого, только тогда мы можем заговорить о содержании предмета. Следовательно, содержание предмета есть просто результат тождества предмета с ним же самим. И делается вполне неопровержимым выставленный у нас тезис о несводимости художественного стиля произведения только на содержание этого произведения. Начав говорить о содержании произведения, мы просто констатируем тот факт, что данное произведение тождественно с самим собою. Таков логический смысл термина «содержание». Всякое другое понимание этого термина будет уже гораздо более сложным, и о несводимости художественного стиля произведения к одному только содержанию этого произведения уже нельзя будет говорить вполне уверенно, вполне точно и вполне убедительно. Тот же, кто хочет сводить художественный стиль произведения на его содержание, должен нам будет в самой точной форме рассказать, что именно понимает он под содержанием произведения, если не тождество всех отдельно взятых его элементов с ним самим как с целым.

Тенденция понимать под содержанием нечто более глубокое, чем просто сумму частей предмета, исчерпавшую самый предмет и тем самым отождествившуюся с ним, общеизвестна и часто имеет под собой некоторое основание. Это особенно заметно у тех авторов, которые слишком боятся формализма и хотят, как они заявляют, встать «ближе к жизни». Однако, эта весьма похвальная тенденция быть ближе к жизни, несомненно входящая в исследование художественного стиля, все-таки его не исчерпывает. И как бы подробно мы ни излагали содержание «Евгения Онегина» Пушкина, всё равно такое изложение содержания ничуть не приблизило бы нас к пониманию художественного стиля пушкинского романа. Момент содержания входит в художественный стиль, но ни в каком случае его не исчерпывает. Стиль содержателен, но не всякое содержание обязательно стильно. Содержание, для того чтобы быть стильным, не может оставаться только самим собою, но должно быть известным образом интерпретировано. А это значит, что в стилистическом анализе содержания мы, оставаясь на почве этого содержания, в то же самое время и весьма далеко от него отходим.

**5. Художественный стиль предмета не есть просто только его форма.** Если бы это было так, всё на свете тоже было бы художественным.

Вероятно, и в литературоведении, и во всякой другой науке нет термина более путаного, более темного, более противоречивого, чем термин «форма». Можно было бы написать целое исследование об истории термина «форма», и это исследование могло бы занять собою огромный том. Особенно опасна близость этого термина к термину «стиль». Обычно говорят, что стиль произведения — это ведь и есть не что иное, как его форма. И действительно, понятие стиля чрезвычайно близко к понятию формы. Но весь вопрос в том: что же такое форма? Это понятие тоже весьма легко раздуть до таких размеров, что в художественном стиле мы уже больше ничего и не найдем, кроме его формы. Стоит ли это делать? Противопоставляя художественный стиль произведения его форме, мы опять-таки вовсе не хотим сказать, что художественный стиль ничего формального в себе не содержит. Мы только не хотим целиком сводить стиль на форму. А сама-то форма безусловно необходима и для всякого предмета или вещи, и для всякого произведения искусства, и для всякого художественного стиля в искусстве. Но тут мы должны с полной отчетливостью раскрыть понятие формы, чтобы наш тезис о противополжности стиля и формы был очевиден и неопровержим.

Когда мы говорим о форме предмета, это значит, что мы скользим по его границе со всяким другим предметом и обходим эту границу целиком. Если у нас на бумаге начерчена какая-нибудь кривая линия, то о ее форме мы можем судить только в том случае, когда, проходя по этой линии, мы всё время сравниваем ее с тем фоном, на котором эта линия начерчена. Чтобы определить форму окружности, мы должны иметь какую-нибудь плоскость или просто кусок бумаги, на котором эта окружность начерчена и от которого она отличается в каждой своей мельчайшей точке, в каждом своем мельчайшем изгибе. Если для окружности не существует никакого фона, на котором она была бы начерчена и от которого она резко бы отличалась, то у нас не будет уже никакой окружности, или если она фактически и будет, то мы ее не сможем ни увидеть, ни помыслить, ни тем более исчислить. Итак, форма предмета есть то, чем этот предмет отличается от всякого другого предмета и прежде всего хотя бы от окружающего его фона. Когда мы говорим о содержании, то понятие содержания возникло у нас только в результате отождествления предмета с самим же собой. А вот когда мы говорим о форме предмета, то мы имеем в виду не тождество предмета с самим собой, а его отличие от всякого другого предмета. Чтобы отличать, надо разграничивать, а чтобы разграничивать, надо проводить границу. Поэтому о форме имеет смысл говорить только в том случае, если мы, скользя по границе предмета, всё время сравниваем наш предмет с другим предметом или по крайней мере с окружающим фоном.

Таков логический смысл термина «форма». И тогда становится совершенно ясно и вполне неопровержимо то, что одной формы мало не только для понятия художественного стиля, но даже и просто для понятия художественного произведения. В нашем смысле слова всё на свете обладает той или иной формой. А если термину «форма» придается какой-то другой, и притом более глубокий смысл, так что форма произведения уже тем самым есть и его стиль, то в этом случае надо требовать подробного логического раскрытия понятия формы. И вообще теоретики литературы и искусства слишком спешат с употреблением термина «форма». Когда говорится, что художественный стиль произведения есть не что иное, как его форма, то я просто не понимаю этой фразы. Дайте какое-нибудь точное определение формы — и тогда посмотрим, сводится ли стиль на форму и близки ли между собою эти два понятия. Покамест же говорится о форме просто и считается, что это всем понятно, то я и понимаю такую форму просто как разграничение одной вещи от другой и больше ничего другого. Если же теоретик литературы мыслит здесь нечто большее, то обязательно надо требовать подробного логического анализа термина «форма». Иначе мы никогда не выберемся из этой бесконечной терминологической путаницы.

То понятие формы, которое мыслим мы здесь, является простейшим и очевиднейшим, а кроме того, еще и не имеющим никакого близкого отношения к стилю. Однако и сторонники содержания, и сторонники формы безусловно правы в том, что и само искусство, и его стиль обязательно требуют использования понятий содержания и формы. Но, не раздувая понятия формы до неестественных размеров, никак нельзя сказать, что стиль есть форма. Стиль, конечно, есть форма, но не только форма. А что же такое он есть, кроме формы? Вот это-то и требует детального исследования. При нашем же простейшем понимании формы и вообще не может быть никакого спора о невозможности сведения художественного стиля только на его формы.

**6. Художественный стиль предмета не есть просто только слияние его содержания с его формой.** Всё на свете одновременно обладает и содержанием, и формой. Такие слова, как «бессодержательность» и «бесформенность», имеют во всех языках только условное и ни в каком смысле не реальное значение. Если мы скажем, что данный музыкальный прелюд бессодержателен, то это вовсе не значит, что в нем нет никакого содержания в абсолютном смысле слова, но только то, что это содержание в данном случае плохое, незначительное, ничего интересного для нас не выражающее. И если мы скажем, что море, бушующее во время бури, бесформенно, то это вовсе не будет значить, что оно в данном случае не обладает никакой формой. В данном случае это будет значить только то, что море приобрело здесь особую и специфическую форму,

настолько оформленную и определенную, что художник без всякого труда может изобразить эту «бесформенную» форму даже на своей картине. Также и «бесформенная» куча песку обладает вполне определенной формой, а именно формой кучи. Таким образом, каждая вещь, каждое живое существо, каждый предмет и вообще всё что бы то ни было обладает одновременно и содержанием, и формой. И поэтому либо это слияние содержания и формы ничего не говорит о стиле предмета, либо снимает самый вопрос о стиле.

**7. Художественный стиль произведения не есть также только и его художественный образ, хотя образ может обладать своим стилем и быть художественным, а также стиль может выражаться в образе, и притом в художественном образе.** Мало ли кто чем обладает, я обладаю очками, но я вовсе не есть только мои очки. Ведь художественный образ предполагает для себя известного рода художественную идею, почему в искусстве и нельзя говорить только об образе, ничего не говоря о его идее. Поэтому, сведя художественный стиль на художественный образ, мы тем самым косвенно уже задели художественную идею данного произведения, но ничего отчетливого о соотношении этого образа с его идеей не сказали. Поэтому если художественный образ и входит как-нибудь способом в определение художественного стиля, то художественный стиль произведения ни в коем случае не сводится на его художественный образ. Можно обрисовать художественный образ каждого из героев «Мертвых душ» Гоголя. Но эта обрисовка отнюдь не вскроет художественного стиля всей гоголевской поэмы, потому что каждый персонаж этой поэмы есть еще и определенного рода художественная идея, а именно «мертвая душа». Поэтому художественный образ Собакевича без отчетливого анализа того, что Собакевич является «мертвой душой», во всяком случае не вскроет всего того художественного стиля, который характерен для всей поэмы Гоголя.

**8. Художественный стиль произведения не есть также и его только художественная идея.** Литературовед без всякого особенного труда может изложить художественную идею того или иного литературного произведения. Так, уже в наших учебниках и руководствах можно прочитать, что художественная идея «Бориса Годунова» Пушкина есть борьба и роковой исход двух сил, царящих в психике Годунова, — гуманного, опытного и честного правителя, с одной стороны, и кровавого преступника — с другой. В более общем смысле это — трагедия соотношения единоголичного самодержца и обездоленной, униженной народной массы. Тем не менее даже самый подробный рассказ об этой художественной идее пушкинской трагедии, самый точный ее анализ ни в какой мере не заметит тех потрясающих сцен в их конкретной данности, из которых состоит эта трагедия Пушкина. А если не будут проанализированы все эти сцены,

то не возникнет даже и никакого вопроса о художественном стиле «Бориса Годунова». Поэтому художественный стиль произведения в очень большой степени соприкасается с анализом его художественной идеи, но ни в каком случае на эту идею не сводится.

**9. Художественный стиль произведения не есть также и соединение его художественного образа с его художественной идеей.** Этот тезис логически точно вытекает из предыдущих двух тезисов. Если ни художественный образ еще не есть художественный стиль, ни художественная идея тоже еще не есть художественный стиль, то ясно, что и соединение этих двух внестилевых элементов не создаст художественного стиля в собственном смысле слова. Иначе в математике из суммы двух нулей мы получили бы единицу или какое-нибудь число из натурального ряда чисел.

**10. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественное содержание.** Прежде всего, художественное содержание вовсе не является у нас таким уже точным и ясным понятием. Ведь еще нужно определить, что такое художественное содержание в отличие от содержания просто. Но как только мы начинаем анализировать понятие художественного содержания, у нас в уме тотчас же начинает возникать и понятие художественной формы. Без точного разграничения содержания и формы невозможно говорить о художественном содержании так, чтоб это было совершенно ясно. О соотношении содержания и формы как в художественном смысле слова, так и в смысле внехудожественном можно говорить только в условиях точного применения диалектических методов. А это требует особого исследования, с точки зрения которого ни просто изолированное понятие содержания, ни просто изолированное понятие формы нисколько не являются понятными и обычно запутывают тех литературоведов, которые не владеют методом диалектического анализа.

**11. Художественный стиль произведения не есть всего только его художественная форма.** Истинность этого тезиса вытекает из доказательства предыдущего тезиса, потому что если содержание, и художественное и внехудожественное, не существует без формы, то и форма, и художественная и внехудожественная, тоже не мыслится без содержания. Поэтому нет никакой возможности сводить художественный стиль произведения ни только на его художественное содержание, ни только на одну его художественную форму.

**12. Художественный стиль произведения не есть просто только слияние его художественного содержания с его художественной формой.** Этот тезис также вытекает с полной логической ясностью из двух предыдущих тезисов. Тут тоже сумма двух нулей не дает никакого определенного числа.

Для последующего и очень важного отграничения художественного стиля от соседних категорий весьма важно отдавать себе яснейший отчет в том, что такое эстетическое, поскольку художественное и эстетическое весьма часто различаются в литературе очень плохо, а тем не менее отграничение художественного от эстетического и тем самым отграничение художественного стиля от эстетических категорий является очень важным и, пожалуй, даже завершительным пунктом всех вообще отграничений художественного стиля от близких к нему областей.

**13. Эстетическое.** Эстетическое, вообще говоря, есть область выражения или выразительности. Следовательно, необходимо ясно представлять себе, что такое выражение. Выражение всегда является слиянием каких-нибудь двух планов, и прежде всего внутреннего и внешнего. Если мы, рассматривая что-нибудь внутреннее, начинаем это внутреннее видеть внешне, т. е. своими обыкновенными физическими глазами, то это значит, что изучаемое нами внутреннее получило для себя свое выражение. И если мы, рассматривая что-нибудь внешнее своими физическими глазами, изучаем при этом то, что для данного предмета является его внутренним содержанием, это значит, что наше внешнее стало выражением внутреннего, стало выразительным. Наблюдая, например, какую-нибудь рембрандтовскую старуху чисто физическими глазами, мы начинаем замечать, что здесь перед нами целая прожитая жизнь этой старой женщины, — и это значит, что портрет старухи у Рембрандта стал для нас ни чем-то только внешним, лишенным внутреннего содержания, ни чем-то только внутренним, лишенным внешней видимости. Перед нами здесь есть нераздельный и целостный синтез всего внутреннего и внешнего, т. е. выражение. Наука об этом выражении и есть эстетика, а переживание этого выражения есть нечто эстетическое. Однако здесь возможны и другие пары противоположностей, которые в своем синтезе создают всю стихию выразительности. Так, субъект, который свою внутреннюю жизнь дал в виде известного рода телодвижений, т. е. объективно материально, тем самым прибег к способу выражения. И если через телодвижения человека мы видим его внутреннюю жизнь, то эти телодвижения для нас выразительны, а сама его внутренняя жизнь, не видимая глазу и не слышная для уха, явилась вовне, стала видной и слышной, т. е. получила свое выражение. Сюда же можно отнести такие пары противоположностей, как идея и материя, форма и содержание, душа и тело, индивидуальное и общественное, природа и дух, сущность и явление и т. д. То, что получается в результате диалектического синтеза этих противоположностей, есть сфера выражения, т. е. сфера эстетическая.

Заметим, что в результате всех этих эстетических синтезов получается не только прекрасное. Хотя прекрасное, как эстетическое, тоже есть



диалектический синтез внутренней жизни и внешней ее данности, когда вся внутренняя жизнь выражена во внешней и телесной видимости, тем не менее существует еще много разных других форм эстетического, которые обычно называются эстетическими модификациями. Таковы: возвышенное и низменное, трагическое и комическое, ирония, юмор, символ, аллегория, эмблема, бурлеск, гротеск. Всё это является теми или другими разновидностями выразительности, теми или другими формами эстетического.

**14. Художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае и ни в каком виде не сводится на эстетическое.** Здесь прежде всего необходимо иметь в виду, что художественное, а следовательно, и художественный стиль, является материальным и чисто физическим воплощением тех или других эстетических форм, но ни в каком случае не является только простым нашим переживанием. Эстетическое никто и никогда намеренно не создавал. Оно стихийно возникает в области человеческих переживаний и ими ограничивается. Художественное же, или, выражаясь более понятно, произведение искусства, вовсе не есть только эстетическое переживание. В нем эстетическое переживание воплощено и сконструировано при помощи тех или других материальных средств. Покамест мы переживаем нечто героическое или идиллическое, для нас совершенно не требуется никаких произведений искусства. И люди часто являются героями или людьми наивными, ирониками, переживающими что-нибудь трагическое или комическое, совершенно не пользуясь никакими произведениями искусства и даже не имея никакого о них представления. Не то — искусство.

Здесь прежде всего необходимы физические материалы, которыми пользуется художник для воплощения тех или других эстетических идей. Человек, переживающий нечто трагическое, может не иметь никакого представления о трагедии как о произведении искусства. Но тот автор, который пишет трагедию, знает, что он пользуется именно искусством, а не только своими трагическими переживаниями. Ему нужно слово, на материале которого он создает для нас трагическую драму. В данном случае той материальной сферой, которой пользуется художник, является слово, физически произносимое или написанное, экспрессивное или сдержанное, материально создаваемое и, вообще говоря, внешне-физическое. Актеру необходима сцена, грим, соответствующее одеяние, соответствующие телодвижения, соответствующие голосовые манипуляции и т. д., и т. п. Это уже не просто выражение и не просто эстетическая область. Это является тем, что мы называем уже не только эстетическим, но и художественным, не только переживанием, но и материальным воплощением этого переживания.

Итак, всё художественное является не просто переживанием, но творчеством, материальным творчеством. А потому и художественный стиль

предполагает использование тех или иных физических материалов для воплощения различных эстетических форм или их совокупности. Итак, художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае и ни в каком виде не сводится на эстетическое, а является прежде всего материальным творчеством, намеренным созданием тех или других физических предметов и вещей, несущих, однако, в себе ту или иную эстетическую значимость. Всё художественное эстетично, но не всё эстетическое художественно.

**15. Художественный стиль не есть прием.** Поскольку в настоящем пункте нашего исследования мы перешли из эстетической области в область чисто художественную и возник вопрос о материальной конструкции художественного произведения, очень важно отдавать себе отчет в полной недостаточности одного определения художественного стиля, которое имело известное хождение в нашей литературе в течение многих лет. Это определение В. М. Жирмунского — «Стиль есть прием». Действительно, создавая свое художественное произведение, художник всегда употребляет целый ряд разнообразных приемов — словесных, музыкальных, живописных и т. д., — которые по большей части требуют от художника большой выучки и умения рационально пользоваться своими материалами. Некоторые художники пишут или говорят, не имея заранее обдуманного плана, а поддаваясь только своим полусознательным интуициям жизни. Но даже и в этом случае стиль возникает из разного рода приемов, пусть хотя бы полусознательных или даже совсем бессознательных. Однако, искусствовед и литературовед всегда замечают эти приемы, которые фактически отразились на изучаемых ими художественных произведениях. Поэтому наличие приема в том или другом смысле безусловно дает о себе знать и безусловно входит в область художественного стиля. Но можно ли ограничиться этим понятием приема в точном определении того, что такое художественный стиль?

Необходимо чутко прислушиваться к художественному впечатлению, которое мы получаем от искусства. Можно ли сказать, что в музыкальном произведении мы слышим какие-то композиторские приемы звукописания, которым композитор учился в своей консерватории? Если бы это было так, то музыкальное произведение воспринималось бы и оценивалось бы только теми, кто имеет специальное музыкальное образование и прошел техническую школу музыки. Однако не нуждается в доказательстве то, что музыка доставляет радость и эстетическое удовольствие даже и тем, кто вовсе никогда не проходил музыкально-технической выучки. И даже по преимуществу музыка доставляет эстетическое удовольствие именно такого рода слушателям, а иначе оказалось бы, что получать эстетическое удовольствие от музыки могут только профессора музыки, которые хорошо знают все музыкальные приемы, необходимые для

композитора. Итак, художественный стиль вовсе не есть только тот или иной технический прием, хотя без него тоже нет никакого художественного стиля. Всякий художественный стиль предполагает те или иные художественно-технические приемы творчества, но далеко не всякий творческий прием художественен, и далеко не о всяком творческом приеме стоит говорить, что ему присущ какой-нибудь стиль.

В советском искусствознании уже не раз раздавались голоса в защиту того, что за техническими приемами искусства имеется нечто такое, что уже не сводится на рациональные приемы. Некоторые искусствоведы прямо говорят, что художественный стиль есть некая своеобразная субстанция, а не просто результат применения тех или других технических приемов. Один исследователь говорит (см. ниже) даже о том, что художественный стиль всегда содержит в себе некую тайну, которую очень трудно выразить при помощи только одних рациональных схем. Что это за первопринцип художественного стиля, об этом мы будем говорить позже. Однако уже сейчас необходимо констатировать, что после более или менее глубокого восприятия художественного произведения у нас в сознании остается нечто неуловимое и неформулируемое; но оно несомненно влечет нас всё к новому и новому восприятию понравившегося нам художественного произведения. Хорошими стихами нельзя начитаться, потому что каждый раз они дают всё новое и новое. На прекрасную картину нельзя насмотреться, а прекрасной музыкой никогда нельзя наслушаться. Философы и эстетики всех стран и народов употребляли различные выражения для того, чтобы формулировать эту сущность художественного произведения и сущность его стиля. Говорили, например, что сущность художественного впечатления заключается в том, что оно есть любовь к предмету нашего впечатления.

И это говорил не только Платон, но и многие эстетики XX века, например Герман Коген. Говорили о волшебстве, о колдовстве, о неисповедимой таинственности, об иррациональности, о мифичности художественного произведения и его стиля. Здесь для нас, конечно, было бы неуместно анализировать все эти термины и выражения и концепции. Мы только должны констатировать тот простейший факт, что художественный стиль и само искусство действительно несводимо только на рациональные формулы и только на одни технические приемы. Иначе литературоведение превратилось бы в систематически проводимый логицизм, который не только несовместим с марксистско-ленинской теорией, но претит и вообще всякому живому восприятию художественного произведения. А как назвать эту внутреннюю сущность художественного произведения и его стиля — это дело уже второстепенное, и заниматься этим мы здесь пока не будем. Некоторую попытку разобраться в этом предмете мы предложим ниже, в конце нашего рассуждения о стиле. Сейчас же запомним

только то одно, что художественный стиль *возникает* в силу применения тех или других художественно-технических приемов, но сам художественный стиль ни в каком случае не сводится на стилистические приемы.

Между прочим, напрасно приписывается В. М. Жирмунскому учение о стиле как приеме в буквальном смысле слова. Нам представляется некоторым опoшлением теории Жирмунского и невниманием к его подлинной концепции, если мы только ограничимся этим простым и чересчур формальным определением стиля как приема. Прочитаем то, что Жирмунский пишет на самом деле.

«В живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином *стиль*. При изучении стиля художественного произведения его живое, индивидуальное единство разлагается нами в замкнутую систему поэтических приемов.

В чем заключается понятие “единства” или “системности” по отношению к приемам данного поэта? Мы понимаем его как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое определение термина “поэтический стиль” вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. “Готический стиль”, “романский стиль”, “египетский стиль” обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху в той или иной стране»<sup>1</sup>.

Обратим внимание: В. М. Жирмунский говорит не просто о приеме или приемах, но об их «системе»; говорится о «живом единстве художественного произведения», о подчиненности всех приемов «единому художественному заданию», о «внутренней взаимной обусловленности всех приемов, входящих в стилевую систему». Таким образом, учение В. М. Жирмунского о стиле как о приеме вовсе не отличается таким уже формализмом, который этому учению приписывался многими литературоведами. Однако прочитаем, что пишет В. М. Жирмунский дальше.

«Только с введением в поэтику понятия “стиля” система основных понятий этой науки (“материал”, “прием”, “стиль”) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием, как таковой, — прием

<sup>1</sup> В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 50.

ради приема, — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, т.е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание.

Значение стилистического единства для определения художественного стиля тех или иных приемов подтверждается косвенным образом следующим фактом: тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей *функции*, т.е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов»<sup>2</sup>.

Приведенные рассуждения В.М. Жирмунского окончательно лишают возможности всякого дилетанта сводить теорию стилей В.М. Жирмунского только на одну формалистику приемов. В.М. Жирмунский прямо и безоговорочно, черным по белому пишет здесь о том, что прием вовсе не есть нечто самодовлеющее или самоценное, о том, что прием ради приема вовсе не есть искусство, а только фокус, о том, что прием определяется «телеологическим заданием» художественного произведения, так что художественный прием приобретает различный смысл при изменении «единства всего художественного произведения».

**16. Художественный стиль произведения не есть структура этого произведения, хотя и немыслим без того или иного структурного оформления.** В современной научной литературе весьма повезло термину «структура», даже, можно сказать, чересчур повезло. Сейчас этот термин употребляют решительно все научные работники — и в общественных, и в физико-математических науках, и в логике, и в языкознании, и в эстетике, и в литературоведении. К сожалению, приходится и здесь констатировать то обстоятельство, что термин этот обычно употребляется с весьма неясным содержанием. Мы не ошибемся, если даже скажем, что в настоящее время безусловно господствует какая-то мода на структурализм. Скажем с самого начала, что художественный стиль действительно немыслим без принципа структуры, без структурного оформления. И если сказать, что художественный стиль произведения есть его структура, то такое определение, пожалуй, будет не самым плохим и не таким уж затасканным. Такое определение художественного стиля, пожалуй, не хуже других, а скорее всего, даже лучше многих определений стиля. Но опять-таки, изучая литературу, мы наталкиваемся на невероятную пестроту употребления этого термина и на его невероятную семантическую запутанность. Часто бывает даже и так, что у одного и того же автора, в одной и той же его работе и даже на одной и той же странице данной работы термин «структура» употребляется неясно, неопределенно,

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 51–52.

сбивчиво и даже противоречиво. Можно по-разному понимать этот термин, но мы вправе требовать от каждого автора, чтобы он употреблял его в своей работе обязательно в одном и том же смысле, каковому требованию, хотя логически оно вполне очевидно, большинство авторов не подчиняется. Поэтому ради достижения логической ясности и простоты скажем кратко о том, что необходимо понимать под структурой и в каком смысле мы тоже употребляем этот термин.

Структура предмета указывает нам на то, что предмет предстает перед нами не в смутном, но во вполне раздельном виде. Мы видим отдельные элементы, из которых состоит данный предмет, умеем их отличать друг от друга и умеем их формулировать. Но для изучения структуры предмета необходимо не просто представлять его в раздельном виде. Все его отдельные элементы, части, моменты мы еще должны уметь и объединять в нечто целое, в нечто единое. Если мы определили структуру данного предмета, это значит, что мы узнали все его составные части во всей их раздельности и во всей их несводимости одна на другую. Но в то же самое время эти раздельные части мы сумели объединить так, чтобы предмет предстал перед нами в виде чего-то единого, в виде чего-то цельного. Поэтому наше определение структуры гласит: *структура предмета есть его единораздельная цельность*. В этом смысле, нам кажется, не стоит доказывать того, что всякий стиль обязательно обладает той или иной структурой, но опять-таки далеко не всякая структура обладает определенным стилем. Например, квадрат в геометрии единоразделен, но стиля у него нет. Другими словами, всякий стиль структуриен, но не всякая структура стильна или стилистична. Поэтому, безусловно, правы те исследователи, именуют ли они себя структуралистами или не именуют, если они утверждают наличие определенных структур в том или ином стиле. Но опять-таки и здесь уж слишком часты увлечения. Такой структуралист, который ничего не видит в предмете, кроме структуры, конечно, заслуживает осуждения. Ведь всякая структура есть структура *чего-нибудь*. А если кроме структуры нет того предмета, о структуре которого идет речь, то ясно, что сама структура превращается в какой-то самостоятельный предмет, что было бы нелепо.

**17. Художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования.** Другой очень важный термин, связанный с анализом тех или иных произведений искусства, техники, ремесла и даже вообще человеческого мышления, тоже в настоящее время обладает чрезвычайной популярностью, уже давно вошел в моду, уже давно потерял свою логическую определенность и требует от нас точной формулировки. Мы исходим из того, что модель предмета есть тот *образец*, по которому он построен. Наши модницы охотно употребляют такие термины, как «модельная обувь», «модельная шляпа» и т. д. Эти модели

иной раз даже прямо выставляются в магазинах или мастерских для того, чтобы быть образцом при создании тех или других предметов — одежды, обуви, посуды, мебели, жилища и т. д. Во всех этих случаях люди употребляют термин «модель» просто в смысле «образец», или в смысле наличия тех или других правил для изготовления тех или иных предметов. Если мы остановимся на таком понимании термина, то «модель» будет противопоставляться «копии». Другими словами, «модель» будет оригиналом, а то, что изготовлено согласно этой модели, будет копией образца. Мы хотели бы остановиться именно на таком простейшем понимании модели, хотя возможны и более абстрактные и более конкретные понимания этого термина. Когда говорят, например, о модели Солнечной системы или о модели атома, то, очевидно, здесь имеется в виду более формальное понимание модели, так что модель предмета в данном случае противопоставляется самому предмету. Мы же будем понимать под моделью предмета, как уже сказано, просто образец его конструирования.

Если так понимать модель, то что же мы должны сказать об отношении модели к художественному стилю? При более формальном понимании модели художественный стиль, понимаемый как модель, опять-таки сводится к выявлению структуры этого предмета. В то же самое время более конкретное понимание модели будет аналогично пониманию модельной обуви и т. д. Если же под моделью понимать только образец, то, с нашей точки зрения, здесь становятся ясными и самоочевидными два обстоятельства: во-первых, художественный стиль действительно является каким-то образцом, потому что художественный стиль нечто собою выражает и это нечто как раз и является в данном случае его образцом, и он — его копией. Во-вторых, — и это является в данном случае наиболее интересным, — образцом художественного произведения является оно же само. Тут многие начнут возражать, что если уж употреблять слово «модель», то моделью и для художественного стиля, и для всего произведения искусства будет та объективная жизнь, которая именно изображена в данном произведении при помощи данного его стиля. Это соображение — правильное, потому что, действительно, как мы увидим ниже, моделью искусства в конечном счете является действительность. Но в таком рассуждении слово «модель» уже будет употребляться в совсем другом смысле, не в том, как мы того хотели. Ведь мы не должны забывать, что произведение искусства буквально приковывает нас к себе, мы никак не можем на него налюбоваться, при его созерцании мы уже готовы забыть всё прочее, а в том числе и ту жизнь, ту действительность, которая в данном произведении искусства изображена. Вот в этом смысле образцом для самого произведения является оно же само, и образцом для художественного стиля явится он же сам. Ведь что значит, что мы любимся на произведение искусства, что мы в него всматриваемся, что мы

в него вчувствуемся? Ведь это же и значит, что его мы сравниваем с ним же самим, что оно вполне для нас самостоятельно, что оно для нас ровно ни в чем не нуждается, что оно образец для самого себя. В дальнейшем мы можем данное произведение искусства сравнивать с той объективной или субъективной жизнью, которая в нем изображена, применять самые разнообразные принципы оценки и пр. Однако всё это мы можем делать только при одном условии: надо всмотреться, вслушаться, вдуматься — влюбиться в данное произведение искусства. Тогда и можно будет выходить за пределы этого произведения искусства в целях его анализа, сравнительных оценок, разных толкований, разного осмысления. Но это первоначальное условие требует, чтобы мы прежде всего сравнили произведение искусства с ним же самим, чтобы оно само для себя стало нашим критерием, чтобы оно заговорило для нас вполне самостоятельным языком и при этом мы ни о чем другом и не думали бы и ничего другого не предполагали бы. А тогда это значит, что в первоначальном смысле слова художественный стиль является образцом для самого себя, моделью самого же себя. Следовательно, художественный стиль произведения моделируется для нас самим же этим произведением, или, что то же, художественный стиль моделируется для нас самим же собой.

Итак, художественный стиль произведения не есть его модель. Он только результат моделирования, причем и художественное произведение моделируется самим же собой, и художественный стиль моделируется тоже самим же собой.

Возможны и всякие другие моделирования художественного произведения, но они вторичны и предполагают, что имманентное моделирование и произведения искусства, и его художественного стиля уже проведено.

**18. Художественный стиль произведения не есть метод его построения; но он несомненно содержит в себе тот или иной метод построения.** Термину «метод» тоже чрезвычайно повезло в теории литературы, но полной ясности здесь до сих пор не достигнуто. И поскольку этот термин чрезвычайно популярен, да и по существу своему близок к понятию стиля, нам придется и здесь установить эти два понятия во всем их сходстве и во всем их различии. Нам кажется, что здесь надо исходить из общего чувства языка, стараясь отдать себе отчет, как эти термины обычно употребляются в искусстве, науке и жизни. Мы едва ли ошибемся, если придадим слову «метод» более формальное значение, а слову «стиль» более конкретное значение. Но этот наш способ выражения тоже еще слишком поверхностен, поскольку мы здесь употребляем термины «формально» и «конкретно», которые сами еще требуют разъяснения.

Кажется, будет правильным, если под методом мы будем понимать способ конструирования художественного произведения *без внимания*



к его содержанию. Например, всякое художественное произведение содержит в себе определенную композицию, которую можно даже начертить на бумаге в виде определенной фигуры. На этой фигуре будет видно, что является началом или вступлением, где нужно находить кульминацию и с какого пункта начинается окончание и завершение данного произведения. В таком композиционном построении ученому-литературоведу весьма нетрудно набить себе руку, и такие чертежи могут вполне соответствовать протеканию данного произведения во времени или его построению в пространстве.

Такие композиционные схемы, выполненные с большой тщательностью, мы можем находить, например, в прежних работах В. Шкловского. Метод в этом смысле слова является как бы скелетом произведения, его схемой, его каркасом, его планом. Ясно, что если мы будем понимать метод именно так, то, будучи лишен всякого содержания и будучи сведен только на один каркас, он, конечно, не может считаться художественным стилем. Ведь, как мы видели выше и как это очевидно каждому, стиль вовсе не есть только скелет или каркас, но он вполне определенным способом говорит также о содержании художественного произведения. Значит, чтобы от метода перейти к стилю, необходимо этот геометрический чертеж метода заполнить содержанием данного художественного произведения. И только тогда мы будем вправе говорить не просто о методе, но и о его стиле.

Итак, форма построения далеко еще не есть стиль. Форма построения художественного произведения совершенно ни о каком стиле даже и не говорит, как неподвижный и мертвый скелет живого существа еще весьма мало говорит о самом живом существе в его цельном и жизненном поведении. С другой стороны, однако, возможен ли стиль без метода? Ни в каком случае не возможен. Стиль есть содержательное наполнение метода и, значит, без метода не обходится. Но метод построения вполне может обходиться без всякого стиля и тем более без всякого художественного стиля.

Вопрос запутывается еще и потому, что под методом произведения часто понимают не просто метод его построения, но именно художественный метод его построения. А художественный метод построения уж во всяком случае не может обходиться без содержания художественного произведения. В таком случае понятие художественного метода уже становится трудно отличимым от художественного стиля, поскольку оба они не только формальны, но и содержательны.

Когда в литературоведении говорят о методе классицизма, романтизма, критического реализма, социалистического реализма, то, в сущности, имеют в виду не просто метод построения, а художественный метод. Следовательно, становится вполне ясным то, в чем сходны метод

и стиль, — они сходны в использовании определенных композиционных схем. Но они и вполне различны, поскольку метод сам по себе не нуждается ни в каком стиле, а стиль нуждается в методе и есть только его содержательное наполнение. Что же касается термина «художественный метод», то нам не остается ничего другого, как полностью отождествить его с художественным стилем.

**19. Художественный стиль произведения не есть его жизнь, хотя и обязательно обладает характером жизни и жизнетворчества, характером формообразующей деятельности.** Имеется еще одно весьма частое суждение о природе искусства и художественного стиля. Именно, прямо уже стало обычаем трактовать художественное произведение и его стиль как нечто живое, одушевленное, жизнеспособное, жизнеутверждающее. Было бы очень плохо, если бы кто-нибудь стал оспаривать такой жизненный подход к области искусства. Мы также считаем, что вся художественная область со всеми своими произведениями искусства и со всеми своими художественными стилями есть нечто живое, есть жизнь, пробуждающая и у нас тоже повышенную чувствительность к явлениям жизни, обостряющая наше проникновение в сущность жизненных явлений и даже помогающая нам самим и жить, и работать. Но можно ли сказать, что художественный стиль есть просто жизнь и ничто другое?

Этого никак нельзя сказать потому, что жизнь обычно мыслится как некоторого рода становление (рождение, рост, процветание, умирание и смерть), в то время как в художественном стиле всегда налична и некая художественная структура, некая форма, некоторый образ, некоторая, вообще говоря, устойчивость. Как бы произведение искусства ни влияло на нас и на всю нашу жизнь тем или другим способом и как бы художественный стиль ни был всегда подвижен и динамичен, всё же для теоретика нет никакой возможности сводить художественный стиль только на одно явление жизни. Чистое становление и непрерывная изменчивость, каким бы творческим характером она ни отличалась, обязательно содержит в себе более или менее устойчивые элементы и, прямо нужно сказать, неподвижные точки, через которые это становление проходит. Ведь если таких неподвижных точек не будет, то будет неизвестно ни то, где данное явление жизни началось, ни то, где оно кончилось, ни пройденные этапы развития. Это значило бы превратить художественный стиль в чистую иррациональность.

Правда, мы бы воздержались противопоставлять жизненное течение только одной его форме и противопоставлять в стиле его жизненный характер и его форму. Тут надо подыскать какой-нибудь более богатый термин, чем форма, чтобы и сохранить, с одной стороны, связь с жизненным процессом, о котором вещает художественный стиль, и все пройденные им этапы, которые складываются в некую единую картину.

Если мы скажем, например, что художественный стиль обладает *физиогномическим единством* всех различий, выступающих в художественном произведении, то, кажется, мы будем гораздо ближе к истине. Европейские языки, употребляющие термин «физиогномика», во всяком случае мыслят здесь нечто большее, чем пустую форму. Как отчетливо говорит об этом и общечеловеческое, и языковедческое чувство языка, физиогномика предполагает именно, во-первых, тот или иной жизненный процесс, а во-вторых, фиксацию этого жизненного процесса в определенной картине, в определенной образной устойчивости, в определенном результате формообразующего процесса жизни.

Итак, художественный стиль содержит в себе нечто жизненное, что явствует уже из того, что он есть результат известного творческого процесса, результат формообразующей деятельности творческого сознания художника. Но именно по этому самому и нужно отрицать полную идентификацию процесса жизни с художественным стилем и законченным результатом того или иного жизненного процесса.

В борьбе с абстрактным пониманием искусства и прекрасного и в борьбе именно за жизненное понимание искусства Н. Г. Чернышевский прямо сказал, что «прекрасное есть жизнь»<sup>3</sup>. И это он сделал настолько уместно и правильно, что даже известный идеалист Владимир Соловьев назвал эту диссертацию Чернышевского «первым шагом к положительной эстетике»<sup>4</sup>. Но тут мы должны заметить, что будет полным извращением теории Чернышевского, если мы остановимся только на этих словах «прекрасное есть жизнь». Дело в том, что тут же, вслед за этими словами, у Чернышевского сказано: «...прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям». Таким образом, сам Чернышевский отнюдь не ограничивается определением прекрасного как только жизни. Да ведь иначе не могло и быть, потому что тогда получилось бы, что всякая жизнь уже сама по себе есть нечто прекрасное. Но всякий знает, что в жизни существует очень много всякого безобразия и что известного рода жизнь, хотя она и жизнь, есть воплощенное безобразие. Добавление у Чернышевского о жизни, «какова должна быть она по нашим понятиям», с полной ясностью свидетельствует о том, что Чернышевский вовсе не растворял ни прекрасного, ни искусства в безразличном и хаотическом процессе жизни. У Чернышевского получается, что отнюдь не всякая жизнь есть прекрасное, но только определенным образом оформленная, и оформленная согласно нашим теоретическим представлениям. Поэтому когда мы говорим, что художественный стиль произведения, взятый сам по себе, отнюдь еще не есть сама

<sup>3</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949. С. 10.

<sup>4</sup> Вл. Соловьёв. Собр. соч., т. 7. СПб., 1912. С. 69–77.

жизнь, а только нечто жизненное, то тут мы несколько не вступаем в противоречие с великим критиком, а только стараемся углубить, расширить и развить его подлинную концепцию.

**20. Художественный стиль не есть только организм, хотя он и есть нечто органическое.** Об органической природе произведений искусства тоже всегда говорилось очень много и говорится еще и теперь до последнего дня. И говорится правильно. Да, и произведение искусства, и его стиль суть какие-то организмы, а не механизмы. Это совершенно ясно. Но опять-таки постараемся отдать себе отчет в том, что такое организм.

Под организмом необходимо понимать такую цельность, которая присутствует полностью и, так сказать, субстанциально во всех своих частях или, по крайней мере, в центральных. Если мы возьмем живой организм человека или животного, то, например, ампутация рук или ног не мешает такому организму продолжать существовать именно в виде организма. Но это значит только то, что руки и ноги отнюдь не являются подлинными органами организма, а входят в него как механические части. Совсем другое дело, если мы у животного или у человека удаляем, скажем, его сердце, или его легкие, или его мозг. Удаление этих частей организма приводит к гибели и самый организм. Следовательно, необходимо признать, что и в сердце присутствует весь организм целиком; иначе бы он не погибал после удаления сердца. И в легких, и в мозгу опять-таки присутствует весь организм целиком, во всей своей субстанции. Если бы удалили мозг, это значит, что умертвили бы и весь организм.

Совсем другое дело в механизме. Пружинка моих часов может сломаться, но ее можно заменить другой пружинкой; и — часы пойдут так же, как они шли и до сих пор. И вообще в механизме нет ни одной части, которая была бы незаменима. Любая часть механизма может сломаться, испортиться и вообще перестать действовать. И соответствующий мастер просто вставляет в попорченный механизм другую нужную часть, и — механизм заработал по-старому. Вот это-то и значит, что в механизме целое присутствует в своих частях отнюдь не целиком, не субстанциально. Организм же есть такая цельность, в которой наряду с заменимыми частями имеются и такие незаменимые, гибель которых означает гибель и всего организма.

Так вот теперь и спросим себя: что же, художественный стиль является организмом или не является таковым? Он не является организмом уже по одному тому, что он не возник сам собою, как возникают все организмы природы, но что он сделан, создан, сотворен сознательной рукой человека. Картина, взятая сама по себе, есть просто мертвое полотно, и мраморная статуя есть просто бездушный камень, известным образом обработанный человеческими руками. Но сказать, что в художественном стиле нет ничего органического, — это значит, что любую часть художественно

выполненной картины можно заменить какой угодно другой частью, и картина от этого нисколько не пострадает. Несомненно, художественный стиль произведения веет на нас живым дыханием жизни. Но сказать, что это есть просто жизненный организм, никак нельзя.

**21. Художественный стиль не есть ни только единичность, ни только множественность, и, в частности, ни только обобщенность.** Если бы художественный стиль оставался для нас только единичностью, т. е. чем-то неделимым, он утерял бы для нас всю свою структуру, которая, как мы указывали выше, есть только единораздельная цельность, и без нее немислим не только художественный стиль, но и вообще что-либо на свете. Далее, одной множественности для художественного стиля тоже мало. Если множественность не сливается в единое и нераздельное целое, а остается только суммой дискретных и одна другой чуждых частей, то это тоже не есть ни художественный стиль, ни вообще какая-нибудь вещь на свете. После всего нашего предыдущего изложения должно быть вполне очевидным также и то, что художественный стиль не есть и просто обобщенность, поскольку общее вне всякого единичного есть мертвая абстракция, весьма далекая от художественного стиля, который мы назвали и жизненным, и органическим.

**22. Художественный стиль не есть и нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе и общественное.** Спросим себя, можно ли вообще мыслить личность вне всякой общности? Ведь если существует какая-нибудь личность, это значит, что существует и какая-нибудь другая личность, от которой она отличается и с которой она находится в тех или других отношениях. Личность есть понятие соотносительное. Ведь если мы говорим, что этот предмет белый, здесь мыслится, что возможны и черные предметы. Но если существует только один белый цвет и никаких других цветов не существует, то это значит, что не существует и белого цвета. Можно ли понимать «плюс», не понимая того, что такое «минус»? Поэтому и личность возможна только в обществе, а общество может состоять только из личностей. Следовательно, если мы в данном художественном стиле нашли нечто личное, например, то личное, что привнес с собой художник, то это значит, что мы должны допустить возможность и совсем других личностей, т. е. должны личностную характеристику данного художественного стиля понимать общественно, а общественную характеристику данного художественного стиля понимать в том или другом личном преломлении.

Нам понятно следующее суждение Ж. Бюффона и Маркса, а за ними и советского эстетика М. Дудучавы. Общеизвестное суждение Ж. Бюффона «Стиль — это сам человек» Маркс повторяет в следующем контексте: «Истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит

всем, она владеет мною, а не я ею. Мое достояние — это форма, составляющая мою духовную индивидуальность»<sup>5</sup>. М. Дудучава, переводя эту формулу Бюффона и Маркса в сферу художественного стиля, предлагает понимать ее в том смысле, что «художественный стиль — это художник»<sup>6</sup>, и пишет: «Стиль — творческий портрет художника, его художественно-творческое отношение к действительности»<sup>7</sup>.

Всё это совершенно правильно. Художественный стиль произведения есть человек, создавший это произведение, т.е. художник, т.е. определенная личность. Но весь вопрос в том и заключается, можно ли свести весь художественный стиль на личность художника? Отнюдь нет. Тот же Маркс пишет<sup>8</sup>: «Наши потребности и наслаждения порождаются обществом; поэтому мы прилагаем к ним общественную мерку, а не измеряем их предметами, служащими для их удовлетворения». Следовательно, художественный стиль не есть ни чисто личное достояние художника, ни чисто общественное достояние той или другой исторической эпохи.

**23. Художественный стиль не есть ни чисто созерцательная предметность, ни чисто производственное и утилитарное использование данного произведения.** Что касается этого нашего очередного негативного определения художественного стиля, то здесь особенной остротой отличались споры и в отдаленном прошлом, и в настоящем. Споры эти опять-таки основаны на полном игнорировании диалектического понимания и искусства, и всей действительности.

Всегда почему-то считалось, что если мы отдаемся созерцательному любованию каким-нибудь предметом, то этот предмет уже ни в каком случае не имеет никакого отношения к своей производственно-утилитарной ценности. А если мы утилитарно используем какую-нибудь вещь или интересуемся ее производственным значением, то это значит, что она никогда и нигде не может быть предметом непосредственного и вполне бескорыстного созерцания и любования.

Конечно, рассуждая теоретически и абстрактно, любовное созерцание не есть производственная деятельность, а производственная деятельность вполне противоположна всяким чистым созерцаниям и восторженному любованию. В настоящее время можно сказать, что эта противоположность созерцания и действия, теоретически вполне правильная, практически и на деле является сущим вздором. Почему чашка, из которой мы пьем чай, обязательно должна быть безобразной? И почему та чашка, которую мы любовно созерцаем как художественную, ни в каком случае

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1967, т. II. С. 411.

<sup>6</sup> М. Дудучава. К вопросу о сущности художественного стиля. Тбилиси, 1969. С. 65.

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 70.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2-е изд., т. 6. С. 446.

не годится ни в каком хозяйстве? Почему удобная и прочная обувь должна быть обязательно безобразной? А подлинно красивые туфли ни в каком случае нельзя надевать и носить? Все эти абстрактно-метафизические противоположности принципиально уже давно ушли в далекое прошлое. И тем не менее все же находятся люди, которые резко противопоставляют созерцательную ценность и утилитарное употребление.

Что касается нас, то подобного рода противопоставления имеют для нас только научно-теоретическое и предварительно-рабочее значение. Фактически же диалектика со своим законом единства и борьбы противоположностей в корне уничтожает эту устаревшую дуалистическую концепцию.

К этому прибавим еще и то, что утилитарность можно понимать и очень широко, доводя ее, например, до правил морального поведения, до политики, до законодательства, до общего строительства жизни. Везде и в этих областях мы нисколько не находим обязательного дуализма созерцательного любования и практической деятельности. Само собой разумеется, мораль, взятая в чистом виде, не есть ни произведение искусства, ни какой-либо художественный стиль, равно как и само искусство вместе со всеми своими стилями вовсе не есть еще мораль или моральная деятельность. Является и теоретически, и практически весьма порочным предприятием ставить мораль на место искусства и искусство на место морали. Эти стороны надо строго различать. Но почему мы всё же должны находить какую-то бездонную пропасть между моралью и эстетикой? Моральный поступок может быть красивым, а красота может воспитывать нравы. Герой, павший на поле сражения, совершил свой моральный, общественный и политический подвиг. Но разве это не есть в то же самое время и захватывающая нас красота, возвышающее нас прекрасное деяние? Поэтому и понимание художественного стиля, созданного для целей нашего далекого от жизни созерцания и любования, равно как и понимание художественного стиля как утилитарно-производственного процесса, оба эти понимания никуда не годятся, если их брать только в изолированном виде, но оба они являются безусловной ценностью, и личной, и общественной, и исторической, и созерцательной, и утилитарной, если их объединять в единое целое при помощи диалектического закона единства и борьбы противоположностей.

**24. Художественный стиль произведения не есть его идеология, но каждый художественный стиль обязательно идеологичен.** Под идеологией мы понимаем более или менее систематическую доктрину — научную, общественную, политическую, моральную, философскую, религиозную, эстетическую. Можно ли в таком случае сказать о художественном стиле, что он есть какая-нибудь идеология? Никак нельзя, потому что иначе и вместо художественного стиля, и вместо художественного

произведения мы получили бы ту или другую вполне прозаическую концепцию. Даже если эта концепция и была бы эстетической, она всё равно была бы достаточно прозаична, чтобы из нее возникал и из нее состоял какой-нибудь художественный стиль. Сводить художественные стили произведений на идеологию этих произведений раньше было очень много мастеров. Сейчас для нас это — только печальный пережиток вульгаристского, антихудожественного и антиисторического понимания художественного стиля.

С другой стороны, однако, является тоже вполне порочным предприятием лишать художественный стиль его идеологии. Не только художественный стиль идеологичен, но вообще и человека-то не существует без идеологии. Пусть первобытный человек не имеет никакой идеологии. Но это значит только то, что свою идеологию он не осознает, а осознаем мы теперь за него в порядке научно-исторического анализа. Пусть злостный, узколобый мещанин думает, что у него нет никакой идеологии. Но мы-то в порядке научного исследования этого общественно-политического типа прекрасно знаем, что у него есть своя специфическая и упорнейшим образом проводимая идеология. В таком случае можно ли сказать, что художественный стиль не идеологичен? Ведь художественный стиль есть выражение самого же искусства, его заостренная и максимально действенная направленность изображать жизнь во всех ее проявлениях. Как же это вдруг художественный стиль не идеологичен? Он обязательно идеологичен. Но только его идеологию мы познаём не в ее чисто абстрактном и прозаическом виде, а неотличимо от самого стиля и от самого произведения искусства, как растворенную в самом стиле и уже неотделимую от него специфическую тенденцию.

По этому поводу существует огромная литература. Но пусть мы приведем здесь хотя некоторые высказывания.

Немецкий теоретик искусства Г. Ноль прямо понимает стиль как «форму мировоззрения»<sup>9</sup>. Он пишет, что «бесстильна та картина, в которой такая форма не проведена в чистом виде». «Мировоззрения художников, — и здесь слово “мировоззрение” приобретает свой подлинный смысл, — выражаются не в мыслительном содержании картин, но обнаруживаются в их формообразовании, где их в данном случае не требуется выражать в понятиях, но где они просто наличествуют»<sup>10</sup>. По Ноллю, мировоззренческий стиль не может не отразиться в творчестве художника, хотя само это мировоззрение может оставаться у художника вполне неосознанным. «Художник *волит* (will) свой закон, и он очищает теснящую полноту своих индивидуальных вдохновений и настроений в целях

<sup>9</sup> H. Nohl. Stil und Weltanschauung. Jena, 1920. S. 22.

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 23.



совершенного пронизания и оформления множественности посредством животворящего единого принципа»<sup>11</sup>.

Применяя свое учение о тождестве стиля и мировоззрения к художественной практике (живопись, поэзия и музыка), Г. Ноль усматривает во всем вообще мировом искусстве принадлежность отдельных художников к трем типам стиля-мировоззрения, или мировоззренческого стиля. В поэзии, философии и музыке это — 1) тип мерного чередования легких и невесомых восхождений и весомых падений, каковой ритмический и универсально-смысловый рисунок Ноль отождествляет с непосредственным и жизненно-полным пантеизмом (Гёте, Гендель, Шуберт); 2) тип тяжелого нарастания напряжения, за которым следует легкое ниспадение: что соответствует «идеалистическому», направленно-волевому и обостренно-личностному мироощущению (Клопшток, Шиллер, Бетховен, Шуман, Кант); и 3) тип равномерного возвратно-поступательного чередования повторяющихся движений, отождествляемый также с пантеистическим мировоззрением, но таким, которое уже прошло через стадию опосредствования в противоположном (Гейне, Гёльдерлин, Вагнер, Бах, Шопен, Гегель). Такие три универсальных типа мирозерцания (натурализм, идеализм, пантеизм) Ноль, исходя уже из рассмотрения расположения человеческой фигуры на картине, находит и во всей вообще истории живописи.

Графическое изображение этих трех типов стилей-мировоззрений Ноль дает в виде следующего чертежа.



Само собой разумеется, мы ни в какой мере не берем на себя ответственность за все эти стилевые наблюдения Г. Ноля, тем более что работа его — уже пятидесятилетней давности. Тем не менее поучительность этого исследования Г. Ноля для нас очень большая. И было бы очень хорошо, если бы мы сами могли создавать такие композиционные чертежи на художественных материалах при условии их самоочевидности и исторической правильности.

Приведем суждения советского эстетика В. Н. Хмары, имеющего, правда, в виду не столько мировоззрение или идеологию в узком смысле слова, сколько эстетический идеал. Но для нас эти суждения В. Н. Хмары в данном пункте тоже очень важны.

В своей работе В. Н. Хмара хотя и говорит об эстетическом идеале, а не о мировоззрении или идеологии, но всё же понимает его «концептуально»,

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 121.

т. е. как концепцию, и вот эта-то эстетическая концепция и отождествляется у него с конкретным художественным пафосом, разлитым по всему массиву художественного произведения. Хмара пишет: «Эстетический идеал, будучи единством субъективного (хотя объективно, и обусловленного) эстетического подхода к явлениям действительности, будучи результатом познания и в то же время пафосом, стремлением творческой личности к прекрасному, проявляет себя в произведении как целостная система, воздействующая на его структуру, так сказать, во всей ее толще, потому что только через художественную форму эстетический идеал полагается художественным сознанием *для нас*. Так возникает стилевое своеобразие художественного произведения (а под стилем автор полагает всю систему художественных особенностей произведения)»<sup>12</sup>.

«Сопоставимость явлений искусства достигается лишь в сфере эстетического идеала. Именно эстетический идеал делает художественную форму концептуальной, *пронизает* все элементы этой формы, подчиняет их единой эстетико-художественной задаче, превращает эти элементы, “звуки” и “слова” (да и просто звуки и слова) в *язык*, в индивидуальный стиль, в форму своего существования, проявления». «Концептуальная художественная форма, подлинная, содержательная эстетическая реальность есть проявление эстетического идеала»<sup>13</sup>.

Далее приведем некоторые мысли А. Григоряна, относящиеся тоже к мыслительной наполненности стиля, но без использования самих этих мыслительных концепций. «Стиль не только художественная субстанция философского, этического, психологического, логического, ценностного познания мира в искусстве, но и способ выстраиваемости единичных “одномоментных” форм этого познания, а также отражение единого, всеобщностного, многослойного художественного мироощущения, которое прикасается к мимолетной и извечной эстетической “тайне” одновременно и обширных художественных единств (школа, направление, течение, век, полувек и даже десятилетие в истории искусства), и локальных художественных феноменов (отдельное произведение)»<sup>14</sup>. Стиль — эстетически воплощенная реальность художественного познания мира, но стиль — и форма этого познания, вторгающаяся в его процесс, направленность и сущность<sup>15</sup>. Стиль, по А. Григоряну, — «момент соотнесенности, совпадения, взаимопроникновения содержания и формы, идеи и изображения, мировоззрения и манеры»<sup>16</sup>. «Дви-

<sup>12</sup> В. Н. Хмара. Эстетический идеал и индивидуальный художественный стиль художника (автореф. канд. дис.). М., 1968. С. 34.

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 10.

<sup>14</sup> А. П. Григорян. Проблемы художественного стиля (автореф. докт. дис.). Ереван, 1969. С. 3.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Ук. соч. С. 4.

жение в искусстве (и даже в кинематографе) определяется не физическим перемещением и не скоростью и даже не темпоритмом перемещения, а движением мысли, чувственности, духовности, иначе говоря, — движением как компонентом стиля»<sup>17</sup>.

**25. Художественный стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность.** Этот тезис чрезвычайно важен ввиду огромной значимости марксистско-ленинской теории отражения. Правда, теперь остается уже мало таких авторов, которые признавали бы только пустую пассивность человеческого сознания, механически отражающего материальную действительность. То, что искусство и его стиль есть отражение действительности, это мы считаем настолько самоочевидной истиной, что для нас она просто аксиома, доказывать которую было бы в наше время даже и смешно.

Художественный стиль отражает действительность потому, что и само искусство есть не что иное, как отражение действительности. Но этого мало. Всякий подлинный художник только для того и выбирает какой-нибудь стиль, чтобы наиболее полно, наиболее остро и наиболее творчески воздействовать на действительность. Оглянемся вокруг себя. Всякий хочет иметь такой костюм, который бы самим своим оформлением нравился и ему самому, и всем другим. Люди хотят иметь посуду покрасивее, мебель покрасивее, архитекторы строят города покрасивее, и даже механизмы мы хотим иметь в красивом виде. Существуют красивые автомобили, красивые швейные машины, велосипеды, вагоны поездов. Всё это, несомненно, свидетельствует об обратном отражении искусства в ту действительность, из которой оно само первоначально появилось. Может ли в этом случае стиль трактоваться совершенно безучастно к тому воздействию, которое производит искусство на действительность?

«Стиль искусства — средство не просто отражения, но и моделирования мира, и эта модель мира — форма его художественного постижения»<sup>18</sup>. «Чувственный образ в искусстве — прочтение мира, а не его повторение. И еще — прочтение прочитывающего мир сознания». «Искусство не только прочитывает, но и “конструирует” жизнь не по законам аналогий аналогий»<sup>19</sup>.

Другой автор, М. Дудучава, пишет: «Художественный стиль — это эстетически-историческое явление, один из специфических и исключительно многосторонних компонентов истории искусства. Он представляет собой конкретность творческого воплощения специфической закономерности искусства, эпохально-типологическую и субъективно-индивидуальную

<sup>17</sup> Ук. соч. С. 43.

<sup>18</sup> Ук. соч. С. 5.

<sup>19</sup> Там же.

форму проявления художественности, вообще всей особенности искусства, распространяющейся на все компоненты и нюансы произведений»<sup>20</sup>.

В приведенных словах М. Дудучавы говорится о творческой воплощенности художественного стиля во всех его отдельных моментах и не говорится об обратном отражении стиля в действительности. Но следующая мысль этого автора не оставляет никакого сомнения в том, что под художественным стилем он понимает также и ту сторону искусства, которая именно воздействует на действительность. «Стиль — творческий портрет художника, его художественно-творческое отношение к действительности».

**26. Художественный стиль не есть только природное явление, хотя и возникает в природе, не есть только явление искусства, хотя и возникает в искусстве, не есть только личное переживание или общественное событие, но создается, процветает и умирает исключительно исторически.**

То, что художественный стиль не есть явление природы, явствует из того, что он создается руками человека, а не вырастает сам собою, как существует в природе неорганический, одушевленный и человеческий мир. Это — ясно. Тут, однако, нужно бояться тех порочных теорий, которые связывают художественный стиль только с творческими глубинами личности художника. Да, художественный стиль есть самое глубокое, самое завораживающее и самое интимное, что таится в личности художника и что он хочет выразить. Этот трепет личности художника непосредственно чувствуется нами при созерцании любого художественного произведения. Но не будем забывать и того, что и сам человек, т. е. и сам художник всё же, в конце концов, является произведением природы. А это значит, что он несет в себе всю ту скованность, всю ту неотвратимость, всю ту неодолимую закономерность, которой определяется появление всякого живого и неживого существа в природе. Как это ни удивительно, но во всяком художественном стиле сразу и одновременно чувствуется и его природная обусловленность, и его сверхприродная, чисто личностная, чисто художническая стихия.

Сложное соотношение природы, искусства, творческих глубин человеческой личности, общественно-политической значимости и историзма художественного стиля очень часто сбивает с толку теоретиков художественного стиля и заставляет выдвигать в нем то одну, то другую, то третью, то четвертую стороны, которые, будучи взяты сами по себе, безусловно наличны во всяком художественном стиле, но которые для теоретика являются предметом очень тонкого диалектического исследования. Попробуем в нескольких небольших тезисах разъяснить тот большой синтетический тезис, который мы сейчас развиваем.

а) *Художественный стиль не есть просто результат природного или исторического развития; но «гений творит, как природа» (Кант).* Могут

<sup>20</sup> М. Дудучава, *ук. соч.* С. 69.

спросить, как это получается, что художественный стиль и есть произведение природы и не есть произведение природы. Не находимся ли мы здесь в путах какой-то схоластики и пустословия? То, что стиль есть результат работы художника, а сам художник появился как результат природного развития, и что художественный стиль есть в этом смысле тоже произведение природы, и что, следовательно, художественный стиль в этом смысле тоже оказывается произведением природы, тут, нам кажется, спорить не о чем, это ясно всякому. Однако необходимо уточнить, в каком же это смысле художественный стиль вдруг не оказывается ни результатом природного развития, ни результатом личных усилий художника. Здесь мы указали бы на тот неопровержимый эстетический факт, что всякое совершенное произведение искусства, а также его стиль воспринимаются нами так, как будто бы ни это произведение искусства, ни этот стиль совершенно никто не создавал. Ведь настоящее произведение искусства — это то, в котором мы совершенно не замечаем никаких усилий художника, никаких его формообразующих тенденций, никаких нарочитых индивидуальных усилий творца. Чтобы участвовать в сложном балете, нужно много лет учиться, тренироваться, упражняться, репетировать данный балет. Но когда мы видим на балетной сцене, что изящную и тонко трактованную женщину танцор подкидывает высоко кверху и потом ловит ее, как простую бабочку, или балерина вертится на одной ножке с головокружительной быстротой, то всё это мы воспринимаем так, как будто бы это существовало само собой без всяких предварительных упражнений и усилий. Там, где в произведении искусства чувствуются большие усилия творцов, там, где нет полной свободы движения, там, где нет безусловной естественности создаваемых образов, там нет настоящего искусства. Скрипач осуществляет какую-нибудь сложнейшую партитуру. Но мы воспринимаем его искусство как нечто простое, естественное, природное. Это, во-первых, вовсе не природа, а искусство, иной раз очень трудное и потребовавшее большого пота от своих создателей и исполнителей. И тем не менее вся эта невероятная техника игры Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Клиберна воспринимается легко и просто, максимально естественно, как будто бы мы вдыхали выросший в нашем саду жасмин, а художественный стиль исполнения Клиберна, при всей невероятной виртуозности этого пианиста, многие наши знатоки определяли даже как нечто наивное. Это — детски наивное, почти бесстрастное и бесплотное, юное созерцание жизни. Теперь вот и отвечайте на вопрос, является ли игра этих музыкантов произведением природы или произведением искусства. Это — великое произведение искусства со всей его подготовительной и весьма мучительной учебой, со всем его потом и кровью, со всеми теми жизненными жертвами и самоограничениями, без которых игра этих исполнителей не стала бы тем, чем она оказалась. А когда мы слушаем эту игру, то и на ум не приходит, что

это результат многолетней учебы и специальных технических приемов. Мы воспринимаем ее как прекрасное произведение природы, как цветок, как роскошное дерево, как пейзаж. «Гений творит, как природа».

б) *Художественный стиль, не будучи в прямом смысле отражением той или другой общественности, тем не менее всегда является определенным сгустком общественно-политических отношений.* Чтобы пояснить этот тезис, мы ограничимся только одним примером. У Тургенева в повести «Ася» не рисуется никаких общественно-политических отношений, а представлена чисто личная драма определенно ведущих себя личностей. Но у Н. Г. Чернышевского есть критический анализ этой повести под названием «Русский человек на rendez-vous». Здесь знаменитый критик делает очень резкие выводы из повести Тургенева, рисуя угнетенное положение женщины и попытки разделяться с нею как с некоторой вещью на фоне и по причине вообще тогдашнего эксплуататорского общества. Спросим себя: имеется ли в повести «Ася» хотя один намек на теорию общественной эксплуатации? Совершенно нет. И тем не менее Чернышевскому удалось вполне справедливо трактовать самое героиню Асю и ее окружение как те или иные сгустки общественно-политических отношений. Очень плохо, если художник пытается изображать эти сгустки общественно-политических отношений во всей их непосредственной данности и очевидности и, так сказать, *en toutes lettres*. Из этих попыток художественное произведение появляется очень редко. Но подлинный художник не будет проводить никаких общественных теорий, ни, в частности, теории эксплуатации одного класса другим, и тем не менее достаточно пронизательный литературный критик всегда вскрыет для нас действующих лиц данного литературного произведения и сам его художественный стиль именно как сгусток определенных общественно-политических отношений. Будет очень плохой та критика знаменитой «Венеры» Джорджоне, где будут анализироваться только чисто структурные отношения, царящие в этой картине, только ее содержание или ее план, тектоника, фактура. На самом деле в глазах мыслящего искусствоведа эта картина откровенной женской наготы на фоне природы, и притом наготы, трактованной в свободных, прекрасных и полноценных женских формах, конечно, будет пониматься как сгусток определенных общественно-политических отношений. Эта свобода от моральных предрассудков, эта свобода от средневековых авторитетов, этот эстетический культ свободной личности и многое другое в этом роде сразу же приведут мыслящего искусствоведа к характеристике того гуманистического периода европейского Ренессанса, несомненно связанного с общим прогрессом индивидуальной человеческой личности, подобно тому, как этот прогресс несомненно связан с частнопредпринимательской структурой восходящей буржуазно-капиталистической формации.

в) Особенно удивительной является при рассмотрении художественных стилей *диалектика творческих глубин личности художника и той исторической принудительности*, которой подчинен художник. Художественный стиль произведения всегда полон новизны, неожиданности, оригинальности. Этим глубинам творческой личности художника никогда нельзя перестать удивляться, на них никогда нельзя насмотреться, их нельзя наслушаться. Они всегда зовут в бесконечную даль, и под впечатлением иного концерта можно ходить недели и месяцы, если не годы. И вот творится нечто странное и непонятное: оказывается, что этот художественный стиль производит на нас такое самостоятельное впечатление и вызывает у нас такой образ человеческой свободы творчества, что никому и в голову не приходит вся историческая неизбежность, вся историческая обусловленность, вся историческая непреодолимость и неотвратимость художественного стиля. Как увлекательна декламационная риторика классической трагедии во Франции, как роскошна фантастика Э. Т. А. Гофмана, как глубок и наряден психологизм французского романа середины XIX века! И всё же эти эпохи, создавшие ту или другую стилевую структуру, как же они исторически неизбежны, как они неотвратимы и даже, можно сказать, как же они фатальны! Покамест мы не научимся объединять творческие глубины художника, лежащие в основе стилей, с историческими эпохами, породившими эти глубины и сделавшими их возможными, до тех пор нечего браться за анализ художественного стиля, и без этой очевиднейшей, хотя на первый взгляд и очень странной, диалектики мы не представляем себе никакой правильной теории стиля.

Можно сколько угодно рационально выводить один стиль из другого, их сопоставлять, их синтезировать и их формулировать. Всё это несколько не мешает тому, что исторически каждый художественный стиль возникает вполне неожиданно, вполне стихийно, в полном смысле слова революционно. Тут уже мало будет говорить об общественной значимости каждого художественного стиля, тут уже надо говорить об *историчности* каждого художественного стиля. Эта история мощно расскажет нам о стихийных и трагических судьбах каждого художественного стиля.

Вот перед нами художественная архаика. Например, египетский портрет или ранняя греческая скульптура. В этих фигурах нет никакого движения. Все они звучат как-то неподвижно и связано. Кроме того, они всегда уродливы, дисгармоничны, непропорциональны, дочеловечны. В египетском скульптурном портрете, где торс дается фронтально, голова повернута настолько точно на 90°, что сразу бросается в глаза отсутствие здесь живой пропорциональности. Повернуть таким образом голову человеческого туловища в жизни — это значит сломать шею. Но египетский художник вовсе и не собирался изображать живого человека, он еще близок к стихийным и неодушевленным формам природы. Поэтому он еще

не дорос до восприятия живого человеческого тела. Его идеал слишком абсолютистский, слишком природно-механический, слишком фараоновский. Но для нас это значит только то, что стиль египетского скульптурного портрета несет на себе всю стихию своего исторического происхождения; и это значит, что мы его рассмотрели исторически.

С другой стороны, достаточно пройти в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве по второму этажу этого здания, чтобы легко заметить, как постепенно эти малоподвижные, мертвенные, непропорциональные, дисгармонические формы становятся от одного зала к другому всё более живыми и из архаики превращаются в классику. Всякий студент может заметить это нарастание классической уравновешенности, классической гармонии, классически совершенного и живого человеческого тела. Все эти дискоболы, дорифоры, раненые амазонки представляют собой изображение уже живого человеческого тела, уже гармоничного, уже соответствующего самому себе и уже вполне человеческого. Это — древнегреческая классика, но это — классика пока еще без психологии, которая не замедляет тут же появиться в творениях такого, например, художника, как Скопас. Мы не удивимся, если историки рассказывают нам здесь уже не о фараонах, но о классической греческой демократии, которая, конечно, и не могла возникнуть без ощущения более или менее самостоятельного проявления человеческой личности. Значит, и здесь греческую классику мы поняли исторически. Значит, и здесь последним объяснением художественного стиля явилась история.

Но пойдём дальше. Личное начало, пробудившееся в период греческой классики, начинает чем дальше, тем больше возрастать, начинает выдвигать на первый план уже чисто субъективные ощущения человеческой личности. Возникают разнообразные стили эпохи эллинизма, то ученые и рациональные, то слишком страстные и невоздержные, то слишком формалистические, то слишком эстетические, а иной раз, прямо сказать, эстетские. Возьмите знаменитую группу Лаокоона. Она поразит вас своим натурализмом, своей крикливостью, своей риторикой, своей манерностью, своим приматом субъективизма. Как вместо архаической дисгармонии возникла классическая гармония, так в эпоху эллинизма из классической гармонии появляется манера, изысканность, изощренность, психологическая противоречивость, доходящая до полного забвения классического благородства и спокойного величия. Историки и здесь помогут нам разъяснить появление таких субъективистских стилей эллинизма. Они расскажут нам о прогрессирующем рабовладении, для которого нужны были теперь уже более опытные, более глубокие и более дальновидные организаторы и победители, о том, как на развалинах маленького, но гармоничного миниатюрного классического полиса возникали огромные монархические государства, которые, требуя безусловного



подчинения в политическом отношении, предоставляли полную свободу личности, например, вплоть до того ужасающего и потрясающего психологизма, которым отличается римский скульптурный портрет.

Ясно, что все подобного рода художественные стили находят свое последнее объяснение только в истории. Всякий стиль обязательно историчен, но это значит, что он несет с собой и всю непреодолимую закономерность исторического процесса со всеми его неожиданностями, со всем его медленным развитием и со всеми его революционными катастрофами, со всей его неотвратимостью. Вот перед нами старинная византийская икона, в которой изображено невесомое и бесплотное пространство, предназначенное для отражения потустороннего мира. Но пробил час истории — и богородицы начинают улыбаться, в них портретисты изображают своих возлюбленных, живопись начинает ослеплять своими яркими красками; словом, начался весьма разнообразный стиль возрожденческого искусства. Но вот снова пробил час истории, и — с неотвратимой необходимостью — появляется стиль барокко, появляется стиль французского классицизма, появляется картезианский рационализм, появляется абсолютная монархия во Франции. Но, однажды появившись, этот рационализм растет всё дальше и дальше, доходит до просветительских форм XVIII века; но наступает французская буржуазная революция, апофеоз рационализма и антиисторического просветительства. Недолго, однако, просуществовал этот европейский классический стиль. Очень скоро снова пробил час истории — и возник романтизм с его уходом в бесконечные дали, с его проповедью иррациональных основ жизни, с его изощренной музыкальностью и фантастикой. Везде в этих случаях, включая, конечно, и реализм середины XIX века, и последующую за ним теперь уже 100-летней давности эпоху декаданса и вообще модернизма еще с дальнейшими субъективистскими и часто истерическими изломами, вывертами и каскадами, особенно ярко дает о себе знать неизбежность стиля социалистического реализма, как и лежащая в его основе социально-политическая революция, хотя и подготовленная ближайшими десятилетиями, а вернее сказать, целыми столетиями, но всё же прозвучавшая на весь мир как неотвратимая и неизбежная гроза со всеми ее громами и молниями.

Итак, всякий художественный стиль и создан природой, и не создан ею, создан личностью художника и не создан ею, является отражением общественности и часто ненавидит эту общественность. Но как бы там ни было, а последнее объяснение художественного стиля коренится только в общечеловеческой истории.

## **§ 2. ОПЫТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ**

Предыдущий обзор негативных определений художественного стиля достаточно обнаруживает для нас очень большую сложность и даже запутанность обычно употребляемых здесь терминов. Несмотря на то что проблема художественного стиля становится в настоящее время в нашем литературоведении всё более и более популярной, все-таки необходимо признать, что еще очень далеко до таких литературоведческих категорий и определений, которые обеспечили бы для всех свою одинаковую ясность и неопровержимость. Здесь происходят и еще долго будут происходить весьма напряженные споры в целях достижения ясности хотя бы в самом главном. Поэтому было бы весьма неуместно, если бы мы в настоящем очерке уже претендовали на окончательную ясность и неопровержимость наших построений. Самое большее, о чем можно здесь говорить, это только о попытках или об опытах, которыми мы здесь и хотим заняться.

**1. Необходимость обзора предыдущих негативных определений в целях получения хотя бы частичных позитивных определений.** Ведь приведенные выше у нас негативные определения художественного стиля возможны были только благодаря тому, что имелась в виду также и позитивная сторона предмета. Попробуем сейчас выяснить, что позитивного можно извлечь из предложенного у нас выше обзора негативных определений. А уже потом обратимся к самому этому позитивному определению в его существе.

До сих пор мы руководились более или менее эмпирическими наблюдениями, обращавшими на себя наше внимание из-за их яркости и очевидности. Этот голый эмпиризм, однако, нужно преодолеть с помощью уже существенного определения того, что такое художественный стиль.

**2. Деструктурные черты художественного стиля.** Если мы пересмотрим наши наблюдения с целью приведения их в какую-нибудь систему, то прежде всего бросится в глаза то, что в художественном стиле отнюдь не всё обязательно структурно, но еще имеется обширная и глубокая деструктурная сторона. Мы в предыдущем пришли к выводу, что, поскольку художественный стиль не есть ни просто чувственный образ и ни

просто отвлеченная идея, и ни их соединение (§ 1, п. 1–3) и поскольку в художественном стиле мы нашли и элементы содержания, и элементы формы, причем и здесь простое формально-логическое соединение формы и содержания еще нам ничего не давало (§ 1, п. 4–6), то сейчас мы уже определенно можем сказать, что все эти доструктурные черты художественного стиля, несомненно, объединяются в единое целое. Именно цельность художественного стиля уже включает в себя как чувственную образность и отвлеченную идейность, так и содержание с формой. *Цельность художественного стиля* — вот то диалектическое единство, в котором совпадают обе эти противоположности. Сюда же необходимо присоединить и художественную трактовку каждой из этих отдельных пар (§ 1, п. 7–12). Всё равно без слияния того или иного чувственного образа и абстрактной идеи, того или иного содержания и формы в некоторое новое качество, в некоторую новую цельность — всё равно без этого невозможно ни использовать приведенное у нас выше негативное определение, ни формулировать первую, вполне необходимую сторону художественного стиля, а именно — его цельность. Если мы назовем эту цельность *идейно-образной цельностью*, то такого рода вывод из наших негативных наблюдений будет весьма важен для понятия художественного стиля.

Кажется, мы здесь утверждаем даже нечто банальное, до такой степени ясно, что художественный стиль ни в коем случае не может обойтись без этой идейно-образной цельности, без этой неделимой и по своему качеству новой цельности в сравнении с вошедшими в нее противоположностями. Однако, как бы ни казалось банальным подобного рода утверждение, оно есть указание на *диалектическое единство*, а вот об этом диалектическом единстве и цельности говорится в работах по стилю уже значительно меньше. И потому полное растворение чувственной образности в идейности, а идейности в образности, а также и полное растворение содержания в форме и формы в содержании уже не будет звучать столь банально. Тут требуется диалектическая четкость мысли; и одного указания на совмещение этих пар противоположностей было бы очень мало, как бы его ни постулировало большинство литературоведов.

Очень удобно к этому присоединить также и приведенное у нас выше негативное наблюдение относительно наличия в художественном стиле диалектики единичного и общего (§ 1, п. 21). Ведь это так важно — сразу и одновременно находить в художественном стиле как его неповторимую единичность, так и наличие в нем обобщенных элементов. Всякое произведение искусства, как это утверждается многими теоретиками, ни в каком случае не является изолированной единичностью, так как иначе искусство ничем не отличалось бы от самой ординарной и случайной чувственности. И произведение искусства, и художественный стиль обязательно являются и определенной обобщенностью. Отнимите

в «Ревизоре» Гоголя ту его обобщенность, при помощи которой Гоголь хотел нарисовать «пошлость пошлого человека», и — из замечательной комедии Гоголя вы получите только натуралистический снимок случайного сочетания событий, не претендующего ни на какую идейность.

К этому доструктурному строю художественного стиля можно отнести также и все его органически-жизненные особенности (§ 1, п. 19–20). Можно надеяться, что эта идейно-образная цельность, одновременно единичная и всеобщая, одинаково жизненная и органическая, не встретит возражения со стороны литературоведов, поскольку подобного рода терминологией вообще наполнены все исследования художественного стиля.

**3. Структурные части художественного стиля.** Трактованная у нас сейчас цельность художественного стиля уже содержит в себе в зародышевой форме структурную природу стиля. Но цельность эта до сих пор представлена у нас слишком прямо и непосредственно; и о структуре этой цельности можно только догадываться, а иной, может быть, и не станет догадываться. Необходимо сейчас же выдвинуть на первый план строго обдуманное и логически точно сформулированное понятие структуры. Она, как мы видели выше (§ 1, п. 16), как раз и является единораздельной цельностью, но сейчас мы ее здесь формулируем специально и подчеркиваем для тех, кому это не было сразу же очевидно. Самое же главное здесь то, что в художественном стиле структура находит свое подлинное значение только в связи с модельным строением художественного стиля (§ 1, п. 17). Именно структура, если она художественная, возможна только там, где она представляет собою воплощение той или другой модели, того или иного образца. При этом подобного рода образец далеко выходит за пределы структурного целого, хотя и воплощается в нем. Как мы видели выше (§ 1, п. 15), структурное строение художественного стиля моделирует собой такую сверхструктурную данность, которую часто даже бывает трудно формулировать для данного художественного произведения. В литературе, например, имеются самые различные и пестрые образы скупости (Плавт, Шекспир, Мольер, Пушкин, Гоголь). Если это действительно различные образы, то, очевидно, различна и их структура, т. е. их построение. Но чем же различаются структуры этих разных образов скупости? Ограничиться их простым описанием мы не можем, но где же тогда искать самый источник всех этих различий? Его надо искать в той модели, которую имеет перед собой каждый художник и которую он воплощает в своем художественном стиле. Но что же это за модель?

Тут мы сталкиваемся с весьма трудной проблемой формулировать то, что весьма трудно поддается формулировке. Именно, мы с полной наглядностью и очевидностью представляем себе эти различные надструктурные источники указанных структур скупости у разных художников.

Выше (§ 1, п. 15) мы уже имели случай, критикуя стиль как прием, указать на необходимость надструктурного и надмодельного принципа, который с трудом поддается логической формулировке, а тем не менее художественно воспринимается с полной очевидностью и ясностью. Ниже мы приведем некоторые примеры такого надструктурного принципа, который с большим трудом формулируется, но который с полной очевидностью ощущается и в его моделировании. Сейчас же пока для нас является важным то, что принцип структуры в совершенно одинаковой степени и вполне необходим для художественного стиля и требует особого моделирования этого стиля, и на основе этого требует также и выхода за пределы всяких структур и моделей. Ведь иначе мы рискуем свести художественный стиль только на ряд рациональных приемов; и от нас ускользает то, что является, так сказать, «изюминкой» данного стиля, самой его «душой», его формообразующим принципом. Гоняясь за точным анализом художественного стиля, мы часто не замечаем того, что впадаем в излишний рационализм и излишним образом логицируем и само художественное произведение, и его стиль. Надструктурные и надмодельные, надтехнические и надсознательные приемы должны выволить нас из цепей этого метафизического рационализма. Бояться этой надструктурности нам нечего. Из того, что мы ее часто затрудняемся формулировать, отнюдь не вытекает того, что она является чем-то надсознательным и потусторонним. Наоборот, она бьет настоящим фонтаном и завораживает наши зрение и слух при восприятии подлинно живого художественного стиля. Поэтому и принцип *метода*, как он ни важен для художественного стиля, все-таки не вскрывает его целиком (§ 1, п. 18).

**4. Эстетические черты художественного стиля.** Однако ни доструктурные, ни структурные черты художественного стиля еще не вскрывают его до последней глубины. Ведь художественный стиль во всяком случае есть нечто эстетическое. А ведь далеко не всё структурное обязательно есть эстетическое, не говоря уже о доструктурных элементах. Эстетическое определено у нас выше (§ 1, п. 13). К нему никак нельзя свести то, что является в художественном стиле собственно художественным. Эстетическое относится вообще к сфере выразительного и к сфере восприятия этой выразительности. Но ведь этого мало для художника. Свои эстетические впечатления от жизни и свою эстетическую ориентировку в ней он еще должен материально воплотить, чтобы возникло само художественное произведение. Кроме того, всякое художественное произведение именно в силу материальной воплощенности в нем тех или других эстетических восприятий или ориентировок одновременно и созерцательно, и утилитарно (§ 1, п. 23). Итак, художественный стиль не просто эстетичен, но он еще есть материальная и чисто физическая воплощенность этого эстетического.

**5. Идеологические черты художественного стиля.** Нетрудно согласиться и с тем, что мы говорили выше относительно идеологической стороны художественного стиля. Тут мы можем собрать воедино и то, что говорилось выше о стиле как об отражении действительности (§ 1, п. 25), и о стиле как принципе переделывания действительности (тот же пункт), и о стиле как о слиянии природных, личностных и общественных элементов на основе его исторической значимости (§ 1, п. 26).

**6. Итог предыдущего.** Сейчас мы можем кратко формулировать те разбросанные эмпирические наблюдения над функциями художественного стиля, чему был посвящен § 1. По крайней мере четыре стороны художественного стиля являются для него существенными. Это — стороны *деструктурная*, *структурная* с необходимым выходом за пределы структурности, *эстетически-художественная* и *идеологическая*. В художественном стиле имеется тот или иной принцип его конструирования, но имеется также и само художественное произведение, которое выражено в своем художественном стиле. Поэтому если максимально синтезировать и сократить принятые уже у нас логические формулировки, то, во всяком случае на основании всего предыдущего, необходимо будет сказать, что художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале, но конструирование — на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных, пусть надидеологических. Сейчас мы и подходим к существенному определению художественного стиля, используя эту последнюю и кратчайшую формулу.

**7. Принцип конструирования.** Нам кажется, что этот принцип конструирования необходимым образом характеризует собою всякий художественный стиль. И мы надеемся, что здесь не будет сколько-нибудь существенных возражений со стороны исследователей художественного стиля. Ведь если говорить совершенно просто, избегая иностранных слов и максимально приближаясь к обиходной речи, необходимо будет сказать, что художественный стиль есть «как» художественного произведения, в то время как это последнее есть «что», созданное художником и нами воспринятое. «Что» и «как» представляются нам до такой степени простыми категориями, что они звучат почти банально. И вот первое, с чего мы начинаем в нашем существенном определении художественного стиля — это его «как», которое в терминированной форме мы и выставляем в виде «принципа конструирования».

**8. Художественный потенциал.** Стиль выражает собою художественную мощь произведения. Тут, однако, мало ограничиться ничем не говорящим термином «художественное произведение». Этот термин, правда,

мы выше пробовали раскрыть в научно-логическом плане. Но сейчас необходимо будет еще и еще раз подчеркнуть, что художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике. Тут надо подыскать какой-нибудь термин, который соответствовал бы этой полноте художественного произведения, необходимой для установления художественного стиля. Все эти термины, часто употребляемые теоретиками, вроде «цельность», «полнота», «богатство», «историческая обусловленность» и «выраженность», «глубина и экспрессия», «непосредственно созерцаемая жизнь художественного произведения» или «объективная жизнь, в нем изображенная», «идеальная созерцательная данность» и «утилитарно-производственная значимость» и самого художественного произведения и его стиля, — все эти термины являются только частичными попытками обозначить то, *что* есть художественное произведение и *чем* оно в последнем счете для нас является. Все эти частичные термины, конечно, весьма важны; и без них трудно обойтись теоретику искусства и литературы. Так, можно было бы в буквальном смысле слова говорить об агитационном значении художественного произведения и о его пропагандистской значимости, понимать ли эту последнюю как проповедь личных идеалов, как борьбу за то или иное общественное, политическое, национальное и народное начало, как всеобщее воспитание в целях достижения лучшего будущего. Всё это вместе взятое мы и хотим сейчас зафиксировать при помощи термина «*потенциал*» художественного произведения, поскольку в подобного рода термине фиксируется и вся теоретическая, и вся практическая мощь и произведения и стиля.

Итак, художественный стиль, во-первых, есть принцип конструирования и, во-вторых, принцип конструирования именно всего потенциала художественного произведения в целом.

**9. Первичный исходный пункт.** В предыдущем мы уже не раз сталкивались с тем, что художественный стиль при всей его структурности, при всей его формальной отделанности, при всем совершенстве его композиции всё же обязательно упирается в нечто такое, что не сводится просто на форму, не сводится просто на структуру и что нужно понимать и ставить выше всяких композиционных схем. В первобытное время, да и вообще во времена древности художественное произведение трактовалось как нечто магическое, мистическое, демоническое, волшебное, сказочное, божественное в буквальном смысле всех этих слов. Орфей своим пением укрощал бурю на море, Амфион заставлял своей музыкой камни складываться в стену вокруг его родного города. Пифагорейцы музыкой лечили больных. Прогрессирующая цивилизация отделила искусство от религии и магии, но она не могла отделить искусство от тех его основ,

которые выше всякого структурного оформления и которые-то и захватывают душу, которые-то как раз и являются наиболее действенными, которые-то как раз и волнуют даже самую грубую психику. Мы также выставляли и тот тезис, что исключение подобного рода высшей действительности художественного стиля, того источника, который лежит в основе всех его структурных оформлений, прямо ведет нас в объятия метафизического рационализма и отвлеченнейшего логицизма, который для всякого реального потребителя художественных ценностей, можно сказать, почти отвратителен. Мы здесь приведем два-три суждения советских искусствоведов, литературоведов и языковедов, где эти самые строгие и самые не склонные ни к каким фантазиям ученые всё же пытаются как-нибудь терминировать эту вышеструктурную данность, так трудно поддающуюся логическому учету и формулировке и так хватающую за сердце всякого серьезного зрителя и слушателя произведений искусства.

По сообщению В. А. Кухаренко<sup>1</sup>, академик А. Н. Колмогоров считает, что «художественная речь несет больше информации, чем нехудожественная, вероятно, потому, что в последней энтропия, приходящаяся на гибкость выражения, тратится безрезультатно, а в первой используется сознательно для достижения определенного эффекта». Другими словами, энтропия, т. е. мера организованности всякой информационной системы, в художественной речи остается той же самой, что и в нехудожественной речи, потому что и та, и другая речь пользуются одним и тем же языком с одной и той же гибкостью выражения; но то, что для общего языка остается безразличным и даже избыточным, ненужным, это самое в художественном языке как раз и используется в специфическом направлении. Говоря короче, художественный стиль несводим ни на какой язык с его традиционными структурами.

А. Григорян пишет<sup>2</sup>: «Искусство — совершенно особая форма сознания». «И если даже исходить из того, что вообще человеческое сознание едино и в конечном счете вбирает в себя все формы мышления (логическое, философское, эстетическое, мифологическое и т. д.), придется признать, что художественное мышление вписывается в этот ряд не полностью и это единство сознания входит в качестве одного из его компонентов не безостановочно. Оно свободно, неожиданно, парадоксально, неканонично не только в своих построениях, но и в сцеплениях, взаимных разрушениях, в формах снятости, в модусе вещной пребываемости и вероятности, которая подчас невероятна, в формах материально-пространственного бытия и в формах абстракции, не всегда имеющей чувственный эквивалент в действительности, абстракции, как бы прое-

<sup>1</sup> В сб.: Проблемы лингвистической стилистики. М., 1969. С. 75.

<sup>2</sup> А. П. Григорян, *ук. соч.* С. 38.



цирующей форму как форму, причем это может быть форма чего угодно и какая угодно».

Тот же автор в своей другой работе пишет<sup>3</sup>: «Стало быть, стиль — это не жанр, не манера, не поэтическая стихия. И жанр, и манера, и поэтическая стихия могут не только не совпадать, но и находиться в глубоком взаимопротиворечии — и все-таки стиль, стилевое направление при всем этом может быть единым».

У того же автора читаем<sup>4</sup>: «Стиль не просто способ выражения, но и субстанция, то есть некая инвариантная и в то же время неизменно пребывающая в движении художественная сущность, не только лежащая в основе той или иной эстетической категории, но и определяющая живой процесс искусства, он — меньше всего внешняя положенность или имманентная данность и еще меньше — умопостигаемая внеположенность по отношению к искусству».

Форма искусства при всей ее огромной значимости для него всё же не является последним истоком и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять всякую форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и всё же какая-то основная над формальной и смысловая заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять. Об этом уже цитированный у нас Арам Григорян говорит следующим образом, имея в виду творчество Дос Пассоса, Сэлинджера, Борхерта, Бёлля, Г. Грина, Хемингуэя и некоторых других современных писателей<sup>5</sup>: «Снятость формы в современном искусстве — одно из сложнейших его явлений. Это стилевой процесс, определяющий не столько форму, сколько, как это ни парадоксально, концепцию искусства... Категория снятости формы является ступенью в истории и эволюции художественной формы (стилевая снятость, однако, не является неким эстетическим эквивалентом философского отрицания или отрицания отрицания)... Снятость формы — очень часто новое осмысление современного пластического идеала, она является не формой, а стилевым мышлением, которое нередко выглядит как нечто разрывающее традиции, а на самом деле именно связывает традицию и современность».

У Б. В. Горнунга читаем<sup>6</sup>: «Стиль есть *целостная совокупность* “фактов экспрессии”, придающих особую смысловую “окраску” высказыванию

<sup>3</sup> А. П. Григорян. Проблемы художественного стиля. Ереван, 1966. С. 153–154.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 5.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 60.

<sup>6</sup> Б. В. Горнунг. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики (в сб.: Проблемы современной филологии, посвященном 70-летию академика В. В. Виноградова, М., 1965. С. 89).

*сверх* его основной семантической структуры. Эти “факты экспрессии” и следует считать “стилистическими фактами”, подлежащими изучению не в поэтике и риторике, а в особой философской дисциплине...»

По Б. В. Горнунгу, это не значит, что стиль существует сам по себе, а значение художественного произведения — само по себе. Наоборот, должны одинаково учитываться оба эти фактора<sup>7</sup>: «“Стиль” и “значение” (семантическая структура слова или знака) в *равной степени* относятся к сфере “выражения смысла”, который полностью раскрывается лишь при достаточном понимании того и другого». «Сами по себе стилистические факты прежде всего *структурно не значимы* и не входят ни на каком “уровне” в сеть системно-языковых соотношений, которая обуславливает создание данного текста как средства коммуникации и существует вне их. Однако стилистические факты, чтобы быть элементами выражения смысла в самом широком значении этого слова (смысле логического и “экстралогического”), не могут противоречить структурным законам системы языка, с которой соотнесен данный текст. Иначе при выходе за сферу логического смысла получится противоречие ему (*Widersinn*) или просто бессмыслица (*Unsinn*), и коммуникация и акт ее понимания будут нарушены (ср. обиходные выражения “не так понять”, “не найти общего языка” и т. п.)».

Требую для понимания стиля некоей определенной надсемантической данности, растворенной, однако, в самом же стиле, Б. В. Горнунг далее пишет (там же): «Входя в *состав* (но не в структуру) коммуникации, стилистические факты в известном смысле *асемантичны*, поскольку не только основным пониманием текста остается понимание логическое, но даже и выделение как бы “надлогической” (при узком понимании логического смысла) “внутренней формы” (поэтической или риторической) остается актом логическим, и даже поэзия должна оставаться прежде всего “поэзией мысли”. Восприятие же *стиля* (не только поэзии или риторического текста, но и самой обиходной, но не “нейтральной” “прозы”) основано на так называемом “симпатическом понимании”, природа которого была впервые раскрыта в работах датского психолога Г. Финнбогасона (G. Finnbogason. *Den sympatiske forstaaelse*. København-Kristiana, 1911, франц. пер. А. Курмона: *L'intelligence sympathique*, Paris, 1913)». «Симпатическое понимание» не есть что-либо «мистическое» или «иррациональное», подлежащее ведению так называемой «парапсихологии»: оно является конкретной реализацией одной из направленностей нашего сознания, позволяющей расширить понимание смысла, заложенного в тексте, через воссоздание воспринимающим субъектом ситуации, его породившей, через представление об адресате (не обязательно

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 90.

индивидуальном) исходящей от автора коммуникации и т. п. В просторечии элементы текста, подлежащие «симпатическому пониманию», обычно именуется «подтекстом»<sup>8</sup>.

По Б. В. Горнунгу, стиль всегда выражен менее четко, чем структурные факты языка (ср. чеховское «В искусстве всё чуть-чуть!»). «Поэтому к понятиям поэтики и риторики (“тропа” и “фигуры”, “темы” и “вариации”, “ритма” и “композиции” и т. п.) стилистика должна добавить понятие “аллюзии” (букв. “намека”, или “легкого прикосновения”). Термин этот иногда применялся в старых поэтиках, но потом исчез. “Аллюзия” хотя и получает, конечно, какое-то формально-материальное воплощение, но полностью уразумевается только из “подтекста” посредством дополнения логического понимания пониманием “симпатическим”. “Аллюзии” тоже не изолированы в тексте, но являются элементами стилевого целого, т. е. подчиняются основному закону стиля — “закону целостной совокупности”»<sup>9</sup>. «Неструктурный и частично асемантический характер стилистических фактов начисто исключает возможность их “формализации” и “моделирования”, которому может подвергаться язык на всех своих “уровнях”. Поэтому нельзя говорить об особом “стилистическом уровне”: стиль не является “уровнем” языковой системы, а находится *за пределами* ее, хотя и подчиняется ее структурным законам»<sup>10</sup>.

«Из области современной французской поэзии можно указать, например, что идейная эволюция Л. Арагона и П. Элюара шла в одном и том же направлении, но Элюар не пережил того стилистического перелома в своем творчестве, какой, бесспорно, пережил Арагон, и поэтому и *идейные* сдвиги Арагона воспринимались более четко и остро, а, с другой стороны, явные стилистические переломы в развитии творчества Ж. Кокто, не сопровождаемые никакой идейной эволюцией, в популярном сознании французского читателя, по-видимому, вообще не воспринимались. Нужна ли лучшая иллюстрация полного единства и взаимозависимости идейного содержания и стиля, логического понимания и “симпатического” и одинаковой *историчности* той и другой категории явлений?»<sup>11</sup>

Подводя итог рассуждениям Б. В. Горнунга, необходимо высоко оценить его терминологические попытки осознать сверхструктурную основу художественной структуры. Он говорит о «смысловой окраске» высказывания «сверх его основной семантической структуры», о «структурной незначимости» стилистических фактов, об «асемантичности» стилистических фактов, о «симпатическом понимании», о «подтексте», о чеховском

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 90–91.

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 91.

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 92.

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 93.

«чуть-чуть», об «аллюзии», или «намеке». Поскольку Б. В. Горнунг этот сверхструктурный принцип не отрывает от всей структуры, а как бы находит его в структуре в размытом виде, постольку этот исследователь мудро избег всяких возможных упреков в метафизике, в дуализме или в идеализме. Для нас здесь есть чему поучиться.

Возможны еще и многие другие обозначения этого основного источника стиля. Его так и можно называть «основным источником стиля». Его можно называть «первообразом» или «первоосновой». Его можно назвать «основным регулятивом» художественного стиля. Теоретики, настроенные более позитивистски, могут именовать его теми «первичными впечатлениями от жизни» у художника, теми его основными жизненными ориентировками, исходя из которых художник создавал свое произведение, и т. д. Как это ясно всякому, дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным — его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой «душой» и смыслом.

Насколько нам кажется, в данном случае можно удовлетвориться обычным термином «модель», поскольку термин этот если и не получил своего единодушного понимания, то во всяком случае в бытовом и обиходном смысле он понятен всякому без каких бы то ни было разъяснений и дополнений. Говорят же у нас о модельной обуви, о модельном платье, и все понимают, что здесь мыслится некоторого рода идеальный и самый красивый образец, по которому можно изготавливать и всякий отдельный ботинок, и всякое отдельное платье. Модель здесь — просто образец или осуществленный на каком-нибудь материале определенный образец.

Может быть, имеется только одно неудобство в применении этого термина к нашему исходному и первичному источнику стиля. Ведь под моделью обычно понимается уже нечто художественно выполненное на определенном материале для воспроизведения этого образца на других материалах. Другими словами, модель в обычном смысле слова есть та или иная композиционная схема. Мы же хотим формулировать принцип стиля, выходящий за пределы данной композиционной схемы и определяющий ее как бы извне. Однако такое же отношение между моделью стиля в этом понимании и самим художественным стилем в основном сохраняется и здесь. Поэтому, не отказываясь от этого термина, мы только снабдили бы его эпитетом «первичная», «исходная», «первоначальная», «внехудожественная». Итак, при характеристике стилей мы предпочтительно будем пользоваться термином «*первичная модель*», строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь.

Термины «первообраз» или «прообраз» хороши своим указанием на первичность стиливого источника. Но они не очень подходят потому,

что связаны с разными философскими системами прошлых времен и потому могут вызывать совершенно ненужные ассоциации. Термин «прототип» тоже был бы важен с точки зрения момента первичности. Но он тоже для нас не очень подходит потому, что сам является указанием на какую-то самостоятельную реальность, в то время как термин «модель» говорит не столько о какой-нибудь предварительной и самостоятельной реальности, сколько о первичном принципе конструирования самого художественного произведения. Кроме того, термин «прототип» почти ничего не говорит о структурном характере первичного принципа, в то время как термин «модель» довольно прочно связан у всех именно со структурным характером нашего первообразца. В конце концов даже такой термин, как «идея», обычно фигурирующий у теоретиков литературы и искусства, иной раз трактуется так, что оказывается мало отличимым от нашего термина «модель». Но опять-таки этот термин «идея» связан и с платонизмом, который к нашему анализу не имеет никакого отношения, и с обобщенным изложением содержания, — а это тоже не имеет к нам никакого отношения. Наконец, термин «идея» в обычном сознании тоже не обладает ярко выраженными структурными чертами, свойственными как раз модели. Таким образом, волей-неволей, но приходится останавливаться на термине «модель», разве только в составе более обширного выражения «первичная модель».

**10. Последнее определение художественного стиля.** Таким образом, сводя всё предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения.

**11. Пример использования теории моделей при помощи другой терминологии.** Разработанная у нас теория первичных моделей художественного стиля является, в сущности говоря, одним из самых распространенных представлений о том, что такое художественный стиль. Но только необходимо сказать, что огромное большинство авторов в своем анализе стиля не пользуются термином «метод конструирования» или «первичная модель». В настоящее время, однако, назрела острая потребность отчетливо формулировать эту «первичную модель», на основании которой конструируется самый стиль. Здесь нам не хотелось бы приводить тех десятков и сотен авторов, которые пользуются понятием модели, но не вводят соответствующего термина, а хотят обходиться более обычной терминологией. Мы позволим себе указать здесь только на одного автора последних лет, который относится как раз к такого рода исследователям стиля.

А. В. Чичерин<sup>12</sup> в своей интересной книге об идеях и стиле сначала как будто бы придерживается обыкновенной и, так сказать, банальной точки зрения. Именно, согласно этому автору, стиль литературного произведения есть «осуществление единства содержания и формы», «идейность формы»<sup>13</sup>. Однако несколько ниже<sup>14</sup> Чичерин рассуждает о плодотворности мысли А. Н. Толстого<sup>15</sup>, который сопоставлял «внутренний стиль» писателя с литературным стилем законченного сочинения. «Внутренний стиль», по А. Н. Толстому, — это «душевный строй, создаваемый в процессе размышления и работы, выходящий наружу в литературном стиле». «Читатель идет, — продолжает Чичерин, — обратным путем — от понимания стиля к более тонкому и полному пониманию образа, чувства и мысли, цельного строя идей. Между тем и другим — неразрывная связь». «Категория *стиля* писателя — не лингвистическая, а литературоведческая категория, потому что понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения. Изучение стиля невозможно без философского понимания единства содержания и формы, без связи с другими искусствами, без связи с эстетикой. Понятие стиля исторично, оно предполагает преемственность, борьбу и взаимоотношение стилей»<sup>16</sup>.

Из этих рассуждений А. В. Чичерина делается совершенно ясным, что стиль вовсе не состоит только из соединения формы и содержания. Уже такой термин, приводимый А. В. Чичериным из А. Н. Толстого, как «внутренний стиль», довольно близко подходит к тому, что мы называем в нашей теории «первичной моделью». Но и терминология самого А. В. Чичерина далеко выходит за пределы простого единства формы и содержания. Он, как мы сейчас видели, говорит и о связи с эстетикой, и о связи этого единства формы и содержания с философским пониманием этого единства, и о связи с другими искусствами, и об историческом понимании стиля. Вся эта терминология А. В. Чичерина требует признания такого принципа стиля, который мыслится уже *над* формой произведения, *над* его содержанием и даже *над* единством того и другого.

Больше того. А. В. Чичерин прямо говорит об особом рода «мышлении», необходимом для понимания художественного стиля, и даже о «характерном для автора восприятии жизни», о «понимании человека и общества». Но ведь мы как раз тоже говорили о первичных восприятиях жизни у поэтов и о первичных у них жизненных ориентировках, без которых невозможно понимать форму и содержание художественных произведений,

<sup>12</sup> А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968.

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 5.

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 17–18.

<sup>15</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 15. С. 333; т. 14. С. 353; т. 13. С. 570.

<sup>16</sup> А. В. Чичерин, ук. соч. С. 20.

но которые мы сейчас и зафиксировали в специальном термине «первичная модель». После этого не будет удивительным то, что А. В. Чичерин постулирует для каждого исследователя художественного стиля проникновение в чувства и мысли писателя и даже в формы воздействия художественного произведения на окружающую жизнь<sup>17</sup>. По мысли А. В. Чичерина, стиль сам по себе содержателен, он дает фактам смысловую окраску<sup>18</sup>. К этому же сводится и использование А. В. Чичериным<sup>19</sup> рассуждений Н. Г. Чернышевского<sup>20</sup>: слог, по мнению Чернышевского, образуется не сам по себе со своими самостоятельными красотами, а только как всё более верное и всё более острое оружие мысли. Конечно, А. В. Чичерин протестует и не может не протестовать против механистического понимания термина «прием», которое иной раз промелькивает у литературоведов<sup>21</sup>.

А. В. Чичерин продолжает: «Мышление, истинное восприятие писателем мира, и стиль — это разные проявления того же самого внутренне нераздельно творческого действия. И нельзя, изучая стиль сколь-нибудь серьезно, не переходить постоянно в область не только образов, но и идей... Работа над стилем в основе своей не только стилистическая работа, она неотрывна от самого существа познания и мысли»<sup>22</sup>. «Верное понимание стиля заключается в том, чтобы вскрыть характерные свойства словоупотребления, в частности, эпитеты, метафоры, показать связь этих микроорганизмов с особенностями синтаксического строя, в том и другом увидеть тот способ мышления, который создает образы, отсюда естественный переход к композиции и раскрытию “поэмы” — внутренней формы произведения в целом. Тогда в стиле обнаруживается живая мускулатура, добывающая и проясняющая идеи»<sup>23</sup>. Здесь совершенно ясно, что под «способом мышления, который создает образы» А. В. Чичерин понимает не самые образы, но именно их первичную модель, после исследования которой мы только и можем разбираться во всех отдельных образах данного художественного произведения, и во всех его художественных «микроорганизмах». Тогда и можно выяснить всю «живую мускулатуру» художественного стиля, за которым всегда стоят те или другие моделирующие его идеи.

На исследовании соотношения идей и стиля у А. В. Чичерина можно с полной отчетливостью видеть, насколько популярно в нашем литературоведении само *понятие* первичной модели, хотя и термин этот часто

<sup>17</sup> Ук. соч. С. 22.

<sup>18</sup> Ук. соч. С. 24.

<sup>19</sup> Ук. соч. С. 28.

<sup>20</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XVI. М., 1953. С. 274.

<sup>21</sup> А. В. Чичерин, ук. соч. С. 30.

<sup>22</sup> Ук. соч. С. 30–31.

<sup>23</sup> Ук. соч. С. 51–52.

совсем не употребляется. И такого рода примеров, как мы сказали выше, можно было бы привести из нашего литературоведения сколько угодно.

**12. Три примера анализа художественного стиля на основе его как структурных, так и деструктурных данностей.** Эти три примера, которые мы сейчас хотим привести, ни в какой мере не являются такими примерами, за которые мы брали бы на себя полную ответственность и которые мы целиком принимали бы. Это просто иллюстрация наших суждений о том, что в структуре художественного стиля всегда обязательно имеется тот или иной регулятив, возникший у поэта в результате его первичных жизненных впечатлений, ориентировок и оценок, или та или иная первоначально-жизненная модель.

а) Коснемся одной работы о Пушкине, Лермонтове и Тютчеве, принадлежащей старому, еще дореволюционному литературоведу В. Ф. Саводнику<sup>24</sup>.

Анализируя чувство природы у Пушкина, В. Ф. Саводник отмечает, что этому писателю ближе всего была обыденная простота среднерусской природы. Горы и море Пушкин впервые увидел в южной ссылке, притом с Байроном в руках. Но увлечение «мрачным» Байроном не могло быть продолжительным, так как по складу характера и психическому строю они различны. Пушкина не вдохновляло море, и оно ему больше нравилось спокойное, а не грозное. «Звезды и звездное небо почти не оказали на него вдохновляющего влияния». Смеющиеся южные пейзажи под голубым небом произвели на поэта большее впечатление. В. Ф. Саводник продолжает: «Всё это богатство, пестрота и разнообразие развертывающейся перед его взором картины, сливается в воображении поэта в одну живую симфонию, в какую-то песнь торжествующей природы. Вся картина залита солнечным светом, она сияет и дышит, и наполняет душу светлой отрадой... Это — природа-красавица, в спокойной прелести улыбающаяся человеку»<sup>25</sup>.

Дальше читаем у того же автора: «Пушкин преимущественно изображал природу в ее спокойные моменты; разгул стихийных сил, полный мрачной красоты, так привлекавший к себе другого русского поэта и пушкинского современника, — Тютчева, почти не нашел себе отражения в поэзии Пушкина, за исключением трех стихотворений: “Буря” (1825), “Бесы” (1830) и “Туча” (1835). При этом последнее стихотворение изображает момент утихания бури, пронесшейся над землей и омрачившей на время “ликующий день”. Этот выбор момента чрезвычайно характерен для отношения Пушкина к природе. В противоположность Тютчеву,

<sup>24</sup> В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

<sup>25</sup> Ук. соч. С. 45.



с особенной охотой изображавшему картины грозы и бури, тех беспокойных состояний природы, когда выступают наружу мрачные силы Хаоса, Пушкин чувствовал более тяготения к спокойной красоте космоса, не раздраемого дисгармоническими порывами и борьбой стихийных сил. Поэзия бури была понятна Пушкину, как и поэзия человеческих страстей... но едва ли не дороже была его душе ясная красота покоя»<sup>26</sup>.

Читая подобного рода рассуждения В. Ф. Саводника, необходимо отдавать себе отчет в том, что здесь перед нами, несомненно, попытка формулировать именно первичную модель у Пушкина в его изображении природы. Эту модель можно формулировать очень просто: простая, гармоничная, уравновешенная, далекая от стихийных противоречий природа, данная как спокойная и улыбающаяся человеку прелесть. Совсем другое В. Ф. Саводник находит у Лермонтова.

По мнению В. Ф. Саводника, на Лермонтова Кавказ произвел гораздо большее, чем на Пушкина, впечатление. Мятежная душа Лермонтова жаждала сильных и ярких впечатлений, искала величественного, героического, грозного, таинственного, романтического. Пушкина В. Ф. Саводник считает более земным и реальным, а Лермонтова — устремляющимся в романтическую даль. «Оттого пейзаж Лермонтова отличается гораздо более широкими горизонтами, часто переходящими в безграничность надзвездных пространств. Стремящиеся ввысь, покрытые девственным снегом, величественные и недоступные для человека *горы*, бездонное *небо* и бесконечно далекие *звезды*, — вот те явления, которые чаще всего и сильнее всего привлекали к себе мечту поэта. Он искал в природе преимущественно того, что возбуждает в душе человека *чувство высокого* и бесконечного, что отрывает его от бедной и ограниченной земной действительности и переносит его воображение в мир чистого идеального бытия»<sup>27</sup>. В. Ф. Саводник считает, что Лермонтов — один из первых русских поэтов, почувствовавших поэзию звездного неба, и далее на трех страницах (с. 108–111) приводит соответствующие примеры из *его текстов*. Саводник также отмечает, что для Лермонтова характерно противопоставление бесстрастной свободной природы и человека с его вечной суетой и мелкими страстями. «Сознание непреходимой бездны, лежащей между миром природы и миром человека, составляет одну из доминирующих черт мирозерцания Лермонтова»<sup>28</sup>.

Можно сказать, что наиболее общим и ценным результатом наблюдений В. Ф. Саводника над чувством природы у Лермонтова опять-таки

<sup>26</sup> Ук. соч. С. 71–72.

<sup>27</sup> Ук. соч. С. 107.

<sup>28</sup> Ук. соч. С. 118.

является установление первичной модели, регулирующей собою соответствующий раздел поэтики Лермонтова. Эта модель сводится к тому, что природа предстает поэту как вечное противоречие, как разрыв субъекта и объекта, как стремление уйти в бесконечность и оторваться от проблем обыденной жизни. Кажется, В. Ф. Саводник здесь совершенно прав, и к его моделированию лермонтовской природы во всяком случае необходимо прислушаться.

Наконец, в своей характеристике природы у Тютчева В. Ф. Саводник, на наш взгляд, вполне правомерно противопоставляет эту тютчевскую природу и пушкинской уравновешенной гармонии, и лермонтовскому мятежному и трагическому уходу в бесконечность. Отсюда можно сделать и тот вывод, что, по В. Ф. Саводнику, первичной моделью для тютчевских изображений природы является живописание космического хаоса, страстно ощущаемого человеком в глубинах его души, с резким противопоставлением ночи и дня, когда поэт отдает свое явное предпочтение ночи и с предвечным хаосом как основанием всякой земной красоты.

Другой автор, которого мы сейчас приведем, едва ли уходит далеко за пределы всего этого исследования у В. Ф. Саводника, хотя и является не только известным поэтом-символистом, но также одним из крупнейших литературоведов начала XX века в России.

б) Андрей Белый пытается определить стиль зрительного восприятия природы у Пушкина, Тютчева и Баратынского<sup>29</sup>. Пушкин, по мнению этого автора, воспринимает природу в пластическом, светлом и как бы скульптурном виде. Все неясные, уходящие во мглу и хаотические явления природы Пушкин тоже учитывает. Но они его не страшат, и он надеется свести их на световую пластику своих основных восприятий. Таков простой смысл несколько заумной прозы Андрея Белого, который пишет<sup>30</sup>: «Пушкин сознательно нам на природу бросает дневной, Аполлонов покров своих вещей глаз; темные языки ее им изучены; и безглагольным недрам ее изречены им глаголы; в четких образах перед нами она; но эти четкие образы не фотография вовсе отставшей, природной природы, а образы изреченных и иссеченных изреченностей.

Я понять тебя хочу,  
Темный твой язык учу, —

как бы он говорит ей в начале создания образа; оттого есть его образ — хаоса изреченный язык».

<sup>29</sup> А. Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы (в сб: *Белый А. Поэзия слова*. Пг., 1922. С. 7–19).

<sup>30</sup> *Ук. соч.* С. 14.

Этот, как мы бы сказали теперь, регулятивный первопринцип пушкинского стиля А. Белый и иллюстрирует на таких образах природы, как солнце, луна и небо (небосвод)<sup>31</sup>. При этом Белый требует исчерпывающего словарного изучения текста Пушкина с проведением точной статистики фактически наличных у Пушкина оттенков понимания соответствующей их художественной образности.

По мнению А. Белого, совсем иначе обстоит дело у Тютчева. У Тютчева «день» — только слабое покрывало над необъятной стихией ночи. Эта стихия ночи представляется Тютчеву, по Белому, как вечный хаос, который тянет в себя каждую оформленность. Эта стихия обладает вечной страстностью, вечной неудовлетворенной тоской, она полна страхов и отчаяния, но в то же самое время она и — родное, родимое, откуда и человек, и вообще всякое оформление. Проникая таким способом в недра природы и вызывая наружу ее космически-хаотические образы, Тютчев, по Белому, не мог справиться с этой исповедуемой им стихией, в то время как Пушкин мог с ней справиться, и для его оформленной образности она была только преодолеваемым и овладеваемым началом<sup>32</sup>.

О кристальном и скульптурном оформлении природы у Пушкина, так же как и о ее страстно-волнующемся и первичном хаосе, в котором растворяется всё индивидуальное у Тютчева, спорить здесь мы не будем. Это — проблема конкретной истории литературы. Но что Андрей Белый оперирует здесь принципами надструктурного первообраза и структурного оформления этих первообразов в поэтическом языке Пушкина и Тютчева, здесь спорить не о чем; это совершенно ясно. Вот нам и представляется, что художественный стиль только и можно характеризовать как принцип конструирования всех структур данного художественного произведения, взятого во всем его потенциале, но — на основе уже доструктурных и дохудожественных, в подлинном смысле первичных жизненных впечатлений и ориентировок, первично-жизненных моделей у изучаемого нами художника.

в) В качестве третьего примера исследования первичных моделей, определяющих собою художественное произведение и его стиль, мы привели бы работу советского ученого Ю.И. Левина<sup>33</sup>. Этот исследователь тоже не ограничивается простым нахождением той или иной формы художественного произведения на основе использования его содержания. Он хочет найти те основные истоки художественности, которые мы выше назвали первичной моделью. Самый этот термин употребляется у Ю.И. Левина

<sup>31</sup> Ук. соч. С. 10–14.

<sup>32</sup> Ук. соч. С. 15, 17.

<sup>33</sup> Ю.И. Левин. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (в сб.: Структурная типология языков. М., 1966. С. 199–215).

только в виде просто «модель». Но всё его исследование яснейшим образом свидетельствует о том, что он занят разысканием именно первичных моделей. Недаром он говорит не просто о «модели», но о «модели мира», наличной в художественном языке у поэтов. Эти первичные модели Ю.И. Левин определяет на основании частоты определения у поэтов тех или других языковых элементов. Он пишет<sup>34</sup>: «Исходным постулатом для нас являлось следующее положение: “Поэт искренен” (“онтологическая” форма постулата) или “Поэту надо верить” (“гносеологическая” форма). Постулат этот, конечно, может использоваться лишь в той мере, в какой он не вступает в явное противоречие с интуицией исследователя». Из этого своего основного постулата Ю.И. Левин делает следующие два вывода: «Следствие 1. Частое — значимо, значимое — часто. Точнее: значимость того или иного элемента текста (речь идет, разумеется, о значащих элементах) в модели мира автора этого текста находится в положительной корреляции с частотой этого элемента в тексте. Связь этого следствия с исходным постулатом оправдывается пословицей “У кого что болит, тот о том и говорит”. Следствие 2. Любые неотмеченные в тексте конструкции следует понимать буквально. Это не относится, конечно, к стершимся метафорам (“я загорался и гас”) и к близким им». «Неотмеченной мы называем конструкцию, хотя бы одно слово которой не соответствует своему контексту; в частности, неотмеченными конструкциями являются метафоры»<sup>35</sup>.

Если отвлечься от трудной и сбивчивой терминологии Ю.И. Левина, а сосредоточиться только на результатах его исследования, то мы бы сказали, что результаты эти весьма интересные. Приведем некоторые из них. Автор исследует два поэтических сборника — Б.Л. Пастернака «Сестра моя жизнь», М., 1922 и, для сопоставления, Осипа Мандельштама «Камень», Пг., 1923. Сначала коснемся поэтической лексики, а именно частотности употребления у обоих поэтов существительных. При этом в нижеприводимых у нас таблицах Ю.И. Левина указана частотность того или другого существительного (первая цифра) и число стихотворений в сборнике, содержащих его (вторая цифра).

Пастернак		Мандельштам	
НОЧЬ	32, 23	РИМ	13, 10
ГЛАЗА	16, 15	МИР	10, 10
ГУБЫ	16, 14	ПЕЧАЛЬ	10, 10
ЗВЕЗДА	16, 14	СЕРДЦЕ	10, 9
САД	16, 9	ВОДА	9, 9
ДУША	15, 14	ДУША	9, 9

<sup>34</sup> Ук. соч. С. 199.

<sup>35</sup> Там же.

<b>Пастернак</b>		<b>Мандельштам</b>	
СТЕПЬ	15,7	НЕБО	9,8
ДЕНЬ	13,13	РУКА	9,8
ЧАС	12,10	ДЕНЬ	8,8
СЛЁЗЫ	11,11	ЛЕС	8,7
РУКИ	11,11	ЗВЕЗДА	8,7
ТОСКА	11,10	ТУМАН	8,7
ВЕТКА	11,10	ЖИЗНЬ	7,7
ЛИЦО	11,7	ЦАРЬ	7,7
СОЛНЦЕ	10,9	ЗЕМЛЯ	7,7
ТУЧА	10,8	НАРОД	7,5
ВЕТЕР	9,9	БОГ	6,6
ПЫЛЬ	9,9	ВЕТЕР	6,6
ЖИЗНЬ	9,8	ТИШИНА	6,6
КАПЛЯ	9,8	ЧЕЛОВЕК	6,6
ОКНО	9,8	ГЛАЗА	6,5
ЖАР	8,7	МОРЕ	6,5
ТЕНЬ	8,6	ПРИРОДА	6,5
ВЕК	8,6	СЛОВО	6,5
ТРАВА	8,5	ПТИЦА	6,4
БОГ	8,5	СВОБОДА	6,4
ЛИСТ	8,4	ВИНО	5,5
ТУМАН	7,7	ВОЗДУХ	5,5
ДВЕРЬ	7,7	ВОЙНА	5,5
СЕРДЦЕ	7,7	ЛУГ	5,5
БУРЯ	7,6	НОЧЬ	5,5
ЛЕТО	7,6	ОКНО	5,5

Все эти слова Ю. И. Левин делит на четыре «семантических поля», а именно на поля природы, человека, вещи, культуры с историей. Сравнение этих полей между собою у обоих поэтов в условиях статистических подсчетов также дает любопытные результаты<sup>36</sup>.

Мы здесь не будем приводить всех существительных обоих поэтов, зарегистрированных Ю. И. Левиным (их около 100). Мы только приведем тот общий вывод, который исследователь делает относительно обследованных им этих существительных.

<sup>36</sup> Ук. соч. С. 202.

Ю. И. Левин пишет<sup>37</sup>: «Рассмотрение частотного словаря существительных СМЖ [т. е. “Сестра моя жизнь”] позволяет выдвинуть следующую гипотезу: развертывание частотного словаря можно рассматривать как своего рода космогонию, как “сотворение мира” поэтом, как генезис его модели мира. Так, в СМЖ *в начале была ночь*, потом возникает человек, но еще не весь человек, а Глаза и Губы; в Ночи появляются Звезды, и сияют они над возникающим Садам... И так постепенно, сначала — самое важное, потом — второстепенное, формируется мир СМЖ».

Приведем из Ю. И. Левина еще список глаголов (не весь, но только около десятка)<sup>38</sup>.

Пастернак		Мандельштам	
СПАТЬ	12, 7	ЛЮБИТЬ	13, 11
ПЕТЬ	9, 5	ПЕТЬ	11, 11
МУЧИТЬ	9, 4	ИДТИ	8, 8
ПАХНУТЬ	8, 4	БРОСИТЬ	6, 6
СЛЫШАТЬ	7, 7	ЛЕТЕТЬ	6, 6
ЗНАТЬ	7, 5	УЙТИ	6, 6
БЕЖАТЬ	6, 6	ХОТЕТЬ	6, 6
ИДТИ	6, 6	ВИДЕТЬ	5, 5
ЦЕЛОВАТЬ	6, 6	ДУМАТЬ	5, 5
ЖИТЬ	6, 5	СЛУШАТЬ	5, 5
КАЗАТЬСЯ	6, 5	СТОЯТЬ	5, 5
БИТЬСЯ	6, 5	ГОВОРИТЬ	5, 4
ДЫШАТЬ	5, 5	ЗНАТЬ	5, 4
ЛЮБИТЬ	5, 5	МОЧЬ	5, 3

В дальнейшем Ю. И. Левин подвергает таким же статистическим исследованиям: прилагательные у обоих поэтов, так называемые у него «семантические поля», но теперь уже в более узком смысле (поле флоры, поле фауны, персоналии, географические названия и некоторые другие поля); сравнения; предикаты, приписываемые объектам у Пастернака. Все эти элементы художественного языка Ю. И. Левин называет «станцией содержания», вслед за чем идет у него обзор «формы содержания» (отмеченность синтагм, меру которой Левин называет «степенью метафоризации»<sup>39</sup>, структура сравнений, эллипсисы; случаи усложнен-

<sup>37</sup> Ук. соч. С. 203.

<sup>38</sup> Ук. соч. С. 202–203.

<sup>39</sup> Ук. соч. С. 209.

ного синтаксиса, играющие, по Ю. И. Левину, в поэтике Пастернака ту же роль, что и эллипсисы).

Приводимая нами здесь теория Ю. И. Левина не осталась без критики. Г. Н. Пospelов по поводу статьи Ю. И. Левина пишет<sup>40</sup>: «При чтении статьи удивляет полное несоответствие поставленной в ней задачи и полученных результатов. Отвергая субъективизм, который, конечно, может произвольно возникать при попытках осмысления “целых высказываний поэта”, действительно выражающих его “мировосприятие”, Ю. И. Левин приходит к субъективизму гораздо большему и преднамеренному, вытекающему из самих принципов его исследования. Считая содержанием произведения семантику его текста, обследуя сразу целые сборники и обезличивая тем самым каждое из десятков включенных в них стихотворений, вырывая в каждом из последних все слова из их семантико-синтаксического контекста, в котором они только и имеют какое-то конкретное изобразительно-выразительное значение, вытекающее из настоящего, идейного (в широком смысле слова) содержания стихотворения, наконец, производя количественное разнесение этих выдраных из контекста слов по лексическим “полям”, наш структуралист воображает, что таким путем он может объективно выяснить “модель мира” Б. Пастернака или О. Мандельштама. Будь еще живы эти поэты, они, конечно, приняли бы всё это за злую шутку. Нечего уж и говорить также о том, что авторы подобных “штудий” (а у Ю. И. Левина уже есть свои последователи!) совершенно игнорируют *специфические* свойства изучаемого предмета — художественного творчества, — или о том, что в их подходе к поэзии нет ни грана *историзма*».

В этом рассуждении Г. Н. Пospelова много справедливого. Действительно, рассуждая теоретически, ни в каком случае нельзя сводить поэтику на лексику и отдельные поэтические приемы. Нельзя вырывать слово из контекста, минуя все поэтические оттенки слова, получаемые им из этого контекста; нельзя обезличенные таким образом слова подсчитывать и на основании формальной статистики исследовать используемые у поэтов модели мира; нельзя брать слова только в отдельных сборниках, а не во всем литературном наследии поэтов; нельзя брать слова вне их исторического происхождения. Далеко не всегда частота употребления какого-нибудь слова свидетельствует о преимущественной значимости этого слова для поэта, поскольку это преимущественно значимое слово для поэта может употребляться в данном стихотворении или в данном сборнике стихотворений очень редко или даже совсем не употребляться. Всё это указано у Г. Н. Пospelова совершенно правильно. Но отнюдь не все аргументы Г. Н. Пospelова применимы к исследованию Ю. И. Левина.

<sup>40</sup> Г. Н. Пospelов. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 11.

Поэтические оттенки отдельных слов в их контекстах Ю.И. Левин всё же более или менее указывает и вполне отчетливо говорит о «семантической трансформации» значения слова в условиях его поэтического употребления<sup>41</sup>. Его статистические подсчеты, конечно, имеют для него только приблизительное значение, а проблемой историзма он и вообще здесь не занимается.

В конце концов, Ю.И. Левин прекрасно сам сознает ограниченность своей статистики, поскольку лежащие в ее основе постулаты он признаёт только в том случае, если они не противоречат «интуиции исследователя». Необходимо учесть также и то, что подобного рода исследования «моделей мира» в литературоведении только еще начинаются, так что на данной стадии науки многое приходится исследователям прощать в надежде на скорое появление и более точной семасиологии, и более точной языковой статистики. Самое же главное, — и, вероятно, Г.Н. Пospelов с этим вполне согласится, — это то, что Ю.И. Левин теми или другими способами, но всё же пытается разыскать те первичные модели, которые лежат в основе стилевых приемов у поэтов. Самое главное — это то, что Ю.И. Левин не хочет ограничиваться ни просто содержанием поэтического произведения, ни просто его формой, но ищет то первичное ядро, тот первичный регулятив и ту первичную модель у поэтов, которая осмысляет для нас и содержание, и форму поэзии. Здесь предпринимается весьма важная попытка выйти за пределы только одних композиционных схем и определить осмысляющие всю поэтику первичные для нее модели. Поэтому огромная доля правоты свойственна и работе Ю.И. Левина, и ее критике у Г.Н. Пospelова.

---

<sup>41</sup> Ю.И. Левин, *ук. соч.* С. 213–215.



### § 3. ПРИМЕРНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ПЕРВИЧНЫХ МОДЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ

**1. Предварительные замечания.** Эти предварительные замечания являются для нашей теории настолько важными и необходимыми, что без них едва ли будет возможно проводить нашу классификацию и уже совсем невозможно будет научным и деловым способом применять ее к историко-литературным материалам.

Во-первых, необходимо считаться с теми огромными трудностями, которые предстоят всякому автору, намеревающемуся создавать ту или иную классификацию упомянутых моделей. Эти трудности до того велики, что огромное большинство литературоведов, как, впрочем, и большинство искусствоведов, даже и не пытается создавать какую-нибудь классификацию.

Здесь обычно ограничиваются только теми законченными стилями, которые мы находим в истории искусств и литературы (ренессанс, барокко, рококо, ампи́р, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, критический и социалистический, натурализм, импрессионизм, символизм, акмеизм, футуризм). Тем не менее, как и везде, теория и практика должны быть здесь слиты воедино, а констатация только отдельных особенностей или примеров того или другого стиля всегда страдает более или менее случайным и несистематическим характером, лишенным всякого метода и не основанным ни на какой последовательной и единообразной логике. Поскольку в данном месте нашей работы мы заняты исключительно теорией художественного стиля, теоретическая классификация не только самих стилей, но и тех первичных моделей, которые лежат в основе стилей, является делом максимально обязательным, максимально необходимым и максимально последовательным в логическом отношении. Потому-то и невозможно находить в истории учения о стилях так или иначе, но систематически приведенной классификации стилей, не говоря уже о первичных моделях каждого стиля.

Во-вторых, всякая теория по необходимости оперирует своими категориями логически, а это означает то, что эти категории должны быть резко и отчетливо противопоставлены друг другу, отличены друг от друга с установлением всех необходимых для этого признаков каждой

категории. Однако, как ни понятно и как ни логично это требование, здесь таится огромная опасность. Работники, не имеющие больших навыков в логических теориях, думают, что все эти теоретические категории так прямо и осуществляются в истории в своем взаимноизолированном виде. Фактически можно только очень редко наблюдать, что данная литературоведческая категория осуществилась в истории в своем чистом виде. Фактически уже первое прикосновение к тому или иному историческому стилю свидетельствует о взаимных переходах одной категории в другую и о совмещении их в одном и том же литературном произведении, несмотря ни на какую их взаимную противоречивость и логическую несовместимость. Обратный вывод о том, что хаотически становящаяся действительность литературной истории исключает всякую нужность и даже необходимость теоретических классификаций, тоже является совершенно неверным.

Наоборот, всю эту хаотичность и совмещение несовместимого в том или другом литературном произведении мы только тогда и можем определить, когда теоретически нам уже и наперед ясно, какие именно тут стилевые приемы и задачи осуществлены. Трагедии Озерова или Катенина мы только потому и можем определить как переход от классицизма к сентиментализму, что мы уже заранее знаем, что такое классицизм и что такое сентиментализм. Отсутствие отчетливо выработанной теории может привести нас в данном случае только к беспомощной описательности и лишит нас всякой возможности понять данное произведение исторически.

Поэтому запомним раз навсегда: теоретическое противопоставление тех или иных моделей художественных стилей, да и противопоставление самих стилей имеет смысл только тогда, когда мы сумели при помощи этих теоретических данных освоить и осознать всю практическую стихию становления, всю пестроту и даже противоречивость разных теоретических категорий, которые фактически осуществились в истории как нечто вполне совместимое и как нечто по этому самому максимально живое и органически жизненное.

Как бы мы ни противопоставляли средневековое и возрожденческое мировоззрение, тем не менее у Данте эти два мировоззрения каким-то чудом совмещены в одно нераздельное целое, так что уже давно стало традиционной истиной, что Данте одновременно последний поэт средневековья и первый поэт Нового времени. Но, не умея теоретически противопоставить оба эти мировоззрения, как можно было бы находить их совмещение у Данте? Античная мифология и литература обладают своими собственными стилями, о которых нам хорошо говорят историки литературы. Но вот, например, Гёте — поэт вовсе не античный, поэт нового времени, поэт новых и весьма изысканных чувств и настроений, поэт

со всеми признаками именно новоевропейского мироощущения, и тем не менее первые три действия во 2-й части его «Фауста» посвящены исключительно античной тематике. Но при чем тут античность? Вот хороший историк литературы и расскажет нам, что такое здесь античность у Гёте, как она причудливейшим образом объединилась с новоевропейскими моделями, и как из этих двух эпох, разделенных между собой почти двумя тысячелетиями, у Гёте появились свой собственный и цельный стиль и свои собственные модели, уже не просто античные, но и не просто буржуазно-капиталистические. Итак, теория должна не мешать практике исторического исследования, а должна ей всячески помогать. Без теоретической классификации невозможно понять историческое явление во всей его полноте, а без истории невозможно понять теоретические категории во всей их конкретности.

В-третьих, владея той или иной теорией, классификацией первичных моделей, объясняющих и осмысляющих для нас конкретно-историческую стилевую практику, и часто наталкиваясь на неимоверную пестроту и совмещенность логически несовместимого, мы берем на себя ответственность за то, что наш анализ будет отвечать всей сложности изучаемых нами исторических явлений. Поэтому в случае пестроты и совмещенности разных несовместимых моделей в одном и том же стиле, мы тоже должны уметь ее объяснить и сделать понятной.

Если мы констатировали две, три, четыре модели и, может быть, еще больше того в одном и том же литературном произведении, то, очевидно, для всех этих моделей должна быть нами создана какая-то единая, но уже более общая модель. Правда, в конкретно-историческом исследовании часто оказывается, что нет никакой возможности найти одну общую модель для фактически независимых, противоречащих друг другу моделей. Но тогда это будет значить, что у данного писателя действительно еще не произошло органического слияния того, что фактически им высказано. Такого рода противоречия, которые никак нельзя синтезировать, довольно часто встречаются у писателей переходного времени, когда старое еще не преодолено, а новое еще недостаточно усвоено. Но тогда так и будем говорить, что тут у писателя безусловное противоречие. И это тоже будет вполне научным осознанием стилевой практики данного писателя, и тут нечего бояться непреодолимых противоречий, констатация которых тоже вполне исторична и повелительна для историка литературы. Таким образом, либо, в условиях противоречивого моделирования, мы всё же находим некую общую модель для всех этих противоречивых особенностей данного художественного стиля, либо в самом произведении нет ожидаемого нами синтеза противоречивых элементов, но тогда так и говорим, что данный писатель разрывается между разными стилями и еще не умеет все свои модели объединить в единое целое. Нет ничего

удивительного в том, что романтизм часто сбивался на натурализм, а соц-реализм — на критический реализм. Однако только отчетливая теория стилей и их моделей может помочь нам разобраться во всех этих противоречиях истории.

Таковы те немногие, но для нас очень важные предварительные замечания, которые должны предшествовать всякой классификации изучаемых нами первичных моделей.

**2. Модели из неорганической природы.** Мы уже говорили выше, что первичная модель, возникающая из первичных жизненных ощущений и ориентировок писателя, взятая сама по себе, вовсе не является чем-то обязательно художественным, хотя, как мы увидим ниже, писателю ничто не мешает брать в виде моделей и область искусства. Однако это будет у нас уже классификация не моделей неорганической природы, но моделей, которые берутся из области других искусств (музыки, живописи и т. д.). Сейчас же мы хотим сосредоточиться на моделях, почерпаемых писателями именно из неорганической природы.

а) В первую очередь из этой области на писателей часто производят огромное впечатление уже отдельные *элементы* неорганической природы, или отдельные ее стихии. Так, *огонь* для многих писателей или по крайней мере для некоторых их произведений является именно такой первичной моделью. Например, по статистике А. Белого<sup>1</sup>, в сборнике Вяч. Иванова «Кормчие звезды» о «свете» говорится 104 раза, об «огне» — 101 раз, о «золоте» — 50 раз, о «блеске» — 28 раз, о «мраке» — 63 раза, о «тусклом» — 38 раз, с явным преобладанием огня и света над мраком и темнотой. Мы можем указать на две работы современного французского философа Гастона Башляра<sup>2</sup>, специально трактующего огонь как предмет первичного ощущения у разных писателей. С нашей точки зрения здесь, конечно, речь идет не о чем другом, как именно о модели огня.

Многих писателей привлекала *водная стихия, воздушная стихия и стихия земли*. В античности, которая гораздо ближе к мифологии, чем Новое время, все эти элементы или стихии разными писателями прямо полагались в основание всего бытия. Так, Фалес всё производил из воды, Гераклит — всё из огня, Диоген Аполлонийский — из воздуха, так что даже и само мышление мыслилось то водно, то огненно, то воздушно. Писатели Нового времени не столь последовательны и не столь философски настроены. Все эти стихии большею частью понимаются здесь в переносном смысле слова. Однако это нисколько не мешает им видеть в этих стихиях свою первичную модель.

<sup>1</sup> А. Белый. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 98.

<sup>2</sup> G. Bachelard. La flamme d'une chandelle. Paris, 1962; La psychanalyse du feu. Paris, 1968. Ср. работу об этом исследователе: P. Quillet. Bachelard. Paris, 1967.

б) От элементов перейдем к *сложным образованиям* из области неорганической природы. На писателей производит сильное впечатление поверхность земли с ее равнинами, степями или горами, вулканами, землетрясениями. Водная стихия дает также сложные образования, как реки, озера, моря, океаны. Воздух в виде земной атмосферы часто тоже импонирует поэтам, находящим свои первообразы в бурях, грозах, молнии, громе. Древние представляли своих демонов в виде огненного пламени. Вспомним «Бурю» Шекспира и сцену грозы в «Короле Лире», «Грозу» Островского, «Огненный столп» Гумилева. Миф и поэтический образ матери-земли имеет в мировой литературе даже свою тысячелетнюю историю.

в) От отдельных сложных образований неорганической природы перейдем к *космосу в целом*. А. Ф. Лосев во многих своих трудах доказывает, что основной моделью для всего античного мироощущения является видимый, слышимый, обоняемый и осязаемый космос<sup>3</sup>. Одних писателей пленяет строгая гармоничность космоса и закономерность явлений, протекающих в нем. Другие писатели, наоборот, больше всего волнует хаосом, лежащим в основе мироздания. В русской литературе имеется гениальный образец поэзии, основанной на модели мирового хаоса. Этот образец (как мы видели выше) — Тютчев. Одних писателей волнует свет; других, наоборот, тьма. Одни воспевают светлый, видный и понятный, спокойный и уравновешенный день, другие получают свои модельные ощущения от ночи (ср. Новалис, «Гимны к ночи», А. Мюссе, «Ночи»). Еще другие восторгаются звездным небом или солнцем (у Бальмонта имеется целый сборник стихотворений под названием «Будем как Солнце»).

г) *Отдельные свойства неорганической природы* тоже весьма действенны в истории литературы в смысле первичных моделей. Свет и его лучи воспеваются решительно во всей мировой литературе. Цвета, звуки, запахи, предметы тактильных и двигательных ощущений тоже очень часты. Опять-таки, у Гёте море покрывается волнами с цветными хребтами. Стоит перечитать роман Дос Пассоса «Три солдата» или стихи и трагедии Ин. Анненского, чтобы убедиться в огромной роли цвета в качестве модели для множества различных образов и стилей. О. Уайльд прославился своими образами разноцветных драгоценных камней. И это не только в «Портрете Дориана Грея».

Когда говорят, что у данного писателя стиль сжатый, широкий, размашистый, отточенный или неопределенный по своему оформлению, красочный, бесцветный, ослепительный, мягкий, жесткий, теплый, горячий, огненный, холодный, сухой, пряный, то везде в этих случаях имеются

<sup>3</sup> Напр., А. Ф. Лосев. История античной эстетики, т. I. М., 1963; т. II. М., 1969. Ср. также: А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965.

в виду тоже модели неорганического мира. У античной Афродиты глаза влажные. Музыка Прокофьева называют музыкой века стали. Мопассан отличался чрезвычайно большим чутьем к запахам (ср. автора с его героем Полем Бретиньи из романа «Монт-Ориоль»). Чувственными моделями всегда отличался всякий импрессионизм и в поэзии, и в живописи, и в музыке.

**3. Модели из органической и неодушевленной природы.** Переходим дальше по ступеням различных областей природы. От неорганического мира мысль невольно переходит к органической природе, но пока еще неодушевленной. Это весь растительный мир. Такова модель розы у Данте и А. Блока, таков лавр у Петрарки, такова модель голубого цветка и волшебного леса у романтиков. Лес для А. Н. Островского является меньше всего очередным художественным образом. В пьесе «Лес» вовсе никаких лесов не изображается, а тем не менее ясно, что этот образ леса Островский употребил именно в виде первичной модели для изображения русской жизни определенного времени и места. Точно так же для Чехова важен не конкретный вырубаемый вишневый сад в соответствующей пьесе, а сад как модель для обрисовки уходящего в прошлое дворянско-помещичьего быта. Тут же можно вспомнить о «Соловьином саде» А. Блока, о «Цветнике царевны» С. Соловьева, о «Джунглях» Э. Синклера. Тема одиночества и трагического раздвоения дается у Лермонтова при помощи таких моделей, как дубовый листок, как ветка Палестины, как сосна или три пальмы (в одноименных стихотворениях). Таких моделей из растительного мира существует в литературе великое множество, например в лирической поэзии Гёте, Гейне и др.

**4. Модели из мира одушевленной, но дочеловеческой природы.** Образы различных животных, пресмыкающихся, птиц используются мировой литературой в качестве моделей очень широко с древнейших времен, начиная с мифов и библейских легенд о змее-искусителе и апокалиптических зверях. Такие модели очень разнообразны — это и три символических зверя в первой песне «Божественной комедии» Данте, и коты и собаки, символизирующие немецкое мещанство в «Коте Мурре» Гофмана, и модель города-спрута у Верхарна. Особенно часто используется образ птицы, то как модель одиночества и непонятности романтического поэта (образ пеликана в «Ночах» А. де Мюссе, альбатрос и лебедь в одноименных стихотворениях Ш. Бодлера), то как олицетворение рока («Ворон» Э. По, альбатрос в балладе Колриджа «Старый моряк»), то как символический образ недостижимого счастья («Синяя птица» Метерлинка), то как предвестие революционной бури («Песня о Буревестнике» Горького), то как сатирическое осмеяние буржуазного общества («Остров пингвинов» А. Франса). Воспевание соловья и жаворонка во всей мировой поэзии является символом любовных настроений.

В драме Р. Роллана «Волки» никакие образы животных не появляются, но, тем не менее, названием драмы моделируется ожесточенность политической борьбы эпохи французской революции.

**5. Модели из мира одушевленной и разумной природы.** Перейдем, наконец, к миру человеческих, индивидуальных и общественных отношений. Часто моделью могут служить отдельные *органы* или черты *физического облика человека*, — вспомним три золотых волоска в «Крошке Цахесе» Гофмана, «Холодное сердце» Гауфа, символизирующие жестокий и несправедливый характер буржуазно-денежных отношений. Или таковы антифашистские циклы стихов Л. Арагона — «Нож в сердце», «Глаза Эльзы», «Глаза и память».

Моделями литературы являются определенные *типы людей*, например пикаро, персонажи комедии дель арте, байронические герои, «лишний человек» и «маленький человек» в литературе критического реализма, «естественный» человек у просветителей, лилипуты у Свифта, слепые у Метерлинка, механический человек (големы у романтиков, «Песочный человек» Гофмана, гомункул в «Фаусте» Гёте, Франкенштейн в одноименном романе Мэри Шелли).

Но моделями могут быть также и определенные *типы общественных и личных отношений* (обломовщина, карамазовщина) и весь *мир вещей*, которые создаются человеческой деятельностью и в свою очередь характеризуют человеческий быт, например шинель у Гоголя, развивающая тему «маленького человека», абажур у М. Булгакова в «Белой гвардии» как олицетворение устойчивого старого быта, экспрессионистические образы в «Прощании» И. Бехера — «Лестница-руки-по-швам», «Колбасная горбушка», «Корабль», — всё это модели борьбы старых и новых общественных отношений, вторгающихся в жизнь героя.

Мы часто говорим о стилях «ученом», «эмоциональном», «слащавом», «патетическом», «публицистическом», «крикливом», «плакатном», «лапидарном», «мужественном», «нервозном», «истерическом», «торжественном», «сословном», «классовом», «народном», «триумфальном», «церковном», «пышном», «скудном» и «ярком», «героическом», «старинном», «свободном», «экзотическом», «изошренном», «вычурном», «салонном» и т. д. Англичане называют правильный, элегантный и красивый стиль «королевским». Здесь везде мыслятся в основном психологические или психофизиологические, или разные общественные категории и модели.

**6. Модели, взятые из области литературы, искусства и науки.** Существует большое количество моделей, для которых используются не конкретные жизненные впечатления, а материалом их служат впечатления, порожденные 1) чтением литературного произведения или 2) созерцанием и изучением музыки, изобразительных искусств, философии и других

областей знаний. На моделях *первого типа* почти полностью построены: сборник Т. Готье «Эмали и камеи», где каждое стихотворение по тщательности отделки напоминает ювелирное украшение и где, например, главный образ стихотворения «Кармен» заимствован из новеллы Мериме; отдельные стихотворения Бодлера (например, «Маяки»); поэма А. де Виньи «Рог», где образы французского эпоса символизируют одиночество романтического героя. Такими моделями являются «вечные типы», переходящие от одной эпохи к другой — Прометей, Агасфер, Дон Жуан, Дон Кихот, Фауст и Мефистофель, Робинзон.

Модели *второго типа* предполагают синтез двух разных видов искусства. Так, например, моделью для литературного произведения является архитектура и живопись («готический роман», литература барокко) или музыка («музыкальный роман» у Роллана). О. Вальцель говорит, например, о тектонике и атектонике литературного произведения, а Роллан — о «музыкальной композиции» своего романа «Жан-Кристоф», который он называет «симфонией».

Один из русских дореволюционных исследователей Д. С. Дарский<sup>4</sup>, изучая цикл маленьких трагедий Пушкина 1830 года, применяет при их анализе музыкальные категории и термины, которые, с нашей точки зрения, относятся именно к области первичных моделей: «Болдинские трагедии это чудеснейшая героическая симфония, в которой “Каменный гость” занимает место блестящего скерцо. Если продолжить сравнение, то в “Скупом рыцаре” можно увидеть энергичное *allegro*, в котором дается первое развитие темы; в “Моцарте и Сальери” — глубокомысленное и медлительное *andante*, наконец, в “Пире во время чумы” — мрачный и огненный финал»<sup>5</sup>.

В статье «Некоторые вопросы художественного мастерства в “Кола Брюньоне” Р. Роллана» М. Тахо-Годи<sup>6</sup> рассматривает композицию этого «музыкального романа» по модели четырехчастной симфонии.

В качестве моделей литературного произведения могут служить и разные философские теории, построения и образы. Таковы, например, «философские повести» французских просветителей, «интеллектуальный роман» Т. Манна, *Bildungsroman* Гёте и др., научно-фантастические романы Ж. Верна, Г. Уэллса и многих других, «экспериментальный роман» Э. Золя.

**7. Онтологическая классификация моделей.** Огромную роль в литературе имеют модели, почерпнутые из разного понимания бытия и жизни, взятых в целом. Сюда относятся: 1) модели-мифы (миф есть буквальное

<sup>4</sup> Д. С. Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.

<sup>5</sup> Ук. соч. С. 53.

<sup>6</sup> Уч. зап. Сев.-Осет. гос. пединститута. Т. XXIII. Вып. 3. Орджоникидзе, 1958.



осуществление поэтической образности как таковой); 2) сказочные модели (сказка есть сознательно-критическое использование буквального мифа, но уже не для этого последнего как такового, но для целей художественного впечатления, для целей художественного и по существу своему уже критического изображения мифологии); 3) вообще фантастические элементы в литературе (имеющие разное происхождение и разное назначение, поскольку фантастическими моделями пользуются и древнегреческий роман, и романтики, многие модернисты и символисты), а также и фантастика ради фантастики, иной раз с примесью той или иной идеологии, например романы и повести А. Грина.

Сюда же относится и разнотипный реализм в литературе, основанный тоже на определенном понимании бытия и жизни. Соцреализм имеет своей моделью становление человеческой жизни вместе с ее непрерывными и длительными подготовками и с ее революционными взрывами, ведущими человека на путях к достижению им всеобщего мира на земле и уничтожения всякой эксплуатации человека человеком.

Натурализм в искусстве, наоборот, имеет своей моделью обычную бытовую жизнь человека, фиксируемую на манер фотокопии или буквальных протокольных зарисовок.

Здесь особенно необходимо выдвигать на первый план то, о чем мы говорили выше, а именно невероятное переплетение модельных тенденций в области фактической истории литературы.

**8. Жанровая классификация моделей.** Эта жанровая классификация, собственно говоря, тоже относится к моделям, почерпнутым из самой же литературы. Однако такие жанры, как эпос, лирика, трагедия, комедия, а также их переплетения в виде, например, лирической поэмы, эпической трагедии, романа-эпопеи, несомненно, тоже обладают каждый раз своей типичной моделировкой. Помимо идей и помимо всяких образов, т. е. независимо от формы и содержания того или иного жанра, всё же каждый такой жанр развивается согласно своей модели в очень ощутительном виде. Например, в трагедиях Шекспира не раз попадают комические, юмористические и сатирические эпизоды (могильщики в «Гамлете», шут в «Короле Лире», кормилица в «Ромео и Джульетте»). Эта смесь жанров в одном и том же произведении в руках достаточно опытного и глубокого писателя не только не является каким-то логическим или художественным противоречием, а наоборот, существенным образом обогащает и углубляет принятый основной жанр. Искусство историка литературы в том и заключается, чтобы не игнорировать эту смесь жанров и признавать только одни абстрактные и изолированные жанры, но чтобы констатировать наличие разных жанров в одном и том же произведении и чтобы объяснить их художественное или идеологическое значение.

**9. Структурно-композиционная классификация моделей.** До сих пор мы касались либо формальных, либо содержательных моделей для литературных стилей. Но в художественном произведении и в его стиле имеется еще одна сторона, которую трудно назвать только формальной или только содержательной, или только объединением того и другого. Во всяком литературном произведении есть своя *структурно-композиционная модель*, которая настолько разнообразна во всех искусствах и литературе, что о ней необходимо сказать отдельно.

Кто занимался музыкой, знает, что fuga, например, имеет свою точную композиционно-схематическую модель, которая настолько ясна, что ее можно даже изобразить на бумаге в виде чертежа. Сонатное аллегро — это тоже определенная композиционная схема, но уже не та, что в фуге. В музыке имеются одночастная, двухчастная, трехчастная, четырехчастная композиционные схемы. В «Пророке» Пушкина очевиднейшим образом намечается трехчастное деление: духовная жажда и бесплодная пустыня; преображение всех отдельных человеческих чувств — зрения, слуха и соответственных анатомо-физиологических органов человека; превращение этого преображенного человека в пророка, который своею проповедью должен «жечь сердца людей». Таким образом, здесь схема АВС, где второй и третий член построены по модели постепенного развития. В стихотворении Пушкина к А. П. Керн — другая композиционная схема, а именно, АВА: первоначальное и моментальное видение красоты; ее забвение среди суеты жизни; и — ее вторичное появление уже в новом виде и соответствующие восторги поэта. Таких схем можно наблюдать в литературе бесчисленное количество, каждая из них развивается по закону определенной композиционной модели. Сравнить и сопоставлять такого рода композиционно-схематические модели в литературе — прямая задача и теоретика, и историка литературы.

**10. Историческая классификация моделей.** Выше мы уже не раз говорили, что историческая жизнь есть та основная и глубочайшая область, без учета особенностей которой невозможен никакой анализ конкретных стилей. А сейчас мы бы сказали, что это является также и наиболее синтетическим принципом в классификации моделей, поскольку для нас всё существует только в истории, и без исторической характеристики невозможно говорить ни о самом художественном произведении, ни о его стиле, ни о моделировании его стиля. Можно сказать, что историческая классификация моделей является не чем иным, как наиболее полной классификацией, поскольку исторические модели искусства и литературы вмещают в себя решительно всё то, что мы вообще выше говорили о моделях. Существует определенная модель для античной классики или, лучше сказать, для античной архаики, классики и модерна. Существуют определенные модели для стилей средневековой литературы,

для буржуазно-капиталистической и для социалистической литературы. Нечего и говорить о том, что имеются свои модели для Ренессанса, классицизма, сентиментализма, романтизма, критического реализма, натурализма, модернизма со всеми его разнообразными оттенками. Все эти модели отличаются огромным обобщающим характером, поскольку они взяты не из области каких-то отдельных моделей, а из самой истории. А в истории имеется решительно всё.

Только, пожалуй, мы бы сказали, что историческая классификация моделей все-таки не есть просто история моделей. Ведь в этой истории существуют свои предварительные периоды для каждой модели, свои специфические, устойчивые черты, а также и свои эмбриональные элементы, возвещающие о наступлении еще других моделей и стилей. Это действительно есть предмет только истории литературы и искусства. Но ничто не мешает нам выбирать те или иные устойчивые образования из области литературы и анализировать их так, как будто они были вне истории и как будто бы являлись только теоретическими категориями. Если у нас будет точнейшим образом соблюдаться историзм, т. е. последовательное становление с его революционными взрывами, то подобного рода выделение отдельных устойчивых элементов из истории и теоретическое обследование такого рода исторических моделей не только не помешает никакому историзму, а наоборот, как мы сказали выше, будут только способствовать его углублению.

## § 4. ПРИМЕРЫ СОВРЕМЕННЫХ КЛАССИФИКАЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ

Поскольку исследователи художественного стиля довольно редко прибегают к систематической классификации художественных стилей, постольку нам хотелось бы привести еще нескольких авторов, которые как раз не игнорируют проблему классификации и свои общие рассуждения о теории стилей как раз и сопровождают такой подробной классификацией. Само собой разумеется, нет никакой возможности брать нам на себя ответственность за правильность этих классификаций, да этого в настоящем месте нашей работы совсем не требуется. Но эти классификации всё же поучительны, и они немало дают также для наших собственных возможных усилий в данной области.

**1. Э. Эльстер.** Работа этого исследователя началась еще в 1897 году<sup>1</sup>. Но мы приведем интересующую нас классификацию стилей у него в изложении О. Буркгардта<sup>2</sup>.

Буркгардт хочет «сопоставить... “стиль” с другими родственными ему терминами», надеясь так «подыскать подходящее определение для него»<sup>3</sup>. Так, нельзя смешивать стиль с *формой*, потому что содержания этих двух понятий не совпадают: можно говорить о форме кристаллоида, дерева и т. п., но нельзя говорить об их стиле. Существуют черты различия и между стилем и *материалом*. Материал — только необработанная масса, в которой еще не проявилась деятельность человека и нет правильного расчленения, существенного для стиля. Стиль не есть также и *техника*, «под которой мы подразумеваем сумму сознательно применяемых приемов и расчетов, облегчающих автору его работу. Стиль же берет свое начало отнюдь не в области сознательного, а рождается в подсознательных глубинах нашего духа»<sup>4</sup>.

Нельзя со стилем смешивать и манерность, сущность которой сводится к преднамеренному употреблению уже заранее испытанных приемов

<sup>1</sup> E. Elster. Prinzipien der Literaturwissenschaft. 1897; 2. Bd. Stilistik. Halle a. S., 1911.

<sup>2</sup> О. Буркгардт. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (принципы Э. Эльстера), со вступ. сл. В. Н. Перетца. Киев, 1915.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 8.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 9.

и средств выражения с целью вызвать тот или иной эффект. «Близок к манерности так называемый внешний стиль, сказывающийся во внешней, чисто формальной стороне стилизации, а также в том случае, когда средства выражения не находятся в живой, непосредственной связи с содержанием»<sup>5</sup>.

«Истинный стиль всегда внутренний, но и тут мы различаем: 1) стиль восприятия и 2) стиль изложения. Стиль восприятия обнаруживается в том, как автор схватывает, преобразовывает и обобщает данный материал, стиль изложения — в том, как автор содержание внутреннего мира облекает в образы и формы»<sup>6</sup>.

Переходя к общим свойствам стиля, Буркгардт дает их следующую общую схему:

Общие свойства стиля			
Эстетические свойства		Психологические свойства	
Объективные свойства	Субъективные свойства	Объективные свойства	Субъективные свойства

К *объективным* эстетическим свойствам стиля относится способность не прямо выражать свои чувства, а вкладывать их в самые объекты. Здесь можно выделить индивидуализирующий и типизирующий, характеризующий и идеализирующий стили. Например, Гоголь в «Мертвых душах» видит тип, тогда как Вагнер в «Кольце Нибелунгов» рисует идеал<sup>7</sup>.

*Субъективные* свойства стиля проявляются, когда автор обнаруживает свое отношение к объектам. Здесь выделяются лирический, элегический, патетический, сатирический, иронический, юмористический стили, импрессионизм (воздержание от разъяснения и расчленения полученного впечатления, когда изображаемый и внутренний, и внешний мир предстает в неясных контурах)<sup>8</sup>.

К объективным психологическим свойствам относится предпочтение у данного автора тех или иных зрительных, слуховых и других образов. «Одни, как Новалис, любят яркий блеск и свет, другие, как Ленау, окутывают всё дымкой тьмы, полумрака. Шотландская народная баллада любит обстановку темного, таинственного, испанские романсы дают своим событиям развертываться при свете яркого дня. Гёте предпочитает спокойный дневной свет, Данте и Шиллер — ослепительно режущий блеск и т. д.»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Ук. соч. С. 12.

<sup>8</sup> Ук. соч. С. 17.

<sup>9</sup> Ук. соч. С. 21.

К слуховым образам относится, например, аллитерация, звонкая рифма. «Вкусовым ощущениям немало места уделял Гейне, а Байрон в “Дон Жуане” на нескольких страницах распространяется о лососине, вестфальской ветчине, трюфелях, дичи, рагу, консоме и шампанском». «Перенесение слов, характеризующих собой жажду, голод, на явления душевной жизни часто способствует созданию очень сильных и ярких метафор, и замечательно, что даже слово “вкус” стало обиходным в области эстетики»<sup>10</sup>.

Прочие объективные психологические свойства стиля включают употребление намеков, цитат, двусмысленности и т. п. «Все вышеуказанные особенности обнаруживаются в тех служебных содержаниях, которыми пользуется автор при разработке материала, но наряду с ними существуют и такие особенности, которые характеризуют стиль данного автора вообще»<sup>11</sup>. Сюда входят такие черты, как пространность и сжатость стиля (Фукидид и Тацит — образцы сжатости), целесообразность и выпуклость (Шекспир), ясность и расплывчатость, постепенное развитие мыслей и органическое развитие мысли, острова (когда дается неожиданный оборот мысли)<sup>12</sup>.

Субъективные психологические свойства стиля — это такие черты его, как смелость, робость, эротизм, религиозность, сила воли, искренность, страстность и энергия, постоянство и верность, простота и безыскусственность (как в народных произведениях), индивидуальность и оригинальность (для городского творчества), эффективность, тенденциозность и т. д.<sup>13</sup>

Помимо указанных свойств стилей, по Эльстеру, необходимо выделять также и эстетические формы апперцепции. Они отражаются в частных особенностях стиля в виде — для *объективных* форм апперцепции — олицетворения, превращения (так, Гейне вырезывает из солнечного огня диадему для своей возлюбленной), метафоры, сравнения, метонимии, символа, аллегии, символических звуков, антитезы, эпитета, синтеза (т. е. словообразования путем словосочетания, например «предпринять», «многоуважаемый», «однозвучный»)<sup>14</sup>. К *субъективным* эстетическим формам апперцепции относятся гипербола, градация, повтор, анафора, симплока, эпанапелсис, эпанадос, эпанастрофа, кумуляция, вариация, параллелизм, асиндетон, полисиндетон, риторический вопрос, эпилемма, апострофа и др.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Ук. соч. С. 24.

<sup>11</sup> Ук. соч. С. 25.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Ук. соч. С. 27.

<sup>14</sup> Ук. соч. С. 30–37.

<sup>15</sup> Ук. соч. С. 48–56.

Нечего и говорить о том, что эта классификация Эльстера не выдерживает никакой логической критики. Все эти разделения даются здесь с разных точек зрения, когда, например, поэтические тропы выступают вперемешку с чисто внешними приемами разделения речи. И всё же эта классификация для нас весьма поучительна, поскольку она имеет в виду такие стили, которые обычно вообще не считаются стилями, но которые весьма близко связаны с областью непосредственных чувственных ощущений человека.

Заслуживает внимания также и то определение стиля, которое дает сам Э. Эльстер. Оно звучит так: «Стиль есть сумма единообразно упорядоченных средств выражения, наличных в произведении, в которых дает о себе знать эстетическое восприятие и формотворческая сила создающего»<sup>16</sup>.

**2. Э. Утиц.** В своей небольшой работе о стиле<sup>17</sup> немецкий эстетик, исследователь живописи и автор «Основ эстетического учения о цветах» (*Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*, Stuttgart, 1908) Эмиль Утиц видит в поистине «страстном» стремлении современности разгадать загадку стиля не только чисто научный и теоретический интерес, но также и прозрение того, что со стилем так или иначе связывается тоска нашего «изломанного и больного века» по утешительной гармонии и высшей взаимосвязанности бытия. Вместе с тем сам термин «стиль», замечает Утиц, явно употребляется в различных и даже противоположных значениях.

Считая выработку системы точных понятий (но не просто определений) главной задачей искусствознания, Утиц подробно разбирает восемь различных употреблений термина «стиль», которыми он ограничивается в своей книге<sup>18</sup>. Перечислим вслед за Утицем эти типы.

1) Стиль художника: стиль Рубенса, стиль Рембрандта, стиль Макарта. «Здесь идет речь о вполне личном, индивидуальном моменте». Мы требуем здесь, по Утицу, не единства и однообразия, но, наоборот, максимального разнообразия стилей.

2) Материальный стиль: стиль бронзы, стиль мрамора. Здесь мерой стиля служит выполнение или учет в произведении искусства существующих в соответствующем материале условий. Так, работы, исполненные в бронзе, являют более жесткие, твердые, но одновременно более стройные очертания, чем мраморные скульптуры. Особенно ярко различие это проявляется, когда мы рассматриваем римские мраморные копии греческих оригиналов в бронзе. Мы видим здесь, какими несовершенными и неполными представляются черты жесткого и строгого бронзового

<sup>16</sup> *E. Elster, ук. соч.* S. 8.

<sup>17</sup> *E. Utitz. Was ist Stil?* Stuttgart, 1911.

<sup>18</sup> *Ук. соч.* С. 9.

стиля, перенесенные в мрамор. С этим связана вообще проблема подмены материала в искусстве. Каждый материал достигает наивысших выразительных возможностей только при правильном понимании его стиля, и художественные идеи, разработанные для одного материала, но выполненные в другом, производят на зрителя впечатление фальши и неподлинности.

3) Целевой стиль (стиль определенной смысловой направленности, *Bedeutungsstil*): церковный стиль, дворцовый стиль, стиль ратуши. На первый взгляд, кажется, что требование соответствия стиля целевой установке настолько естественно, говорит Утиц, что о нем нечего и говорить. Но вместе с тем не видим ли мы, что столетиями облик жилых зданий европейских городов искажался ложными фасадами, построенными в совершенно ином, а именно дворцовом стиле.

4) Стиль места (*Ortsstil*). Этот стиль должен учитывать преобладающий в данной местности строительный материал (базальт у древних египтян, большие запасы мрамора в Греции), климат (островерхие северные и плоские южные крыши), свойства почвы (японская архитектура, обусловленная частыми землетрясениями).

5) Национальный стиль: германский, романский, славянский, южно-немецкий, северонемецкий стили. Так, во французском стиле, по наблюдениям Утица, существеннее краска, в немецком — линия.

6) Стиль времени: готика, ренессанс, барокко, рококо и т. д. Возможно, считает Утиц, что это — наиболее важный стиль. Здесь, по его мнению, сочетаются две большие группы влияний. С одной стороны, развитие техники дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стиль; но техника должна гармонически слиться с потребностями выражения. С другой стороны, гораздо важнее в стиле времени общее культурное состояние эпохи. Так, египетское искусство имеет своим фоном религию египтян, религию смерти; наоборот, за греческим искусством стоит жизнерадостное мировоззрение античности. «Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое также есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стиля»<sup>19</sup>.

7) Натуралистический или идеалистический стиль. Впрочем, иногда стиль как таковой противопоставляется натурализму как простому копированию природы. Конечно, по Утицу, последовательный натурализм эстетически неполноценен. Но идеализм, зашедший далеко, также ущербен с точки зрения эстетики, «так как он отнимает у искусства теплоту пульсирующей жизни и подменяет ее холодными абстракциями»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ук. соч. С. 32–33.

<sup>20</sup> Ук. соч. С. 33.



Поэтому истинный стиль надо искать посредине между этими двумя полюсами.

8) Стиль в смысле драматического, эпического, пластического, художественного стиля и т.д. «Значительным художникам свойственно вообще ясное осознание эстетических особенностей отдельных отраслей искусства, откуда, однако, не следует никакого отрицания богатых влияний, благодаря которым одно искусство может оплодотворить другое»<sup>21</sup>.

В иллюстрацию своих положений Утиц приводит 12 примеров живописных и скульптурных произведений разных эпох, с подробными пояснениями (с. 37–63).

Приведенное здесь разделение стиля Э. Утиц не обязательно понимает как точную логическую классификацию. Скорее, для него это только примеры наиболее ярких разновидностей стиля. Поэтому предъявлять ему логическое требование строгой классификации, вероятно, нет особенных оснований. Можно только сказать, что перечисление стилей в таком виде, как оно у него дается, конечно, не подчиняется никакому единому принципу деления и вовсе не является в строгом смысле классификацией. Приводимые им стили, после достаточного размышления над ними, нетрудно превратить в самую настоящую классификацию. Поскольку, однако, сам автор этого не делает, не будем делать этого и мы. Однако мы считали немаловажным привести разделение стилей Утица потому, что в этом перечислении охвачено почти всё основное, что необходимо для логически выдержанной классификации, и это невольно направляет наш ум именно в сторону разыскания такой классификации. Повторяем, время для проведения строго логической классификации художественных стилей далеко еще не наступило. Сейчас важно уже то, что все рассмотренные нами теперь авторы пытаются наметить хотя бы главные материалы, необходимые для классификации, а материалы эти в предыдущем далеко не всегда принимались во внимание и часто даже отбрасывались как поверхностные, несущественные и дилетантские.

**3. Э. Кассирер.** Из авторов последних десятилетий, может быть, ближе всего подошел к нашему пониманию модели известный философ Э. Кассирер, который вышел из неокантианской школы, но в конце концов занял совершенно новую позицию, во многих отношениях прямо противоположную старому неокантианству. Из числа выдвигаемых им новых понятий обращает на себя особенное внимание понятие *символа*, которое интересно для нас тем, что оно дается у этого автора и не позитивистски, но, с другой стороны, также и не мистически, не обязательно религиозно и уж, конечно, не метафизически. Это есть у него типичнейшая

<sup>21</sup> Ук. соч. С. 35.

структура всякого сознания, которое, если оно действительно направлено на какой-то объект, тем самым отличается и своими символическими функциями. Символ, по Кассиреру, и не только субъективен, поскольку здесь предполагается то, о символе чего именно идет речь, и не просто объективен, так как иначе это было бы платонизмом, ограниченность которого (правда, вместе с его глубинами) Э. Кассирер прекрасно понимает. Из трех больших томов «Философии символических форм» Э. Кассирера мы приведем только один пример, а именно из второго тома этого произведения, где Э. Кассирер анализирует время, как оно дается в мифическом мышлении. Само собой разумеется, что в данном случае и Кассирер, как и все другие приводимые нами авторы, является для нас только автором, дающим один из образцов модельного понимания мышления, за какой образец, конечно, мы не можем нести никакой ответственности. Для нас это только пример логического анализа нашей проблемы.

Хотя для мифического мышления очень важно представление о пространстве, говорит Э. Кассирер, однако всё же для него существеннее аспект *времени*. Собственно говоря, «настоящий миф начинается впервые там, где не только созерцание Вселенной и ее отдельных частей и сил оформляется в определенные картины, в образы демонов и богов, но где этим образом приписывается предшествование, становление, жизнь во времени»<sup>22</sup>. Исследованию мифического времени посвящены разделы 3-й и 4-й гл. II второй части (с. 132–174) указанной книги Кассирера, которые мы изложим ниже для иллюстрации того, как определенные наглядные модели могут характеризовать стиль очень сложных исторических мировоззренческих систем.

Сначала, однако, напомним читателю подробнее о главной для Э. Кассирера концепции символа и символической формы. Символ у Э. Кассирера и есть та модель, посредством которой человек познаёт действительность. Больше того, иного познания действительности, кроме как путем построения ее моделей-символов, Э. Кассирер не допускает. Вслед за Кантом Кассирер устанавливает гносеологический «примат» функции, т. е. символической познавательной способности человека, над познаваемым предметом. Другими словами, объектом изучения неокантианской философии Э. Кассирера является не бытие, которое непознаваемо, а наши приемы его познания. Языковое мышление, мифически-религиозное мышление, художественное воззрение не столько *отражают* мир, сколько *образуют его*, некое чувственно-взаимосвязанное и объективно-мировоззренческое целое. Но если Кант занимался исследованием познания как такового, то Э. Кассирер хочет найти в символе тот опосредствующий

<sup>22</sup> E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken. Berlin, 1925. S. 132–133.

момент, через который проходят все без исключения духовные формы в своем образовании.

По Э. Кассиреру, символическая деятельность совершается по своим определенным законам не только в научном, но и в чувственном и художественном познании благодаря тому, что Гёте назвал «точной чувственной фантазией» (*exakte sinnliche Phantasie*)<sup>23</sup>. В художественном познании дело ни в коем случае не идет «о просто данном и обнаруживаемом чувственном, но о системе чувственных множественностей, которые созданы в той или иной форме свободного построения»<sup>24</sup>. Так, «мир мифа не есть простое построение каприза или случая, но он имеет свои основные образующие законы, которые пронизывают все его особенные выражения. И области художественного воззрения становится наконец ясно, что всякое восприятие эстетической формы в чувственном возможно лишь потому, что мы образующе производим (*bildend erzeugen*) сами основные элементы формы»<sup>25</sup>. Кассирер понимает, что исследователю этой формотворческой способности познания можно было бы, конечно, обратиться назад, к дооформленному восприятию «непосредственной давности». Но тут встает проблема органа познания. Наше совершающееся в символических формах познание просто не имеет средств описать эту непосредственную давность иначе, как в символах же. Поэтому, говорит Кассирер, «если вся культура являет свою деятельность в создании определенных образных миров сознания (*geistiger Bildwelten*), определенных символических форм, то цель философии состоит не в том, чтобы отступить позади всех этих созданий, но скорее в том, чтобы понять и сделать их осознанными в их основном образующем принципе»<sup>26</sup>. Только так и может быть охвачена человеческая жизнь в ее полноте. Отсечение же всего символического мира означало бы низведение жизни до уровня простых биологических процессов.

Исходя из такого понимания символа как принципа, или, мы бы сказали, модели формообразования, Э. Кассирер пытается на крупных типических примерах проследить изменения чувства времени в истории религий как показатель глубочайших различий в характере этих религий<sup>27</sup>.

Так, в *библейском монотеизме* Бог, исключенный из взаимосвязи природных явлений, совершенно исключается также из порядка космического, астрономического времени, и возникает совершенно новое восприятие времени, целиком соотнесенное с человеческой *историей*; но и эта история понимается лишь как будущая история, и поэтому «подлинное

<sup>23</sup> Ук. соч. С. 19.

<sup>24</sup> Ук. соч. С. 20.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Ук. соч. С. 50.

<sup>27</sup> Ук. соч. С. 150.

временное сознание переходит теперь вполне в сознание будущего». Прошедшее и настоящее тонут в идеализированном будущем. История понимается как бытие будущего.

Под знаком будущего находится сознание времени и в *персидской* религии. Поскольку борьба добра со злом ограничена здесь лишь настоящим временем, в будущем же добро призвано победить, то религиозное чувство устремляется не к созерцанию данного, но к приближению нового времени и нового бытия. Однако, в отличие от мироощущения библейских пророков, «воля к будущему в персидской религии более ограничена, более привязана к земле». Культурная деятельность человека должна здесь всемерно приближать конечное торжество Ормузда, которое достигается не только богом, но и людьми и с помощью людей.

В резкой противоположности настоящему действию у библейских пророков, в *буддизме* неделание является главным религиозным подвигом. Идеалом здесь является погруженность в неразличенное единство абсолюта. *Сон*, который в «Авесте» выступает как злой демон, в индийском мироощущении имеет высокое религиозное значение. «Как человек, крепко обнимаемый любимой женой, уже не знает более, что в нем и что вне его, так человеческий дух, крепко обнимаемый духовным атманом, уже не знает, что в нем и что вне его. Поистине это его образ, где достигнуты его желания, где он свободен от желания и боль чужда ему» (Brhadaranyaka Upanishad, 4, 3, 21 слл.).

Для *китайской* религии время есть неограниченное повторение того же самого. Предустановленный порядок вещей здесь увековечивается и освящается. «Будущее имеет религиозное оправдание лишь постольку, поскольку оно способно узаконить простое продолжение, точное и верное воспроизведение прошедшего»<sup>28</sup>.

*Египетская* религия, так же как и китайская, тесно привязана к данному, к миру. Здесь также идеалом является продление настоящего, но уже в виде продолжения чисто физического существования индивидуально-го тела во всех его частях. Поэтому при бальзамировании «величайшая забота уделяется тому, чтобы не только уберечь от разрушения тело в целом, но такая же забота распространяется и на сбережение каждого отдельного члена. Каждая часть тела, каждый орган должен посредством определенных методов бальзамирования, а также определенных магических церемоний перейти из преходящего состояния в нетленность и нерушимость, ибо только это гарантирует вечное пребывание души»<sup>29</sup>. К такой же стабилизации всех внешних свойств тела стремится и египетское искусство.

<sup>28</sup> Ук. соч. С. 151–158.

<sup>29</sup> Ук. соч. С. 158.

С *греками* понятие времени переходит в форму философии. Здесь возникает впервые характерное чувство времени как чистого и полного осознания *настоящего* времени. Таковы платоновские идеи как вечно сущие и никогда не становящиеся, образ чистого настоящего. Греческая мысль «пребывает в чистом созерцании вечно равных самим себе законов вселенной»<sup>30</sup>. В платоновском «Тимее» время является посредником между миром видимого и невидимого, благодаря чему видимое становится причастным вечности чистых форм.

*Современное* представление времени впервые появляется в полной ясности у Кеплера, который полностью проникнут основными идеями платоновского «Тимея». В современности господствует понятие времени математических естественных наук. Время есть первичное изменчивое (Unvariable) — «та однообразно изменяющаяся величина, с которой соотносятся все неоднобразные изменения и движения и которой определяется и измеряется мера этих изменений»<sup>31</sup>. Временное событие переходит в Европе «из картинного мира (Bildwelt) мифически-религиозной фантазии в точный понятийный мир научно-го познания»<sup>32</sup>.

Кратко это учение о мифологических символах времени можно формулировать так (между прочим, Э. Кассирер не употребляет термина «модель», но употребляет выражение «крупный типический пример»). Время в мифологии Древнего Китая есть, собственно говоря, полная неподвижность и окаменелость, поскольку возможное здесь движение является только повторением однажды данного. В индийском мироощущении, и особенно отчетливо в буддизме, время представляет собою растворение всего личного в абсолютной внутренней неразличности самого абсолюта, так что всё, что подлежит различению, является только сном. В противоположность этому Древний Египет хочет сохранить личность в самой вечности, но скорее здесь выступает не сама личность, а ее телесный образ, само тело, которое египтяне и умели мумифицировать на весьма продолжительное время. Древнеегипетское время — это мумифицированное человеческое тело. В Древней Греции была совершена мировая попытка сохранить личность не только в виде тела, но в виде такого живого тела, которое при всех своих круговоротах и душепереселениях всё же водится вечными идеями, которыми грек и думал обеспечить по крайней мере телесную и живую вечность человека. Древнееврейская религия не удовлетворяется одним телесным или хотя бы даже и духовным увековечением личности. Она ставит перед собою

<sup>30</sup> Ук. соч. С. 160.

<sup>31</sup> Ук. соч. С. 172.

<sup>32</sup> Ук. соч. С. 174.

определенный исторический идеал, который будет осуществлен только с помощью Мессии и который превращает всю историческую текучесть в напряженное ожидание коренного исторического переворота. В этом смысле христианское ощущение времени тоже является сплошным и весьма напряженным исканием исторического идеала, который, однако, мыслится здесь уже вне земного существования человека и надприродно. Новоевропейское ощущение времени в этом смысле отличается только отсутствием обязательной религиозности и потусторонности, но это тоже вечное ожидание, вечная борьба и вечное искание небывалого будущего.

Повторяем, формулировка всех этих моделей мифического времени является для нас только любопытным и для настоящего времени во многих отношениях неполным и неверным образцом моделирующего отношения к исторической действительности. Верно это или неверно, но, как говорят итальянцы, это здесь хорошо придумано.

**4. Стилиевые модели языка.** Для того, кому знакомы хотя бы только два языка, не может не возникнуть вопроса о том, почему одну и ту же мысль оба эти языка выражают совершенно различно. Хотя практические языковеды и мало обращают внимания на эту проблему, тем не менее существует целая наука о языке, которая так и называется «стилистика языка». Эта проблема волновала еще романтиков, которые сделали по этому поводу много любопытных высказываний. Мы, однако, сейчас сошлемся только на советского исследователя Ю. С. Степанова<sup>33</sup> и французского исследователя Мальблана.

Излагая одну такую стилиевую теорию, Ю. С. Степанов пишет<sup>34</sup>: «Общий принцип сопоставительной стилистики такой: сначала изучают все выборы, которые регулярно, обычно, “типично” делают в своей речи все люди, говорящие на данном языке, пытаются установить общую тенденцию этих выборов, а затем сравнивают эти данные с аналогичными данными, полученными из наблюдений над другим языком». Например, сопоставительная стилистика французского и немецкого языков приводит к таким выводам: «немецкий язык идет от факта к идее, а французский от идеи к факту». Точнее, говорящий на французском языке «сначала как бы видит факт, затем составляет суждение о нем и, наконец, выражает этот факт через составленное суждение. Таким образом, читателю или слушателю приходится проделывать обратный путь от высказанного суждения к факту»<sup>35</sup>. «Когда француз говорит: *ce potage est bon — cun*

<sup>33</sup> Ю. С. Степанов. Французская стилистика (сопоставление французского языка с русским). М., 1965.

<sup>34</sup> Ю. С. Степанов, *ук. соч.* С. 95.

<sup>35</sup> A. Malblanc. *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris: Didier, 1961. P. 74.

*вкусный* или *c'est la guerre — ничего не поделаешь — война!*, то немец передает это с описанием действия: *die Suppe schmeckt gut* и *so geht es nun mal im Kriege her*<sup>36</sup>.

Из сопоставительной стилистики русского и французского языков выясняются следующие яркие особенности. Если можно выбирать между тем, какой предмет сделать подлежащим своего высказывания, то французы предпочитают сделать подлежащим тот предмет или то лицо, которое реально действует, а русские — тот предмет или лицо, которое конкретнее.

Русск. Особенно бросалась в глаза эта картина.

Фр. On regardait surtout cette toile — букв. «Особенно рассматривали эту картину».

Русск. В катастрофе пострадало пять человек.

Фр. La catastrophe a fait 5 victimes — букв. «Катастрофа сделала пять жертв».

Если возможен выбор между активно действующим предметом и действующим лицом, то по-французски предпочитается лицо.

Русск. Дверь хлопнула меня по носу, или — меня хлопнуло дверью по носу.

Фр. J'ai reçu la porte au nez — букв. «Я получил дверь в нос».

Если возможен выбор между двумя действующими лицами, то по-французски предпочитается то, о котором вообще идет речь в данной ситуации, — «главный персонаж».

Русск. Кто-то ей говорит...

Фр. Elle s'entend dire par quelqu'un... — букв. «Она слышит, как ей говоримо кем-то».

Русск. Прическу ей сделал очень хороший парикмахер.

Фр. Elle s'est fait faire la coiffure par un très bon coiffeur — букв. «Она велела себе сделать прическу хорошим парикмахером».

Русск. Ей сделали операцию.

Фр. Elle s'est fait opérer — букв. «Она заставила прооперировать себя».

Русск. Надо, чтобы дети уехали.

Фр. Il faut faire partir les enfants — букв. «Надо заставить детей уехать».

Русск. Пусть кто-нибудь отнесет это письмо.

Фр. Il faut faire porter la lettre par quelqu'un — букв. «Надо сделать письмо относимым кем-либо» и т. д. и т. п.

Эту особенность можно назвать «субъективностью» или «эгоцентризмом» французского высказывания.

<sup>36</sup> А. Malblanc, *ук. соч.* С. 74.

«В каждом языке имеются разные способы выражения, и говорящие обычно и регулярно предпочитают лишь один из них, оставляя другие почти без употребления, но этот факт остается, во-первых, ими самими совершенно не осозанным и, во-вторых, сам выбор как бы почти и не имеет места (поскольку второй возможный способ выражения почти никогда не выбирается). Но этот факт *делается предметом стилистики*, как только наблюдатель пересекает языковую границу и обнаруживает, что в другом языке при наличии таких же двух способов выражения предпочитается и выбирается как раз другой. (Ср. выше французские, русские и немецкие примеры: при желании по-французски *можно было бы* сказать, как по-русски, а по-русски можно было бы сказать, как по-французски и т. д.)».

Опять-таки, нисколько не отвечая за приведенные у нас здесь примеры сопоставления разных языков, необходимо сказать, что такой, например, принцип, как движение от факта к идее или от идеи к факту, или принцип «конкретности» в противоположность принципу «действия», несомненно, являются тем самым, что мы в нашей работе называем моделью.

**5. А. Морье.** а) «Стиль для нас есть устройство, существование, способ бытия», говорит А. Морье в своей книге «Психология стилей»<sup>37</sup>. «С первого же взгляда мы узнаём в нем органическое свойство. Другими словами, он имеет отношение к роду организации индивидуальности. Посмотрите на игрока в теннис: его жесты образуют легко опознаваемую цельность, все они несут печать личности, неизменной в своей сущности. По крайней мере, так кажется... Возникает ли это действие самопроизвольно из глубин “я”, или техника игрока продумана, — какая разница! Она есть результат выбора и знак вкуса. Образ действия отвечает образу чувства и мысли. Никто не может зажечь сигарету, взять в руки перо или бросить мяч без того, чтобы его поза, ритм, размах, направление и экономия движения не выдали его характера: действие заимствует свою форму у формы духа». «Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом “я”. Да, Бюффон прав: “стиль есть сам человек”. Платон тоже говорил это: *Noios ho logos toioyτος ho tropos*, — “Каков стиль, таков характер”. И Сенека это повторил: *Oratio vultus animi est*, — “стиль есть лицо души”. Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля».

«Иные, возможно, удивятся тому, что для объяснения стиля мы прибегаем к понятиям человеческих нравов. Дело в том, что многие хотят иметь дело только со зримыми предметами и отрицать духовные причины.

<sup>37</sup> H. Morier. La psychologie des styles. Genève, 1959.



Но как, например, Поль Валери, так глубоко изучивший механизмы литературного творчества, пытается понять и объяснить стиль символистов? Восходя к порождающей душе (*âme-mère*) символизма, он определяет ее словами Малларме: это поэты хотели “вернуть себе от музыки свое достоинство (*reprendre a la musique leur bien*)”. Здесь для него секрет всего движения. Ясно, что такое намерение, как только оно становится основным, соединяется с другими связанными душевными тенденциями: оно означает триумф чувственности, субъективного, качественного, царство интуиции, религиозное чувство, вкус к таинственному, веру в симпатическое воздействие, в соответствии, часто в потустороннее. И П. Валери делает свой вывод: “Темноты, странности, в которых столь часто упрекали «стиль символистов», видимость слишком тесной связи с английской, славянской и немецкой литературой, синтаксические отклонения, нерегулярные ритмы, забавности словаря, постоянные фигуры... всё это легко выводится из единого принципа, как только он познан”».

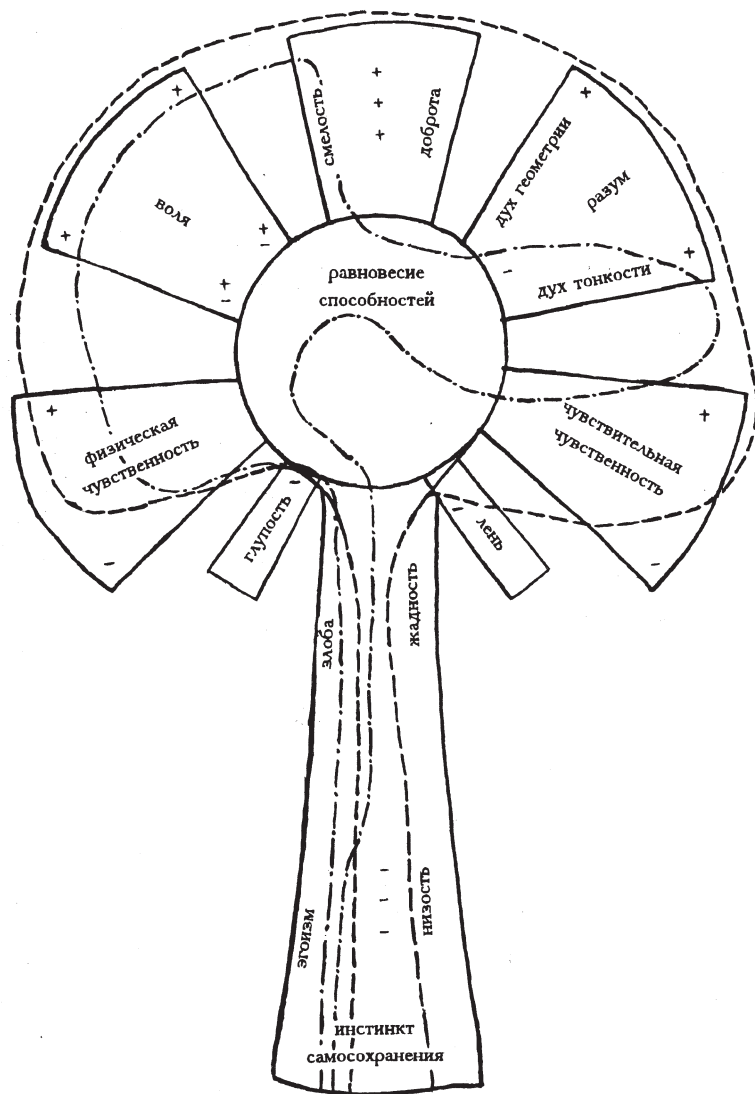
Проблему многозначности стиля А. Морье предлагает решить разделением стилистики на два отдела. «Пришел час рассеять двусмысленность. Мы должны проводить различие между *объективной* и *субъективной* стилистикой... Объективная стилистика стремится рассматривать факты общего языка (изучение метафоры с лингвистической точки зрения), а субъективная стилистика — факты психологии в связи с выбором фактов языка». Как известно, аналогичное деление проводил Ш. Балли, который, однако, исключал из научного рассмотрения всё то, что А. Морье называет «субъективной стилистикой». Подход Балли А. Морье считает слишком ограниченным. «Если бы я посмел воспользоваться образом, заимствованным из гастрономии, я сказал бы, что Ш. Балли анализирует вкусовые ощущения, приклеивает ярлыки к пряностям, дает общие рецепты в трактате для всеобщего пользования. Это — прекрасная анонимная кухня. Увы! все те, кто пройдет через эту школу, представят нам те же формулы. Эта стилистика не образует личностей, она не ведет к стилю». «Легко заметить, что мы понимаем стиль, так сказать, как *излучение*: различные конкретные проявления его в словаре, в синтаксисе, в ритме, в мелодии, когда мы изучаем их в тексте, — это всё радиальные лучи, стрелы, которые извне, т. е. со стороны текста, все кажутся сходящимися к одной цели: личности. В самом деле, они от нее исходят, а линию полета определяет стрелок». Иными словами, единство стиля определяется единством личности, личность же, как утверждает А. Морье, в своей последней основе едина. «Стиль заслуживает своего названия лишь тогда, когда несет черты индивидуальной личности».

Хотя личность А. Морье понимает психологически, однако он не сводит ее ни на одно конкретное и частное психологическое явление. «Умственная деятельность, это блестящее проявление внутренней жизни,

не есть в себе ни свойство души, ни орган мозга, ни объединение того и другого. Она есть продукт анимической (*animique*) силы, использующей передаточные звенья коры головного мозга. Это душа посылает свои волны через высокоорганизованные нервные цепи мысли, гальванизирует нейроны и воспринимает их сообщения и т. д.»

Здесь мы должны указать на то, что, с нашей точки зрения, является большой заслугой А. Морье. Оставим в стороне его рассуждения о мозге и душе, которые не являются свидетельством ясности мысли у этого автора, если не прямо говорят о порочности самой его философской позиции в данном вопросе. Здесь важно совсем другое. Важно то, что А. Морье хочет выдвинуть некоторого рода общий принцип, который охватил бы все детали художественного стиля. Для А. Морье мало того, что отдельные моменты стиля фактически образуют собою некоторого рода структуру и обладают явно ощутимым единством. Он хочет идти дальше. Этот принцип стиля, максимально общий, но зато и максимально действующий во всех отдельных элементах стиля, он называет разными словами: «личность» художника, «душа», «я», а дальше у него пойдет речь о «темпераменте». Опять-таки, не стоит спорить о самой этой терминологии в формальном смысле слова. Ввиду неустойчивости этой терминологии вообще во всей теоретической науке о литературе всякий такой термин, конечно, будет условным. Мы поэтому в предыдущем и избрали термин максимально общий и максимально нейтральный, а именно «модель». А. Морье здесь рассуждает попросту о том, что мы называли моделью художественного стиля. Но находясь в плену психологических, а иной раз и прямо субъективистских воззрений, он эту модель иногда понимает с точки зрения психологической терминологии. Здесь с ним можно сколько угодно спорить. Однако бесспорно то, что он угадал во всем конкретном «поведении» стиля, как это мы угадываем и в поведении каждого человека, некоторого рода направляющий принцип. Именно благодаря ему человек говорит так, а не иначе, употребляет жесты те, а не другие, реагирует на вещи одним способом, а не другим, ведет себя в одних обстоятельствах так, а в других обстоятельствах иначе. Это свое французское всматривание в мимику, в жестикуляцию человека, в его очевиднейшее и конкретнейшее поведение и заставило здесь Морье заговорить о чем-то таком, на что уже нельзя указать пальцем среди элементов стиля, но что, однако, пронизывает эти элементы весьма заметным и ощутимым образом.

б) Естественно поэтому, что свой анализ стиля А. Морье начинает с анализа характеров. Здесь можно говорить, по А. Морье, о слабых, сильных (т. е. обладающих ярко выраженным *libido dominandi*), тонких, гибридных, дефективных (т. е. недостаточно гармонически развитых, как, например, у Стендаля) и других характерах или, соответственно, стилях. Вообще говоря, А. Морье рассматривает любой характер как более или



менее гармоничский набор определенных свойств, образующий некое «дерево характера», на котором эти свойства занимают свое более низкое или более высокое положение в особого рода иерархии. Эти свойства, по А. Морье, могут быть как положительными (на схеме они обозначаются знаком +), так и отрицательными (они — под знаком -).

Пунктирной линией на этой схеме для примера показан, по А. Морье, характер Гюго, пунктирной линией с точкой — характер Стендаля.

Более конкретные черты стиля А. Морье рассматривает как с точки зрения их порождающего принципа (различные «эстетики темперамента»), так и с точки зрения самого текста (определенные «стили характеров»).

Членение А. Морье чрезвычайно сложно и эмпирично, но мы приведем для ознакомления читателя хотя бы кратко названия и главные свойства этих «эстетик» и «стилей» по А. Морье.

в) Эстетика *Равновесия* придерживается во всем золотой середины, гармонии пропорции; она избегает всякой мистики и стремится к пропорциональности гармонически-классических форм, полных душевного покоя. В качестве примера А. Морье приводит тексты из Ларошфуко и Декарта. Эстетика «грации» развивается в плане женственного, предпочитает малые пропорции; для нее характерна любовь скорее к хорошенькому, чем к прекрасному. Представители ее — Сапфо, Верлен. Эстетика «изобилия» пышет щедрой плотью, полными и округлыми формами, полнокровием черт лица. Таков Верхарн в своих первых стихах, Золя в «Париже». Эстетика «интеллекта» возвышенна, она апеллирует к единению неба и земли; вогнутые линии здесь преобладают над выпуклыми. Сюда А. Морье причисляет Греко, Янсениуса, Кальвина. Эстетика «изящества» полна аристократического тщеславия и ложно понятого величия, как это можно видеть у многих героинь Бальзака и в стихах Ж.-Ж. Руссо. Эстетика «отрицания» достаточно может быть описана уже тем, что ее представителями являются Рембо, Лотреамон. Это — сфера «проклятых поэтов», Зоила, Вольтера, Ницше. Эстетика «универсального» выступает у Гюго, Бальзака; для нее характерно желание овладеть эпохой, покорить мир силой слова. Эстетика «сна», по А. Морье, наиболее вычурна и в свою очередь подразделяется на пять видов. В «онирической» («сновидческой») эстетике вода загорается, пламя замерзает: человеческое существо, сверхъестественно плотное, тащит за собой свинцовые ноги или, внезапно став легким, летит в пространство. Примеры такой эстетики А. Морье находит у Рембо (“*Illuminations*”), Аполлинера. В «псевдодементной» эстетике царит постоянная галлюцинация. Таков А. Мальро в первой части “*Musée imaginaire*”. В «параноической эстетике», в отличие от дементной, сохраняется систематическая логичность. К художникам-«параноикам» А. Морье относит Ш. Кроса, А. Мимо. «Эстетика сладкой мечты» делает каждого человека поэтом, как, например, у Л. Кэррола в его «Алисе в стране чудес». Наконец, «эстетика обаяния» выступает, например, на полотнах А. Руссо, где подчеркивается тропически-буйная растительность, сверхъестественные, стилизованные формы.

Эстетика, с точки зрения текста, повторяет в общих чертах членение характеров у А. Морье. «*Слабым характерам*» он приписывает следующие стилистические разновидности. «Анакреонтический стиль» отличается любовью к удовольствиям; в нем торжествует молодость, игра, смех; он богат намеками, игрой рифмы. Женщина выступает здесь главной силой жизни, любовь понимается как наслаждение, природа как украшение, но в то же время и как ловушка. Культивируется миловидное. Вместе с тем этому

стилю недостает дыхания, что отражается уже и в преобладании короткого размера стихов. Любовь к орнаментальному широко пользуется мифологией и утонченными формами. Зло здесь не допускается, безобразие, нищета отсутствуют, нравственный закон отвергается. Не допускается и неприкрашенная истина, и если вводится философия, то только эпикурейская. В тональности стихов здесь господствуют чистые и светлые гласные, как, например, у Ронсара. В «азиатском», вернее, мы бы сказали, «азианском» стиле лень и страсть соседствуют со стремительностью воображения и галантным лиризмом. «Пиндаровский стиль» опьяняется воображением, т.е. самим собой. В дионисическом беспорядке мысли теряются пропорции, появляется преувеличенное красноречие, широко привлекается мифологический аппарат и всевозможный «риторический хлам»; здесь много пафоса и звучности. В «жеманном стиле» чувства и вкусы женственны, кокетливы, орнаментальны; стыдливость сочетается здесь с сублимацией любви, допускается ложь, утонченность. Таков Ж. де Скюдери. «Слащавый стиль» хрупок, миловиден, деликатен, инфантилен, любит уменьшительные, прибегает к аффектации, страдает недостаточной наблюдательностью. «Елейный стиль» любит величие, симметрию, чистоту линий. Но его орнамент блеклый, в нем недостаточно цвета, определения банальны, отсутствуют контрасты, при чистоте синтаксиса. Для иллюстрации А. Морье приводит Фенелона. Таковы, по А. Морье, «слабые характеры».

г) «Деликатные характеры» также имеют у А. Морье свои подразделения. «Придворный стиль» представлен у А. Морье письмом Корнелия герцогине Д'Эгийон. В качестве примера «величественного стиля» приводится Шатобриан. «Напевный стиль» у А. Морье отличается чувством беззаботности с неясным привкусом «отлынивания от школы». Фраза здесь как бы «прогуливается» в темпе адажио. Это — мягкий стиль сентиментального однообразия, где поэт с умеренной чувственностью «самодовольно покоится в своем наслаждении жизнью, а его фраза — в своей музыкальности». В основе этого стиля лежит скрытый пантеизм. Таков Ж.-Ж. Руссо в «Прогулках мечтателя». «Пастельный стиль» отличает вкус к деликатному, доходящему до слащавости, робкая и свежая сентиментальность, любящая тонкую чистоту. «Интимный стиль» полон ностальгии, умалчивания, непрерывности, как, например, у Аполлинера в “Alcools”. «Ангельский стиль» — это постоянная обращенность души к Солнцу Блага, мистицизм, интуиция, впечатлительность, преобладание поэтического движения над техникой. Единица здесь не стих, а строфа, стихотворение, в котором душа ангела вибрирует в гармонии с божественной волей. Таков Ламартин в “Harmonies poétiques”. Стиль «Дебюсси» выдает увлеченность ускользающей прозрачностью, искусственным, «стеклянными» украшениями, вкус к загадочной улыбке, намеку, подвижность, неуловимость, ритмичность, обилие немых «е» (во французском стихе), звучность, пристрастие

к «словам-фетишам». В «разочарованном стиле» чувствительность, вечные сожаления, чувство бегущего времени выражается в тягучести фразы, вкусе к неопределимым нюансам, в языке колориста. «Мечтательный экзотический стиль» А. Морье находит у П. Верлена в “La Bonne Chanson”.

д) «Уравновешенные характеры» также создают, по А. Морье, большое разнообразие стилей. «Геометрический стиль» любит холодные эпитеты, прозаизм, однозначность терминов, порядок идей, систему, взаимосвязь. Таков Декарт в «Метафизических размышлениях». «Аналитический стиль» методичен, он часто прибегает к упрощению в стремлении к логичности, а оттого однообразен; медлителен в развитии идей. Примером для А. Морье здесь служит «Трактат об ощущениях» Кондильяка. Стиль Бюффона в его «Естественной истории» А. Морье называет «возвышенным» в той мере, в какой он избегает всяческих контрастов и уравновешен. У Боссюэ А. Морье находит «плавный размеренный стиль», в котором много дыхания, энергии, библейская широта. В стиле «альбатрос» Морье видит ясность, высоту, орлиный взор, чувство пространства, твердость, суровую стоическую гордость, как, например, у Леконта де Лиля в «Античных поэмах». «Аттический стиль» ироничен, тонок, добродушен, консервативен, очень обработан. Это тон насмешников, ясный, учтивый, знающий чувство меры, не допускающий никакого словесного буйства, и в распространенности образов которого нет помпы. Таков Анатолий Франс в «Книге моего друга». «Академический стиль» отличается объективностью, чистотой линий, как, например, у Флобера в «Саламбо». «Ювелирный стиль», по А. Морье, обладает цветом, блеском, тонкостью, тщательной отделкой; в идеологическом смысле он стремится к язычеству, уважает классические нормы. «Пластический стиль» А. Морье находит у Бодлера в «Цветях зла». «Провансальский», или «реалистично-поэтический стиль» — это стиль А. Доде. Наконец, стиль «эпического натурализма» А. Морье приписывает Э. Золя в «Жерминале».

е) «Положительные характеры» лежат, по А. Морье, в основе следующих четырех стилей. «Кинематографический натурализм» ценит прямое наблюдение, стремится к передаче профессионального языка героев, подчеркивает народные моменты, допускает нарушения синтаксиса, исполнен уважения к суровой реальности. Это стиль Э. Золя в «Западне». В произведении Г. Флобера “Buvard et Récuchet” — стиль «реалистического прозаизма». «Реалистический мещанский стиль» симпатизирует «среднему человеку», но без лиризма, без страсти, игры воображения; в нем — любовь к радостям материальной жизни, таким как трубка, домашние туфли; в этом стиле избегаются абстрактные идеи, не встречается случаев синэстетического восприятия, имеются длинноты. «Реалистический импрессионизм» А. Морье находит у братьев Гонкур, в искусстве XVIII века.

«Сильные характеры» у А. Морье наиболее разнообразны по стилю. Здесь имеются: «эпический примитивный стиль», как, например, в «Песне о Роланде»; «проповеднический стиль» у Фр. де Малерба; «дерзкий», мстительный и колкий стиль Ж. де ла Брюйера («Характеры»); «тяжелый стиль», пессимистический и исполненный достоинства у А. де Виньи (“Poèmes antiques et modernes”); «эпически-романтический стиль» В. Гюго (“Les châtiments”); «вулканический стиль» у того же В. Гюго («Собор парижской Богоматери»); «громогласный стиль» Э. Ростана («Сирано де Бержерак»); «излишествующий стиль» Л. де Помпийяка с его ложным энтузиазмом и книжным красноречием; «угрожающий стиль», стиль праведного гнева, святого возмущения, пророческих угроз — у Фенелона; «едкий стиль» Вольтера («Кандид»); «изобильный стиль» Бальзака с его дионисическим темпераментом, картинами сильной, материальной природы («Шагреновая кожа»). Далее, «стиль виноградаря» стремится восстановить ход мысли первобытного человека, крестьянина, борца; им излюблены яркие цвета, материальность, конкретизация идей. «Хвастливый» стиль Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» остроумен, игрив, блещет силой и движением, часто прорывается в гомерический смех. «Стилем дровосека» Морье называет тяжесть, силу слога, в котором посредством анафоры как бы переводится дыхание, и эта анафора используется до пресыщения и еще более того, причем в строфе обнаруживаются лейтмотив и его вариации. Таков Ш. Пеги в «Еве». «Рванный стиль» дышит ядовитым фанатизмом, агрессивным догматизмом, за ним чувствуется интеллектуальная узость, он позволяет себе оскорблять противника. Таков «Дневник» Л. Блуа, в котором этот французский писатель ругает Золя и «дурака» Дюма. «Стиль пароксизма» порожден крайней любовью к жизни и жизнеутверждением; в нем много шума, крика, действия (Э. Верхарн, «Лики жизни»). «Кастильским стилем» Морье называет величие души, мужественную красоту, смелость, волю к власти, презрение к слабости, нищенство, цинизм, «кристальность». В «кислом стиле» выражает себя душа поэта, истомленного нищетой большого города. Здесь проявляется двоякое действие города на нервы: утончение, истощение, с одной стороны, и соблазн и лишение — с другой.

ж) «Смешанные характеры» дают у А. Морье «картинный переносный стиль» с его верой в материальный мир, твердость вселенной, когда даже и цветок кажется искусственным, с его любовью к форме, при которой нет места для идеи, невидимых реальностей (Т. Готье); «импульсивный стиль», когда разум в подозрении и, наоборот, желательны фантазия, иррациональность, поэзия становится поэзия событий, синтаксис изобилует, система отсутствует («Опыты» Монтеня); «барочный стиль» обнаруживает вкус к несоответствиям, диссонансу, переход от одного идеала к другому, от силы к слащавости, от войны к поэзии, от патетики к идиллии. Тут недостает цельности, меры, образы разрознены, красноречие

излишествует. Далее, «фантасмагорический стиль» — это кипение богатого воображения, чувственность, пестрота, искусственность образов и символов, часто вульгарный тон, увлечение иллюзиями молодости, поэтический протезизм, бодлеровская синестезия, поэтический «пестрый вздор», где обильный словарь черпается из разных источников. Образцом такого стиля служит у А. Морье «Пьяный корабль» А. Рембо. «Пестрый стиль» А. Морье находит у Жироду («Троянская война не состоится»). «Вертлявый стиль» сопровождается чувством неловкости, головокружения, любовью к странному; примером у А. Морье служат «Сатурнические стихи» П. Верлена. «Сибаритствующий стиль» возникает при возбуждении материальных appetites, когда нравственные преграды сломлены и освобождены низшие инстинкты. Это — А. Жид в “*Les nourritures terrestres*”.

з) «*Изоощренные (subtils) характеры*» делятся у А. Морье на восемь типов. «Колкий» стиль был развит культурой французских салонов, их живым, развязным, утонченным духом. Его черты — быстрота, летучесть, вольность, ономапопея, описательные рифмы, летучесть, вольность («Басни» Лафонтена). «Страстный стиль» отличает крайняя сентиментальность, воздыхания; с фонетической стороны он звучен, его излюбленные сочетания — гласный («Береника» Ж. Расина). «Алмазный стиль» — это стиль элиты, союз духа геометрии с духом изящества, культ истины, анализ и прочность в прозе, синтез и светлая тайна в поэзии. Язык этого стиля литературен и трезв, словарь — не редких слов, но редкостного использования слов (П. Валери, “*Poésies*”). «Герметический стиль» обращается к достойным и понимающим читателям, использует внутренний свет, этимологические загадки. Таков Малларме (“*Prose*”). «Стиль тамбурин» опирается на молодую и пылкую чувственность, и одновременно старину, простоту, свежесть, откровенный лиризм (Л. Арагон, “*Le Grève-sœur*”). «Утонченный (*nevrotomique*) стиль» крайне чувствителен, способен к глубокому анализу: он хочет отметить каждую мелочь, отсюда сложная фраза, чудесное построение периода. В пример приводится М. Пруст («Под сенью девушек в цвету»). В «сюрреалистическом стиле» происходит сублимация действительного мира, когда действие происходит на фоне «трансцендентального» пейзажа, фраза остается «без позвоночного хребта» (П. Элюар), Для «причудливого стиля» в первую очередь важна оригинальность, стремление поразить воображение (Ж. Превьер, «Слова»). «Неполноценные характеры» тоже имеют свои разнообразные стили. «Волосатый (*hirsute*) стиль» характеризуют политическая амбиция, вкус к интриге, хитрости, расчету, низкое литературное качество, презрение к «покупателям слов», задиристость, пространность. Словарь здесь подчеркивает всё зримое, формальное, яркое. Это — стиль журналиста, каким написаны, например, «Мемуары» Сен-Симона. «Стиль гражданского кодекса» — это сжигающая и убивающая страсть, эгоизм, самовлюбленность,



амбиция, сентиментальные итальянизмы, «наполеонизм», макиавеллизм, верное, но рудиментарное понимание психологии, презрение к риторике и игре воображения. Примеры такого стиля А. Морье находит у Стендаля. В «небрежном стиле» много жадной чувственности, более сладострастия, чем тонкости и энтузиазма (Жорж Санд). «Толстокожий стиль» тяжел, прозаичен, педантичен. Примеры его А. Морье находит у Бальзака. «Вымученный стиль» безволен, упрям в своем стремлении к изысканности, которое порождает лишь излишества и грамматические неправильности. Наконец, «плоский стиль» беден воображением и чувством, не имеет никакой культуры, погружен в мелкую психологию: его синтаксис примитивен. Таков Л. Дюранти в “La cause du Beau Guillaume”.

и) Заканчивая изложение книги А. Морье, мы должны сказать следующее.

Несомненно, многим покажется эта работа А. Морье над стилем слишком пестрой, слишком импрессионистической, слишком лишенной точно проводимых принципов классификации и вообще всяких разделений, чересчур использующей психологическую терминологию, чересчур общей и в некоторых случаях даже абстрактной, т. е. не соответствующей стилиевой насыщенности у приводимых здесь авторов, отсутствием всякого историзма и, наконец, неясностью структурных установок. С большинством такого рода возражений изложенному у нас автору, безусловно, необходимо согласиться. Однако мы еще раз напомним, что приводимые нами здесь примеры стилистических теорий вовсе не рассчитаны на то, чтобы узаконить эти теории и преподносить их как безусловную истину. Это всего только примеры того, как вообще нужно было бы поступать в теории художественного стиля. Но как именно нужно поступать — об этом в данном параграфе не идет у нас никакой речи и об этом в положительном смысле мы уже пытались говорить раньше.

Вместе с тем, однако, необходимо сказать, что своими яркими характеристиками разных стилей и привлечением разного рода очевиднейших ощущений, восприятий, вещей и идей А. Морье достигает во всяком случае одного, а именно, он вооружает всех теоретиков стиля смелостью и проникательностью своих наблюдений, отучает от скучных и схематических характеристик стиля и призывает оставить позади всякие абстрактные подходы к стилю, которые при традиционных способах изложения весьма обедняют художественную насыщенность стилей. Кроме того, как бы ни расценивать все эти характеристики Морье теоретически или исторически, здесь является безусловным достижением попытки именно *модельной* характеристики стилей, попытки найти самый источник стиля, его порождающую, «главенствующую» душу (А. Морье так и говорит, *âme-mère*, буквально «душа-мать»), В этом смысле работа А. Морье безусловно, заслуживает самого глубокого внимания.

# **III ПРИЛОЖЕНИЯ**



## АНТИЧНЫЕ ТЕОРИИ СТИЛЯ В ИХ ИСТОРИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТИ

Античные теории стиля, если мы хотим понять их во всей смысловой содержательности, а не только формально, необходимо изучать в их историко-эстетической специфике. Это, в свою очередь, означает, что искусство художественного слова в наиболее обобщенном и выразительном виде неразрывно связано с принципами античного понимания искусства и всей эстетики вообще, основанными на представлении о высшей красоте как совершенном, живом, материальном теле.

Поэтому на вопрос о том, что прекраснее всего для искусства и эстетики античности, необходимо ответить только одно: прекраснее всего живое и одушевленное тело космоса, который организуется универсальной безличной силой, но организуется ею в предельно обобщенном виде. Прекраснее всего космос видимого нами звездного неба и Земли, покоящейся в центре, со всеми свойственными этому космосу правильными и вечными закономерностями, круговоротом вещества в природе, а вместе с тем и с таким же круговоротом душ<sup>1</sup>.

Даже Платон не пошел в античности дальше красоты самого обыкновенного чувственного космоса и только нашел нужным объяснить его трансцендентно существующими идеями. Поэтому на вопрос о том, что прекраснее всего с точки зрения Платона, мы должны ответить: прекраснее всего мир идей; но этот последний есть не что иное, как предельное обобщение всё той же космической жизни. Следовательно, если рассматривать чувственный космос как максимально упорядоченное целое по законам идей, то и этот космос тоже является максимально возможной материальной красотой; и всё то, что внутри этого космоса, прекрасно в меру своего приближения к совершенству и цельности самого космоса<sup>2</sup>.

Аристотель нашел необходимым приблизить платоновские идеи вещей к самим вещам и потому сделать их имманентными этим вещам. Это

<sup>1</sup> О связи античного понимания прекрасного с мифологией, законами родового и рабовладельческого общества см.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963.

<sup>2</sup> См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969; он же. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.

дало ему возможность говорить о явлениях красоты более реалистическим образом, используя все известные тогда методы эмпирического наблюдения. Тем не менее и Аристотель, вероятно, в противоречии со своей критикой Платона, тоже учил о надкосмическом Нусе-Уме, являющемся формой всех форм и мыслящем только самого же себя, так что здесь в самой яркой форме выражена диалектика совпадения субъекта и объекта. Интересно, что это совпадение созерцающего и созерцаемого в Нусе как раз и объявлено у Аристотеля бытием наиболее блаженным и наиболее прекрасным<sup>3</sup>.

Телесность античного искусства и эстетики, дающая о себе знать даже у самых крайних античных идеалистов и возникшая из античного стихийного материализма, несомненно, была чужда чисто духовным идеалам, поскольку даже и боги наделялись телом (правда, особенно тонким и разреженным или, как говорили древние, эфирным телом). Это ограничивало собою проявление человеческих возможностей в сфере искусства и эстетики, поскольку очеловеченной здесь оставалась всё же только одна природа, хотя она мыслилась уже и в самом человеке. Но человек вовсе не есть только природа, и потому искания не природной, но чисто духовной индивидуальности привели античную теорию прекрасного к упадку и переходу в область уже средневекового спиритуализма, как только появилась для этого соответствующая социально-историческая почва.

И тем не менее эта телесно зримая красота выдвинула в античности такие, всегда главенствующие в ее теориях искусства категории, как мера и размеренность, симметрия, ритм и гармония. Гармоническое равновесие всех элементов живого и одушевленного человеческого тела, или, другими словами, античная скульптура, осталось навсегда, по крайней мере, одним из образцов наивысшей человеческой красоты, хотя в дальнейшем возникало и много других, уже не столь телесных образцов.

Так как тело характеризуется, в основном, пространственно-временной структурой, а преимущественно пространственно-временное понимание человека, полноценного в духовном отношении, является формализмом, то удивительным характером, который нельзя объяснить никаким другим способом, отличается и всё античное искусствознание. Сразу понятно, почему столь совершенное античное искусство удовлетворялось зачастую столь формалистическими теориями, как теории разных областей искусствознания, риторики и стилей.

Для этих античных теорий имеет значение не искусство само по себе, а только мастерство, и при этом мастерство фактического ремесла, куда античность относилась медицину, политику, плотничье дело и т.д. Для

<sup>3</sup> См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.

понятия искусства в греческом языке не было даже специального термина; но для искусства и ремесла был один и тот же термин — *techné*. Античное искусствознание переполнено трактатами, поражающими своим формализмом и отсутствием живого анализа живых произведений искусства. Это тоже есть результат слишком телесного, т. е. слишком пространственно-временного и слишком формалистического отношения к предмету искусства. Поэтому и античная эстетика даже не оформилась в специальную науку, а навсегда осталась только учением о самом же бытии или, точнее, теорией завершительных и выразительных сторон самого же бытия.

Весьма характерно для античности также учение об искусстве как о подражании. Почему, в самом деле, подражание толковалось здесь как основа всякого искусства? Исключительно только потому, что искусство не признавалось самостоятельной областью человеческого творчества или вообще какого-нибудь самостоятельного бытия. Самостоятельное и абсолютное бытие было выражено в совершенном и прекрасном космосе. Большой красоты и большей самостоятельности бытия нельзя было и придумать. Ясно поэтому, что, если художник творил, он должен был подражать величию, равномерным и вечным движениям космоса. Идеалисты говорили о существовании идей над космосом, но в таком случае искусство тоже оставалось подражанием, хотя и в специфическом смысле слова. О подражании природе или человеческой жизни стало возможным говорить в античности только тогда, когда эта природа и эта жизнь начали трактоваться как нечто самостоятельное. В значительной мере это мы находим уже у Платона и Аристотеля, но в окончательном виде эта идея сформировалась только в век эллинизма. И всё равно античная теория искусства, в том или другом смысле, не в силах была выйти за пределы учения о подражании. Здесь мы находим полную противоположность европейскому романтизму, который в качестве основы всякого искусства признавал не подражание каким-нибудь готовым образцам, но, наоборот, фантастическое творчество образов, не имеющих ничего общего с эмпирическими наблюдениями идеального или материального мира.

Категории меры, симметрии, ритма и гармонии базируются на постоянном и весьма интенсивном использовании учения о числе и основанных на нем числовых структур. Число и различные числовые структуры лежат в основе бытия не только для тысячелетнего пифагореизма и не только для тысячелетнего античного платонизма. В метафизике Аристотеля и в его рассуждениях об искусстве слова вопрос о целом и его частях занимает одно из первых мест. Атомы Левкиппа, Демокрита, Эпикура и Лукреция тоже являются не чем иным, как пространственно-числовыми телами. А когда поздние платоники исследовали космос в его последнем единстве, то это последнее основание всякого бытия и познания они

иначе и не могли назвать, как просто Единым, употребляя, следовательно, для своего максимально мистического бытия самый обыкновенный арифметический термин. И это особенно заметно в сравнении со средневековым монотеизмом, где в последней основе бытия лежит не Единое, но чисто личностный Абсолют со своим определенным именем и биографией, т. е. тем, что обычно называется «священной историей». Никакой такой «священной истории» не может быть для платонического и неоплатонического Единого, которое в конце концов является только максимально сконцентрированным единством и обожествлением сил природы. Итак, структурно-числовой характер античного представления о красоте не подлежит никакому сомнению.

Наконец, поскольку античная красота, по крайней мере в своем классическом виде, обязательно предполагала и наличие нравственного идеала и поскольку сами философы часто незаметно для самих себя переходили от эстетического понимания своей терминологии к этическому ее пониманию и обратно, постольку у исследователей всегда имелся соблазн предполагать полное неразличение у древних этих двух пониманий действительности. Тем не менее, воспринимая свою красоту не только созерцательно, древние, конечно, по большей части объединяли эстетический идеал и идеал моральный. Но это нисколько не значит, что эстетический подход к действительности у древних был всегда тождествен с подходом моралистическим. Обязательное совмещение созерцательности и утилитаризма было для них лишь результатом, но никак не принципиальным отождествлением этих двух точек зрения на действительность. Если выйти за пределы классики и привести материалы архаики и декаданса, то примеров самого резкого расхождения эстетики и этики будет сколько угодно.

Временем Платона и Аристотеля в истории греческой культуры заканчивается период классики. Начиная со второй половины IV века до н. э., т. е. приблизительно с Александра Македонского, зарождается существенно новая эпоха античной культуры, обычно называемая эллинизмом. Самый термин «эллинизм» является условным, и разные историки по-разному определяют его хронологические границы. Мы будем считать ранним эллинизмом время от второй половины IV века до н. э. до конца I века н. э., а поздним эллинизмом — весь последующий период античной культуры, когда стал господствовать Рим, завоевавший все страны от Испании до Индии. Падение в V веке Западной Римской империи (476 год н. э.) нужно считать концом всей рабовладельческой античности вообще, после чего начинается формирование феодализма и на его основе — средневековой культуры.

Экономической основой классического рабовладельческого полиса явилась мелкая собственность на средства производства. Классический

рабовладельческий полис отличался партикуляризмом, всегда был миниатюрных размеров, имел сравнительно небольшое число рабов, так что граждане не только принимали прямое и непосредственное участие в своей государственно-городской жизни, но и знали друг друга в лицо.

Развитие производительных сил рано или поздно должно было взорвать изнутри этот классический полис. Ранний эллинизм становится эпохой великих завоеваний — сначала Александра Македонского, а потом Рима — и возникновения огромных многонациональных государств военно-монархического типа, среди которых Греция оказалась всего лишь глухой провинцией.

Чтобы понять культуру и искусство эллинизма как результат отражения его социальной жизни, необходимо прежде всего принять во внимание то новое положение, которое занял индивидуум в этом новом обществе. Первое, что бросается в глаза, — отсутствие той простоты и непосредственности, которыми так богата греческая классика. Гражданин классического полиса всё имел под руками. Придя на площадь своего города, он становился политическим деятелем, принимая участие в решении важных дел города. Придя на поле, он либо работал сам как крестьянин, либо организовывал труд рабов, выступая в роли их непосредственного руководителя. В случае войны он становился либо начальником, либо воином, но в том и другом случае обязательно непосредственным участником победы или поражения.

Эта непосредственность греческой классики гибнет в период эллинизма в связи с выступлением на социально-историческую арену инициативы и собственности нового типа. Под влиянием совершенно новых условий в этот период формируется индивидуум с весьма дифференцированной и весьма изоэцированной субъективной психикой. Возникает изысканная культура субъективных чувств, настроений и размышлений человека, стремящегося уйти в глубину самоанализа и самолюбования. Непосредственное участие в жизни природы и общества осталось далеко позади, общественная жизнь заменяется исполнением приказов властителя. Природа же и люди воспринимаются в эпоху эллинизма сквозь призму той или иной дифференцированной способности духа, будь то рассудок, область чувств и настроений или область чувственных восприятий. Это обстоятельство побуждало исследователей квалифицировать порой эллинистическое искусство и литературу как нечто не только искусственное, но и безыдейное, аполитичное, далекое от героических идеалов классики.

И действительно, простой, отчетливый и строгий стиль классики сменился здесь множеством отдельных стилей, возникших в результате его распада. В эпоху классики форма и содержание были слиты в одно целое. В эллинистическом же искусстве появляется специальный культ формы,



оторванной от содержания, склонность к рассудочности, нарочитой искусственности и т. д. С другой стороны, отрыв формы от содержания приводил к распространению бытовизма, эмпирического описательства. В поэзии, например, культура чувств и настроений в изоляции от объективного дела порождала чувствительность и слащавость, жеманство и напыщенность, манерность и резонерство и т. д. Искусству и литературе эллинизма свойственны тонкая риторика, фантастика, изысканная эротика, всякого рода умственная и эмоциональная эквилибристика.

Для понимания особенностей человека эллинистической эпохи необходимо отметить еще одну ее черту. Как ни была развита социально-экономическая система эллинизма, она всё же была ограничена только непосредственными потребительскими интересами. Добытые в недрах этого общества излишки жизненных ресурсов либо проедались и пропивались, либо превращались в художественные и религиозные ценности, либо накапливались в виде неподвижных богатств, большею частью совершенно не имевших никакого ни производственного, ни вообще экономического смысла. Этот потребительский характер экономической жизни нового типа существенно ограничивал развитие и общества, и отдельных личностей и резко отличался от возникшей много позже буржуазно-капиталистической формации: он привнес в жизнь каждой отдельной личности ту внутреннюю пассивность, которой так отличается эллинистическая культура, несмотря на свой внешний блеск.

Культура эллинизма могла считаться прогрессивной, пока шла речь о выходе за пределы маленького классического полиса и об организации многонациональных государственных объединений. Ранний эллинизм отличается некоторыми чертами просветительства, что отражается в эстетике трех новых философских школ: эпикурейцев, стоиков и скептиков. В дальнейшем, в эпоху позднего эллинизма, когда возник вопрос о создании новых духовных и культурных ценностей, стало очевидно, что эта новая культурная эпоха, оказавшаяся в силу социально-политических факторов под влиянием субъективизма и психологизма, была способна лишь реставрировать старые идеалы.

Начиная с I века н. э. тенденция реставрации постепенно захватывает всю литературу. II век н. э. так и получил название «второй софистики», поскольку тогда реставрировались все идейные и стилистические достижения писателей древней Аттики. Огромное философское направление, занявшее последние четыре столетия античной философии (III–VI века н. э.), а именно неоплатонизм, пошло еще дальше. Оно было не чем иным, как философской реставрацией древней мифологии.

Классическое эллинство всегда расценивалось выше эллинизма спокойным величием, целомудренной простотой своей культуры и отсутствием в ней всякой пестроты, изощренного психологизма и субъективных

прихотей. И это совершенно правильно. Тем не менее преуменьшать значение эллинизма невозможно. Не говоря уже о том, что период греческой классической эстетики длился всего какие-нибудь 200 лет, а эллинизм занял по меньшей мере около 800, он, по существу, был тем великим этапом античности, который благодаря своей культурно-исторической значимости никогда не умирал в памяти человечества.

Эллинизм пережил крушение маленькой республиканской Греции и республиканского Рима, создав такие великие и трагические символы этого крушения, как Демосфен и Цицерон. Однако и та империя, которая пришла на смену греческой и римской республикам, всегда поражала людей такими гигантскими фигурами, как Александр Македонский или Цезарь и Август. Эллинизм был свидетелем завоевания всего мира от Испании до Индии и грандиозных императорских триумфов. До него человечество не знало столь грандиозных масштабов строительства, таких сложных форм общественной и личной жизни. Эллинизм видел также и потрясавшие всю империю восстания рабов, нашествия полудиких варваров и, наконец, трагическое крушение мировой империи, создавшее почву для целого ряда новых, еще небывалых культур.

Конечно, наследие таких мыслителей-классиков, как Гераклит и Демокрит или Платон и Аристотель, стало вечной проблемой человеческого мышления, которая еще и в настоящее время решается с внутренней горячностью духа и крайним напряжением человеческой мысли. Но им едва ли уступает духовное развитие эллинистической мысли.

Логике эллинизма могли бы позавидовать Платон и Аристотель. Эллинизм создал риторику, которая легла в основу не только многих сотен речей, этих крупнейших произведений художественного творчества, но и множества риторических трактатов, разрабатывавших настоящую античную эстетику и подлинную античную теорию стилей. Необозримое количество риторических трактатов до сих пор не систематизировано и не осознано — до того вся эта риторика разнообразна, изощрена и глубока.

Родоначальниками риторики были еще классические софисты V века до н. э., столь высоко ценившие слово и силу его убеждения. К риторике серьезно и глубоко относился Платон, являясь, однако, и в этом вопросе антиподом софистов. Известно также, что основы риторики как науки, неотделимой от логики и диалектики, к тому же наделенной особой динамической выразительностью и подходом к действительности возможного и вероятностного, заложил еще Аристотель. Один из его продолжателей — перипатетик Феофраст (IV–III века до н. э.) дал знаменитое учение о выборе слов и словосочетаний, тем самым наметив ряд важных стилистическо-эстетических проблем. Наконец, известны заслуги теоретиков стоической грамматики и логики.

Эллинистическая риторика в согласии с духом времени целиком погружилась в анализ огромного числа стилистических явлений в языке. Ей приходилось иной раз отрываться от всякой живой и ораторской практики, погружаясь в чисто теоретические и часто формалистические изыскания. Она подвергла детальному изучению так называемое сочетание слов (Дионисий Галикарнасский, I век до н.э.), дающее в результате периодичность и ритмичность речи. Та же эллинистическая риторика, исходя из качеств речи Феофраста, блестяще развила теорию стилей (Деметрий, I век н.э.), важную для эстетических учений. Ритор Гермоген (II век н.э.) завершает эту теорию стилей, отчасти возвращая ее в значительно обогащенном виде к старым феофрастовским качествам. Он становится авторитетом для всей поздней античности и Византии.

Если на первых порах в этих эллинистических трактатах мы находим чрезмерное увлечение риторизмом, гипертрофией чувственно субъективных приемов, а значит, и соответствующую оценку стиля речи, то на сочинениях Цицерона хорошо ощущается, как проблемы стиля получают напряженно-жизненный характер, не укладываясь в рамки общепринятых разделений и дефиниций, как, например, «азиянство» и «аттицизм». Недаром риторика Цицерона станет образцом для изучающих эстетику слова в эпоху Возрождения.

Ко всему этому следует прибавить и то, что деятели эллинизма постоянно переписывали и переиздавали всех классических авторов, составляли к ним многотомные комментарии, необходимые еще и теперь при изучении античной литературы, писали многочисленные музыкальные трактаты, многотомные словари и грамматические своды. И всё это наследие в тысячи страниц дошло до нас не только в виде разрозненных фрагментов, но и целых томов и остается до сих пор безбрежным морем учености, необходимым не только для понимания античности. Ведь такая философская система, как неоплатонизм, была известна и сирийцам, и арабам, и народам Средней Азии, и мыслителям христианского средневековья, она процветала еще в эпоху Возрождения, в Англии XVIII века, нашла отражение во всем немецком идеализме.

Эпоха эллинизма, таким образом, создала множество самых разнообразных концепций эстетики, риторики, стилей, часто одна другой противоречащих, но всех возводимых к одной и той же социальной сущности и легко сопоставимых с недифференцированной простотой греческой классики.

Риторические тонкости и литературно-художественные жанры эпохи эллинизма неисчислимы, но вместе с тем их культуре была свойственна неослабевавшая тенденция подражать аттической классике. Философы позднего эллинизма любили находить красоту в экстазах, исключаящих всякое логическое осмысление. Но, с другой стороны, именно они

воспринимали и объясняли ум как нечто относящееся к области света и даже солнца, соединяя с этим по-аристотелевски чеканное понимание вещественных форм-эйдосов. Индивидуально имманентный космологизм возникает здесь не от природы (иначе это была бы суровая простота классики), но в результате напряженных усилий дифференцированного субъекта, создавая необозримое множество теорий искусства, риторики, стилей и языка. Этот напряженный субъективизм и лег в основу такого понимания природы и человека, которое после нескольких столетий господства средневекового спиритуализма получило название европейского Возрождения.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАНОНЫ КАК ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

**Х**удожественные каноны, т. е. системы пропорций, применяемые художниками при изображении предметов, большей частью рассматриваются в теории и истории искусства без всякой связи со стилем данной эпохи, художника и произведения. А так как часто имеется тенденция рассматривать еще и стиль без всякой связи с соответствующим мировоззрением, то и получается то, что обычно носит презрительную и справедливую кличку искусствоведческого формализма. Избежать этого формализма можно только путем отказа от голого и пустого воспроизведения количественных данных, характеризующих те или иные каноны, и путем достаточно глубокого и убедительного связывания этих количественных данных прежде всего с соответствующими стилями, а в дальнейшем и путем связывания этих стилей с соответствующими мировоззрениями и мироощущениями. Полное преодоление формализма в этой области было бы возможно тогда, если бы мы сумели еще связать и мировоззрения с породившей их социальной средой. Много в этом отношении уже сделано, и во многом формализм может считаться здесь преодоленным<sup>1</sup>. Но многое еще остается впереди, и как раз хуже всего мы умеем связывать каноны с соответствующими стилями. Предлагаемая работа имеет целью заполнить этот пробел в нашем искусствознании и разобрать главнейшие, известные из истории художественные каноны именно как проблему соответствующих стилей.

Начнем с канона Поликлета как отражающего самую большую и замечательную стилевую практику во всем древнем мире.

### И. Древние каноны

**1. Канон Поликлета. Исходный пункт.** Исходным пунктом нашего представления о каноне Поликлета является текст механика Филона: «Так многие, принявшись за изготовление орудий одинаковой величины

---

<sup>1</sup> Ценные мысли об отношении искусства и обществу можно найти: *Недошин Г. А.* Очерки теории искусства. М., 1953. Гл. II.

и воспользовавшись той же самой конструкцией, одинаковым деревом и равным количеством железа без перемены самого веса, сделали одни орудия дальнобойными и сильными по своему удару, другие же — более отстающими от названных. И когда их спрашивают о причине этого, они не могут назвать такой причины. Поэтому для того, что будет говориться в дальнейшем, подходящим является изречение, высказанное ваятелем Поликлетом: “Успех (to eu) [художественного произведения] получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить”. Очевидно, таким образом и в данном искусстве [механике] при создании сооружения с помощью множества чисел приходится делать в результате большие ошибки, если допускать хотя бы малую погрешность в частных случаях» (40B2)<sup>2</sup>.

Это самое общее представление о системе Поликлета. Она выступает в словах Филона исключительно как математически-техническая: это механика ремесла. О том же самом говорит и другая фраза о скульпторах, дошедшая до нас от Поликлета: «Самое трудное у них дело, когда обработка глины доходит до ногтя» (40B1). Эти слова о трудностях окончательной отделки произведения Плутарх влагает в уста Поликлета и в другом месте (там же): «И действительно, искусства сначала лепят безобразное и бесформенное, а позже затем расчлениют его при помощи форм. Вследствие этого ваятель Поликлет сказал: “Самое трудное... до ногтя”. Поэтому оказывается естественным, чтобы более грубая материя сначала спокойно повиновалась движущей причине, производя бесформенные и неопределенные образы на манер яиц, а потом уже через их оформление и вскрытие создавая живые существа».

Эти тексты для нас крайне важны. Прежде всего мы снова убеждаемся, что основой искусства мыслится здесь 1) форма («эйдос»), что 2) эта форма противостоит материи (ибо одна и та же материя под воздействием разных форм создает и разные произведения), что 3) эта форма — всё же вещественная, техническая, механическая, внешне оформляющая и что, следовательно, тут нет переживания и психологии, а есть только изображение вещей, что 4) форма эта очень четкая, заметная в каждом ногте, не терпящая даже малейшей фальши, что, наконец, 5) эта внешне вещественная форма, не будучи психологически переживательной, всё же является в своем действии живой и жизненной.

Вот что такое канон Поликлета в его первичном, наиболее общем основании.

---

<sup>2</sup> Античные авторы переведены по тексту и согласно комментарию Г. Дильса: *Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch von H. Diels. 9 Aufl. / Hrsg. von W. Kranz. I. Berlin, 1960* (по изданию Дильса первая цифра обозначает главу, буква — раздел главы, последняя цифра — номер фрагмента).

Более конкретно вводит нас в понимание теории Поликлета следующий текст Галена (40А3): «Хрисипп ясно показал это при помощи приведенного несколько выше рассуждения, в котором он называет здоровье тела симметрией теплого, холодного, сухого и влажного (того, что, как известно, является первичными элементами тел). Красота же, по его мнению, заключается не в симметрии [физических] элементов, но в симметрии *частей*, то есть симметрии пальца с пальцем, всех пальцев — с пястью и кистью, а этих последних — с локтем и локтя — с рукой и всех [вообще] частей — со всеми, *как это написано в “Каноне” Поликлета*. Именно, преподавши всем нам симметрии тела в этом сочинении, Поликлет подтвердил свое слово делом — путем сооружения статуи в соответствии с указаниями своего учения. И, как известно, он назвал “Каноном” и эту свою статую и это сочинение. Очевидно, по мнению всех врачей и философов, красота тела заключается в симметрии частей».

Этот текст важен в разных смыслах. Прежде всего, контекст говорит о стоической теории здоровья как соразмерности первичных физических элементов. Может быть, тут надо говорить о стоической *теме*, но в самом методе (рассматривать здоровье как соразмерность) нет ровно ничего стоического. Это вполне классический образ мыслей. Во-вторых же, красота мыслится здесь не как симметрия первичных физических элементов, но как симметрия *частей*, не в смысле первичного вещества, но в смысле частичного проявления целого. Это значит, что 1) явление красоты базируется здесь у Поликлета не просто на чувственности, но на известном ее оформлении, что 2) оформление это мыслится здесь опять-таки математически и что, наконец, 3) эта математичность еще остается здесь проблемой именно внешнего и вещественного оформления. Все эти черты прекрасно рисуются сообщениями Галена тоже в качестве фактов именно классической эллинской культуры.

К этому надо привлечь сообщение Плиния Старшего (40А2, пер. В. Варнеке): «Сделал Поликлет также копьеносца, возмужалого юношу. Ее [статую] художники зовут “Каноном” и получают от нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию». Из этого текста мы должны сделать тот важный для нас вывод, что в понятие классического идеала входит некоторое рефлексирование над искусством как таковым. Однако в соответствии с принципами античной классики вообще искусство в данном случае отнюдь не становится «чистым», «незаинтересованным», изолированным от сферы прочего бытия. Оно, будучи искусством, тоже рассматривается как вид живого и вещественного бытия, но только бытие это — специфически оформлено. И эта вещественность искусства как искусства, мы видим, доходит

у Поликлета до создания *статуи* «Канон». Тут не что иное, как зрелый классический идеал. Форма искусства не есть тут нечто идеальное, невещественное, бесплотное. Наоборот, она есть тело, но только — определенное тело. Статуя Поликлета «Канон» и была такой формой искусства, идеальной и реальной сразу.

Спросим себя далее: как же конкретно Поликлет представлял себе эту соразмерность человеческого тела? Об этом читаем прежде всего у того же Галена (40А3): «Вот, значит, какой это метод. Получить без труда навык узнавать *центр* (to meson) в каждом роде живых существ и во всем существующем не является делом кого попало, но — такого человека, который крайне трудолюбив и который может находить этот центр при помощи длительного опыта и многократного познания всех частных частей. Этим способом, например, и ваятели, живописцы и скульпторы, и вообще изготовители статуй пишут и ваяют в каждом роде то, что является наиболее прекрасным, как то: красивого по наружности человека, или лошадь, или корову, или льва, — в [каждом] таком роде. При этом получает похвальные отзывы какая-то статуя Поликлета под названием “Канон”, достигающая этого названия потому, что она содержит в себе точную взаимную симметрию всех своих частей».

Итак, соразмерность человеческого тела ориентирована у Поликлета на определенный *центр*, т. е. предполагает это тело как нечто целое. Это не так уж неважно, как оно могло бы показаться на первый взгляд. Если мы сравним эту поликлетовскую установку, например, с египетской манерой симметрии, то мы, безусловно, заметим, что Поликлет ориентируется на живое человеческое тело, в то время как в Египте интересовались главным образом совершенно априорными схемами.

Понятие середины, или центра, имеет огромное значение во всех областях греческой науки, искусства и философии. В последнее время это понятие подверг серьезному обсуждению *H. Laue* в своей работе “*Maß und Mitte*” («Мера и середина», Münster i. W. und Osnabrück, 1960). В результате этого исследования можно считать установленным колоссальное значение этой категории в арифметике, геометрии, музыке, этике (например у Демокрита), риторике (например у Исократа), эстетике, натурфилософии, медицине и в социально-политических учениях. Без этого уравнивающего всё бытие принципа, начиная от психологии и кончая космологией, совершенно немыслимо никакое античное мировоззрение. Это именно он заставил древних учить о пропорциях в связи с геометрическими телами, физикой, акустикой и арифметикой. Везде грек видел нечто цельное. А это и значит, что он прежде всего фиксировал центр наблюдаемого или строяемого предмета. Можно различать архаическую «середину» (mesotēs), куда надо отнести Гомера, Гесиода, Солона, Фокилида, первых гномиков (у которых всегда отвергается всё



слишком большое и всё слишком малое, а проповедуется именно «среднее»), и классическую «середины», т. е. научную и математически организованную (Эмпедокл, Эсхил, Еврипид, Платон, Аристотель). Без понятия середины немислимы также античные учения о пропорции, мере, симметрии или о гармонии; немислимо такое диалектическое объединение «беспредельного» и «предела», которое мы находим в античной философии очень часто, и прежде всего в платоновском «Филебе»; немислимо аристотелевское учение о добродетели как о середине и равновесии между двумя крайностями; немислимо демокритовское и эпикуровское учение о внутреннем покое личности и т. д. Таким образом, выдвигаемая нами концепция середины в античной эстетике есть только частный случай общего античного мировоззрения.

**2. Греческие и египетские пропорции.** Вопрос об отношении греческих теорий пропорций к египетским настолько важен для выяснения греческого чувства пропорций, что сказать об этом несколько слов будет совершенно необходимо.

В дальнейшем мы воспользуемся работой известного искусствоведа Э. Пановского, который впервые в более или менее ясной форме попытался сопоставить пропорциональные данные со стилем разных периодов истории искусства. Однако необходимо тут же заметить, что этот искусствовед, несомненно, находится во власти формалистической метафизики. Вся историческая терминология Э. Пановского имеет для нас только условное значение и отражает не органическое развитие искусства, но только выхватывает из него некоторые отдельные моменты, правда, иной раз существенные. Имея в виду все эти и еще многие другие недостатки работы Э. Пановского, можно будет уже без всякой опасности для дела воспользоваться его наблюдениями.

Э. Пановский<sup>3</sup> в целях разъяснения сущности греческих учений о пропорциях исходит из той общеизвестной истины, что египетское искусство не знает никакой разницы между «объективными» пропорциями (свойственными предмету независимо от точки зрения наблюдателя) и «фактуральными» (возникающими в связи с учетом положения наблюдателя). Действительно, то, что здесь называется египетским искусством, вообще говоря, попросту исключает всякую «точку зрения» и дает предметы та-

<sup>3</sup> *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1921, XIV Jahrgang. Bd. II, November. S. 188–219. С воспроизведениями египетской скульптуры можно познакомиться лучше всего по кн.: *Bissing F. W. von.* Denkmäler ägyptischer Sculptur, München, 1914, или по кн.: *Capart J.* Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien. Bruxelles, 1932. На русском языке: *Павлов В. В.* Скульптурный портрет в Древнем Египте. М.–Л., 1937 (много неплохих воспроизведений, но автор совсем не касается проблемы канонов и пропорций).

кими, как будто на них никто не смотрел. Все части человеческого тела расположены здесь или в чисто фронтальной проекции, или в чисто ортогональной, причем в скульптуре все эти проекции даны самостоятельно и раздельно, в искусстве же поверхности (где при такой точке зрения живопись и рельеф, очевидно, совпадают) они даны не самостоятельно и все вместе (голова и ноги — в чистом профиле, грудь и руки — фронтально). Отсюда получилось, что египетский художник делал свои статуи и картины так, как плотник делает дом.

Мы имеем три египетских канона: первый, эпохи 4-й или 5-й династии (около 5000 лет до н. э.), складывает рост человека из 6 ступней ноги; второй, эпохи 18-й династии, складывает рост человека из 18 единиц, деля, таким образом, каждую ступню еще на 3 части; и третий, эпохи Птолемея, делит рост на 7 частей, с дальнейшим подразделением каждой части еще на 3 части, т. е. всего на 21 часть. Самый текст египетских канонов до нас не дошел. Однако в списке книг библиотеки храма в Эдфу упоминается о трактате под названием «Предписания для стеной живописи и канона пропорций». Ниже мы приведем текст Диодора Сицилийского, гласящий об египетском каноне в  $21 \frac{1}{4}$  единиц, где  $\frac{1}{4}$  может быть отнесена на высоту черепа, так что Диодор, вероятно, имеет в виду именно птолемеевский канон.

Как же поступал египетский художник, имея у себя эти каноны? Художник, например, знал, что длина ступни равняется 3 или  $3 \frac{1}{2}$  основных единиц, а длина голени — 6; он знал, что вся фигура равняется 6, 18, 21 частям. И он складывал свою фигуру как бы из кирпичиков, механически нанося линии при помощи соответствующей сети квадратов, которые еще и теперь можно наблюдать на некоторых неоконченных произведениях египетского искусства<sup>4</sup>. Разумеется, при таких условиях не могло идти речи об изображении живого движения человеческого тела. Всякое тело вообще должно было соответствовать указанному канону — при любых его положениях и движениях. Поэтому квадратная сеть имеет у египтян не транспортативное значение, когда мы, уже имея рисунок, полученный без всякой сетки, переносим его при помощи сетки на большие масштабы, но значение конструктивное, потому что она-то и есть основная схема для определенного рода произведений, т. е. для произведения реального, но не видимого реальным глазом, а только бытийственно-потенциально реального. Тут тело не живет, но только еще должно жить. Египетская

<sup>4</sup> Например, в указанном томе «*Monatsheft für Kunstwissenschaft*», табл. 29, № 2. Необходимые суждения о технической практике египетского художника см. в кн.: Schäfer H. *Ägyptische und heutige Kunst*. Berlin; Leipzig, 1928. S. 77–81. Доступнее всего видеть фиванскую статую фараона на храме на левом берегу Нила с разбивкой камней по птолемеевскому канону в кн.: Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. Л.–М., 1935. Рис. 1.

надгробная статуя не есть самодовлеющее тело, но тело лишь в качестве механического носителя душевной субстанции «ка». Тут — реконструкция, а не мимезис (подражание); и тут не эстетический идеал, но реальность магическая. Почему тут необходимо говорить о магизме? Дело в том, что при таком разрыве внешнего и внутреннего, который мы находим в Египте, всё внутреннее остается совершенно непонятным, необъяснимым и действующим по неизвестным законам. Когда, зачем, и почему, и как действует эта внутренняя сила, никому не известно. Отсюда само собой рождается представление о каком-то безличном демоне, действующем вопреки всяким нормам и ожиданиям и производящем необычные и страшные действия. При таких условиях всё внутреннее всегда расценивалось магически, и сложенная из отдельных кирпичиков египетская статуя поневоле оказывалась носителем этого не известного никому магического существа.

Что такое египетское «ка»? Это душа, или, вернее, *живая сила человека* (но и не только человека, а всего существующего, в том числе богов), обладающая специфичным для себя, адекватно выраженным телом, как бы некоей воздушной оболочкой, некоей утонченной материей. В этом «ка» нет индивидуальной неповторимости и специфичности; в одном человеке может быть несколько таких «ка», и они никак между собой не объединены. В них человек, его «сущность» явлены абстрактно. «Ка» говорит о том, что сущность есть, но она не говорит о том, чем же именно эта сущность является. Всё духовное, личное, индивидуально неповторимое дано тут только как бытие, только как акт полагания, но неизвестно, что же именно тут полагается и утверждается. И поэтому Гегель вполне прав, относя египетское искусство к «символической» форме (в своем понимании этого слова) и утверждая, что в этой символической форме «идея еще ищет своего подлинного художественного выражения, так как она в самой себе еще абстрактна и неопределенна и поэтому не имеет сама по себе и внутри самой себя адекватного внешнего явления, а оказывается перед лицом внешних ей самой вещей в природе и событий человеческой жизни»<sup>5</sup>.

Какими же могут быть пропорции, призванные отобразить в статуе это «ка»? Они 1) должны быть безличными и для всех личностей одинаковыми, т.е. определяемыми только арифметическим расчетом. Они должны 2) быть «архитектурными», т.е. получаться в результате механического складывания отдельных «кирпичиков», т.е. они должны быть 3) трансцендентными в отношении живого человеческого тела, некоей априорной математической формой (имеющей к тому же обязательно магическое значение), поскольку ведь самый предмет тут совершенно

<sup>5</sup> Гегель Г.В. Ф. Собр. соч. Т. XII. С. 309.

никак не явлен, а имеется только абстрактное знание о том, что он вообще есть, что он может быть явлен, хотя самого этого явления и не существует. Это-то и создает указанную нами «архитектурность» египетских пропорций. Пропорции эти 4) должны быть совершенно неперспективными, непроективными, что непосредственно вытекает из указанного трансцендентизма, вырывающего тела из потока живой текучести, не допускающими никаких деформаций в зависимости от этого потока и дающими тело в форме никем не созерцаемой и не доступной ни для какого созерцания идеальности, совершенной неподвижности и монументальности. Абсолютный трансцендентизм бытия есть отсутствие и всякой «точки зрения» на это бытие<sup>6</sup>.

Наконец, египетские пропорции 5) должны быть разными в зависимости от предмета, к которому они относятся, так что при подчеркивании разных сторон предмета должно быть и соответствующее число систем пропорций. Тут — плюрализм пропорциональных принципов. И действительно, посмотрите на египетского сфинкса. В нем целых две системы пропорций: одна — для львиного туловища (соответствующая канону для животных), другая — для человеческой головы. И эти системы ровно ничем не связаны здесь между собой, как будто бы каждая такая часть сфинкса существовала совершенно самостоятельно. Вот каково неприятие в египетском искусстве живого органического единства реально существующего тела; и вот как «архитектурные» пропорции вырастают на абстрактном и трансцендентном, магически-иератическом и «символическом» стиле египетского искусства. Говорят также о модульном построении произведения искусства в Египте, понимая под модулем механически принятую единицу измерения, фигурирующую на манер кладки кирпичей в стене или вообще какую-нибудь пространственную величину, изображенную в данном произведении искусства<sup>7</sup>.

Во избежание недоразумения заметим, что развиваемое здесь учение об абстрактном характере египетских пропорций несколько не противоречит тому замечательному факту, что египетская скульптура чрезвычайно реалистична, даже натуралистична, что она во всяком случае значительно превосходит греческую классику своей жизненностью,

<sup>6</sup> Удивительное неприятие в Египте всякого намека на перспективу обсуждается, между прочим, в: *Schäfer H.* Von ägyptische Kunst. Leipzig, 1922. S. 66–82.

<sup>7</sup> Об отношении развиваемого у нас учения о «ка» к специально надгробным статуям имеется работа: *Steindorff Q.* Der Ka und die Grabstatuen // *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde.* 1911. Bd. 48. S. 152–159. Установлено, что если в мумии сохраняется тело властителя, то надгробная статуя изображает жизненную силу и вечного хранителя для покойника, которого это «ка» охраняло и при жизни. В дальнейшем «ка» признавалось в Египте не только для фараонов, но и для простых смертных.

портретностью, в буквальном смысле фотографичностью своих образов (стоит только посмотреть хотя бы иллюстрации в книге В. В. Павлова «Скульптурный портрет в Древнем Египте»). Дело в том, что «натуралистическая» свобода как раз проявляется там, где смысл дается только абстрактно. Абстрактно данный смысл не в силах претворить материю настолько, чтобы она потеряла свою натуралистическую самостоятельность и стала такой же нематериальной, каким является и сам смысл. И неудивительно, что абстрактность смыслового содержания египетской скульптуры и, следовательно, архитектурность египетского портрета, его канон и его пропорциональные отношения иной раз совершенно не мешают вполне реалистической тенденции.

Общее представление об эволюции египетского искусства и вместе с тем об эволюции древнего египетского канона можно получить по хорошему изложению этого вопроса у *М. Матье* во «Всеобщей истории искусств», т. 1, (М., 1956. С. 73, 76, 84–126). Вопреки схематизму Э. Пановского, данный автор достаточно убедительно показывает, как менялся в Египте древний канон, как назревали в египетском искусстве реалистические тенденции, как и где древний канон то усиливался, то ослабевал. Любопытно, что впервые нарушение этого канона сказалось в изображении простых людей, охотников, ремесленников, танцовщиц, музыкантов и пр. Только при условии такого последовательного историзма древнеегипетский канон получает свое реальное и живое значение. Это, конечно, не значит, что египетское искусство на известной стадии теряет свою художественную специфику. Как бы далеко ни шло психологическое развитие египетского портрета, ему всё равно очень далеко до портрета эллинистического и римского<sup>8</sup>.

Кстати, заметим, что функционирование архитектурной кладки в статуях вовсе не означает какого-нибудь эстетического принижения этих статуй и тем более не означает эстетического принижения самой архитектуры. Здесь только дается попытка формулировать конструктивное своеобразие данного типа скульптуры; и, если это своеобразие напоминает нам архитектурные приемы, то это только означает, что методы одного искусства функционируют здесь в области другого искусства, но архитектура остается вполне специфическим видом искусства, несколько не становясь хуже оттого, что по ее типу конструируются какие-нибудь другие виды искусства.

<sup>8</sup> Новейшую трактовку вопроса о плоскостном характере египетского искусства, гораздо более сложном, чем это думал Э. Пановский, мы находим в кн.: *Kielland E. - Ch. Geometry in egyptian art.* London, 1955 (о разных взглядах на египетскую фронтальность — с. 13–23; о звене между плоскостным стилем и скульптурой — с. 67–80; резюме о более сложном понимании фронтальности — с. 93). В книге масса интереснейших иллюстраций с нанесением конструктивных линий и фигур.

Необходимо заметить также и то, что выдвинутый у нас модульный принцип египетской скульптуры отнюдь не является для Египта единственным и взят нами исключительно только ради его ясности и простоты. Да и вообще мы здесь занимаемся не историей искусства, которое вскрывает нам для каждого исторического периода наличие самых разнообразных пропорциональных ступеней, а хотим только на более простых и ярких примерах продемонстрировать чисто теоретический тезис о соответствии художественных канонов их стилю и их мировоззрению.

Что же мы имеем теперь у греков, и прежде всего у Поликлета как у впервые заговорившего о каноне пропорций?

Последний из приведенных текстов Галена, гласящий о статуе как *целом* и — на фоне этого целого — о симметрии входящих в него элементов, вскрывает для нас существенную сторону греческого учения о пропорциях, в отличие от египетского. Именно греки не исходили из какой-то условной единицы измерения, чтобы потом, путем умножения этой единицы на то или иное целое число, получить желаемые размеры отдельных частей тела. Греки *исходили из данности самих этих частей независимо от того, из какой общей меры, принятой за единицу, эти части получают*. У Поликлета брался рост человека как целое, как единица; потом фиксировалась отдельная часть тела как таковая, т. е. какая бы она ни была по своим размерам; и уже только после этого фиксировалось отношение каждой такой части к целому. Ясно, что тут не могли получаться целые числа. Каждая часть в отношении целого выражалась дробью, в которой числитель всегда был единицей, а знаменатель варьировался в связи с реальными размерами данной части. Отношение же между отдельными частями выражалось еще более сложными дробями и даже иррациональными числами. К этим результатам пришло и известное измерение Поликлетова Дорифора, предпринятое А. Калькманом<sup>9</sup>. Пропорциональность развивалась здесь не от какой-то априорной единицы измерения, не имеющей ничего общего ни с отдельными частями тела, ни с самим телом, взятым как целое, а имела отношение к обработке всего тела как такового, и внимание двигалось здесь вне всякой абстрактной меры, от одной реальной части тела к другой и к самому телу как целому. Здесь выступала чисто антропометрическая точка зрения вместо египетского условного априоризма, с учетом реальных органических соотношений, царящих в человеческом теле, включая всю сферу его эластических движений и ориентированность его в окружающей обстановке. При фиксировании целого тут уже нельзя было игнорировать «точку зрения» наблюдателя. Было важно, находится ли статуя прямо перед наблюдателем или она

<sup>9</sup> *Kalkmann A. Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. Berlin, 1893. S. 36–37.*

помещена очень высоко. Так, уже не раз указывалось, что «Афина» Фидия имеет объективно вовсе не те пропорции, какие представляются смотрящему на нее снизу. Изображение Химеры, включающее части разных живых существ, имеет цельную структуру пропорций, а не несколько их типов, как египетский сфинкс.

Можно сказать еще и так. Египетский портрет (хотя он и создан скульптурно) по своему стилю и мировоззрению есть *архитектурный* портрет, он есть конкретное вместилище данного конкретно лица, этого самого «ка». Античный же скульптурный портрет эпохи классики есть не только скульптура в смысле использованных здесь физических материалов, но он есть *скульптурный* портрет и по своему стилю, по своему мировоззрению, он уже не просто *вместилище* лика, но и *самый лик*, и так как этот лик дается тут всё еще не во всей интимности и личностной конкретности, не во всем своем смысловом содержании, а пока только еще как некое объективное бытие, то этот портрет по необходимости подчеркнута телесен, а не живописен и не музыкален. Скульптурный портрет уже не может быть измерен чисто механически, как египетский, ибо его смысл уже не есть просто только число, но содержит в себе и нечто качественное, числом уже не измеримое. Вернее же сказать, — чем дальше от архитектурного портрета, тем дальше и от простого арифметического подхода, тем дальше и вообще от числового канона, от самого принципа пропорциональности.

В связи с этим следует сказать, что весьма ошибались те ученые, которые находили в нашем первом тексте из Галена указания на египетский метод общей исходной единицы измерения, понимая здесь под «пальцем» как раз такую единицу измерения и видя в «пясти», «локте» и т. д. известные греческие меры длины. Это мнение опровергли А. Калькман и Э. Пановский, видящие в этом «пальце» просто самую малую часть человеческого тела. Сведение органического единства тела на механику складывания из произвольной единицы характеризует собой не только те времена, когда в искусствоведении было засилье механистических подходов, но — и это для нас самое важное — те устаревшие ныне искусствоведческие позиции, когда о пропорциях говорилось в отрыве от стиля, а о стиле художественного произведения искусства — в отрыве от вложенного в это произведение мировоззрения.

Впрочем, зрительная ориентированность греческой статуи еще яснее выражена в одном анекдоте Диодора Сицилийского (историк I века до н. э.), не связанном, правда, непосредственно с Поликлетом, но всё же весьма характерном и выразительном для греческих пропорций вообще. Диодор (1, 98) пишет: «Из древних скульпторов наибольшею славою пользовались у них Телекл и Феодор, сыновья Река, которые соорудили для самосцев статую Аполлона Пифийского. Рассказывают, что одна

половина этой статуи была приготовлена Телеклом на Самосе, другая же часть была сделана его братом Феодором в Эфесе. Будучи сложенными, эти части настолько соответствовали одна другой, что казалось, будто всё произведение исполнено одним [мастером]. Однако этот род работы никогда не применяется у греков, но большею частью употребляется у египтян. В самом деле, о симметрии статуй у них судят не с точки зрения представления, получаемого в соответствии с [реальным] видением, как это происходит у греков, но всякий раз, когда они кладут камни и обрабатывают их путем дробления, в это самое время они пользуются одной и той же аналогией от наименьшей величины до наибольшей, поскольку они создают симметрию живого существа путем разделения всей величины его тела на  $21 \frac{1}{4}$  частей. Поэтому, когда художники уславливаются здесь друг с другом относительно размеров, то, несмотря на свое разделение друг от друга, они создают в своих произведениях настолько точно совпадающие размеры, что своеобразие их мастерства способно вызывать изумление. Упомянутая самосская статуя, если, согласно с египетскими методами искусства, делить ее по темени надвое, определяет середину тела вплоть до полового члена, оказываясь, таким образом, равной самой себе со всех сторон. Говорят, что она больше всего похожа на египетские статуи, поскольку руки ее как бы распростерты, а ноги растопырены»<sup>10</sup>.

Этот рассказ лучше всяких теоретических доказательств обнаруживает всё своеобразие греческого чувства телесных пропорций и вырастающих из него греческих художественно-технических измерений и канонов. Самое главное это то, что греки судят «с точки зрения представления, получаемого в соответствии с [реальным] видением». Это то, чего не было в строгих канонах Египта (и не будет дальше в средневековой практике) и что возродится только в Новое время у Леонардо да Винчи и Дюрера. Можно сказать даже так. Если строгий египетский канон понимает человеческое изображение архитектурно<sup>11</sup>, то в греко-римской античности, наоборот, архитектуру понимали по типу человеческого тела. Во всяком случае, Витрувий (III, 1, пер. Ф. Петровского) прямо пишет: «Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь

<sup>10</sup> Что этот рассказ Диодора имеет под собой действительно художественную реальность, явствует из того, что и теперь при раскопках восстанавливают цельные каменные рельефы из находимых кусков двух разных, но не самостоятельных рельефов того же содержания. См. об одной такой находке в Фивах: *The bulletin of the Metropolitan Museum of art. (New York.) 1923. Dec.*

<sup>11</sup> Э.-К. Килланд в указанной выше работе, являющейся последним словом в области геометрического и стилистического изучения египетского искусства, на основании точных данных тоже приходит к выводу, что в Египте скульптура была всецело подчинена архитектурному комплексу (*Kielland E.-Ch. Geometry in egyptian art. P. 22*).



правильной композиция, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека». О том, что дорийская колонна тоже исходит из соразмерностей человеческого тела, читаем у того же Витрувия (IV, 1, 6).

Несомненно, эта целостная человеческо-телесная концепция имела в Греции свою историю; и уже Лисипп противопоставлял себя Поликлету в том смысле, что этот последний изображал в своих статуях людей *как они есть*, а он, Лисипп, — *какими они кажутся*. И там и здесь, однако, художественное сознание опирается на одно и то же, на целостно зримое живое человеческое тело.

Еще дальнейший шаг к конкретизации Поликлетова канона мы находим в словах Плиния Старшего (XXXIV, 56): «Отличительной особенностью Поликлета является то, что он додумался придавать фигурам такую постановку, чтобы они опирались на нижнюю часть лишь одной ноги. Однако Варрон передает, что его произведения были “квадратные” (quadrata) и почти все по одному образцу». Что значит эта «квадратность» (или, может быть, «квадратичность»), о которой Плиний говорит со ссылкой на Варрона? Как показывает Цельс (II, 1), это — *peque gracile*, *peque obesum*, т. е. «не тонкое [худое] и не толстое». О Веспасиане читаем у Светония (Веспасиан, 20): «Веспасиан был с плотными сильными членами» (*compactis formisque membris*). Квинтилиан употребляет этот эпитет и для характеристики речевого склада, говоря, например, о «легком и завершенном (quadrata) складе слов» (II, 5, 9) и о возникновении из разнохарактерных частиц речи «суровой, пышной, сдержанной (quadratum) и расслабленной» (IX, 4, 69). У Петрония (43, 7) читаем: «Легко тому, у кого все идет гладко» (quadrata). Кроме того, quadratus есть у Плиния, по-видимому, перевод греческого tetragōnos, а это последнее попадает в более буквальном смысле у Филострата в «Героике», с. 673 («квадратный вид носа»; то же ср. и с. 715), а главное, попадает в сочетании «квадратный человек» со значением «бравый» у Аристотеля: «Всегда или большею частью будет поступать и мыслить согласно добродетели и будет наилучше переносить случайности и будет всегда вполне гармоничным тот, что поистине хорош и устойчив (tetragōnos) без упрека» («Этика Никомахова», I, 11, 1100, b19), «Является метафорой называть хорошего (agathos) человека — четырехугольным» («Риторика», III, 11, 1411, b27). Выражение «квадратный умом» читаем у Платона: «Действительно, трудно сделаться человеком хорошим, *совершенным* во всех отношениях» (буквально: «четыреугольным по рукам, ногам и уму») (Платон, «Протагор», 339, b).

Прочитаем очень важный текст Плиния (XXXIV, 65), показывающий нам всё отличие «квадратности» Поликлета от «тонкости» Лисиппа: «Передают, что он [Лисипп] очень много способствовал усовершенствованию

скульптуры своей манерой изображать волосы, хотя человека он делал меньше, чем более древние художники, а само тело тоньше и суше, благодаря чему получалось такое впечатление, будто его статуи были выше ростом. Симметрия, которую Лисипп соблюдал с наивысшей тщательностью, не имеет соответственного латинского названия. При этом Лисипп применял новую и не примененную дотоле манеру построения фигур, вместо квадратных, как это делали старые мастера: и он заявлял, что те делали изображения людей такими, какими они бывают в действительности, а он сам — такими, какими они кажутся. Отличительными свойствами Лисиппа являются и те хитро придуманные тонкости, которые он соблюдал даже в мельчайших подробностях своих произведений».

Действительно, нечто «квадратное» чувствуется в Поликлетовом Дорифоре даже физически. Широкие плечи, составляющие тут пропорционально четверть всего роста, и прямоугольная обработка мускулатуры торса и груди создают впечатление «квадратности», несмотря на живой ритм, приданный всему телу поднятием левого плеча и опусканием правого, а также изогнутостью бедер и откидыванием назад левой ноги. Однако «квадратность» нужно понимать тут гораздо шире, как вообще классический стиль, еще не перешедший к утончениям Лисиппа.

Об этом говорит также свидетельство Auct. ad Herenn. IV, 6, который, считая образцовыми частями тела у Мирона голову и у Праксителя руки, полагал таковой у Поликлета *грудь*. Прибавим к этому еще и слова Квинтилиана (XII, 10, 7–8): «Более грубые и ближе всего к тосканским делали статуи Каллон и Гегесий, уже менее жесткие — Каламис, Мирон же [еще] мягче только что названных. Тщательность и красота [*decor* — приличие, украшенность] больше прочих у Поликлета, которому (хотя ему и присуждается большинством пальма первенства), однако, не хватает, как полагают, важности [*pondus* — веса], чтобы ни в чем его не принижать. Действительно, насколько он присоединил к истине еще и красоту человеческой формы, настолько, полагают, он не выдержал важного значения богов. Как говорят, он даже избегал и более пожилого возраста, не осмелившись никуда пойти дальше наивных щек [молодых людей]. Но чего не хватало Поликлету, то было дано у Фидия и Алкамена...» Это сообщение Квинтилиана несколько корректирует данные Плиния и других об увесистости пропорций Поликлета. Не отличаясь нежностью, они всё же не были величественными и выщечеловеческими. Им была свойственна именно человеческая, а мы бы прибавили — именно классическая греческая красота. Если мы хотим остаться строго в рамках классической Греции, резко отделяя ее и от архаики и от эллинизма, то мы должны взять скульптуру совершенно не психологическую, но тем не менее человеческую. В этой скульптуре должны быть выражены не переживания, но физическое положение физического же тела — бросание диска,

несение копья, повязывание головы и прочее и прочее. А это и будет главным образом Поликлет и его эпоха.

В смысле общей характеристики канона Поликлета, может быть, наиболее выразительными являются следующие слова Лукиана («О пляске», 75, пер. Н. Баранова): «Что же касается тела, то, мне кажется, танцор должен отвечать строгим правилам Поликлета: не быть ни чересчур высоким и неумеренно длинным, ни малорослым, как карлик, но безукоризненно соразмерным; ни толстым, иначе игра будет неубедительна, ни чрезмерно худым, чтобы не походить на скелет и не производить мертвенного впечатления». По мнению древних, это не делало, однако, произведения Поликлета чем-то безличным. Наоборот, по мнению Цицерона, «Мирон, Поликлет и Лисипп в искусстве вымысла несколько не похожи один на другого. Но так не похожи, что и не захотелось бы, чтобы они были похожи, то есть не были бы самими собой» («Об ораторе», VIII, 7, 26)<sup>12</sup>.

**3. Вопрос о числовых данных.** Наконец, мы должны поставить и вопрос о том, в каких же конкретно числах выразится канон Поликлета. Как раз тут мы наименее информированы. Единственный из всей античной литературы источник по этому вопросу — это Витрувий (III, 1, 2–3), который, однако, приводя свои числовые данные, не называет имени Поликлета: «Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и начала корней волос составляет десятую долю тела, так же как и вытянутая кисть от запястья до конца среднего пальца; голова от подбородка да темени — восьмую, и вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до начала корней волос — шестую, а от середины груди до темени — четвертую. Что до длины самого лица, то расстояние от низа подбородка до низа ноздрей составляет его треть, нос от низа ноздрей до раздела бровей — столько же, и лоб от этого раздела до начала корней — тоже треть. Ступня составляет шестую часть длины тела, локтевая часть руки — четверть, и грудь — тоже четверть. У остальных частей есть также своя соразмерность, которую тоже принимали в расчет знаменитые древние живописцы и ваятели и этим достигли великой и бесконечной славы».

<sup>12</sup> Советские искусствоведы дают мастерскую характеристику классической скульптуры, откуда становится понятным, что и Поликлет, собственно говоря, еще не есть в полном смысле слова трехмерное решение человеческой фигуры. У Поликлета, скорее, не самостоятельная трехмерная статуя, а однофасадный рельеф на плоском фоне, и только у Лисиппа — безусловная трехмерность (*Вальдгауэр О. Ф.* 1) Мирон. Берлин, 1923. С. 43; 2) Лисипп. Берлин, 1923. С. 20, 42; *Блаватский В. Д.* Греческая скульптура. М.–Л., 1939. С. 80–88, 142–147; *Недович Д. С.* Поликлет. М.–Л., 1939, здесь имеется специальная глава о каноне Поликлета — гл. IV).

Поскольку канон Поликлета не единственный, и имеются еще сведения, например, о каноне Лисиппа, мы вправе задать вопрос: куда же отнести сообщение Витрувия?

Есть один способ проверить и Витрувия, и самого Поликлета, — это фактически измерить те мраморные копии, которые дошли до нас под именем Поликлета и сделаны с его бронзовых статуй. Это и было сделано Калькманом, пришедшим к очень важному результату. Оказывается, расстояние от подбородка до темени в статуях Поликлета равняется не одной восьмой длины всего тела, как у Витрувия, но — одной седьмой, в то время как расстояние от глаз до подбородка равняется одной шестнадцатой, высота же лица — одной десятой всей фигуры. Ясно, таким образом, что Витрувий исходит не от Поликлетова канона, а из более позднего — может быть, из канона Лисиппа. Однако и без всяких специальных измерений видно всякому, что головы у Лисиппа меньше, интеллигентнее, чем у Поликлета, и что Поликлет, как представитель более строгого классического идеала, чем Лисипп, так и должен был говорить и рассуждать.

Есть, впрочем, еще одна возможность приблизиться к числовому представлению канона Поликлета. Дело в том, что Поликлет довольно прочно связывается с пифагорейской традицией. От пифагорейцев же идет теория так называемого золотого деления (вся длина так относится к большей части, как большая к меньшей). Если считать Поликлетова Дорифора выразителем его канона, то установлено, что весь его рост относится к расстоянию от ступни до пупка, как это последнее расстояние — к расстоянию от пупка до макушки. Установлено, что если взять расстояние от пупка до макушки, то оно так относится к расстоянию от пупка до шеи, как это последнее — к расстоянию от шеи до макушки, и если взять расстояние от пупка до пяток, то золотое деление падет тут на коленки<sup>13</sup>. Витрувий (III, 1, 3) утверждает, что если провести круг из человеческого пупка как центра, когда человек распростерт на земле с максимально раскинутыми ногами и руками, то окружность пройдет как раз через крайние точки всех конечностей. Он при этом не говорит, что здесь образуется пентаграмма, но она фактически образуется. А пентаграмма, как об этом говорится во множестве работ по искусству, как раз построена по закону золотого деления.

Это весьма немаловажное обстоятельство способно навести на большие размышления; и хотя точных данных к такому пониманию числовой природы канона Поликлета не имеется, всё же вероятность его огромна и эстетическая значимость его почти очевидна.

Все вышеприведенные соображения о каноне Поликлета намекают основные факты, относящиеся к канону Поликлета, поскольку

<sup>13</sup> *Zeising A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig, 1854.*

позволяет о них судить историческая традиция<sup>14</sup>. С гораздо большей выпуклостью предстает этот канон Поликлета, если подвергнуть его сравнительно-историческому и историко-стилевому анализу с привлечением других, хотя бы главнейших канонов, известных из истории эстетики и искусства.

**4. Культурно-стилевая оценка «Канона» Поликлета.** Предыдущие тексты дают исчерпывающий материал по канону Поликлета. Вместе с тем мы уже дали и общую оценку этого канона. Сформулируем теперь, что можно было бы сказать о культурно-стилевом характере этого явления в целом.

Во-первых, что пифагорейского в каноне Поликлета?

а) Автор настоящей работы не нашел указаний на непосредственную связь Поликлета с пифагорейством. Однако есть некоторые косвенные данные. Прежде всего, употребляемый Поликлетом термин *to eu* несомненно пифагорейского происхождения. На это, между прочим, указывает и Г. Дильс (40B2, примечание к этому тексту). Для пояснения этого термина можно использовать указание Аристотеля («Метафизика», XIV, 6), где он употребляется как раз в контексте рассуждения о пропорциональном отношении. Вот начало этой главы: «Можно было бы также поставить вопрос: какой успех [*to eu* — А. Кубицкий переводит “польза”] получается от чисел из-за того, что смешение [имеющееся в вещи] выражено в числе, либо в точно исчисленном, либо в нечетном? На самом деле медовый напиток несколько не является более здоровым, если его смешать в пропорции три на три, но он был бы более полезен, если бы его сделать без всякой [определенной] пропорции, но водянистым, чем если он выражен через число, но при этом крепок...»

И приведенное сообщение Витрувия содержится в пифагорейском контексте, так что если более капризный Лисипп в глазах Витрувия черпал свои канонические установки из пифагорейства, то тем более уверенно это можно сказать о более строгом начинателе этих установок, Поликлете.

Витрувий пишет в той же главе (III, 1, 5): «Кроме того, на основании мер, явно необходимых при всяких работах, они взяли такие члены тела, как палец, пядь, ступню, локоть, и распределили их по совершенному числу, называемому греками *telēen*, а совершенным числом древние установили десять, ибо оно определяется числом пальцев на руках. А ввиду того, что на обеих руках природою создано совершенное число из десяти

<sup>14</sup> Из литературы для изучения вопросов, связанных с каноном Поликлета: *Shadow J.-G.* Polyklet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter. Berlin, 1834; *Story W.-W.* The Proportions of the Human Figure. London, 1864; *Foat F.-W.-G.* Antropometry of Greek Statues // Journal of Hellenic Studies. 1915. Vol. XXXV. P. 225–250; *Mégret A.* Anthropométrie normale. Paris, 1895; *Недович Д. С.* Поликлет. С. 50–65.

пальцев, то и Платон считал это число совершенным, потому что десяток образуется из десяти отдельных единиц, называемых у греков *monades*. Но как только получается одиннадцать или двенадцать, то, так как эти числа переходят за пределы десятка, они не могут быть совершенными, пока не достигнут второго десятка, ибо отдельные вещи суть части этого числа».

Далее, в противоположность этому учению древних о десятке (вспомним, что, по Витрувию, высота лица равняется одной десятой длины всего тела), Витрувий выставляет (III, 1, 6–7) учение «математиков» о шестерке, мало чем отличающееся по своим методам от пифагорейства (при этом, по Витрувию, высота тела, как мы помним, равняется шести ступням). И, наконец, он добавляет: «У нас же с самого начала было принято древнее совершенное число, и динарий был разделен на десять медных монет, откуда и произошло древнее название динарий, удержавшееся и до наших дней. Четвертая же часть его, состоящая из двух ассов и одного полуасса, была названа сестерцием. Позднее же, когда усмотрели, что оба числа, и шесть и десять, совершенны, то соединили их в одно и получили совершеннейшее число — шестнадцать. Основанием для этого послужила ступня (фут). Ибо, если отнять от локтя две пяди, останется ступня и четыре пяди: в пяди же четыре пальца. Таким образом, в ступне шестнадцать пальцев, и столько же ассов в медном динарии» (III, 1, 8).

Из этих рассуждений видно, что по крайней мере числа 10 и 6 были заимствованы канонистами из пифагорейства.

б) Прежде всего, понимать канон чисто арифметически и вычислительно было бы совсем невозможно в эпоху классического идеала. Чистая арифметически-вычислительная методика характеризует собой эпохи гораздо более мелкого подхода к искусству — эпохи внешнетехнического отношения к искусству, лишенного крупных идей. Классическое эллинистическое искусство гораздо более энергично и мощно, гораздо более онтологично. Числовое оформление для него есть тоже бытийственное оформление, и число тоже вещественно или по крайней мере бытийственно. Вот почему числа этого канона не могут быть счетными количествами в нашем смысле слова. Эти числа обязательно должны быть тут субстанциями, живыми силами, вещественно-смысловыми энергиями. Такова ведь и вообще вся природа классического идеала. Интересно, что легкий налет этого философского энергетизма или динамизма лежит даже на позитивистических — в своем существе — числовых рассуждениях и операциях теоретиков эпохи Возрождения.

Вспомните в классическое искусство — безразлично какой культуры, античной ли V века или новоевропейской — эпохи Возрождения. Почему эти формы так солидны, увесисты, крепки и основательны? Почему их красота, стройность, холодноватая величавость или, как мы выражаемся,

абстрактная всеобщность, так бытийственна, устойчива, фундаментальна? Именно потому, что под этими числовыми симметриями кроется чувство онтологизма числа, чувство вещественности всякой смысловой, а значит, и числовой структуры. Вот почему Поликлет создает самую статую «Канон», самую, так сказать, вещественную субстанцию числового канона. И вот почему если Альберти, Леонардо и Дюрер не являются прямыми пифагорейцами, то зато ими были современные им итальянские натурфилософы и немецкие теософы, как равно и в космически-числовой мистике Кеплера проглядывает возрожденческая жажда обожествления абстрактно-всеобщих законов, сформулированных у Галилея и Ньютона. Вот почему также если не прямо сам Поликлет, то, во всяком случае, современные ему пифагорейцы дают онтологически-энергетическое обоснование для всех числовых операций тогдашних художественных канонов.

в) Далее, нетрудно заметить сходство в понимании самой природы числовой симметрии у Поликлета и у пифагорейцев. Тексты, приведенные выше по Поликету, свидетельствуют о том, что пропорции мыслятся им не механически, но органически: они исходят из естественной симметрии живого человеческого тела и фиксируют в нем то, что является наиболее нормальным. Не иначе поступают со своими числами и пифагорейцы, которые тоже исходят из некоторого телесного космоса, как он им представлялся — в виде небесных сфер, и закрепляют те его числовые соотношения, которые казались тогда для него нормальными. Конечно, соотношения эти в соответствии с эпохой являются пока только абстрактно-всеобщими и уже по одному этому в значительной мере априорными. Тем не менее они — при всем априоризме своего содержания — мыслились тогда вполне реальными, как и те чудовищные, на наш взгляд, числовые отношения космических тонов, которые мы находим в платоновском «Тимее». Если числовая симметрия не помешала Мирону выразить в «Дискоболе» напряжение тела в момент бросания диска, а Поликету в его «Дорифоре» выразить хиазм ног и плеч, и кроме симметрии соблюсти также и «эвритмию», то и пифагорейский космос содержит в себе не только определенную живую схематику, но и реальный ритм расположения небесных светил, как он тогда представлялся.

г) Далее, в связи с онтологией чисел необходимо отдать должную дань и самому понятию канона. Это понятие характерно как раз для классического идеала в искусстве. Ведь это искусство живет абстрактно-всеобщим, прежде всего числовыми формами, понимая эти числа не арифметически-вычислительно, но реально-онтологически. Но это и значит, что числовые схемы обладают здесь непреложной значимостью и являются именно канонами. Так мы видим, что самое понятие канона содержит в себе нечто вещественно-смысловое или, точнее, вещественно-числовое, т. е. пифагорейское.

В связи с этим, как бы плохо мы ни были информированы относительно числовых данных Поликлетова канона, их нужно строжайше отделять от позднейших пропорций, т. е. главным образом эллинистических, и прежде всего от Лисипповых (поскольку Лисиппа надо считать художником восходящего эллинизма). Дело в том, что тут появляется понятие, совершенно чуждое классике, а именно понятие «природы». Тут не место доказывать эллинистичность этого понятия<sup>15</sup>. Но вот живописец Эвпомп, основатель сикионской школы, на вопрос о том, кому он следовал из своих предшественников, ответил, указывая на толпу людей, что нужно подражать природе, а не художнику (Plin. XXXIV, 19). Вот уже Пракситель изобразил «Ликующую гетеру», относительно которой думают, что «она представляла собой Фрину», любовницу самого Праксителя (там же, 70). Вот рассказ о подчеркнутом «реализме» живописца IV века Зевксиса: «Вообще же он обнаруживал такую тщательность, что, собираясь нарисовать для жителей Агригента картину, которую они на общественный счет соорудили для храма Юноны Лацинии, он осмотрел в обнаженном виде их дев и выбрал из них пять, чтобы воспроизвести на картине то, что у каждой из них в отдельности было им одобрено» (там же, 64).

Тут мы имеем принципиально новую, неклассическую установку художественного сознания, хотя и тут невозможно обойтись без некоторого априоризма (ибо Зевксис на основании чего-то всё же производил отбор «природных» фактов). Всё же канонами тут являются эмпирически наблюдаемые размеры и пропорции, а не априорные числовые спекуляции (хотя бы и близкие к «действительности»), так что, собственно говоря, отпадает надобность и в самом каноне. Поликлет в этом смысле при всей своей жизненности и человечности гораздо более априористичен, чем Лисипп и эллинизм. Но если мы примем во внимание, что под эмпиризмом типа Зевксиса лежит более самостоятельный в своих

<sup>15</sup> Ed. Müller в своей "Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten" (Bd. II, Breslau, 1837, S. 257) доказывал, что мимезис эпохи классики не имеет никакого отношения к «подражанию природе» и что об этой «природе» мы впервые слышим только от Эвпомпа. В настоящее время вообще можно считать установленным, что понятие природы как творческой силы целиком отсутствует в период классики. Многочисленные тексты, которые мы здесь не будем приводить, свидетельствуют о том, что «природа» является здесь не чем иным, как «совокупностью внешних или внутренних признаков вещи», «сущностью» или «принципом» вещи или вещей, или, самое большее, «субстанцией», или «происхождением». Ср.: Lovejoy A.-O. The meaning of φύσις in the Greek physiologists // Philos. Rev. 1909. T. 18. N 4. P. 369–383. Советскому исследователю Я. М. Боровскому принадлежит хорошая работа «О термине natura у Лукреция» («Вопросы грамматического строя и словарного состава языка», т. II, Л., 1952, с. 223–238), в которой приводится достаточный материал из истории этого термина и доказывается, что до Лукреция античная литература вообще не имела концепции природы как творческого начала.



ощущениях субъект, что и соответствует эллинистическому психологизму, то нас не удивит то обстоятельство, что как раз в эпоху Возрождения этот метод получит особую популярность, и художники новой великой субъективистической эпохи как раз будут часто вспоминать этот метод Зевксиса (а не Поликлета) и связывать свое учение о пропорциях именно с ним.

**5. Геометрическое понимание древних канонов.** Рассмотренные нами до сих пор древние каноны формулировались преимущественно при помощи арифметических чисел. Существует, однако, другое понимание древних и всех последующих канонов, а именно — понимание геометрическое.

В последние десятилетия с большим успехом применяли к анализу памятников искусства так называемые динамические прямоугольники<sup>16</sup>. Так были названы прямоугольники, отношение между сторонами которых выражалось иррациональными числами, в противоположность статическим прямоугольникам, отношение сторон которых выражается числами рациональными.

Если мы возьмем квадрат со сторонами, равными единице, то его диагональ, как известно, будет равняться  $\sqrt{2}$ . Взявши эту последнюю диагональ как сторону такого прямоугольника, в котором другая сторона опять будет равняться единице, мы получим в нем диагональ, равную  $\sqrt{3}$ . Построивши на стороне  $\sqrt{3}$  новый прямоугольник, в котором другая сторона будет равняться опять единице, мы получим в нем диагональ, равную 2. И, следовательно, прямоугольник, в котором одна сторона будет равняться 2, а другая — 1, будет статическим. И, наконец, построивши на диагонали этого последнего прямоугольника, равной теперь уже  $\sqrt{5}$ , другой прямоугольник, опять-таки с одной стороной, равной единице, мы получим еще новый динамический прямоугольник.

Точные обмеры показали, что прямоугольники  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$  и  $\sqrt{5}$  являются очень удобным способом измерения художественных памятников, так как именно из них и состоят главные части архитектурных произведений.

Особенное значение приобретает при этом прямоугольник  $\sqrt{5}$ . Если мы впишем в него квадрат, вертикальные стороны которого будут на одинаковом расстоянии от его соответствующих вертикальных сторон, то мы получим деление прямоугольника  $\sqrt{5}$  на один квадрат и два

<sup>16</sup> Этому посвящены работы: *Хэмбидж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре / Пер. В. Белюстина; ред. Н. Брунова. М., 1936; *Мессель Э.* Пропорции в античности и средние века / Пер. Н. Б. Вургафт; ред. Н. Брунова. М., 1936; *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве / Пер. В. Белюстина. М., 1936. Об этих и других работах см.: *Брунов Н.* Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1936.

прямоугольника. Площади этих трех фигур, оказывается, соотносятся между собой по закону золотого деления<sup>17</sup>.

О применении этого и других динамических прямоугольников в египетской архитектуре можно читать во «Всеобщей истории архитектуры», т. 1, под ред. Н. Н. Владимирова, М. Я. Гинзбурга, И. Л. Маца, С. И. Сахарова, М., 1944, с. 81–95 (с иллюстрациями). На основании Геродота (II, 124) необходимые и вполне ясные геометрические данные относительно египетских пирамид находим в кн.: *J.-Ph. Lauer. Le problème des pyramides d'Égypte. Paris, 1948.* О построении при помощи прямоугольника  $\sqrt{5}$  Парфенона, храма на мысе Сунии, дорийских храмов на Эгине и в Олимпии трактует *Д. Хэмбидж* (указ. соч., с. 119–196).

Э. Мессель, давая длинное перечисление античных памятников, сконструированных при помощи прямоугольника  $\sqrt{5}$ , и подвергая их соответствующему анализу, прямо говорит: «Я не знаю ни одного шестиколонного дорийского сооружения, возникшего после персидских войн, которое не соответствовало бы этому соотношению»<sup>18</sup>.

Однако есть одно обстоятельство, которое заставляет совершенно по-новому посмотреть на этот прямоугольник  $\sqrt{5}$  как построенный по закону золотого деления. А именно, оказывается, что нормальный рост человека — и притом как раз в античных статуях — тоже делится пупком по закону золотого деления. Следовательно, закон золотого деления и построенный при его помощи прямоугольник  $\sqrt{5}$  содержат в себе нечто живое, жизненное, растущее, нечто органическое и даже человеческое, хотя и выраженное средствами неорганической материи. Тут тоже залегает большое различие между Египтом и Грецией, поскольку в Египте закон золотого деления есть факт спорадический, в Греции же он — постоянный. И поэтому рассмотренная у нас выше разница между египетскими и греческими канонами, т. е. конструкции модульная и антропометрическая, в значительной мере выявляют себя и в этом геометрическом понимании художественного канона.

Наконец, не нужно думать, что геометрические каноны представляют собой нечто неподвижное, нечто такое, что содержит в себе только статическую симметрию. Вполне можно и даже нужно говорить также и об архитектурном ритме, потому что геометрические мотивы здания могут в разной степени ускорять или замедлять общую конструкцию данного здания, могут успокаивать или вносить беспокойство в наше эстетическое впечатление. Так, например, в каждом дорийском храме Греции

<sup>17</sup> Кроме указанных выше работ о художественных пропорциях, простое и краткое изложение вопроса о золотом делении можно найти в небольшой работе: *Тимердинг Г. Е. Золотое сечение* / Пер. В. Г. Резвой; ред. Г. М. Фихтенгольца. Пг., 1924.

<sup>18</sup> *Мессель Э. Пропорции в античности и средние века.* С. 31.

вполне отчетливо можно наблюдать драматическую смену вертикальных стремлений и горизонтального успокоения. От горизонтали стилобата мы переходим к вертикалям колонн, от этих последних опять к горизонтали архитрава, далее — к вертикалям триглифов и, наконец, к вертикальному карнизу, который вносит последнее разрешение пройденного нами снизу вверх драматического пути<sup>19</sup>. Наличие двух или трех колонн, например, не создавало бы никакого впечатления ритма. Но четыре колонны, поставленные на известном расстоянии друг от друга, уже обладают определенной ритмикой. Наиболее же четкое ритмическое восприятие создается шестью колоннами, что и было использовано античными архитекторами в период классики. Поэтому геометризм не надо понимать мертвенно неподвижным. Он тоже может быть ритмичен, как это нетрудно установить при анализе основных архитектурных стилей искусства<sup>20</sup>.

## II. Средневековые каноны

**1. Византийский канон.** Наконец, для полного уяснения существа канона Поликлета и греческих канонов вообще надо приучить себя оценивать их сравнительно-исторически и стилистически-миросозерцательно. Очень важно бросить хотя бы беглый взгляд и на последующие каноны.

а) В то время как строгое и старинное египетское искусство прямо снимает всякую разницу между объективными и фактуральными формами, а античное искусство пользуется объективными, средневековое искусство живет почти исключительно фактуральными формами. Египетское искусство плоскостно в том смысле, что оно видит предметы только на плоскости, видит плоскостно. Оно совсем не видит тел. Ему нечего сказать о трехмерных телах. Средневековое же искусство плоскостно в том смысле, что оно, видя предметную телесность, хочет поместить ее на плоскости. Плоскостность египетского искусства определяется тем, что оно лишено самого опыта трехмерности, в то время как плоскостность средневекового искусства определяется активным нежеланием изображать трехмерно то, что вполне отчетливо воспринимается как трехмерное.

Однако поместить тело на плоскость хочет также и новоевропейская живопись. Поэтому надо отличать средневековую плоскостность и от

<sup>19</sup> См.: *Гинзбург М. Я.* Ритм в архитектуре. М., 1923. С. 57. В этой книге читатель найдет немало простейших и элементарнейших объяснений архитектурного ритма на ряде памятников античной архитектуры.

<sup>20</sup> Любопытный пример гипертрофии геометризма на основе принципа золотого деления можно найти в кн.: *Corbusier Le.* Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique. Boulogne (Seine), 1951. (Здесь, между прочим, на с. 209 доказывается, что Парфенон есть скульптурное произведение, а не архитектурная конструкция.)

новоевропейской. Она отличается тем, что не допускает пластики изображений и связанной с ней перспективы, но удовлетворяется только рисовальным нанесением внутренних и внешних контуров. Следовательно, если укорочение линий здесь и дается, то это не создает пластики. В связи с этим возникает и особенная ориентированность учения о пропорциях, которую Э. Пановский (с. 199), в противоположность египетской конструктивной и античной антропометрической, называет планиметрической, схематической.

б) У нас два средневековых канона: византийский и готический.

Византийский канон зафиксирован в известной афонской книге о живописи, восходящей, вероятно, к живописной практике XII–XIII веков.

Это единственный чисто искусствоведческий памятник греческого Востока, неизвестного автора, носящий название «Толкование для живописцев». Г. Брокгауз и последний издатель его Пападопуло-Керамевс потрудились в вопросе о датировке этого памятника; и вывод их гласит, что он не только не восходит ко времени иконоборчества (VIII–IX века), но даже и вообще не относится к средневековью. Он едва ли старше XVII века и зависит не только от византийских источников, но и от Ренессанса (так, например, здесь употребляется понятие *naturale* — «естественное», причем весьма странно видеть это латинское или итальянское слово написанным при помощи греческих букв). Тем не менее трактат этот вышел, во всяком случае, из традиции реальных мастерских, подобно тому как и трактат Ченнини отражает на себе практику джоттовской Италии. Кроме того, автор этого трактата жил и работал на Афоне, где многие из древних иконописных традиций оставались до последнего времени<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Рукопись памятника нашел на Афоне Paul Durand, опубликовавший ее во французском переводе: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. Paris, 1845. Появившийся в Афинах в 1853 году основной текст содержит значительные интерполяции. В исправленном и полном виде греческий текст имеется в издании: *Dionysiou tou ek Thourna. Hermēneia tēs zographikēs technēs*, hypo A. Papadopylou-Kerameōs. Petropolis, 1909. Пападопуло-Керамевс указал и время редакторства памятника Дионисием Фурнийским — начало XVIII века. Литературу об этом памятнике см.: *Schlosser J. Kunstliteratur*. Wien, 1924. S. 15. Есть русский перевод: Ерминия, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем вскоре после 1566 г. (первая иерусалимская рукопись) / Пер. с новогреческого Порфирия // Труды Киевской духовной академии. 1867. № 7. С. 139–192; 1868. № 2. С. 269–315; № 3. С. 526–570; № 6. С. 494–563; № 12. С. 355–445 (в последующих частях перевода неизвестный автор именуется «иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфнотом» и устанавливается его дата: 1701–1733). Имеется отдельное и частичное издание под тем же названием — Киев, 1867. См.: *Голубцов А.П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. Ч. 1: Археология. 1918. С. 315–324.

Изучение этого огромной важности памятника вообще приоткрывает завесу над весьма значительными проблемами средневекового искусствоведения. Нас он тут интересует, конечно, только со стороны учения о художественном каноне.

«Знай, ученик мой, — читаем мы здесь, — что естественный рост человека от чела до подошвы измеряется девятью яйцами<sup>22</sup>, или мерами. Сперва размерь голову, разделив ее на три части; в первой из них помести чело, во второй — нос, а в третьей — остальную часть лица, волосы же пиши за чертою этого яйца, на меру носа; кроме того, от носа до конца бородки отмерь три равные части, из которых две составят бородку, а одна — рот. Что касается до шеи, то она имеет меру носа. Потом от подбородка до середины тела отмерь три равные части и до колен две, отбавь на колена часть, равную носу. Далее, еще две части отмерь до лодыжек и от них часть, равную носу, до подошвы, да до ногтей одну часть... Что касается до глаз, то размер их одинаков; и расстояние между ними столько же длинно, сколько длинен глаз... Длина уха равна длине носа. Если человек рисуется нагой, то середина его в ширь определяется четырьмя носами, а если в одежде, — одним с половиной яйцом»<sup>23</sup>. Что это за канон?

в) Прежде всего ясно, что тут господствует модульная система, потому что основной интерес направлен не на эластичность и подвижность фигур, но на их планиметрическую схематизацию. Однако весьма характерно уже то, что единицей измерения является тут не ступня ноги, не палец, не локоть и прочее, но размер человеческого лица. Уже одно это резко отличает византийский канон от античного и по его стилю, и по его мировоззрению.

Далее, конкретно из лица выделяется нос, составляющий одну треть длины лица; и его длиною измеряется не только высота лба и нижняя часть лица до подбородка, но также и высота верхней части головы, расстояние от переносицы до крайней верхней точки глаз и длина шеи до ключицы. Это единство горизонтальных и вертикальных мер (опять-таки очень характерное для планиметрического стиля) приводит к нанесению трех концентрических кругов для конструирования изображения с одним центром: один круг — с радиусом в одну длину носа — очерчивает лоб и щеки, другой — с радиусом в две такие длины — охватывает череп и лицо снизу, третий — в три носовые длины — в качестве радиуса проходит у ключицы и горла и образует обыкновенно нимб. Это пренебрежение к объективной правильности и сведение всех

<sup>22</sup> Имеется в виду вообще округлость лица или головы, как это прямо говорится в других рукописях трактата, с которых, между прочим, и переведил Порфирий.

<sup>23</sup> Перевод А. П. Голубцова, не указывающего того подлинника, с которого он переведил. Но этот подлинник в его научном издании, неизвестном Порфирию, есть указанное выше издание Пападопуло-Керамевса (имеется в виду ч. I, § 51).

линий к чисто «фактуральным» свидетельствует здесь о том, что сущность указанных «планиметрических» пропорций сводится к фиксации неплоскостного на плоскости без тех привнесений, которые бы создавала здесь сама плоскость от себя. Этот «фактурализм», таким образом, продиктован здесь наивысшим объективизмом, не допускающим никаких искажений со стороны отражающей объективное бытие среды. Видно это на  $\frac{3}{4}$  профилях, где голова не может наклоняться вперед, а может только вращаться, так что при сохранении вертикальных размеров горизонтальные меняются, но схема трех кругов всё же остается — с перенесением общего центра с переносицы на зрачок или во внешний угол века или бровей. Таким образом, хотя горизонтальные размеры тут и меняются, но всё же общий антураж остается тот же, что и при анфасных пропорциях.

Указывающий на эти факты Э. Пановский (у него же см. на с. 203–205 соответствующие рисунки и указание памятников) не рисует достаточно четко их смысла. Ведь пропорции есть отражение стиля, а стиль есть мировоззрение. Философ тот, для кого отвлеченные мировоззренческие схемы доросли до конкретности образа и стали символами самой жизни. Что за мировоззрения кроются под этой византийской схематизацией? Какие внутренние жизненные импульсы толкали художественное сознание к фиксации живого лица жизни, но с исключением перспективы? И почему эти пропорции были и модульными, и в то же время не просто объективными, а еще и соотношенными с субъектом (или, по терминологии Э. Пановского, «фактуральными») и даже по преимуществу таковыми?

Нам кажется, разрешением этого основного противоречия в византийской иконописи является то, что это есть искусство видения, видения мистического мира, не укладывавшегося ни в телесную трехмерность, ни вообще в тело. То, что видение говорит здесь об абсолютной объективности, с которой не сравнимо никакое человеческое зрение, никакая человеческая «точка зрения», это повелительно требует исключения перспективы: предметы даны так, как они есть, а не так, как они видятся. То, что предметы даны тут так, как они есть, а не как они видятся, это повелительно требует введения модульной системы пропорций на манер Египта. И наконец то, что тут именно видение, это повелительно требует двухмерности и «фактуральных» примеров или соотношенных с субъектом художественных пропорций. Линии укорачивались, но пластичность от этого не появлялась. Таким образом, икона давала тут действительно некое видение невидимого не только по своему содержанию, но и в характере эстетического канона, в способе употребления пропорций, т. е., в конце концов, в стиле самой композиции. Абсолютная транссубъективность дана тут как понятная субъекту видимость.

Тут, следовательно, мы находим еще один яркий пример того, как мировоззрение дорастает до стиля, а стиль становится выражением мировоззрения.

Для полного понимания приведенного византийского канона необходимо учесть ряд обстоятельств.

Во-первых, трактат Дионисия Фурнийского, собственно говоря, не является ни трактатом по эстетике, ни трактатом по искусствознанию. Он производит впечатление школьного и технического руководства для начинающих живописцев; и поэтому многие важные вопросы излагаются в нем сухо, абстрактно и доктринерски. Чтобы понять его сущность, необходимо живое восприятие византийской иконописи, и только тогда его абстрактные формулы начинают становиться подлинно византийской эстетикой и говорить нам о подлинно византийской эстетике. Э. Пановский оказался в плену этих технических указаний византийского канона и потому не мог указать их подлинного, стилевого значения. Гораздо богаче и глубже рассуждает на эти темы *В. Н. Лазарев*.

Именно, во-вторых, В. Н. Лазарев в своем капитальном труде «История византийского искусства» (т. I–II, М., 1947), дает обстоятельную характеристику византийской эстетики на основе конкретного анализа византийской иконописи. Он пишет (I, с. 30): «Вполне естественно, что при таком подходе к искусству последнее должно было получить вневременной и внепространственный характер. В нем побеждает принцип ирреальности. Византийские иконы и мозаики имеют абстрактный золотой фон, заменяющий реальное трехмерное пространство. Этот золотой фон изолировал любое изображенное на нем явление, вызывая его из реального круговорота жизни. Явление оказывалось тем самым вознесенным в идеальный мир, оторванный от земли и от ее физических законов. В этом мире предметы лишены были тяжести, фигуры — объема. Вырисовываясь как бесплотные тени, они были покрыты тончайшей паутиной золотых линий, как бы символизировавших исходящие от божества лучи. Будучи сами бесплотными, фигуры обитали в легких, воздушных зданиях, обратная перспектива которых придавала им хрупкий, имматериальный характер. Всюду доминировали абстрактные линии. В трактовке тела всячески подчеркивалось аскетическое начало, одеяния ниспадали сухими, линейными складками, деревья и растения приобретали отвлеченные, геометрические очертания, холмы и горы становились кристаллическими формами. Ирреальный колорит еще более усиливал отрешенность изображения от здешнего мира, примыкая к традициям античного иллюзионизма. Он сохранил во многом изысканность его нежных полутонов. Однако эти полутона очень скоро утратили свою импрессионистическую легкость, уступив место плотным локальным краскам, выражавшим неизменную сущность явления. Унаследованные от эллинизма

рефлексы также приняли более устойчивый характер: из цветных бликов, фиксировавших динамическую игру света, они превратились в чисто декоративную систему переливчатых тонов, наложенных ровными, спокойными плоскостями. Лишенные единого источника света, связующего все явления в неразрывное, функционально обусловленное целое, фигуры и предметы вырисовывались как изолированные, замкнутые образы, пребывавшие в каком-то ином, магическом мире, для которого не существовали законы реального освещения». Тем не менее ортодоксальное византийское учение всё же признавало изобразимость при помощи фигур и красок высшего мира, и потому иконопочитатели не могли не взять верха над иконоборцами. Телесность не могла целиком отсутствовать в византийской иконописи. Она была, конечно, сдержанная, суховатая и лишённая античных округлых форм; но она обязательно входила в этот канон и вовсе не сводилась только на одну ординарную плоскостную трактовку. Лазарев пишет (I, с. 31): «Победа православной партии была окончательным утверждением в искусстве принципа антропоморфизма. Тем самым открывались широкие перспективы для проникновения эллинистических влияний. Фигура человека, стоявшая в центре интересов античных художников, осталась и для византийцев главным предметом изображения. И поэтому вполне понятно, что, разрабатывая данную проблему, они постоянно обращались к эллинистической традиции, в которой они находили ряд готовых формул. От эллинизма они заимствовали иллюзионистическую технику, препятствовавшую полному поглощению объема фигуры плоскостью, от эллинизма же они унаследовали основную систему пропорций, оберегавшую фигуру от растворения в геометрическом орнаменте».

Поэтому измерение всей человеческой фигуры при помощи головы отнюдь не имело формального характера. Голова и лицо действительно были на первом плане, но в развитом византийском каноне они отнюдь не мешали элементам трехмерности фигуры, а наоборот, вполне с ней гармонировали. Эту гармонию В. Н. Лазарев опять-таки характеризует очень яркими, но в то же время простыми и ясными чертами (I, с. 32): «Голова, как средоточие духовной выразительности, становится доминантой фигуры, подчиняющей себе все остальные части. Тело совершенно отступает на второй план, превращаясь в почти невесомую величину, скрывающуюся за тончайшими складками одеяний, линейная ритмика которых выдает отвлеченный, иррациональный характер. Ту же исключительную роль, какую в античной статуе играет торс, на византийской иконе играет голова. Именно исходя из размера головы, конструирует византийский мастер пропорции своей фигуры, именно голова представляет для него наибольший интерес в силу возможности выразить в ней некоторое бестелесное и мысленное созерцание. В стремлении к максимальному



выявлению этой души лицо получает крайне своеобразную трактовку. Пристально устремленные на зрителя глаза выделяются своими преувеличенно большими размерами, тонкие, как бы бесплотные губы лишены чувственности, нос вырисовывается в виде незаметной вертикальной либо слегка изогнутой линии, лоб делают подчеркнуто высоким, причем он нередко подавляет своей величиной все остальные части лица. В этой интерпретации фигура становилась тем чувственным образом, посредством которого человек мог возноситься к Богу».

Такова подлинная сущность византийского канона пропорций и связанных с ним византийского стиля и мировоззрения.

**2. Готический канон.** Еще дальше от античного органического реализма идет готика. От пикардийского мастера XIII века Виллара де Оннекура дошли до нас многочисленные чертежи, указывающие, что пропорции осуществлялись тогда не столько при помощи чисел, сколько при помощи разного рода геометрических фигур, разного рода треугольников и квадратов. В специальной работе *Maria Velte, Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der Gotischen Kirchen*, Basel, 1951 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. VIII), подробно обсуждается применение геометрических методов Виллара к архитектуре готики (особенно на с. 9–16, 53–56, 65–87). Человеческая фигура чертилась определенно при помощи удлиненной пентаграммы, где верхняя сторона равнялась расстоянию между плечами, нижние два луча соответствовали пяткам и т.п.<sup>24</sup> Подобный метод свидетельствует о том, что мировоззрение, вызвавшее к жизни этот стиль пропорций, является не только мистическим и магическим, но оно рассматривает человеческое тело как носителя вечных истин, как мистерию, имея очень мало связей с органической цельностью тела как бытия самостоятельного. В Византии изображение лица предполагает полную объективную независимость этого типа от самих методов изображения, но изображается здесь всё же лицо. В готике объективное бытие изображаемой фигуры тоже независимо, но фактически изображается здесь не столько сама личность, сколько ее мистическая схема. Да и самый мистический взлет, которым славится готический стиль, тоже есть не столько сама личность, сколько ее мистическая схема и схемати-

<sup>24</sup> См.: Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII<sup>e</sup> siècle / Éd. par H. Omont, Paris, 1927, Парижской Национальной библиотеки, табл. XXXV (portraiture — это и есть учение о пропорциях). Для отдельных физиономий и животных см., напр., табл. XXXVII. Последнее, критическое издание альбома Виллара — *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches* / Hrsg. von H.-R. Hahnloser. Wien, 1935. Пропорции эти обсуждаются в: *Mortet V. La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'A. Dürer et de Léonard de Vinci // Mélanges offerts à É. Chatelain. Paris, 1910. P. 367–382.*

ческий метод ее бытия. Тут дан не субъект сам по себе и не объект, но то, что выше их самих и что их определяет (в этой именно схеме взлета одного к другому).

Мы уже говорили не раз, что история искусства вовсе не состоит из отдельных неподвижных стилей, метафизически разделенных между собой и лишенных всякого взаимного проникновения. Если подойти формально к использованию геометрического канона у вышеуказанного Виллара, то мы ничего не уловим специфического для готики, поскольку геометрические каноны, как мы знаем, вообще никогда не исчезали, играя огромную роль и в Египте, и в античности, и в Византии, и в готике, и у возрожденцев. Так, собственно говоря, и поступает Э. Мессель в указанной выше работе, применяя свои геометрические методы совершенно одинаково и к раннехристианскому, и к средневековому, и к возрожденческому искусству. Конечно, формальных различий в применении геометрического метода к разным периодам истории искусства этот автор указывает достаточно много. Но как эти различия связываются с различием стилей, этот вопрос остается у него почти не затронутым. Поэтому необходимо обратить особое внимание на то, что мы сейчас сказали о стилистической сущности пропорций Виллара. В этом отношении глубокие и пронизательные рассуждения мы находим опять-таки у В. Н. Лазарева.

С одной стороны, готика поражает своим драматизмом, взволнованностью, превращением материи в нечто невесомое и взлетами к недостижимым высотам. «Византийской спокойной созерцательности готика противопоставляет драматическую аффективность, доводящую движение до гротескной напряженности. Именно этот динамизм готических образов и делает их столь принципиально отличными как от образов романского, так и от образов византийского искусства»<sup>25</sup>. С другой стороны, однако, не существует никакой готики в виде какого-то неподвижного и ни с чем не смешиваемого стиля. В Италии, например, северная готика встретила с упорными и застывшими формами романского стиля, которые ее значительно деформировали и придали ей вполне специфическую национальную окраску. Характеризуя итальянскую готику, Лазарев пишет: «Вертикаль никогда не получает в ней такого преобладания, как во французском, немецком и особенно английском зодчестве. Она уравнивается спокойными, сильно подчеркнутыми горизонтальными членениями. Стрельчатые арки сравнительно невысоки и статичны, чаще всего приближаются к форме полуциркульных арок, продолжающих играть значительную роль и в итальянской готической конструкции. Конструктивный скелет никогда не выступает с такой остротой, как на Севере. Благодаря небольшим по своим размерам окнам и отсутствию

<sup>25</sup> Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. I. М., 1956. С. 63.

трифориев сохраняются стенные плоскости, остающиеся в распоряжении живописцев, а пространство, лишенное типичной для северной готики напряженности и порывов к сверхчувственному, отличается своим спокойствием и ясностью. Всё это делает итальянскую готику более земной, более материальной. И в этом сказывается без сомнения, влияние зарождающегося буржуазного рационализма, получившего свое полное выражение лишь в архитектуре Возрождения»<sup>26</sup>.

Нам кажется, что только при таком диалектическом понимании стилей в искусстве и возможен научно-критический анализ художественных канонов и что только при таком взаимодействии готики с другими стилями, только при такой трепетной диалектике внутренних тенденций готического стиля и возможно критическое восприятие канона Виллара. Без этого идеологического и социального проникновения в его сущность все эти его треугольники и квадраты остаются пустой формалистикой и ничего не говорящим механизмом.

В частности, схематическая специфика канона Виллара особенно оттеняется, если мы привлечем для сравнения тоже геометрическую конструкцию фигур у Джотто, современника Виллара. М. В. Алпатов пишет о Джотто: «Перспективное впечатление богатой внутренним движением фигуры складывается в геометрически обобщенный образ. Фигура сохраняет всё богатство своего внутреннего движения, свою пластическую лепку и телесность и вместе с тем воспринимается как ясный силуэт». В сравнении с Джотто геометрическая фигура у Виллара «лишь сопоставляется им с органической структурой человеческого тела, но не сливается с ней воедино»<sup>27</sup>. В то время как в византийской иконе и у Виллара обобщение тела дается еще до его аналитического изучения, у Джотто оно возникает уже после такого анализа. Точно так же и лица у Джотто получают объемную форму, чего не было раньше, при плоскостном решении этой задачи. И в построении фигурной композиции для Джотто важна не графическая схема, как это было почти во всей средневековой живописи, а кубическое пространство, в котором располагаются объемные человеческие тела. Сопоставление с канонами Виллара только и может объяснить нам сущность этого канона.

### III. Каноны эпохи Возрождения

**1. Историческое введение.** а) Совершенно новый оборот получает дело в эпоху Возрождения. Тут снова оживилась практика реальных измерений человеческого тела, которая в средние века свелась к отвлеченному

<sup>26</sup> Там же. С. 61.

<sup>27</sup> Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.–Л., 1939. С. 174.

схематизированию<sup>28</sup>. Разумеется, она не была вполне отвлеченной и в средние века, потому что византийско-тречентистские пропорции восходят, как указывает Э. Пановский, к установкам арабского ордена «чистых братьев» IX–X веков<sup>29</sup>, а от них — к позднему эллинизму, где математика часто имела космологический смысл. Конечно, пропорции эти восходят далее к платоновскому «Тимею» и от него к древнему пифагорейству. Однако с течением времени космологическое значение пропорций было забыто и их употребление свелось к указанной чисто рабочей практике тогдашних ателье.

б) Тут, на пороге Возрождения, надо упомянуть крупное имя Ченнини.

1. *Ченнино Ченнини* со своим «Трактатом о живописи» (ок. 1390 года) является настолько же новым, насколько и средневековым человеком. С одной стороны, он впервые в европейском искусствознании употребляет такие термины, как *relieve* (гл. 9, в связи со светотенью), *naturale* («Постоянное рисование с природы и непрерывное в этом упражнении важнейшее копирование произведения мастеров», гл. 28), даже понятие *maniera* («Если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты выработаешь собственную манеру», гл. 27) и пр. подобного же рода понятия и термины. С другой стороны, в своих пропорциях он так же продолжает игнорировать анатомию, как и всё средневековье, так же формалистичен в вопросах перспективы (гл. 87), так же исключает из учения о пропорциях женщину вместе с животными) как существо неразумное и потому беспорядочное и т. д. Следующее рассуждение Ченнини о пропорциях (гл. 70) нетрудно понять в его связи с византийским канонem и также в его различиях с ним.

«Заметь, что, прежде чем идти дальше, я хочу тебе дать пропорции мужчины. Пропорции женщины я оставляю в стороне, так как у них нет совершенных мер. Во-первых... лицо делится на три [равные] части, а именно лоб — одна, нос — другая, от носа до [конца] подбородка — третья; от края носа вдоль всего протяжения глаза — одна из этих мер; от конца глаза до конца уха — такая же мера; от одного уха до другого — длина лица; от подбородка до основания шеи — одна из трех мер; шея — в одну меру длины; от низа шеи до края плеча — длина лица; от локтя до запястья — лицо и одна из трех мер; длина всей кисти руки — одно лицо; от основания шеи до верха желудка или живота — одно лицо; от верха живота

<sup>28</sup> О том, что память о Витрувиевых пропорциях не умирала в течение всех средних веков, но только облекалась в мистическую форму, см. интересные данные: *Schlösser J.* *Kunstliteratur.* S. 82.

<sup>29</sup> См.: *Dieterici Fr.* *Propedeutik der Araber in zehnten Jahrhundert.* Berlin, 1865. S. 135, где модулем является, правда, не длина лица, но «пядь» в 4/5 длины лица. Ссылка взята у: *Panofsky E.* *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.* S. 201.

до пупка — одно лицо; от пупка до верха бедер — одно лицо; от верха бедер до колена — два лица; от колена до пятки — два лица; от пятки до подошвы — одна из трех мер; ступня — длина одного лица. Высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках. Руки вместе с кистями достают до подошвы бедер. Весь же человек имеет в длину восемь лиц и две из трех мер. У мужчины с левой стороны одним ребром меньше, чем у женщины. Основа мужского тела — кости. Прекрасный мужчина должен быть смуглым, а женщина — светлой»<sup>30</sup>.

Смесь средневековых и возрожденческих представлений в этом рассуждении Ченнини очевидна<sup>31</sup>.

в) В эпоху Возрождения с новой силой поднимается старое космологическое понимание пропорций, и понимание это становится очень интенсивным метафизическим постулатом. Можно с полной достоверностью констатировать факт, что античная пифагорейско-платоновская традиция числового и геометрического космологизма (а следовательно, и всё учение о космических пропорциях) вполне заглохла в средние века и была известна только по его аристотелевской критике. Ю. Шлоссер указывает, что она впервые встречается у Лоренцо Гиберти (1378–1455), который отбросил в «Оптике» араба Альхазена выставляемую там 21 эстетическую категорию (свет, цвет, величина, положение, непрерывность и т. п.) к теории зрительного восприятия, но оставил и выдвинул на первый план механически присоединенную туда «соразмерность частей». В конце своего сумбурного и неудобочитаемого «III Комментария» Гиберти в фрагментарной форме дает такого же типа набросок учения о пропорциях<sup>32</sup>. Сюда же относится канон, ходивший в эпоху Возрождения под названием Варронова канона, наряду с витрувианскими пропорциями, связанный со старыми ателье и заметный у Гиберти, Ченнини, а также у Гаврика и Дюрера<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / Пер. А. Лужнецкой. М., 1933. С. 62.

<sup>31</sup> Общую характеристику трактата Ченнини можно найти в кн.: Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. II. М., 1959. С. 68–71. У него же — выразительная характеристика эстетики треченто (с. 71–96). Без подобного рода характеристики приведенные выше пропорции Ченнини опять-таки превращаются в ничего не говорящий формализм.

<sup>32</sup> В русском переводе (*Гиберти Л. Commentarii. Записки об итальянском искусстве* / Пер., прим. и вступ. статья А. Губера. М., 1938) место о пропорциях опущено.

<sup>33</sup> Об этом см.: *Schlosser J. Kunstliteratur. S. 90*. См. также ценные пояснения этого же автора, издателя Гиберти, к прекрасному изданию: *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commenatrii). Zum ersten Mal... vollständig herausgegeben... von J. von Schlosser. Berlin, 1912. Bde. I–II*. Ю. Шлоссер отмечает у Гиберти также поправки к Витрувию, вносимые на основе Альберти (см. ниже).

г) Далее, в XV веке во Флорентийской академии оживляется традиция платоновского «Тимея», и общеизвестным апостолом этого нового платонизма является *Марсилио Фичино*. Э. Пановский в приложениях к другому своему труду — “Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie”, Leipzig — Berlin, 1924 (Studien der Bibliothek Wartburg / hrsg. von Fr. Saxl) — приводит итальянские тексты из комментария Фичино на платоновский «Пир» (“Sopra lo amore o ver’ Convito di Platone”. Firenze, 1544). Здесь, среди общих космологических рассуждений о лике божием, ангелах и душах, мы находим и следующий текст (гл. VI, у Пановского — с. 25).

«Что же такое в конечном счете красота тела? Несомненно, это какое-то *действие, живость и грация* (atto, vivacità e grazia), которые сияют в теле под влиянием его идеи. Этот блеск не спускается на материю, если она перед этим совершеннейшим образом не подготовлена. А подготовка живого тела выражается в трех вещах — в порядке, модусе и виде (ordine, modo e specie). Порядок означает расстояние между частями; модус означает количество; вид означает линии и краски. Прежде всего необходимо, чтобы все члены тела помещались на своих естественных местах, то есть чтобы уши, глаза, нос и другие члены находились по своим местам, и чтобы глаза были равны друг другу и находились вблизи носа, и чтобы уши, также равные друг другу, были удалены от глаз. И эта одинаковость расстояний, которая относится к порядку, недостаточна, если мы не присоединим модус частей, придающий каждому члену должную величину в зависимости от пропорций всего тела. (Именно, три носа, поставленные в длину, составляют одно лицо; оба полукруга ушей составляют полный круг раскрытого рта; и они же, соединяясь вместе, образуют глаза. Длина носа равняется длине губ и ушей, а окружности глаз равны окружности рта. Восемь голов составляют длину всего тела, так же, как сумма рук и ног составляют высоту тела.) Этому должен соответствовать *вид*, поскольку искусные изгибы линий и блеск глаз украшают собою порядок и модус частей».

Нетрудно заметить, что Марсилио Фичино, во-первых, использует известный канон Витрувия (длина тела, равная восьми длинам головы; лицо, равное по длине трем носам; тело, имеющее длину руки плюс ноги). Во-вторых, — и это весьма характерно — Фичино с особым вниманием останавливается на деталях лица, и, в-третьих, все эти чисто человеческие меры интерпретируются у Фичино космологически, хотя, казалось бы, они имеют полное самостоятельное значение и вовсе не нуждаются в такой торжественной и импозантной характеристике.

д) В эту эпоху кватроченто, когда пропорции получили забытый раньше космологический смысл, не было недостатка и в музыкальной интерпретации этих пропорций, поскольку старая пифагорейско-платоновская традиция была также и музыкальной теорией. Мы находим это,

например, у Помпония Гаврика<sup>34</sup>, а Франциск Георгий<sup>35</sup> даже устанавливает, что общая высота тела без головы равняется тону (9:8), длина торса или длина ног — кварте (4:3), грудь от ключицы до пупка — октаве (2:1) и т. д. Возобновляется и античная геометрическая интерпретация пропорций и вместе с этим и золотое деление — тоже с космологическими выводами.

Здесь нельзя не вспомнить крупнейшего имени Луки Пачиоли (родился около 1445 года), который уже в “Summa de Arithmetica, Geometria etc.” касался вопроса об умозрительном значении пяти платоновских многогранников; своим же знаменитым трудом “De divina proportions” (Venedig, 1599)<sup>36</sup> Лука Пачиоли открыл, можно сказать, целую эру космологически-пропорциональных построений, которыми, между прочим, много занимался и Кеплер (в своих “Mysterium cosmographium” и “Harmonia mundi”), и притом занимался с большим успехом, поскольку связь между расстояниями и движениями планет и закон о равенстве отношений квадратов времен обращения планет кубам их средних расстояний от солнца был получен Кеплером именно путем описания пяти многогранников вокруг шаровых поверхностей с радиусами планетных орбит<sup>37</sup>. Мало того, указанный выше Ломатцо прямо распространил закон золотого деления на античные статуи и подчеркивал мифологическо-астрологическое значение этих своих операций<sup>38</sup>.

е) Что заставляло всех этих авторов давать столь странную, с нашей точки зрения, теорию пропорций? В чем секрет этой знаменитой возрожденческой числовой космологии и мистико-астрологического подхода

<sup>34</sup> *Pomponius Gauricus*, De sculptura (Firenze, 1504) / Ed. H. Brockhaus. Leipzig, 1886. P. 130. Цит. по: *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. S. 209. Прим. 1.

<sup>35</sup> *Francisci Georgii Veneti*. De Harmonia mundi totius: cantica tria. Venice, 1525.

<sup>36</sup> *Fra Luca Pacioli*. Divina proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1599 neu herausgegeben, übersetzt von C. Winterberg. Wien, 1889.

<sup>37</sup> О том, что вся эта мистика и астрология действительно имела решающее значение у Кеплера, можно прочитать в кн.: *Günther L.* Die Mechanik des Weltalls. Eine volkstümliche Darstellung der Lebensarbeit Johannes Keplers. Leipzig, 1909. S. 32, 73, где читатель найдет яркое, убедительное, наглядное и общедоступное изложение вопроса.

<sup>38</sup> *Lomazzo G.-P.* Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Milano, 1584 (нов. изд.: 1844). VI, 3, I31. Космологическую интерпретацию давал и Mario Equicola (“Della natura d'amore”, 1525). Ср.: *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre... S. 209. Сочинения Луки Пачиоли, в которых трактуется математическое и космологическое значение пропорций, а также платоновское учение о многогранниках и вообще мистика чисел, излагаются в кн.: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках / Пер. Ф. А. Коган-Бернштейн, П. С. Юшкевича. Т. I. М.—Л., 1933. С. 98—152.

к пропорциям? Формально это было, конечно, возрождением античного пифагорейского платонизма. Но почему же это вдруг возникла необходимость в таком возрождении? Историки философии часто лишают себя возможности отвечать на эти вопросы потому, что не учитывают возрожденческого своеобразия этого пифагорейского платонизма в сравнении с прежним средневековым аристотелизмом, тоже чрезвычайно своеобразным — на свой собственный средневековый манер. Формально пифагорейский платонизм (часто созревающий до настоящего неоплатонизма) боролся здесь с аристотелизмом. Но если говорить по существу, а не просто формально, то старый средневековый аристотелизм был не просто аристотелизмом, но еще и весьма специфическим теизмом, исключавшим без всяких оговорок прежний античный, т. е. языческий, пантеизм, а новый возрожденческий платонизм был не просто платонизмом, но еще и философией, выдвигавшей на первый план проблему мира, космоса, часто превращаясь в самый настоящий пантеизм. Поэтому возрожденческий пифагорейский платонизм и неоплатонизм был в культурно-историческом плане прогрессивным течением в сравнении со средневековым аристотелизмом, хотя, в отвлеченном плане, аристотелизм гораздо позитивнее платонизма. Выдвижение же на первый план проблем космоса, пока еще наполненного божественными энергиями и демоническими силами, имело под собой, несомненно, тягу нового человека к освобождению земной личности и к более высокой оценке окружающего его материального мира. Возрожденческий теософический и астрологический пантеизм был переходной ступенью от средневекового строгого теизма к математическому естествознанию нового времени. С одной стороны, это была уже математика и астрономия, не просто богословие; с другой же стороны, это была покамест еще мистическая математика и астрономия, т. е. возрожденческая астрология, алхимия, магия и теософия. Нечего, конечно, и говорить о том, насколько близко связан этот тип мировоззрения и вытекающий из него тип учения о пропорциях с надвигающимся веком субъективизма, индивидуализма и позитивизма, т. е., в конце концов, с веком буржуазно-капиталистической культуры.

Вот почему, между прочим, в эпоху Возрождения возникает в массовом порядке спекуляция на учении Витрувия о соответствии архитектурных форм человеческим пропорциям. Правда, это новое учение о пропорциях дало мало нового в сравнении с античностью. Здесь или повторяли канон Витрувия, или воспроизводили деление Ченнини с введением некоторых деталей в обмерах головы (Гиберти, Лука Пачиоли) или с распространением их на третье измерение (Помпоний Гаврик уже под влиянием Леонардо да Винчи), хотя безусловно новым было уже самое стремление точно измерять античные статуи, что тут же повело за собой



дифференциацию пропорциональных систем и связывание их с теми или иными религиозными, эстетическими и культурно-историческими категориями.

Новизна всех этих методов относительная, и новостью является тут только внимание к человеку. Это скорее переход к подлинному Ренессансу, чем самый Ренессанс. А что можно считать в эту эпоху действительно новым и небывалым, это учение о пропорциях Альберти, Леонардо да Винчи и А. Дюрера. Основным и общим у всех них является освобождение решительно от всякой традиции и от всяких авторитетов и искание такого идеального типа, который бы выражал естественное состояние человеческого тела и был основан на чистой антропометрии, уже без всякой космологии или с отстранением ее на второй план. Но так как к этому же стремилась и античность, то мы сейчас же узнаём, в чем заключалась здесь и почти безусловная новость.

2. *Альберти* (родился в 1404 году) использует указание Витрувия о том, что ступня составляет  $\frac{1}{6}$  часть длины тела и на этом строит свои *ехемпеда*, т. е. линии, равные всей длине данного измеряемого тела; каждая такая длина состоит из 6 *pedes*, футов, и каждый фут из 10 *unceolae*, дюймов, а каждая *unceola* из 10 *minuta*. Таким образом, вся длина тела делится теперь уже на 600 единиц, дающих, конечно, большой простор для фиксации самых разнообразных природных деталей. Этот метод, взятый сам по себе, давал всё же довольно скудный материал, сводясь лишь к одной очень подробной таблице<sup>39</sup>.

Однако существенно и относительно нова самая эстетическая позиция Альберти, противоположная Поликлету и пифагорейцам и противоположная средневековым установкам. Относительно же новой мы ее называем потому, что она вполне определенно наметилась уже в античном эллинизме, как это мы видели уже выше, тем более что сам Альберти вспоминает как раз упоминавшегося у нас выше Зевксиса: «Мы попытались установить и записать не только размеры того или другого тела, но, по возможности, ту, *высшую красоту, которой природа оделила многие тела*, как бы распределив ее соответственно между ними, и в этом мы подражаем тому, кто создавал для кротонцев изображение богини, заимствуя у самых выдающихся по красоте девиц всё, что в каждой из них было наиболее изящного и прекрасного в смысле красоты форм, и перенося это в свое произведение. Так и мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением

<sup>39</sup> *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: Материалы и комментарии. М., 1937. Т. II. С. 12–23 (статья «О статуе»).

целого ряда обмеров при помощи экземпеды»<sup>40</sup>. Таким образом, Альберти (по крайней мере, в сочинении «О статуе») совершенно слеп к тому, что чистый эмпиризм есть неосуществимая фикция, что всякая оценка и отбор предполагает принципы оценки и отбора; он думает, что его канон действительно абсолютно эмпиричен. Но, с точки зрения истории эстетики, мы всё же отметим эту эстетическую позицию как чисто возрожденческую и в этом смысле новую. Флемминг<sup>41</sup> неправ в своем стремлении находить у Альберти зарождение кантианских «принципов», но он вполне прав в том смысле, что у Альберти совершенно новоевропейская общая позиция самостоятельно чувствующего субъекта в отношении объекта, активно осмысливаемого и обрабатываемого, по существу своему пассивного. Стремясь оставлять в объективном бытии только понятное, только соизмеримое с субъектом, Альберти — вместе со всей новоевропейской эстетикой прекрасного — превращает объект в формальную закономерную и рассудочно-целесообразную действительность<sup>42</sup>.

С этим замечательно гармонирует то, чего обыкновенно не говорят наши искусствоведы и что содержится не в сочинениях Альберти об архитектуре, живописи и скульптуре, но в его трактате о семейной жизни<sup>43</sup>. Здесь Альберти является апостолом мещански-капиталистической жизни с ее постоянной жаждой рационального ведения хозяйства, с постоянным воплем о необходимости сокращать расходы и повышать доходы от хозяйства, с проповедью деловитости, осмотрительности, осторожности, расчетливости, дальновидности, бережливости взамен всякой праздности и расточительности. Эта идеология оставляет далеко позади себя тот либерализм, который мы выше отметили в возрожденческом неоплатонизме.

«Знаешь ты, какие люди мне больше всего нравятся? Те, которые расходуют свои деньги только на самое необходимое и не больше, излишек они откладывают»<sup>44</sup>. Альберти подробно классифицирует расходы и до тошноты обсуждает их целесообразность<sup>45</sup>. Он не хочет терять ни минуты времени, и у него расписан целый день. День этот проводится по строгому плану, и вечером детально подводятся все достижения<sup>46</sup> и т. д., и т. д. Только прочитавши этот трактат и окунувшись в эту атмосферу непрестанных расчетов, планирования, «жизненности» и хозяйственности

<sup>40</sup> Там же. С. 20.

<sup>41</sup> *Flemming W.* Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti. Leipzig — Berlin, 1916.

<sup>42</sup> Это хорошо освещается в: *Behn I.* Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. Strassburg, 1911. S. 28–33.

<sup>43</sup> *Alberti L.-B.* I libri della famiglia / A cura di G. Mancini. Firenze, 1908. P. 159.

<sup>44</sup> Ibid. P. 150.

<sup>45</sup> Ibid. P. 198.

<sup>46</sup> Ibid. P. 165.

вместе с ее «святой бережливостью», начинаешь понимать всю мещанскую подоплеку эстетики Альберти и подлинный социальный стиль его художественных канонов и пропорций.

Нас не должно удивлять то обстоятельство, что эпоха Возрождения содержала такого рода мещанские черты одновременно с тем титанизмом, который уже много раз отмечался и который тоже, несомненно, является достоянием этой великой эпохи. Ведь мещанство и титанизм имеют много общего между собой. И это прежде всего — индивидуализм. Правда, в одном случае этот индивидуализм широк, глубок, силен, красив, вообще обладает характером большого калибра; в другом же случае он узок, мелок, не так силен и красив и вообще — он более мелкого калибра. Тем не менее сходство между тем и другим весьма существенное, потому что мещанин, явно или тайно, всегда мечтает стать титаном, а в глубине титанизма всегда кроется частновладельческое противопоставление себя всему прочему, что существует вокруг. Во всяком случае, историк культуры эпохи Возрождения может привести для того необходимое количество самых ярких примеров.

### 3. Леонардо да Винчи и Дюрер

а) *Леонардо* (1452–1519) чрезвычайно усложнил «эмпиризм» Альберти. «Меры человека, — пишет он, — изменяются в каждом члене тела, поскольку он больше или меньше считается и [видим] с разных точек зрения; они в нем уменьшаются или увеличиваются настолько больше или меньше с одной стороны, насколько они в нем увеличиваются или уменьшаются с противоположной стороны»<sup>47</sup>. Меры эти, по Леонардо, разные в зависимости прежде всего от возраста<sup>48</sup>: у маленьких детей суставы по толщине обратны суставам взрослых людей<sup>49</sup>; большое различие и в длине самих суставов<sup>50</sup>. Далее, на меры очень влияет сгибание и разгибание членов. Так, Леонардо заметил, что «рука увеличивается и уменьшается от своего полного растяжения до сгибания на восьмую часть своей длины», что «тем больше увеличивается пространство от плеча к локтю, чем угол сгибания этого локтя становится меньше прямого, и тем больше уменьшается, чем этот угол становится больше прямого»<sup>51</sup>. На меры влияют движения человека<sup>52</sup>, позы<sup>53</sup>, характер телосложения<sup>54</sup>.

<sup>47</sup> *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи / Пер. А. А. Губера, В. К. Шилейко под общ. ред. А. Г. Габричевского. М.: Изогиз, 1934. № 263 (цитируется в порядке рукописного кодекса).

<sup>48</sup> Там же. № 264.

<sup>49</sup> Там же. № 265.

<sup>50</sup> Там же. № 266.

<sup>51</sup> Там же. № 271–276.

<sup>52</sup> Там же. № 279, 374, 399–401.

<sup>53</sup> Там же. № 280.

<sup>54</sup> Там же. № 284, 375.

Леонардо исходит из более простого, чем у Альберти, разделения при помощи аликвотных дробей (может быть, на основе Витрувия) и разделения всей длины тела на 9 или 10 лицевых длин<sup>55</sup>. Свои многочисленные антропометрические исследования человеческого тела в его самых разнообразных состояниях Леонардо не свел воедино, да и едва ли возможно привести их к единству, если иметь в виду бесчисленное количество всех возможных изменений, претерпеваемых телом в сравнении с его спокойным состоянием. Тем не менее самый уже этот эмпиризм, небывалый по своему разнообразию и тщательности, является замечательным явлением именно новоевропейской культуры. Его права обосновываются тут совершенно заново. В то время как античность, разделяя «объективные» и «фактуральные» формы, предполагает последние, так сказать, неофициально, здесь они получили не только признание вообще, но и были особенным образом узаконены.

В самом деле, что мы тут находим специфически нового? Вот, например, Леонардо толкует о влиянии наклонов и поворотов тела на его меры: «Человек настолько уменьшается при наклоне в одну из сторон, насколько он увеличивается с другой, противоположной стороны»<sup>56</sup>. Вот, например, Леонардо толкует о влиянии сгибаний на меры человеческого тела: «Насколько одна из сторон сгибаемого члена тела становится длиннее, настолько же противоположная его часть уменьшается. Внешняя центральная линия сторон, которые не сгибаются у сгибаемых членов тела, никогда не уменьшаются и не увеличиваются в своей длине»<sup>57</sup>. Что это значит? При том неистовстве, с которым Леонардо восхваляет зрение и глаза<sup>58</sup>, и, с другой стороны, при том напоре на «научность» живописи<sup>59</sup>, на ее адекватность природе и философичность<sup>60</sup>, на безошибочность глаза в сравнении с другими ощущениями<sup>61</sup>, всё это учение о видимых деформациях пространства обязательно должно было получить научную, и притом математическую санкцию, все эти деформации пространства обязательно должны были перестать характеризовать собой только субъективные капризы человека, но, вскрывая наглядный смысл этих субъективных образов, тем самым превратить их в нечто объективное и общезначимое. Это можно было сделать, превративши все такие наблюдения

<sup>55</sup> Там же. № 264. E. Panofsky (Die Entwicklung der Proportionslehre... S. 213, прим. 2) указывает, что оба метода — витрувианский и канон Ченнини–Гаврика — идут у Леонардо рука об руку, так что часто невозможно определить, куда же относятся его пропорциональные деления.

<sup>56</sup> *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи. № 313.

<sup>57</sup> Там же. № 314.

<sup>58</sup> Там же. № 11, 15а, 16, 24.

<sup>59</sup> Там же. № 1–6.

<sup>60</sup> Там же. № 9, 12.

<sup>61</sup> Там же. № 11.

перспективы в геометрическую науку. И так как здесь на первый план выдвигалась именно наглядная геометрия, то ясно, что тут должен был зародиться тот отдел геометрии, который впоследствии получил название «проективной геометрии»<sup>62</sup>.

б) Не нужно преувеличивать роль Леонардо в создании проективной геометрии. Создателем учения о перспективе в такой же мере должен считаться и Альберти. И, таким образом, наше суждение о геометрической необходимости, в которую перерастает возрожденческий субъективизм в самом же начале своего появления, должно относиться и к Альберти, и к Леонардо.

Альберти не просто учил о пропорциях в общем смысле, как это можно читать хотя бы в трактате «О зодчестве», VII, 5<sup>63</sup>. Ему принадлежит большое рассуждение о пропорциях в связи именно с теорией перспективы. «Архитектор Витрувий измерял человеческий рост ступней; мне же представляется более достойным, чтобы прочие члены тела были соотнесены к голове, тем более что у всех людей, как я заметил, длина ступни примерно равна расстоянию от подбородка до макушки. Итак, взяв за единицу какой-нибудь один член тела, все остальные должны быть подогнаны таким образом, чтобы ни один из них не был лишен соответствия с другими как в длину, так и в ширину»<sup>64</sup>. Тут, правда, пока еще нет ничего особенно оригинального (если не считать весьма характерного измерения роста человека головой). Но вот читаем дальше: «После этого надо позаботиться о том, чтобы каждый член действовал согласно своему назначению в данном месте... Живописец, желая выразить жизнь в предметах, будет каждую их часть изображать в движении...»<sup>65</sup> «Прежде всего надо следить за тем, чтобы отдельные члены хорошо соответствовали

<sup>62</sup> Для понимания рассуждений Леонардо о пропорциях очень важно иметь в виду его общие эстетические взгляды, которые приводили его к неимоверному превознесению человеческого глаза, к учению о живописи как о высшем искусстве, философии и науке, к небывалой гипертрофии интеллекта, вносившей даже в его художественные произведения резкий диссонанс с первичными интуициями художника, к тем стандартам, которые снижали художественную значимость самим же Леонардо прославленной зрительной интуиции, к снижению колористики в сравнении с композицией и моделировкой. Вся эта эстетическая и стилистическая сущность пропорций у Леонардо весьма убедительно вскрыта в кн.: *Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. Л., 1936. С. 54–64.

<sup>63</sup> «И как у животного голова, нога и всякий другой член должны соответствовать прочим членам и всему остальному телу, так и в здании, и особенно в храме, все части должны быть сложены так, чтобы находиться одна с другой в соответствии, и чтобы, взяв любую из них, можно было по ней с точностью измерить все прочие части» (*Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве. Т. I. М., 1935. С. 221).

<sup>64</sup> Там же. Т. II. С. 47.

<sup>65</sup> Там же.

друг другу. Соответствовать же друг другу они будут в том случае, если они по величине, назначению, виду, цвету и тому подобному, в свою очередь, будут соответствовать единой красоте. Ибо если в картине будет огромнейшая голова и маленькая грудь, широкая рука, распухшая нога и вздувшееся тело, такая композиция, без сомнения, окажется безобразна на вид. Итак, необходимо держаться определенного правила в отношении величины членов тела»<sup>66</sup> и т. д.

Все подобные мысли весьма напоминают учение Леонардо о пропорциях тела в связи с его бесконечными вариациями под влиянием различных случайных обстоятельств<sup>67</sup>.

в) При всей своей тенденции к наглядности и при всей своей влюбленности в тело античность не была знакома с проективной геометрией; намеки на перспективу, довольно рано начинающиеся в античной литературе, никогда не доходили до степени теории. Сущность эстетической позиции Альберти и Леонардо есть абстракция и обожествление человеческого субъекта, и не только субъекта просто, но и его способностей (рассудка, чувственных восприятий и пр.), а не тела как тела. Под проективной геометрией Альберти и Леонардо лежит не только стремление к природе (что было и в античности), но и стремление к абсолютизации отдельных способностей человеческого духа, т. е. антропоцентризм. Методы проективной геометрии сохранили нетронутыми все субъективные капризы зрения и в то же время обосновывали их как необходимые, как математические, как в этом смысле объективные. И тут разительный контраст с античной эстетикой, так не любившей никакой перспективы и так упорно не выходившей за пределы Эвклидовой стереометрии.

г) Еще показательнее, наконец, *А. Дюрер* (1471–1528), который, начавши с планиметрических установок, пришел к антично-леонардовским схемам и к ехемреда Альберти, каждую из которых, т. е.  $\frac{1}{600}$ , он делит еще на три части, проводя соответствующие измерения с самоотверженным трудолюбием и небывалой тщательностью. Главное же, он совершенно отказался от установки какого бы то ни было идеального типа и вместо него дал не менее 26 разных типов, стремясь производить характерные и типичные измерения трехмерного тела на основе развитого учения о перспективе («Четыре книги о человеческой пропорции», 1528).

Это сочинение Дюрера 1528 года представляет собой высшую точку развития учения о пропорциях. Никогда, ни до него, ни после него, это

<sup>66</sup> Там же. С. 46. Ср., напр., также сеть квадратов, предлагаемую Альберти для срисовывания предмета (Там же. С. 37), с аналогичным построением у Леонардо (№ 97).

<sup>67</sup> Значение Альберти в области теории перспективы обсуждается в: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. I. С. 41–44. Там же. С. 43, прим. 1 — литературные указания о теории перспективы у Альберти.

учение не проводилось с такой детализацией, кропотливостью и старанием. Тут тенденция к эмпиризму, к практике перешла в свою противоположность. Разделение на “Trümlein”, из которых каждый был меньше миллиметра, разумеется, уже порвало связь с художественно-технической практикой, стало самоцелью и каким-то измерительным спортом, так что по сравнению с этим гораздо более жизненными оказывались старые и не столь совершенные методы антропометрии<sup>68</sup>.

Нужно, однако, иметь в виду два обстоятельства, которые значительно осложняют вопрос о пропорциях у Дюрера. Во-первых, погоня за мельчайшими единицами измерения отражала собой быстро назревавшую в те времена эпоху исчисления бесконечно малых. Хотя сам Дюрер не имел никакого представления о бесконечно малых, тем не менее он, несомненно, чувствовал научную, художественную и жизненную необходимость точной науки о непрерывных процессах и о способах появления прерывных моментов в непрерывности. Поэтому вся наблюдаемая нами у него измерительная и вычислительная мания является не просто капризом слишком усердного работника, но свидетельствует о великих искажениях на путях науки, о непрерывном и бесконечном становлении жизни. Во-вторых, уже сам Дюрер, по-видимому, хорошо осознавал всю тщету и бесполезность голого измерения и всю условность измерительного отношения к жизни. По крайней мере в своем главном трактате, посвященном пропорциям, он указывает, что никакие пропорции сами по себе не являются достаточным условием для получения красоты в искусстве. Он много раз ссылается на бесконечное разнообразие жизненных явлений, на необходимость большого жизненного опыта для художника и вообще на многое другое, в отношении чего все измерения и пропорции являются фактором второстепенной важности<sup>69</sup>. Следовательно, вопрос о значении пропорции у Дюрера весьма осложняется; если бы предпринять специальное исследование всего литературного и художественного наследия Дюрера, то вопрос этот оказался бы до чрезвычайности сложным. Например, чувством глубочайшего единства творческой стихии Дюрера с его математическими изысканиями продиктовано собрание текстов из Дюрера — “Dürers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Künste / Dargestellt von M. Steck. Halle, 1948. (Эта книга важна, между прочим, своей огромной библиографией по Дюреру, из которой для нас

<sup>68</sup> Проблема пропорций по Дюреру настолько обширна, что мы здесь отказываемся входить в ее разработку и ограничимся ссылками. Подробный анализ этой проблемы см. в кн.: *Panofsky E. Dürers Kunsttheorie*. Berlin, 1915. S. 78–121.

<sup>69</sup> В настоящее время трактат Дюрера о пропорциях в больших извлечениях переведен и по-русски: *Дюрер А. Дневники, письма, трактаты*. Т. I–II. Л.–М., 1957, где этот трактат занимает с. 121–233 второго тома и где интуитивные коррективы к вычислительной практике у художников содержатся на с. 189–196.

особенно важны труды по теории искусства у художников на с. 146–148, 154–155.)

Ввиду всего этого представляется вполне очевидным то обстоятельство, что в дальнейшем падал уже самый интерес к такого рода subtilibus измерениям, и позднейшие исследователи, в общем, или повторяли Дюрера, или давали безжизненные академические теории.

Что это связано с эволюцией самого искусства, ясно само собой. Пока искусство интересовалось стабильными, изолированными вещами, пропорции были на первом плане. Египет, например, совсем исключил модификации, происходящие от субъекта, и тут пропорции — это всё. Но что же было делать с пропорциями знаменитым голландским атмосферистам и люминаристам XVII века или импрессионистам, если вещи как таковые играли тут совершенно незначительную роль в сравнении с образами воздуха, света и цвета? Или что было делать с пропорциями раннебарочному маньеризму или экспрессионизму, где «укорочение», «удлинение» или даже просто разрывание тел ставилось в зависимость от капризнейшей «точки зрения», если не прямо от субъективного произвола? Может быть, только в академическом классицизме эти пропорции еще находили кое-какое применение, но только не в тех направлениях искусства, которые в Новое время были прогрессивными.

Там, где на первом плане не вещи, но их представление или переживание, там не место пропорциям; там существуют какие-то другие, еще не разгаданные нами и гораздо более сложные математические отношения<sup>70</sup>. Подобного рода математические конструкции, в противоположность простой арифметике предыдущих канонов, носили бы чрезвычайно сложный характер, так как их пришлось бы базировать на математическом анализе и на геометрии неэвклидовых пространств. Такая математика была бы трудна и самим математикам, плохо разбирающимся в искусстве, и художникам, большею частью тоже не владеющим никакой высшей математикой. Поэтому те пропорции, которые могли бы здесь возникнуть при огромном напряжении мысли, фактически не возникали ввиду их трудности и бесполезности. А старые пропорции погибали как слишком органически связанные с давно пройденными этапами в развитии мирового искусства.

<sup>70</sup> Отметим, что наличие строго вычисляемых пропорций еще ничего не говорит в античности о сведении красоты на пропорцию. Этого сведения нет ни в пифагорействе, ни в платонизме, ни в аристотелизме, ни в неоплатонизме (неопровержимую критику этого сведения см. у Плотина, <I> 6, 1, с текстом которого можно познакомиться в кн.: Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 159, или Асмус В. Ф. Античные мыслители об искусстве. М., 1938. С. 244 и далее.



#### IV. Значение Поликлета

Таким образом, на протяжении ряда культур мы находим и ряд учений о пропорциях, ряд художественных канонов, среди которых канон Поликлета занимает весьма видное и, главное, замечательно специфическое место. Этот канон не поддается никакому схематизированию, ни вещественному египетскому, ни трансцендентному средневековому. Его числовые данные не продиктованы ни интуицией кладки камней или кирпичей при постройке архитектурных сооружений, ни мистически и априорно заданной схемой, превалирующей и над изображаемым объектом и над воспринимающим субъектом. Поликлет объективен, и в этом пункте он сходен с египетской манерой и противоположен средневековой. Однако он так объективен, что объективность эта не противоречит субъекту, принимает во внимание позицию зрителя. В этом он сходен с возрожденцами. Однако это отсутствие противоречия субъекту здесь только предполагается. Искусство всё же продолжает служить целям объекта, а не субъекта, в то время как возрожденческие теории построены на выдвигании субъекта как необходимого начала, как такого субъекта, который имеет значение наряду с объектом или даже преимущественно перед ним. Оттого возрожденческие каноны основаны на математической теории перспективы. Этим вполне ясно определяются историческое положение канона Поликлета.

Можно сказать еще, что, поскольку всё же есть существенная связь между перспективой предмета и самим предметом в искусстве, то, когда предметом является человеческое тело как таковое, тогда свойственная ему в процессах его наблюдения и созерцания перспектива не формулируется научно, а принимается просто как объективный факт самого изображаемого предмета. Такой объективной ступенью искусства, несомненно, и является Поликлет. Когда же изображается не тело человека или изображается такое тело, которое имеет интерес не как тело, но как носитель совершенно особой, уже нетелесной, самостоятельной жизни духа, когда на этом теле отражены уже внетелесные возможности, тогда и видимая его перспектива получает свое самостоятельное обоснование, ибо она-то и есть результат этой внетелесной выразительности. И она тогда, хотя и субъективно, но в то же время совершенно необходима. И тогда появляется на сцену математическая теория перспективы и вообще проективная геометрия. Эта последняя, рисующая не самые геометрические тела, но лишь их видимость, и есть наука о формах геометрической видимости, не просто объективно данных, но данных именно как видимость, как внетелесная и в то же время видимая выразительность.

Система пропорций живого человеческого тела, реального и органического в своей подвижности, но без египетского механического

складывания отдельных отвлеченных единиц и в то же время без возрожденческой перспективы, данной как математическая теория, — вот что такое канон Поликлета. А это-то и есть царство живого человеческого тела, потому что египетская скульптура есть не скульптура, но архитектура, и возрожденческая скульптура есть не скульптура, но живопись, поэзия, музыка и математика.

Единственный раз в истории живое человеческое тело было дано как таковое, без египетского сведения его на мертвые глыбы, без средневекового превращения его в мистерию и без возрожденческой живописно-музыкальной, и рассудочно-математической жизни самостоятельного человеческого субъекта. И это было как раз в рабовладельческой античности, и прежде всего в ее классике. И это было прежде всего у Поликлета. И у Поликлета прежде всего в его каноне. Тут — конкретное воплощение того, что прежние эстетики называли классическим идеалом.

Так пропорции оказываются связанными с художественным стилем, художественный стиль — с мировоззрением и мировоззрение — с общими социально-историческими основами данной культуры. Не в прихотливых капризах художника разгадка художественного канона и связанной с ним теории пропорций, но — в диалектике социально-исторического развития, которое с необходимостью определяет и мировоззрение, и стиль, и каноны всякого живого искусства.

# КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ. ВОЗРОЖДЕНИЕ. КЛАССИЦИЗМ. РОМАНТИЗМ<sup>1</sup>

## Возрождение

**1. Сложность фактического состава эстетики Возрождения.** Эстетика Возрождения всегда создавала для своих исследователей и излагателей огромные трудности, так как всем всегда хотелось свести ее на какой-нибудь один-единственный принцип. Сделать это невозможно потому, что эстетика Возрождения обладает чертами огромного и часто вполне стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения, еще далекого от последующих эпох господства тех или иных дифференцированных способностей человеческого духа. Эта стихийность Возрождения приводила к совмещению здесь самых разнообразных человеческих способностей, обладавших неизменной тенденцией к своему дифференцированному функционированию, однако покамест еще не настолько сильных, чтобы командовать одной над всеми другими. Можно сказать, что уже здесь, в эпоху Возрождения, были выдвинуты и частично продуманы решительно все направления буржуазной эстетики, которые в дальнейшем характеризовали собою целые эпохи, но здесь пока еще спорадически возникавшие и погибавшие в общем хаосе земного жизнеутверждения. Поэтому оказывается более целесообразным излагать эстетику Возрождения не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития Возрождения, но скорее по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попадают почти у всех представителей этой двухвековой эпохи XIV–XVI веков.

Того, кто впервые приступает к изучению эстетиков эпохи Возрождения, поражает неожиданная близость их к средневековой эстетике. Эту близость, однако, невозможно принимать в буквальном смысле слова, но необходимо отдавать себе самый ясный отчет в неимоверной сложности и запутанности эстетики Возрождения. Действительно, тут не только признают Бога и творение им мира, не только ставят мораль выше всего, но и художника продолжают расценивать как смиренное орудие

---

<sup>1</sup> Работа датирована 1970 годом (*прим. публикатора*).

божественной воли. Тем не менее уже с первых шагов везде чувствуется здесь новый дух, заставляющий понимать средневековые термины в гораздо более светском и субъективистическом значении.

**2. Примат самостоятельной красоты.** Прежде всего, новизной является чрезвычайно энергичное выдвигание вперед примата *красоты*, и притом *чувственной красоты*. Бог создал мир, — но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь всё это тоже есть создание Божие. Даже заправские теисты Возрождения, вроде Марсилио Фичино или Николая Кузанского, рассуждают о красоте мира и жизни почти в духе пантеизма, внимательно всматриваясь в красоту природы и человека, в прекрасные детали всего космоса. Однако это только начало.

**3. Чувственная математика.** Дальше следуют постоянные возрожденские восторги перед достоинством, самостоятельностью и красотой самого художника. Сначала он тоже будто бы творит дело Божие и по воле самого Бога. Но те же самые теоретики, которые восхваляют послушание и смирение художника, тут же рассказывают о том, как должен быть образован и воспитан художник, как он должен много понимать во всех науках и в философии, правда, конечно, и в богословии. Самым первым учителем художника должна явиться математика, но математика — какая? Ведь математика — это исходное основание для всего платонизма и пифагорейства и в течение античности и в течение средневековья. Теперь, однако, математика направляется на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела; и если античность делила рост человека на какие-то там 6 или 7 частей, то А. Дюрер, в целях достижения точности в живописи и в скульптуре, делит его теперь на несколько сот частей. Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; и гармония тела скорее заключалась для него в аскетической его обрисовке с плоскостным отражением на нем сверхтелесного мира. Однако Венера Джорджоне представляет собою полноценное и самоудовлетворенное и притом женское и даже еще обнаженное тело, которое хотя и является созданием Божиим, но о *fibre* здесь уже нет никакого разговора. Здесь уже полноценное, естественно-гармоническое и прекрасное человеческое тело, требующее к себе также и специфического внимания. На первом плане здесь знание реальной анатомии. Поэтому возрожденский художник является не только знатоком всех наук, но прежде всего математики и анатомии.

**4. Возрожденская специфика в сравнении с антично-средневековой эстетикой.** Возрожденский художник всем этим резко отличается от антично-средневекового художника; и поэтому влияние античности, кажется, слишком преувеличивается исследователями и излагателями эстетики Возрождения. При формальном сходстве здесь невольно бросается в глаза субъективистически-индивидуалистическая жажда жизненных ощущений независимо от их религиозных или моральных ценностей, хотя эти последние здесь формально не только не отрицаются, но часто и выдвигаются на первый план. То же самое необходимо сказать и о других формальных чертах сходства между возрожденской и античной эстетикой.

Возрожденская эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденские теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет здесь вскрывать ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Отсюда — прославленные произведения итальянских колористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные в последующем искусстве. У теоретиков возрожденской эстетики встречаются даже такие, например, фразы, как то, что художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг исчезает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже религиозно; но ясно, что это была уже не средневековая религия. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии. О художнике говорят теперь не только то, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигают на первый план его труд, в котором пытаются находить даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, тем не менее в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии художника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием; да и само подражание в эту эпоху, как мы отметили выше, весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.

Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценится теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже самодовлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства. Перед

нами здесь появляются яркие живописные краски и телесная выпуклость изображений, то зовущая успокоиться глаз наблюдателя в неподвижном созерцании, то увлекающая в бесконечные дали, незнакомые никакой антично-средневековой эстетике, так что здесь заложено и классическое равновесие, и беспокойный романтический уход в бесконечность. Художественный энтузиазм, о котором много говорили в эпоху романтизма, а с другой стороны, выдвигание на первый план принципа наслаждения как основного для эстетики, вполне наличны уже здесь, в эпоху Возрождения, хотя в развитом виде это окажется достоянием только последующих столетий. Новизна и наслаждение, по Кастельветро, вообще являются основанием всякого искусства. Этот теоретик к тому же громит и все античные авторитеты, не признает никаких теоретических канонов и вообще понимает художественное творчество как вполне независимую и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким правилам, а наоборот, впервые только создающую эти правила. С этой точки зрения, когда Лука Пачиоли называл закон золотого деления «божественной пропорцией», тут было не столько божественности, сколько самодовлеющей власти искусства над прочей жизнью и бытием.

**5. Эстетика бурного жизнеутверждения.** Эстетика Возрождения, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, и вообще успела пройти почти все этапы последующей истории эстетики, хотя этапы эти были пройдены здесь слишком стихийно, слишком инстинктивно, с большой горячностью и пафосом и потому без необходимого здесь научного анализа. В лице Джордано Бруно мы получаем такую эстетическую концепцию пантеизма, проанализировать которую могли, кажется, только немецкие идеалисты два века спустя. Леонардо да Винчи, которого никак нельзя подвести под какую-нибудь одну формулу, проповедовал и живопись как подлинную мудрость и философию, но почти и как какой-то механицизм, разработка которого могла состояться в Европе не раньше Декарта и просветителей.

Возрожденцы дошли до полного изолирования художественного образа от всей жизни и от всего бытия. Уже с начала XV века раздавались голоса о том, что поэзия есть чистый вымысел, что поэтому она не имеет никакого отношения к морали, что она ничего не утверждает и не отрицает, так что здесь для исследователей является даже затруднительным резко отличать подобные точки зрения от неопозитивизма XX века. А что многие суждения Николая Кузанского весьма близки к априоризму Канта и неокантианства, об этом ярко свидетельствуют его многочисленные философские трактаты.

**Элементы самокритики.** Таким образом, эстетика Возрождения, будучи стихийным и буйным самоутверждением человеческого субъекта,

а также и соответствующего жизнеутверждения, в своем нерасчлененном, но мощном историко-культурном размахе, сразу выразила в себе все те возможности, которые таились в глубине буржуазно-капиталистического мира. И даже больше того. Эстетика Возрождения дошла до тех пределов субъективистического развития, когда субъект уже начинает ощущать свою ограниченность и свою связанность своей же собственной изоляцией. Самую глубокую критику индивидуализма дал никто другой, как именно Шекспир, титанические герои которого так полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Однако черты этого пессимизма нетрудно обнаружить и в творчестве Торквато Тассо, и у Рабле, и у Сервантеса. Французские мыслители этого времени П. Шаррон и Монтень известны как далеко идущие скептики, несмотря на бурный характер возрожденческого жизнеутверждения. Но и в этом отношении соответствующие критические анализы Возрождения мы можем найти только в XIX и XX веках. Прежде чем перейти к такой критике, европейская эстетика после Возрождения еще в течение трехсот лет будет развивать и культивировать отдельные и пока еще плохо расчлененные принципы эстетики Возрождения.

### Классицизм

Первыми и наиболее очевидными способностями человеческого субъекта при таком дифференцированном подходе обязательно оказываются *рассудок* и *чувственность*, составляющие собою общую сферу человеческого *познания*. Это, конечно, очень старая, еще вполне античная и еще вполне средневековая антитеза, над которой бьется и всё Возрождение. Однако в антично-средневековой эстетике эта антитеза имела второстепенное значение перед лицом открывавшегося там величественного объективного бытия. Онтологизм ослаблял там эту антитезу и лишь в минимальной степени мог допустить какие-нибудь субъективистические подходы к этому предмету. Эта картина онтологизированного человеческого субъекта, как мы видели, резко меняется в эпоху Возрождения, где антично-средневековая теория совпадения микрокосма и макрокосма очень резко выдвигает на первый план самодовлеющую ценность именно микрокосма, а макрокосм получает свою новую характеристику уже в зависимости от этого микрокосма. То же самое происходило и тогда, когда от примата малорасчлененного человеческого субъекта стали переходить к примату тех или иных его способностей и, прежде всего, к примату рассудка или к примату чувственности. Исследовался прежде всего человеческий рассудок, а уже потом смотрели на то, что получается с объективным миром, если на место всех его бесконечных глубин поставить

только рассудочные структуры. Получалась *рационалистическая метафизика* Нового времени, по преимуществу французская. Или анализировали сначала человеческую чувственность, отбросивши всё остальное, что было в субъекте; и — потом смотрели, в каком свете оказывалась при таких условиях объективная действительность. Получался *эмпиризм* Нового времени, по преимуществу английский. Вместе с тем возникали также и попытки синтезировать рассудок и чувственность. Этими попытками полна вся эстетика XVIII века во всех странах. Само собой разумеется, что в какой бы совершенной форме ни проводился этот синтез, он всегда оказывался несовершенным по одному тому, что составляющие его субъективные противоположности слишком уж были противопоставлены прочим способностям субъекта и самому субъекту в целом. Сколько тут ни синтезировали, всё равно оставалась исконная абстрактность этого синтеза, обусловленная абстрактностью входящих в этот синтез субъективных способностей рассудка и чувственности.

Если мы обратим внимание на абстрактность такого разделения и такого синтезирования рассудка и чувственности, мы тотчас же заметим, что все формы действительности при таких абстрактных подходах по необходимости оказывались чем-то неподвижным, чересчур устойчивым, чем-то внеисторическим и мало способным к дальнейшему развитию, чем-то мало динамичным и уже совсем неспособным к бесконечному прогрессу. Красота и для рационализма, и для эмпиризма, и для их синтеза представляла в столь устойчивых формах, где командовал то рассудок, то чувственность, то их синтез и где не было никакого ухода в бесконечность, никакого прогрессивного развития. А это последнее, как мы уже знаем, по необходимости тоже залегало в глубочайших недрах буржуазно-капиталистической формации. Однако не меньше двух столетий европейское человечество употребило именно на эти устойчивые рассудочные, чувственные или рассудочно-чувственные, совершенно неисторические формы красоты. Они и являются содержанием того огромного явления в новой европейской эстетике, которое обычно именуется *классицизмом*. Его диалектической противоположностью станет в конце XVIII века так называемый *романтизм*, культивирующий как раз подвижные исторические и бесконечно уходящие в даль формы эстетического сознания, еще недоступные двум предшествующим столетиям. Классицизм — это система мало подвижных и отточенных художественных структур, образующих собой *пластическое совершенство*, романтизм же — это система вечно подвижных и размытых структур, образующих собой беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся *бесконечность*.

Нечего и говорить о том, что в глазах внимательного историка эстетики все эти выдвигаемые нами здесь категории человеческого



сознания, рассудок и чувственность, фактически часто являются весьма спутанными и во многом пересекающимися. Рационалисты отнюдь не всегда и не во всем были отличны от эмпиристов, а следовательно, и эмпиризм — от рационализма. Классицизм тоже развивался очень медленно и весьма сложно, так что часто невозможно даже проводить резкой грани между классицизмом и романтизмом. Характеризовать при помощи подобных категорий весьма сложную и запутанную эстетику XVII–XVIII веков можно только на основе преобладания одного принципа над другими, но никак не на основе исключительности и не на основе безусловного различия создававшихся здесь эстетических систем.

Еще одно очень важное обстоятельство нужно иметь в виду, которое весьма часто игнорируется вопреки основному методу марксистско-ленинской теории. Именно, буржуазный характер новой и новейшей эстетики заключается вовсе не в том, что ее создателями были представители буржуазии, т. е. представители определенных общественно-экономических отношений. Наоборот, сами деятели буржуазной экономики обычно относились с большим предубеждением, презрением и даже враждой к тем деятелям в области философии и эстетики, которые под влиянием времени и бессознательно для себя самих осуществляли модели буржуазно-капиталистического способа производства. Художники, философы и эстетики буржуазного мира также презрительно третировали непосредственных деятелей буржуазной экономики. Во Франции, например, буржуазная эстетика классицизма осуществлялась не теми, кто производил, продавал, зарабатывал, опять производил и опять зарабатывал. Эстетика классицизма имела свое место по преимуществу при королевском дворе, который и не подозревал, что творит волю буржуазного рассудка. В Англии представителями материализма и деизма опять-таки была аристократия, а вовсе не непосредственные деятели в области экономики, жившие как раз наоборот — чисто религиозными идеями пуританизма. Точно так же и проводником романтических идей впоследствии станет по преимуществу опять-таки аристократия, но не буржуазия, которой из-за ее погруженности в экономические дела просто было даже некогда заниматься столь утонченными теориями и которая могла только презирать романтизм как пустое и беспочвенное занятие. Поэтому марксистско-ленинский анализ вскрывает здесь весьма сложное соотношение идеологических сил, так что буржуазную эстетику и, в частности, классицизм ни в каком случае нельзя связывать непосредственно с идеологией и производственной деятельностью самой буржуазии.

При условии такого проникновения одной системы в пределы другой, т. е. на основе только преобладания, но не исключительного господства

тех или других принципов в каждой системе, мы могли бы предложить следующую схему развития эстетики классицизма, схему, во многом пока еще только рабочую и гипотетическую, но для начала совершенно необходимую, поскольку существующие зарубежные изложения этого периода поражают своей противоречивостью, сумбуром и эклектизмом.

**1. Французский классицизм XVII века** в лице своего главного теоретика Н. Буало (1636–1711) находился под прямым влиянием именно рационалистической метафизики Декарта и в качестве основного принципа для всякого художественного произведения так и выставлял, не больше и не меньше, как разум, или точнее *рассудок* (*raison*) и даже больше того — *здравый смысл* (*bon sens*) и тем самым исключал всякую фантазию и требовал торжества идей и долга над чувственными стремлениями в человеке. Само собой разумеется, здесь требовалась суровая регламентация всякого поэтического произведения и точнейшее исполнение правил. Этому не противоречил призыв подражать природе и стремиться к правдоподобию, потому что природа мыслилась здесь не в своем диком состоянии, но в виде специально создаваемых садов и парков, а также этому не противоречило и требование эмоций и даже изящества (*élégance*), поскольку то и другое мыслилось тоже рассудочно оформленным. В трагедии и комедии изображались герои внутренне статические, а вместо действия проповедовалась размеренная и отточенная речь, выливавшаяся в блестящие, но внутренне неподвижные диалоги. Настоящее же действие совершалось за сценой и о нем сообщали только вестники. С такой точки зрения слишком интимная лирика жаждущей своего излияния души, как это было в средние века, вполне исключалась и заменялась образами вполне музейной до тех пор и исторически неподвижной античной мифологии. Образы героев для настоящего классицизма были, конечно, наднациональными и надисторическими, так как иначе оказалась бы невыявленной та общность человеческих типов, которая требовалась рассудком. Вместе с тем подлинная цель всякого произведения искусства достигалась вне всякой объективной значимости художественных образов: трагический ужас и сострадание имели свою целью вызывать только чувство удовольствия и приятности, а все исторические герои переживались вне всякой истории, т. е. как только борьба долга и чувственности с обязательной победой первого над второй. Социально-историческая сущность подобного понимания художественного образа, выражающего ввиду своей рассудочности только абстрактно всеобщие формы жизни и чувства, прекрасно сформулирована Марксом в следующих его словах (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 254–255): «Абстракция государства как такового характерна лишь для Нового времени, так как только для Нового времени характерна абстракция частной жизни».

**2. Английский классицизм XVII века** нужно начинать, собственно говоря, уже с известного Фр. Бэкона (1561–1626), который хотя и заговорил о воображении, но понял его вполне рационалистически, а именно как переход от памяти к рассудку, и который хотя и отверг подражание древним, но выше всего ставил аллегорическую поэзию, т. е., мы бы сказали, поэзию опять-таки чисто рассудочную. Но будучи эмпириком, Бэкон признает объективность красоты и выдвигает в ней сторону движения, а будучи англичанином, он гораздо больше французов подчеркивает моральное и утилитарное значение искусства. Т. Гоббс (1588–1679) доводит эмпирическую эстетику Бэкона до механицизма и до теории возникновения разного рода призраков в душе человека под влиянием нервных раздражений, куда относится и красота, которой объективно ничего не соответствует (так как объективна только материя с ее движением) и которая отражает только человеческую борьбу за самосохранение и возникающее в связи с этим наслаждение. Если миновать Дж. Локка (1632–1704), зачинателя уже просветительских идей, с его буржуазным пренебрежением к искусству вообще и разве только с его проповедью приличного поведения, то А. Поп (1688–1744) прямо повторяет эстетические идеи Буало с незначительным их расширением.

**3. Попытки синтеза рационализма и эмпиризма в эстетике XVII–XVIII веков** не замедлили появиться на свет, поскольку рассудок и чувственность были уже чересчур абстрактными способностями человеческого духа, на которых почти невозможно было строить какую-нибудь удовлетворительную эстетическую теорию. Этих попыток было очень много.

а) *Спекулятивная*, т. е. чисто *умозрительная* эстетика уже не понимала рассудок и чувственность в таком разрыве. Субъект здесь мыслился как живая объединенность того и другого, часто даже прямо как цельное живое существо, которое, будучи перенесенным на объективный мир, создавало одушевленную вселенную. У Г. В. Лейбница (1646–1716) в Германии, у Н. Мальбранша (1638–1715) во Франции, у А. Шефтсбери (1671–1713) и кембриджских неоплатоников в Англии мы находим некоторого рода реставрацию неоплатонизма, но с большими рационалистическими или с большими эмпиристическими тенденциями. По Лейбницу, существует темное чувственное познание и ясное разумное познание четко расчлененных форм бытия, а между тем и другим существует смутное познание форм, куда Лейбниц и относит эстетическое познание. Об эстетических чувствах тут еще пока нет речи, поскольку они мыслятся как разновидности интеллекта. Но зато всё существующее состоит из одушевленных монад, отражающих одна другую как в зеркале, и человек есть одна из таких монад. Следовательно, синтетическая попытка Лейбница всё еще продолжает носить интеллектуалистический

характер, хотя выступающие у него «формы» трактуются в виде живых монад. Говорит Лейбниц и о так называемой «предустановленной гармонии», вследствие чего наш мир является лучшим из возможных миров. Понятным делается также и знаменитое высказывание Лейбница о том, что музыка есть «скрытое арифметическое упражнение души, не умеющей себя самое исчислить». Итак, синтетизм эстетики Лейбница заключается в основном в срединном положении эстетики между темным и ясным мышлением, в соединении субъекта и объекта в монаде и в отражении каждой монадой всех прочих монад, — всё это — на интеллектуалистической основе.

Н. Мальбранш тоже учит о познании вещей в Боге. Что же касается Шефтсбери, то этот мыслитель резко отличается от французских классицистов тем, что проповедуемое им врожденное внутреннее ощущение гармонии и симметрии он настойчиво предлагал понимать морально и жизненно, воплощая его внутри человека и при помощи энтузиазма возводя его ко всей красоте вселенной, чем он и старался избежать французских абстракций и приблизиться к синтезу человеческих чувств и прекрасной вселенной. Если Лейбниц пытался объединить неоплатонизм с рационализмом, то Шефтсбери пытался объединить неоплатонизм с эмпиризмом. У этого мыслителя проповедуется и иерархическое восхождение от уродливой материи к эстетическому совершенству мира и в конце концов к единому создателю всех прекрасных форм, который у него оказывался более похожим на античного языческого, т. е. вполне безличного демиурга, т. е. принципа всякого порядка в мире, чем на христианского Бога. Энгельс находил возможным говорить даже о материализме Шефтсбери. Сюда нужно присоединить также и Дж. Аддисона (1672–1719), который проповедовал подобное же расширение и жизненное воплощение внутренних переживаний прекрасного.

б) *Итальянские учения XVII–XVIII веков о фантазии и первая концепция историзма.* О синтетическом слиянии страстей и образов фантазии в художественное целое под руководством идеи вечной красоты и необходимости жизненного воплощения этого единства, разного в разные эпохи, говорил Дж. В. Гравина (1664–1718), к чему прибавлял учение о зависимости разных художественных образов от характера человеческой жизни Л. А. Муратори (1672–1750). Дж. Вико (1668–1744) гениально рассмотрел фантазию как несводимую ни на что другое человеческую деятельность и за 100 лет до Гегеля установил ряд исторических эпох в зависимости от разного характера этой фантазии. Для теории оголенного рассудка здесь тоже почти уже не оставалось никакого места.

в) *Эстетика французского Просвещения* начинается уже в работах аббата Дюбо (1670–1742), для которого искусство основывается на человеческих эмоциях, волнениях и трогательных чувствах по поводу

правдоподобных явлений жизни, причем чувства эти не должны выходить за пределы определенной меры и объясняются по преимуществу физиологически, географически и отчасти общественно. Это подражание природе, связанное с трогательностью чувств, довольно противоречиво защищал также Ш. Батте (1713–1780), а в связи с теорией происхождения искусств — Э. Б. Кондильяк (1715–1780). Из этих источников, а также на основе английского эмпиризма (Локк) и английской описательной эстетики (см. ниже) выросла *метафизически-материалистическая* эстетика XVIII века во Франции, обычно носящая имя *просветительской* и тоже преследовавшая цели синтеза, хотя и неудачно.

Если миновать противоречивые и спутанные концепции Вольтера и Монтескье, то Д. Дидро (1713–1784), во всяком случае, если не излагал, то мыслил определенного рода систематическую эстетику. То, что этот мыслитель был настроен антифеодально, антицерковно и буржуазно-практически, это, конечно, не могло не наложить на его эстетику весьма сильного идеологического отпечатка. Однако для истории эстетики гораздо важнее структурные принципы этой эстетики. Структура эта выразилась у Дидро в том, что он, желая найти наиболее общий эстетический принцип, остановился на категории *соотношения*, поскольку в смысле своего содержания искусство представлялось ему почти необозримым. «Я называю прекрасным вне меня всё, что содержит в себе то, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасным для меня — всё, что пробуждает во мне эту идею» (Избр. произ. М.–Л., 1951. С. 377). Однако такого рода соотношение ввиду слишком большой широты этого понятия ему хотелось уточнить, и уточнение это он нашел в тех возвышенных чувствах, которым поддается человек, созерцающий в искусстве редкое, поражающее и даже чудесное, хотя и обязательно взятое из самых обыкновенных жизненных наблюдений. Поэтому историка эстетики удивляет у Дидро труднообозримое разнообразие и противоречие выдвигаемых им эстетических принципов. Теория отношений как будто бы рисует его в виде принципиального формалиста. Но когда мы фактически рассмотрим то, что Дидро понимает под своими отношениями, у нас невольно возникнет представление о самых разнообразных, а часто даже содержательных и глубоких эстетических принципах, которые противоречат всякому теоретическому формализму. Дидро — сенсуалист; и потому все эстетические категории меры, гармонии, порядка и пр. возникают у него в результате переработки рассудком чувственных впечатлений, и объективно им ничего не соответствует. Однако поэт вполне отождествляется у Дидро с философом в образованности и широте моральных горизонтов и отличается от него только в одном — в создании сердечных и трогательных, но размеренных и благородных чувств. Эстетика Дидро полна всякого рода противоречий: то он выступает как безусловный моралист,

а то приближается к прямому натурализму, то он высказывается в духе классицизма, а то отвергает всякую позу и манеру; то актер у него отражает жизнь, а то он должен бесчувственно относиться к своей собственной игре; и т. д. Однако нельзя отрицать того, что Дидро — вершина буржуазной эстетики французского Просвещения XVIII века.

Самый радикальный из французских просветителей Ж.-Ж. Руссо (1712–1778) отвергает не только рассудок, но и всю науку как причину неравенства среди людей и падения нравов, выставляя на первый план простые человеческие чувства и эмоции. Это привело его к идеализации первобытного общества, якобы основанного на чистых и простых эмоциях. Это заставляло Руссо громить вычурность современной ему живописи и музыки и вскрывать их салонно-аристократический характер. Однако его всё же необходимо считать просветителем и притом наиболее радикальным ввиду его наивной веры в преобразование испорченного буржуазного общества путем выдвижения на первый план простых народных чувств, почему его сентиментализм всё равно предполагает рационалистическое преобразование тогдашнего общества. Эта же самая опора на чувства и чувствительность придавала его эстетике синтетический характер ввиду большой полноты чувства в сравнении с рассудком.

Однако наиболее типичным писателем в области французской эстетики XVIII века нужно считать Жана Франсуа Мармонтеля (1723–1799), который ярче всего выразил любимое французское представление этого века, именно представление о *вкусе* (*goût*). Типичнейшим для французов XVIII века образом (и, может быть, не только для одного XVIII века) Мармонтель определяет вкус как «чувство приличий» (*sentiment des convenances*). По Мармонтелю, существуют приличия природные и общественные. Но, хотя природное приличие он и считает более общим и необходимым, тем не менее наибольшее значение он придает именно общественному приличию. В «Опыте о вкусе» Мармонтель пишет: «К приличиям всемирным, в которых заключаются постоянные правила, — учреждения общественные, привычка, мнение, прихоть прибавили много искусственных и переменчивых, как они сами; в отношении к ним вкус сделался сам изменчив и разнообразен. Мысли о пристойности, благородстве, достоинстве, учтивости, прелести, приятности, разборчивости, наконец, все возможные утончения искусства нравиться и наслаждаться, сначала по очереди, потом все вместе, обратили на себя внимание вкуса так, что он был приведен в замешательство и посреди множества новых и прихотливых законов явился, как юрисконсульт, которого наука и опытность делают еще нерешительнее во мнении» (цит. по: *Шевырев С.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. СПб., 1887. С. 123). При изображении вкуса Мармонтель становится даже на историческую точку зрения, анализируя вкус у греков, римлян,

французов, при дворе Людовика XIV и в эпоху Вольтера. Мармонтель особенно чувствителен к учтивости, галантности, эlegantности и всякому приличию в обращении как между мужчинами и женщинами, так и во всем обществе. Особенно интересно сравнить этот французский вкус XVIII века с эстетическим вкусом итальянцев, немцев и англичан того же времени. Родственным Мармонтелю по своим эстетическим взглядам является во Франции Ж. Ф. Лагарп (1739–1803), который прославился своей многотомной историей литературы, лишенной определенного метода и системы, но содержащей много разного рода эстетически-критических суждений, и вообще первой обширной историей литературы, кроме того, устоявшей перед разгромом этого рода науки французскими революционерами.

г) *Английская описательно-эмпиристическая эстетика XVIII века.* часто весьма неправильно изображается как простой эмпиризм или даже сенсуалистический материализм. По Фр. Гетчесону (1694–1747), эстетическое чувство является врожденной, совершенно оригинальной, простой, неразложимой и вполне непосредственной и положительной, у всех людей одинаковой, вполне самодовлеющей способностью сравнения, независимой от чувства порядка, пользы и целесообразности и даже от всяких утилитарных способностей человека, наподобие особого шестого чувства. Соединяется оно с чувством целесообразности и всегда является жизненно утилитарным и моральным только в силу постоянного объединения его с разнообразными представлениями человека, а также в силу разлитой по всей природе по воле Провидения целесообразности. Назвать такую эстетику сенсуализмом или материализмом очень трудно. Шотландец Г. Хоум, он же лорд Кеймс (1696–1782), также учит о простоте эстетических чувств, но подчеркивает их двигательный и волнообразный характер, резко отличая их как от идей, подчиненных механизму ассоциаций, так и от грубых страстей, причиняющих страдания. Будучи в основе своей бескорыстными, эстетические эмоции, по Хоуму (как и у всех англичан), объединяются с обязательной моральной деятельностью человека и всегда имеют тенденцию стать общечеловеческими. Аристотелевское учение о страхе и сострадании в трагедии Хоум понимает и моралистически, и психологически, и даже физиологически. Как и у Гетчесона, эстетическое чувство у Хоума имеет вполне естественный характер и рассматривается по преимуществу в связи с природой, а не искусством, так что неудивительно, если у Хоума садоводство относится к искусствам, в то время как архитектура трактуется как ремесло. Хоуму принадлежит один из первых анализов возвышенного и некоторая примитивная классификация искусств. Его стремлению к эмпиризму и к использованию гносеологии Локка противоречит его учение о душе и высокая оценка эстетических

способностей человека. Хоум критиковал изощренность французского классицизма в защиту более естественных форм, чем еще более известных английский художник и критик В. Гогарт (1697–1764), который еще в большей степени растворял эстетические понятия в психологии. Наибольшим психофизиологизмом отличается эстетическая теория Э. Берка (1729–1797), понимавшего прекрасное как одинаковое у всех людей «приятное расслабление» нервных волокон, однако, в противоречии со своим учением о гладкости и сладости всех прекрасных предметов, являющихся, кроме того, еще и предметами нашего воображения, интеллекта, «любви» и общественных влечений. Мало связаны с этим также и мысли Берка о волнистом характере, нежности и даже женственности всего прекрасного. С нашей точки зрения физиология тут уже совсем ни при чем, тем более что возвышенное, по Берку, основанное на нашем инстинкте самосохранения, отнюдь не вызывает какого-нибудь расслабления, а наоборот, зовет к энергии и мужеству. Наконец, физиологизм Берка дается вместе с такими теориями, как учение о новизне всякого прекрасного предмета, об участии интеллекта в образовании эстетического чувства, о несводимости прекрасного на целесообразное и даже совершенное, и с прямыми умозрительными утверждениями, куда нужно прибавить еще и реакционную обрисовку у Берка французской революции.

Все подобного рода идеи делают английскую эстетику XVIII века хотя и в основе описательно-эмпиристической, но в своей конкретной разработке, несомненно, часто синтетической и даже умозрительной. Все английские эстетики XVIII века, правда, на эмпиристической основе, стараются синтезировать чувственность и рассудок, часто не достигая такого синтеза, а путаясь в соответствующих противоречиях. Может быть, только Д. Юм (1711–1776), исходя из ползучего эмпиризма и отталкиваясь от него, пришел к чистому скептицизму и субъективному идеализму при объяснении эстетических понятий. Но и эстетика Юма в самой же Англии не осталась без глубоких возражений, например, со стороны Т. Рида (1710–1796). С точки зрения социально-исторической вся эта противоречивость английской эстетики XVIII века есть не что иное, как результат частичного слияния интересов буржуазии и аристократии, которое, как известно, в свою очередь было основным результатом английской революции XVII века.

**4. Зарождение эстетики как специальной науки и ее развитие в Германии в XVIII веке.** Итак, около середины XVIII века в Европе были уже достаточно изучены функции рассудка и функции чувственности в эстетической области. Не хватало только какого-нибудь определенного метода исследования, и не хватало соответствующей терминологии. Когда начинали с рассудка, то ввиду явного наличия чувственных элементов



в эстетической области сбивались на эти чувственные элементы; и — получалось нечто среднее между синтезом и самым обыкновенным противоречием, или самым обыкновенным эклектизмом. Эмпиристы, как мы видели, тоже не выдерживали своей линии и ввиду явного участия смысловых элементов в чувственной области сбивались на проблемы рассудка или разума, внося в свое исследование путаницу, неизбежную при такого рода методической неустойчивости. Немецкому философу А. Баумгартену (1714–1762), ученику Лейбница и Вольфа, удалось впервые подметить специфику эстетической области, не сводя ее ни на рассудочное мышление, ни на расплывчатое чувственное познание, и определить художественное произведение как «совершенное чувственное речение» (*oratio sensitiva perfecta*) со своей собственной вполне оригинальной структурой и со своими собственными оригинальными законами. В сущности это было учение Лейбница о срединном познании между чистым мышлением, ясным и отчетливым, и чувственным познанием, темным и неясным. Но Лейбниц был далек от того, чтобы признавать полноценность и совершенство такого срединного познания и тем более далек от того, чтобы делать из этого специальную науку. Баумгартен же объявил это специальной наукой, впервые назвавши ее греческим термином «эстетика», что значит, собственно говоря, «наука о чувственном восприятии». На самом же деле здесь он имел в виду не просто чувственное познание, но именно «совершенное» чувственное познание, т. е. такую чувственность, которая отличается порядком и гармонией, будучи основанной на изображении, благодаря чему эстетика сразу вводилась в число законных философских дисциплин. До сих пор думали, что ясность и четкость, а следовательно, и совершенство свойственны только отвлеченным понятиям, философии, а следовательно, и вообще науке (например математике). Теперь же Баумгартен доказывает, что чувственный образ тоже может быть и ясным и отчетливым и в этом смысле совершенным и что чем больше в нем чувственных элементов, выражающих какое-нибудь понятие и не противоречащих друг другу, тем совершеннее данный чувственный образ. Нельзя сказать, что Баумгартен дал вполне ясное построение своей новой науке. Но его весьма интенсивный напор на оригинальность художественного порядка, пропорции и на размежевание эстетики с логикой, несомненно, делают его основателем новой науки. Справедливо также считают основателем новой науки вместе с Баумгартеном также и его ученика Георга Фридриха Мейера (1718–1777), давшего в более популярной форме учение Баумгартена и притом на немецком, а не на латинском языке. Другие ученики Баумгартена — И. Элиас Шлегель (1719–1749), И. А. Эберхард (1739–1809), И. И. Эшенбург (1743–1820) и многие другие.

Еще один ученик Баумгартена швейцарец И. Г. Зульцер (1720–1779), не отрицая существования объективных форм искусства, перенес учение

Баумгартена о срединности эстетического принципа в недра человеческого субъекта, с чем связывал и проблемы художественного воспитания.

Еще дальше идет ученик Баумгартена М. Мендельсон (1729–1786), который не только отличает совершенство от красоты, приписывая первое объективной природе и второе внутренним переживаниям человека, и не только развивает теорию нравственного значения искусства, но и в самом субъекте различает разные типы красоты. В более ясной форме психолог И. Н. Тетенс (1736–1807) установил различие рассудка, воли и чувства, которым и соответствуют разные типы прекрасного. С точки зрения истории философии огромным шагом вперед у Зюльцера, Мендельсона и Тетенса является то, что у них впервые формулируется особенная способность человеческого духа, а именно *чувство* (Gefühl), которое окончательно порывает связь с интеллектуализмом предыдущей эстетики, понимавшей под чувством не оригинальную внутреннюю способность человека, а только способность внешних ощущений (Empfindung). На путях исследования эстетической способности человека это учение о чувстве отныне будет играть первостепенную роль. Эстетическое значение отныне будет иметь не только и не столько внешнее восприятие, сколько именно чувство, как внутренняя способность человека, непосредственным образом и существенно ничем не связанная с раздражением органов внешних ощущений.

Отсюда уже один шаг до концепции голландца Ф. Гемстергейса (1720–1790) относительно внутреннего чувства, обладающего способностью соединять наши раздробленные внешние ощущения с объективной сущностью вещей, а также и до концепции К. Ф. Морица (1756–1793) относительно творческого характера чувства и художнической интуиции, воспроизводящей в художественном произведении всю вселенную. А отсюда рукой подать и до эстетической теории И. Г. Гаманна (1730–1788), связавшего внутреннее интуитивное чувство человека с восприятием и изображением боговоплощения. Очевидно, здесь мы уже на пороге того нового стиля и того нового мировоззрения, а следовательно, и той новой эстетики, которые в дальнейшем получают название уже не классицизма, но романтизма.

Таким образом, учение Баумгартена, воспитанного на Лейбнице, в результате своей полувековой эволюции путем преодоления исходного рационализма и интеллектуализма, через теорию чувства, творческой деятельности и гениальности, вновь вернулось к Лейбницу, но уже на новой ступени, ставши в лице Гаманна и Морица непосредственным предшественником Канта и романтизма. Следовательно, срединная теория Баумгартена и Мейера к концу XVIII века приобретает весьма заметный *умозрительно-онтологический* характер. С этой точки зрения спор немецкого классициста И. К. Готшеда (1700–1766) и швейцарцев И. Я. Бодмера

(1698–1783) и И. Я. Брейтингера (1701–1776) о силе и правах поэтического воображения нужно считать явлением второстепенным и подчиненным.

**5. Неоклассицизм**, восторжествовавший в Германии во второй половине XVIII века, ярко свидетельствует о том, что формулированная у нас выше эстетика классицизма еще далеко не исчерпывает всех возможностей, таившихся в античном Возрождении. Изученные нами рассудочно-чувственные формы, несмотря на свои глубокие синтетические основы, имели вполне понятную теперь для нас тенденцию к излишнему украшательству, мелкому салонному изяществу и забвению великих достижений подлинной античности. Против этого измельчания античной эстетики, имевшего место особенно во Франции, восстало теперь в Германии весьма мощное движение, которое тоже базировалось на античных образцах, однако, не извращенных в Новое время, но тех подлинных, которые доставлялись тогдашней археологией. Это движение в эстетике получало впоследствии название *неоклассицизма*, и его начинателем явился немецкий историк древнего искусства И. И. Винкельман (1717–1768).

а) Вместо игривых, кокетливых и несерьезных форм, в которые выродился французский салонный классицизм XVIII века, Винкельман учит о благородной простоте и спокойном величии греческих статуй классического периода Фидия–Скопаса, противопоставляя эту красоту как архаической связанности, так и последующему эклектизму. Не будучи ни теоретиком искусства, ни тем более философом, Винкельман не дал точной и логически безупречной формулы исповедуемой им красоты. В его произведениях можно найти даже противоречие между постоянной тенденцией к обобщенной, непсихологической и мало подвижной скульптуре греческой классики и в то же время стремлением разыскивать в произведениях искусства индивидуальное, характерное, психологическое. И тем не менее современный исследователь Винкельмана прекрасно отдает себе отчет в том, какая именно эстетика была подлинным открытием этого энтузиаста древности. Он тоже исповедовал середину между чистым мышлением и хаотическими ощущениями, но середина эта, в противоположность школе Баумгартена, носила определенный характер интеллектуальной интуиции, фиксирующей благородную простоту человеческого тела. Можно сказать, это — скульптурная интеллектуальная интуиция, для которой характерна глубина, но в то же время и простота. Очевидность такой интуиции доказывается тем, что винкельмановская античность, полная оптимизма и здорового самоутверждения тогдашней восходящей буржуазии, была поколеблена только пессимизмом конца XIX века, да и то продолжает быть непобедимой у многих ее знатоков и любителей нашей современности. Следует отметить также

полезные для науки некоторые географические и общественно-исторические наблюдения Винкельмана.

Теория Винкельмана еще больше, чем теория Баумгартена, постепенно приобретала всё новый и новый характер, так что в конце концов она тоже вплотную подошла к эстетике романтизма. Прежде всего слишком точеная и слишком идеально оформленная телесность винкельмановской эстетики стала разрабатываться в направлении большей пестроты и жизненности, так что ту эстетику Лессинга и Гейнзе, о которой мы сейчас скажем несколько слов, уже можно назвать гораздо более живой и даже стихийно чувственной.

б) Г. Э. Лессинг (1729–1781) восполняет чересчур обобщенный скульптурный идеал Винкельмана. Тоже не будучи философом, Лессинг не столько критикует, сколько дополняет Винкельмана своим допущением также и характерного, разнообразно психологического, а не только неподвижно скульптурного и максимально обобщенного. Впрочем, в отдельных случаях Лессинг вполне допускает переплетение неподвижно скульптурных и подвижно поэтических приемов. В теории драмы Лессинг восстает против французского истолкования Аристотеля и считает, что только Шекспир является подлинным последователем Софокла и Аристотеля. Трагические аффекты страха и сострадания не должны исчезать вместе с концом трагедии, но расширяться до космических законов судьбы.

Гораздо дальше в разрушении строгой винкельмановской красоты зашел И. Я. В. Гейнзе (1746–1803). Он стал проповедовать не просто тело как принцип красоты, но всю стихийную чувственную телесность, включая также и все инстинкты и даже всю сексуальную область. Красота, по Гейнзе, не там, где существуют какие-нибудь правила или мера, а там, где бушует чисто языческая чувственность, дионисийская оргия. Красота не имеет никакого отношения к разуму; а что стихийно-чувственно, то и совершенно, то и полезно. Эстетика вовсе не должна подражать грекам, поскольку она находится у любого народа и племени и есть не что иное, как сама же самостоятельно проявляющая себя жизнь, дающая и всю возможную радость и всё возможное наслаждение. Вместе с Э. Платнером (1744–1818) Гейнзе является разрушителем всего классического интеллектуализма и тоже подготавливает собою появление романтической эстетики.

в) И. Г. Гердер (1744–1803) тоже выдвигает в эстетике на первый план чувственность и притом чувственность весьма острую, весьма зоркую, чрезвычайно насыщенную и прямо-таки бьющую в глаза. Тем не менее Гердер двумя чертами резко отличается от Гейнзе. Во-первых, он гораздо ближе к Винкельману и Баумгартену, поскольку проповедуемая им чувственность вся насквозь пронизана разумом и духом, каковые области он

тоже воспринимает настолько остро, что при ознакомлении с его эстетикой приходится даже вспоминать о Лейбнице. Во-вторых же, Гердер является одним из первых в Европе проповедников изучения мирового фольклора с выдвиганием на первый план народа как основной творящей субстанции, в чем он тоже оказался ближайшим предшественником романтизма. Побивши свой сенсуализм учением о выражении объективной сущности бытия в произведениях искусства, Гердер побивает его теперь еще и своим замечательным учением о народе как о подлинном авторе художественных произведений и опорой на историзм вопреки всякой абстрактной теории искусства. Это обстоятельство не способствует также и успеху его критики кантовской противоположности прекрасного и приятного. Равно и его восхваление кровавого якобинства плохо мирится с его основным широко-демократическим и светло-гуманистическим мировоззрением. Гердер, если миновать его частые противоречия, является, вообще говоря, замечательной фигурой второй половины XVIII века своим расширением винкельмановской красоты до широких международных и исторических горизонтов и сохранением в искусстве в полной мере его чувственной стороны без всякого нарушения его формальной и смысловой структуры. Винкельмановский эстетически-гуманистический демократизм еще в большей мере хочет объединить И. Г. Форстер (1754–1794) с восхвалением якобинства, что, однако, удается ему еще в меньшей мере, чем Гердеру.

**6. Завершение эстетики классицизма.** Три мыслителя конца XVIII и начала XIX века — Кант, Гёте и Шиллер являются завершением всей эстетики классицизма, хотя каждый из них завершает эту эстетику по-своему и специфично.

а) И. Кант (1724–1804) в 80-х годов XVIII века создал знаменитую философскую систему, влияние которой на всю последующую философию вплоть до настоящего времени является ни с чем не сравнимым. Своей основной задачей он поставил разыскание тех условий возможности, без которых не мыслится ни научное познание, ни этика, ни эстетика. Это условие возможности научного знания Кант нашел в субъективных формах, без которых невозможно познание отдельных вещей и которые он поэтому назвал априорными. Эмпирическое знание способно давать только хаотическое представление о действительности. В области этики эмпирические чувства тоже не создают никакой морали, а создается она только субъективным категорическим императивом. В сочинении 1790 года «Критика силы суждения» тот же вопрос ставит он и о прекрасном. Когда сила суждения подводит вещи под правила рассудка, мы пользуемся так называемой определяющей формой суждения, но мы обычно также и частное рассматриваем с точки зрения общего, и — тогда мы пользуемся уже не определяющей,

но рефлектирующей силой суждения. Прекрасное не может быть ни предметом просто чувственного восприятия, ни предметом, только подводимым под правила рассудка. Наоборот, прекрасное вовсе не сводится только на чувственно-приятное (иначе всё вообще было бы прекрасно), но и не подводится под какое-нибудь общее правило рассудка (потому что оно нравится нам без всякого рассудка). Чувство прекрасного занимает среднее место между рассудком и чувственным воображением, или между теоретическим и практическим разумом. Однако для него тоже должны быть свои собственные субъективные априорные формы. Чувственно-приятное нравится только данному субъекту в данное время, в то время как прекрасное не подчиняется правилам рассудка, потому что его нельзя свести ни на какие категории рассудка. От чувственно-приятного оно заимствует удовольствие. Но суждение рассудка делает это удовольствие общезначимым. От практически полезного прекрасное заимствует целесообразность, но чистый рассудок делает эту целесообразность бесцельной. Таким образом, прекрасное есть то, что *нравится не как-нибудь случайно, но необходимо, обладает целесообразностью, но без всякой цели, и нравится незаинтересованно, без всякой выгоды.*

Это возможно только потому, что прекрасное, будучи субъективным переживанием, является чистой формой, которой объективно ничего не соответствует, или, вернее, о соответствии которой чему-нибудь объективному не ставится никакого вопроса. Прекрасное не есть также и объективно целесообразное, которое является родовым понятием, или высшим обобщением для объективных явлений, хотя и в данном случае с философской точки зрения объективную целесообразность нельзя понимать буквально, но лишь как правило рассудка для соответствующего рассмотрения действительности. Прекрасное же и вообще не является объективно целесообразным. В своем чистом виде оно есть только субъективно целесообразное, т. е., собственно говоря, целесообразность без цели. И если в качестве прекрасного квалифицируется нечто объективное, то в нем оно тоже остается предметом незаинтересованного и бескорыстного удовольствия, и в данном случае никакого вопроса об его объективном удобстве, годности или практическом назначении всё равно не ставится.

Указанное сочинение Канта переполнено глубокими мыслями, на которые здесь невозможно даже и намекнуть. Однако, имея в виду дальнейшее развитие эстетики, необходимо упомянуть учение Канта о гении, который, в отличие от пассивного суждения вкуса, является субъективной способностью не воспринимать прекрасное, но творить новые, еще небывалые его формы, причем творить также непосредственно и бессознательно, как для себя творит их природа.

В заключение необходимо сказать, что эстетика Канта является завершением эстетики классицизма своим отчетливым учением о субъективизме духовных способностей, который раньше выступал весьма часто в неясной и туманной форме, своим синтезом рассудка и чувственности, выступавших раньше либо в изолированной, либо в недостаточно синтезированной форме, и, наконец, смелым и не допускающим никаких сомнений утверждением самостоятельности эстетического начала, субъективного и априорно необходимого одновременно. Ведь вся буржуазная эстетика, как мы говорили выше, есть принципиальный субъективизм. И тем не менее до Канта этот субъективизм часто выступал в довольно неясной форме и даже прямо становился каким-то объективизмом, замаскированность которого весьма часто вводила в заблуждение даже самых серьезных исследователей. И только у Канта этот ранний буржуазный субъективизм выступает без всяких прикрас и без всякой маскировки, тем самым открывая перспективы и для дальнейшего развития эстетики Нового времени. Точно так же классицизм в сравнении с последующими периодами эстетики является весьма заметным формализмом, не исключая содержание, а наоборот, его формализующим. Но мы видели выше, как колеблется мысль классицистов между формой и содержанием, сбиваясь то на одну, то на другую сторону. И только Кант с полным бесстрашием, смелостью и последовательностью дал учение о форме в области эстетики, как раз не исключаящее никакого содержания, а только систематическим образом его организующее. Поэтому не будет ошибкой сказать, что Кант есть последняя и наиболее совершенная формула эстетического классицизма и в то же самое время первая, правда, пока еще не разработанная, но все-таки весьма отчетливая формула романизма, в чем мы сейчас и убедимся. В диалектическом смысле такова и вообще всякая граница, отделяющая данный предмет от окружающего его фона: эта граница принадлежит, во-первых, к самому ограниченному предмету; а, во-вторых, она в той же самой степени принадлежит и к тому фону, на котором она нарисована. Без окружности невозможно представить себе круга, так как она принадлежит именно ему; и без окружности круга невозможно представить себе и той бумаги, на которой он начерчен, потому что, будучи начерчен на ней, он со всей своей окружностью принадлежит именно ей. Поэтому эстетика Канта, Гёте и Шиллера в одно и то же время и есть завершение классицизма и зародыш новой романтической эпохи.

б) Гёте и Шиллер, два знаменитых поэта немецкой литературы, дали тоже *окончательные формулы для всего классицизма* Нового времени, особенно включая ту его форму, которую мы выше назвали неоклассицизмом.

И. В. Гёте (1749–1832) не писал больших и специальных трактатов по эстетике, но всё его замечательное творчество пронизано той

определенной эстетикой, которую необходимо считать одним из заключительных этапов всего европейского классицизма и неоклассицизма. Живя в эпоху Канта, когда идея и материя противопоставлялись самым резким образом и синтезировались только после этого резкого противопоставления, Гёте всем своим творчеством тоже показал, что, как бы ни противопоставлялись идея и чувственная материя, они являются в конце концов чем-то неразрывным и единым, чем-то целокупно естественным. Гёте известен не только как поэт и литературный критик, но и как представитель целого ряда естественных наук, таких как анатомия и физиология, биология и минералогия, геология и метеорология, физика, химия и др. Однако является весьма интересным историческим фактом, что Гёте воспринимал все естественные и материальные явления с весьма глубоким чувством организма и художественного произведения, а эти последние плохо отличал от естественных фактов естественной истории. Живя уже в такую эпоху, когда сущность и явление достаточно резко противопоставлялись одно другому, Гёте признавал для всякого явления некоторого рода праобраз, который он так и именовал *Urphänomen*, не отделяя его, однако, ни на одно мгновение от самого явления. Интуитивно он прекрасно чувствовал диалектику общего и особенного, хотя и не вдавался в ее логическую разработку. Чисто чувственная и созерцательная данность всякого факта была для него сразу и явлением единичным, и родовой общностью, так что, будучи в этом смысле символистом, он совершенно не имел никакой надобности и даже никакой охоты выдвигать учение о символе как принципиальное философско-эстетическое понятие.

Прочитывая его многочисленные и почти всегда случайные высказывания на философские и эстетические темы, мы видим, что его нельзя назвать ни атеистом, ни теистом, ни даже пантеистом, ни даже материалистом или идеалистом, — настолько его мировоззрение и его эстетика были цельным и нераздельным жизненным и естественным ощущением. В центральную эпоху своего творчества он был ближе всего к Винкельману и больше всего ценил винкельмановскую античную красоту. Остро и тонко очерченная форма вещи, которая в то же самое время является и жизненно действующей, пульсирующей органической ее сущностью, или, другими словами, *резко очерченная и жизненно пульсирующая морфология всего бытия*, — вот то углубление и расширение эстетического миропонимания Винкельмана, которое мы и должны считать естественным завершением всей винкельмановской эстетики у Гёте. Эстетическая морфология у Гёте одинаково была для него и тайной, и вполне естественным чувственным ощущением, одинаково продуктом и самой природы, и человеческого воображения, и фрагментом идеальной божественной сущности, и самой обыкновенной, ничего таинственного в себе не содержащей вещью. Правда, этого не было ни в начальный период



его творчества, ни в последние его годы. Такой принципиальный классицист, конечно, весьма не любил романтиков, которые выступили в самом конце XVIII века и давали весьма значительную печатную продукцию вплоть до его смерти. Поэтому ни романтического превознесения народа, ни принципиального и углубленного историзма и превознесения фантазии Гёте разделять никак не мог и даже высказывался против этих концепций, хотя и признавал и народность, и историзм, и превосходство художника над природой, и фантазию в пределах своего классицистического мировоззрения. Копирование природы художником он, конечно, целиком отрицал, считая, однако, что тот «прафеномен» природы, который изображается художником, и есть настоящая и подлинная, объективная природа. Разделение сущности и явления и вытекающая отсюда убежденность в бесконечной активности человеческого субъекта есть то, что роднит Гёте с Кантом, хотя от Канта его резко отличают поэтическая цельность мировоззрения, пластическая морфология красоты и нелюбовь к абстрактным спекуляциям.

Важен, наконец, и еще один момент в эстетике Гёте, на который обычно мало обращают внимания. Пережив в молодости со всей немецкой литературой период «бури и натиска», а затем в течение долгих десятилетий винкельмановскую эстетику, Гёте обнаружил не свойственное классикам, а тогдашним романтикам свойственное, только в малой степени, глубокое понимание *судеб европейской культуры Нового времени* в своем знаменитом «Фаусте». Изобразив правду вечного стремления в I части этой трагедии, Гёте мастерски показал в ее II части, каким образом брачный союз феодального рыцаря Фауста с винкельмановски понимаемой античной Еленой создает революционную стремительность Евфориона, как эта Елена улетает на небо, оставив только свои внешние покровы, и как, наконец, одинокий престарелый Фауст находит утешение только в жизненной и технической помощи людям. В этом произведении Гёте не только показал историческую необходимость винкельмановской античной красоты для возрожденной Европы, но также и ограниченность, историческую обреченность этой красоты в связи с восхождением буржуазной цивилизации. Здесь тоже необходимо находить завершительную роль Гёте как теоретика классицизма Нового времени.

в) Фр. Шиллер (1759–1805), несомненно, тоже должен считаться концом и последним осознанием классической эстетики. Начав с глубокого морализма и моралистического противодействия загнивающим формам феодализма в своих ранних трагедиях, написанных в период «бури и натиска», несмотря на всё их очевидное бунтарство, Шиллер, однако, никогда не становился на точку зрения революции, а к якобинцам относился даже с прямым отвращением. Тем не менее его никогда не покидали идеалы гуманизма, и он навсегда сохранил полное неприятие извращенных

буржуазных порядков его времени. Винкельмановская Греция навсегда осталась для него идеалом; и вопрос всей его жизни состоял только в том, как этот идеал можно было бы достигнуть. Начав изучать Канта еще за несколько лет до выхода в свет «Критики силы суждения», Шиллер пугался слишком большого ригоризма Канта и всегда искал способов смягчить кантовскую суровую и непримиримую мораль. Выход в свет «Критики силы суждения» значительно облегчил постоянное искание полноценного идеала у Шиллера. Но и синтетизм этой теории Канта всё же был для Шиллера недостаточен. В специальном трактате «О грации и достоинстве» (1793) он понимает под «достоинством» кантовский идеал, но в гораздо более смягченном и воодушевленном виде, а в «грации» Шиллер находил самое конкретное, самое материальное и самое внешнее воплощение этого достоинства. Стремясь к максимальной конкретности, Шиллер, во-первых, отдавал много времени вопросам эстетического воспитания, а во-вторых, вопросам эстетического историзма.

В первом отношении, стремясь синтезировать материю и идею, он гораздо более горячо и воодушевленно, чем это получалось у Канта, стремится формулировать их цельность. Материя в свете идеи есть для него «жизнь», жизнь же для него в свете материи есть «образ». Единство же «образа» и «жизни» есть «живой образ». Однако у Шиллера дело этим не кончалось. Подлинное единство «жизни» и «образа» было для него то, что он называл «игрой»; «игра» же трактовалась у него как деятельность не только чувственная и не только разумная, но как такая, в которой уже погасало самое различие чувственности и образа. Наконец, «игра» имеет у него своим продуктом «видимость» (Schein). Теория этой видимости представлена у Шиллера тонко. Это не есть ни субъективное явление, и уж, конечно, ни чувственность, но это не есть также продукт только одного разума и только одного объекта. Это — и не субъективный и не объективный процесс, так же как и «игра» тоже не есть у него ни только субъективная, ни только объективная деятельность. Шиллер возвысился здесь до понимания красоты как совершенно специфического явления, даже нейтрального в отношении субъекта или объекта. Этим он предвосхитил многочисленные эстетические теории XX века.

Однако для нас сейчас важно только то, что Шиллер доводит здесь классицистическое понимание красоты до последней степени утончения, снимая с него даже характерный для него элемент субъективизма. И это было бы даже совсем не классицистическим пониманием красоты, если бы только Шиллер не вырабатывал его исключительно для воспитательных целей. Поскольку классицизм всегда чересчур тесно переплетался с этикой, постольку и это учение Шиллера всё же приходится считать классицистическим, и оно не переходит ни в какую другую эпоху. Шиллер чрезвычайно остро и глубоко чувствовал язвы современного ему

и загнивающего феодализма и восходящей буржуазно-капиталистической формации. И, не будучи революционером, он направлял все усилия своего возвышенного духа на разыскание средств для преобразования современного ему общества. Оставаясь идеалистом, хотя и весьма передовым, он мечтал исправить общество духовными средствами и прежде всего средствами искусства. Поэтому он не мог выйти за пределы классицизма в эстетике. Но вместе с Кантом и Гёте он дошел до тех его пределов, дальше которых классицизм уже переставал быть самим собою и уступал место совершенно другим формам эстетической философии.

Весь классицизм ввиду своего формалистического характера всегда весьма резко разделял долг и чувственное побуждение. Шиллер преодолел это противоречие своим учением о «прекрасной душе», где то и другое сливалось до полной неразличимости и где также совпадали «героическое» и «идиллическое». У Шиллера здесь получалась какая-то светская святость, так что идти куда-нибудь еще дальше (как это и сделали романтики) значило совсем выходить за пределы двухвековой классицистической эстетики. В этом отношении его идейным соратником был, может быть, знаменитый буржуазный гуманист В. Гумбольдт (1767–1835), который во многом углублял Гёте и Шиллера, но принципиально дальше них не пошел.

Второй очень важной идеей у Шиллера является то, что мы выше назвали *эстетическим историзмом*. Шиллер довольно много отдавался историческим занятиям и писал по истории целые трактаты. К сожалению, в области эстетики его исторический интерес не дошел до написания какого-нибудь цельного трактата; но там не менее его знаменитый трактат «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) во всяком случае относится не только к теории поэзии, но и к ее истории. По Шиллеру, наивный человек находится в полной гармонии с природой и не чувствует с ней никакого разрыва, в то время как сентиментальный человек углублен в свое собственное «я», оторван от природы, вечно стремится к идеалу и нигде его не находит, представляя себе мир в виде бездушного механизма. Этот трактат, содержа в себе очень глубокие мысли, к сожалению, не везде выдержан логически, так что, хотя наивная поэзия, вообще говоря, есть у него античная поэзия, а сентиментальная — поэзия Нового времени, тем не менее Шекспира Шиллер причисляет к наивной поэзии, а сентиментальную находит и в античности. Можно привести также два стихотворения Шиллера, которые резко противопоставляют античный, живой и одушевленный эстетический идеал бездушному механизму Нового времени — это «Боги Греции» (1788) и «Художники» (1789). Однако эта антитеза античной и сентиментальной поэзии в устах Шиллера имеет, может быть, не столько исторический смысл, сколько воспитательный, потому что ни та, ни другая поэзия не является для него

идеалом, а идеалом является для него синтез той и другой, который он и пытается создать своими духовными средствами, о чем у нас шла речь выше. Во всяком случае наличные здесь у Шиллера элементы историзма резко отличают его от просветительства и скорее тоже делают его предтечей романтизма.

г) В заключение заметим, что чрезвычайно углубленные эстетические концепции Канта, Гёте и Шиллера вместе с их погруженностью в созерцательные идеалы красоты обыкновенно затрудняют какую бы то ни было социально-историческую оценку эстетики этих великих людей. Требуется большое умение для того, чтобы рассмотреть в такой эстетике все ее подлинные социально-исторические корни без впадения в тот или иной тип вульгаризма.

Как на попытку более или менее основательного социально-исторического анализа этих мыслителей, равно как и выступивших вместе с ними романтиков, можно указать на статью Н.Я. Берковского «Эстетические позиции немецкого романтизма», которая является вступительным очерком к сборнику: *Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковского. Л., 1934. С. 5–120.*

## Романтизм

**1. Абсолютный субъект и его бесконечное стремление.** Романтизм — это одно из самых крупных направлений, или, точнее сказать, периодов всей эстетики Нового времени. Рассуждая исторически, необходимо сказать, что он явился фокусом всех главнейших течений эстетической мысли, исходивших от Баумгартена и Винкельмана. Но этот фокус был той новой исторической ступенью, на которой главную роль стал играть сам человеческий субъект, сама человеческая личность, или, как тогда предпочитали выражаться, само «я» или «дух». Дело в том, что весь двухвековой классицизм, не исключая Канта, Гёте и Шиллера, был основан только на выдвигании отдельных способностей человеческого духа или на различных формах их синтезирования. Однако в конце концов встал такой вопрос: а где же сам-то человеческий дух, сам-то субъект, само «я»? И рассудок, и чувственность, и разум, и чувство, и фантазия, и все эстетические идеи или образы были только принадлежностью духа, но еще пока не самим духом; они принадлежали человеческому «я», но еще не были самим «я».

Когда были разобраны и проанализированы все главнейшие способности человеческого духа, вопрос о самой субстанции «я» возник сам собой; и он стал предметом таких же невероятных увлечений и преувеличений, какие мы наблюдали и в классицизме в отношении отдельных

субъективных способностей человека. Это «я» стало трактоваться и как основа всего бытия, и как стихия величайшего, гениального человеческого творчества, и как бесконечность, и в конце концов как единое и подлинное божество. А так как наиболее ярким и конкретным человеческим творчеством всегда считалось и фактически было, а по тем временам особенно, искусство, то искусство и стали теперь превозносить как нечто максимально совершенное в мире, как нечто максимально гениальное, так что не только религия и наука, но даже и вся человеческая жизнь, даже и вся человеческая история стали рассматриваться теперь как художественное произведение. Вот тут-то и зародилась та эстетика, которую и представители ее самой и мы называем романтической.

Тут особенно важно понимать, почему в романтизме в первую очередь возникает вопрос о бесконечном стремлении и об искусстве. Это бесконечное стремление выступило на первый план потому, что наступила пора абсолютизированного субъекта вместо тех отдельных его способностей, на которых основывается классицизм. А так как этот абсолютизированный человеческий субъект фактически вовсе не мог обнять всей природы, всей истории и вообще всей действительности, то он тем самым должен был ринуться в постоянные и неустанные поиски того, чего никакой реальный человеческий субъект не мог обнять целиком. Поэтому *абсолютизация субъекта глубоко логически связана с учением об его непрестанном стремлении*, движении и вообще становлении. С другой стороны, если где иллюзия абсолютного охвата вселенной и могла иметь некоторые корни и быть в некотором смысле и в некоторой мере выраженной, то это только в искусстве, потому что ни наука, ни общественность и политика, ни история без их существенного искажения не могли стать примером такого абсолютно субъективного охвата, а, самое большее, давали для этого только некоторого рода материалы. Поэтому абсолютизация субъекта тоже была глубоко связана с выдвиганием на первый план искусства. Бесконечное стремление и художественное творчество остались поэтому навсегда самой существенной принадлежностью романтизма, поскольку после крушения просветительских расщудочных идеалов на очередь стала абсолютизация цельного субъекта, с которой романтизм в течение своего полувекового существования почти не расставался.

**2. Социально-историческая природа романтизма.** В настоящее время, в перспективе полутора столетий историк эстетики в самой отчетливой форме констатирует всю историческую неизбежность романтизма, занимавшего умы не менее 50 лет. Мы видели, как линия Баумгартен–Мейер–Зульцер–Мендельсон–Гемстергейс–Мориц–Гаманн привела от интеллектуалистического понимания «чувственного совершенства» к проповеди космически напряженного человеческого творчества; и — всё это мы найдем в еще

более напряженном виде в романтизме. Мы видели, как развивалась теория Винкельмана в направлении концепции стихийной чувственности у Гейнзе; и — всё это романтизм только преувеличил, разукрасил и возвел на небывалую высоту. Уже представители периода «бури и натиска» в Германии в 1770-х годах и, прежде всего, молодые Гёте и Шиллер резко порвали с господствовавшей в течение нескольких веков теорией разума, призывали к прославлению жизни самой по себе со всеми ее радостями и горестями, к пониманию всего конечного как наполненного бесконечным и вечно ликующим божественным творчеством, к прославлению человеческих страстей, вечных стремлений и безумного творчества жизни (об этих источниках романтического мировоззрения ближе всего и легче всего можно прочесть: *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 15–29 с весьма яркими цитатами из этой эпохи). Но Гёте и Шиллер в дальнейшем довольно быстро отошли от этого слишком молодого и безудержного анархизма и стали на путь неоклассицизма. Романтики же в 1790-х годах как раз стали на этот путь уничтожения голого рассудка и на путь примата неуправляемого бесконечного и, как им казалось, божественного творчества. Учение Гердера о народной субстанции, углубленные морфологические и эстетически-модификационные концепции Шиллера и Гёте и априорный трансцендентализм Канта тоже получали в романтизме свое фантастическое развитие, доходившее до прославления мифологии, древних мистерий и средневекового католицизма. Просветительский рационализм и антиисторизм вызывали у романтиков подлинное раздражение, и в пылу своего энтузиазма они доходили до «магического идеализма» и до крайне реакционных социально-политических выводов, так что их не устраивал даже и в других отношениях близкий к ним веймарский классицизм Гёте и Шиллера. Романтизм и был в самом точном смысле слова аристократической реакцией на неудавшуюся буржуазную революцию во Франции и реставрацией средневекового феодализма, который, конечно, погиб навсегда и мог реставрироваться только искусственными средствами, т. е. опять-таки при помощи всё той же отвергнутой романтиками просветительской теории разума и природы. Поэтому будет ошибкой считать романтическую эстетику продуктом только одной реакции. Это действительно было социально-политической реакцией, но — в союзе с философскими завоеваниями XVIII века, т. е. явление полуаристократическое, полубуржуазное, или, другими словами, некоторого рода внутренний союз аристократии и буржуазии, которым и характеризовались реставрированные монархии во Франции 1816 и 1830 годов. Что революция и реакция происходили во Франции, а их отвлеченно-философские аналоги зарождались в полуфеодальной Германии или что аристократия и буржуазия, несмотря на свой внутренний союз, продолжали и здесь ненавидеть одна другую,

это для историка эстетики и философа вообще, как мы видели выше, уже не может представлять собою ничего удивительного.

И вообще социально-исторические корни романтизма очень сложны. Прежде всего, это была не только реакция на просветительство, но и дальнейшее его продвижение, так что традиционное литературоведение принуждено отличать консервативных романтиков (иенская школа, гейдельбергские и берлинские романтики в Германии; «озерная школа» Вордсворта, Колриджа и Саути в Англии; Шатобриан, Л. де Бональд, Ж. де Местр, Ламенне, Виньи, Ламартин во Франции) от романтиков прогрессивных (Байрон и Шелли в Англии, Гейне в Германии, А. Мицкевич в Польше). Далее, это была не только реакция аристократии на неудачи французской революции, но реакция также и демократических слоев, обманутых буржуазными обещаниями идеологов и деятелей революции. Поэтому, наконец, как ни утопичен и ни фантастичен весь романтизм вообще, он был вызван к жизни чувством глубочайшей несправедливости так называемых освободительных идей предыдущих столетий. При всей реакционности отдельных моментов романтизма в нем часто слышатся очень резкие отклики когда-то бывшего бунтарства периода «бури и натиска». Энгельс пишет (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. М., 1961. С. 268*): «...установленные “победой разума” общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькие разочарования карикатурой на блестящие обещания просветителей». «Буржуазия, повсюду, где она достигала господства, разрушала все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его “естественному повелителю”, и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного “чистогана”. В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод одну бессовестную свободу торговли» (Там же. Т. IV. М., 1955. С. 426). Романтизм, и консервативный и прогрессивный, не был в состоянии заменить просветительские идеалы чем-нибудь столь же конкретным и достижимым. В этом его фантастика и утопизм. Однако социально-исторический анализ этой эпохи повелительно требует от нас признать не только ее историческую необходимость, но также и ее историческую справедливость.

В связи с этим одно из трафаретных разделений романтизма, а именно на реакционный и революционный, отнюдь не является окончательным и отнюдь не характеризует художественную природу романтизма,

а только его прикладную значимость. С точки зрения просветительского рационализма, обе эти формы романтизма всё равно были революционными. Сначала нужно найти центральное и общее ядро романтизма, а уже потом говорить об его общественно-политическом использовании. В советской литературе многие придерживаются этого общественно-политического разделения романтизма и не ставят своей задачей сначала давать его общую литературно-художественную характеристику. В сборнике «Русский романтизм» под ред. А. И. Белецкого (Л., 1927) редактор этого сборника совершенно правильно говорит о том, что сначала нужно определить самый стиль романтизма, а потом говорить о его формальной структуре, о его социологическом содержании, иначе будет непонятно, о структуре чего же именно мы здесь говорим и о социологии чего именно должна идти тут речь. Это неясное, зыбкое и лишённое всякой диалектики противопоставление двух типов романтизма имеет у нас целую историю, которая в конце концов пришла хотя и к полезности этого противопоставления, но отнюдь не к полной его истинности. Углубляется ли Новалис или Клейст в глубины человеческого «я» и требуют ли Байрон и Шелли социально-политического и революционного преобразования жизни, всё равно и у тех и у других романтизм был борьбой с просветительством в защиту абсолютизированного человеческого «я» и всё равно все романтики жаждали ниспровержения буржуазных порядков. Поэтому гораздо более прав Энгельс, который в приведенной нами цитате не проводит разделения между революционными и реакционными романтиками, а просто говорит о том социально-политическом обмане, который был осуществлен просветителями одинаково и в отношении аристократии, и в отношении демократии. Более подробное изложение истории, теории и критики этого вульгарного дробления романтизма можно найти в статье А. Н. Соколова «Проблема романтизма в советском литературоведении» (в сборнике «Советское литературоведение за 50 лет» под ред. В. И. Кулешова. М., 1967).

**3. Иенский романтизм.** Самая ранняя ступень романтической эстетики — это *иенский* романтизм второй половины последнего десятилетия XVIII века, куда входили Новалис, он же Ф. фон Гарденберг (1772–1801), В. Г. Ваккенродер (1773–1798), Л. Тик (1773–1853), Ф. (1772–1829) и А. В. (1767–1845) Шлегели и Ф. В. Шеллинг (1775–1854), если же считать Ф. Гёльдерлина (1770–1843), который еще накануне выступления иенских романтиков, а именно в 1794 году, уже проповедовал бесконечное стремление человека в искусстве и искусство как высшее оформление всего бытия, божественного и человеческого.

Иенский романтизм представляет собой не что иное, как дальнейшее развитие философии И. Г. Фихте (1762–1814), который, исходя



из философии Канта, упразднил кантовские вещи-в-себе, превратил их в категории субъекта и, таким образом, вместо дуализма Канта стал проповедовать абсолютный субъективизм. С этих позиций Новалис проповедует искусство как последнее и самое совершенное оформление бытия; а так как эстетическое у Канта было синтезом теоретического и практического разума, то абсолютизация искусства приводила Новалиса к так называемому магическому идеализму, который оказывался у него выше и науки, и морали, и всей философии. Шеллинг в это время, тоже оставаясь на позициях Фихте, разрабатывал философию природы как учение о восходящем духе, а абсолютным духом явилось у него опять-таки искусство, подлинный «органон философии». Уже у Ф. Шлегеля зарождается и другое коренное учение романтической эстетики: так как абсолютный субъективный дух всё из себя порождает, и всё в нем же погибает, то подлинным отношением творящей гениальности может быть только *ирония*. Систематизацией этого первого периода романтической эстетики являются работы Шеллинга: «Система трансцендентального идеализма» (1800) и лекции по философии искусства 1802–1805 годов, напечатанные только после смерти философа в 1859 году в пятом томе первой серии полного, 14-томного собрания сочинений. Историки философии обычно различают у Шеллинга натурфилософию конца последнего десятилетия XVIII века и так называемую философию тождества первого десятилетия XIX века. С точки зрения эстетики здесь можно находить кое-какие различия. Однако общим является здесь то, что синтез идеального и реального трактуется как абсолютное и что в связи с этим всё философствование Шеллинга насквозь пронизано эстетическим миропониманием. Важно, может быть, отметить только то, что 1790-е годы у Шеллинга ознаменованы влиянием по преимуществу Фихте, первое же десятилетие XIX века — по преимуществу влиянием Спинозы и Бруно. В той или другой связи с Шеллингом стоит длинный ряд мыслителей первых десятилетий в Германии, которые тоже проповедовали, каждый на свой лад, искусство как вершину бытия, а божество и человека как по преимуществу художников, вечно творящих вечные идеи. Сюда нужно отнести К. Краузе (1781–1832), Фр. Шлейермахера (1768–1834), Жан-Поля Рихтера (1763–1825), К. Зольгера (1780–1819) и др. Жан-Поль, трактуя красоту как бесконечное проявление христианского абсолюта и будучи погружен во все фантастическое, чудесное и таинственное, восхваляет гениальность, которая создает поэзию, обладающую возможностью (вопреки науке) восходить к бесконечному и в его свете представлять всё конечное. Так понимал Жан-Поль даже винкельмановскую уравновешенную телесную красоту и гётевский организм природы. Изображать бесконечное при помощи конечных вещей, по Жан-Полю, значит создавать юмористические

произведения. Жан-Поль удивительным образом совмещал сатирический роман и юмористику с романтическим мироощущением и был весьма популярен в первые десятилетия XIX века. Зольгеру тоже принадлежит оригинальная романтическая эстетика, по которой выходит, что общение относительного с абсолютным равносильно уничтожению абсолютного в относительном, откуда у Зольгера создается весьма оригинальное понятие трагической иронии, содержание которой и божественно, и человечно, и космично, и эстетично, и смешно. В сравнении с этим учение об иронии у Фр. Шлегеля гораздо более просто и не столь глубоко.

**4. Гейдельбергский, берлинский и швабский романтизм.** Вторым этапом немецкого романтизма (1806–1813) необходимо считать гейдельбергских романтиков, — К. Brentano и Л. Арнима, в зависимости от которых были Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо, братья Гриммы, Й. Эйхендорф, Й. Гёррес. Новизной этого этапа немецкого романтизма была углубленная концепция *народности*. Народ понимался как самостоятельно творящая идеальная субстанция, вершина человеческой мудрости и красоты, чему способствовали освободительные войны против Наполеона. Под влиянием этого углубленного понимания народности началось широкое собирание произведений немецкого народа, в результате чего Арним и Brentano издали в 1806–1808 годах сборник песен под названием «Волшебный рог мальчика»; в 1807 году Гёррес издал «Немецкие народные книги», а братья Гримм в 1812 году — «Детские и домашние сказки». С 1809 года центром романтического движения является Берлин, куда переселились Brentano и Арним, где действовали также Г. Клейст, Вильгельм Мюллер и др. Из всех этих романтиков мировой славой пользуется Э. Т. А. Гофман, гениально совмещавший мифолого-фантастическое мировоззрение с острейшей критикой мещанско-буржуазного уклада. В социально-политическом отношении все эти романтики представляли собою самую пеструю смесь крайней реакционности, народности, феодальной идеализации, революционности, борьбы с мещанством и либеральной демократии, смесь, проанализировать которую можно только в специальном сочинении.

Если миновать философов, о которых речь будет идти ниже, то эпигонами романтизма можно считать уже Л. Уланда (1787–1862), Ю. Кернера (1786–1862) и Г. Шваба (1792–1850), представлявших собой так называемую *швабскую* школу романтизма, и продолженную другими, менее значительными поэтами. К романтикам необходимо относить также Захарию Вернера (1768–1823), его ученика А. Мюльнера (1774–1829) и австрийского писателя Ф. Грильпарцера (1791–1872), прославившихся характерной для романтизма и драматически проводимой «идеей рока» (особенно талантлива «Праматерь» Грильпарцера 1817 года).

**5. Романтический стиль.** а) Подводя итог всей романтической эстетике, необходимо сказать, что вместо рационально построенной образности предыдущей эпохи классицизма здесь мы имеем четыре главные идеи.

Первая — это идея цельной, бесконечной и экстатически и фактически творящей *личности*. Поскольку, однако, личность не является для романтиков интеллектуальным понятием, но — только частью вечно творящего и становящегося божества, включающего в себя всю материальную природу до самых малых ее проявлений, то такая личность мыслится у романтиков неотделимой от своего материального осуществления. Буквальное же и материальное осуществление личности есть не что иное, как *миф*. И это — вторая основная идея романтической эстетики. Всё художественно выразительное и эстетически образное романтики понимают только как миф, так что всё материальное и конечное ни в каком смысле не отделено у них от духовного и бесконечного, но является только его субстанциальным осуществлением. Это, между прочим, резко отделяет романтиков от спинозистов и немецких пантеистов конца XVIII века, несмотря на то что эти последние были их исторической подготовкой. Всё бытие в целом для романтиков не безлично, но является единой и универсальной личностью, что нужно считать только логически продуманной до конца исходной позицией творческого персонализма. Философией мифологии Шеллинг занимался почти всю свою жизнь и особенно последний период своего творчества (см. ниже). Но уже в 1800 году у Ф. Шлегеля была «Речь о мифологии», и в том же самом году эта категория занимает виднейшее место у самого Шеллинга в его лекциях по философии искусства<sup>2</sup>.

Далее, третьей основной особенностью романтической эстетики является весьма интенсивное использование всякого рода *иррациональной образности*, наполненной то яркими, ослепительными и неожиданными картинками и красками, то, наоборот, погашенными, расплывчатыми, сумрачными и уходящими в бесконечную даль туманными эскизами, намеками и символами. А поскольку, согласно основной направленности романтизма, всё иррациональное обязательно тождественно с абсолютным разумом, так что здесь одно в другом растворяется, то эта иррациональность романтической эстетики есть безусловный, постоянный и весьма энергично проводимый *символизм*.

Наконец, в-четвертых, романтики очень резко отличаются от просветителей своим *историзмом*, который тоже является у них только логически продуманной до конца идеей универсально становящейся мифологии. Поскольку, однако, историзм есть понятие весьма широкое, необходимо тут же указать и на его романтическую специфику. Понимая мир и всю

<sup>2</sup> Там же. № 1–6.

историю как живой организм, романтики и в истории находили только живое и органическое развитие. А поскольку для них не существовало никакой разницы между идеальным и материальным, между потусторонним и посюсторонним, между универсальным и индивидуальным, то историческое развитие представлялось им не просто как жизнь универсального организма, но и как божественная плоть тождественного с нею божественного духа. Поэтому историзм у романтиков оказывался не просто органическим, но и *мистериально-органическим*.

Таким образом, романтическая эстетика являлась *универсальной мифологией, символически разработанной в виде теории мистериально-органического историзма*. Нужно, конечно, помнить, что все эти черты романтической эстетики проявлялись по-разному, в разной комбинации и с разной интенсивностью в разные периоды романтизма и у разных его представителей. Здесь дается только самая общая и предельная формула, которая не исключает, а наоборот, предполагает самую невероятную пестроту романтических идей и настроений, всегда требующих специального исследования. Эта формула была максимально продумана в Германии, но даже и здесь она удивляет своей пестротой и противоречивостью.

б) Так ответила романтическая эстетика на весь рационализм Нового времени и особенно на просветительство XVIII века.

Нужно, однако, избегать выдвигания отдельных сторон романтизма без понимания их внутренней связи. У нас под романтизмом понимали или субъективизм, или вообще индивидуализм, или дуализм «двоемрия», или мечтательность и утопизм, или фантастику, или уход в бесконечные дали, или живописность, или обязательную потусторонность; или вообще всякую жизненную неудовлетворенность, отрешенность, антиобщественность, демонизм, универсальный эстетизм, иррационализм, или реакционность, или революционность, или обязательную патетику, или идеализацию старины или обязательную народность и т. д., и т. д. Все эти отдельные черты романтизма, взятые в отдельности, можно найти и во многих других направлениях в искусстве; и, взятые в отдельности, они нисколько не характерны для романтической специфики. Указанные у нас выше четыре особенности романтизма в какой-то глубине должны представлять собою нечто нераздельное, единое, хотя на поверхности и может выступать то одна, то другая из этих сторон. Кроме того, у нас много грешили с пониманием романтизма только в виде одной идеологии определенного типа. Это не только идеология, но всегда обязательно и свой собственный *стиль* со своими определенными творческими приемами, жанрами, композицией, художественным языком. Огромная работа по выяснению романтической эстетики проделана, между прочим, в русской и советской науке, весьма интересную и осторожную картину

можно найти в работе А. Н. Соколова, на которую мы выше уже указывали. Наконец, глубокую и далекую от всякого схематизма картину мировой романтической эстетики можно найти у В. В. Ванслова в его работе «Эстетика романтизма» (М., 1966).

Для первоначального ознакомления с основами романтической эстетики можно указать на работы: в I–III тт. «Истории западной литературы (1800–1910)» под ред. Ф. Д. Батюшкова. М., 1912. С. 207–332, 349–368, 413–462; В. Жирмунский — кроме указанного сочинения о немецком романтизме, еще «Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и Гейдельбергских романтиков» (М., 1919); «История немецкой литературы (1790–1848)», т. 3 (М., 1966). Ценные для истории эстетики тексты из романтиков приведены в книге под ред. Н. Я. Берковского (см. выше). С некоторыми особенностями французского романтизма можно познакомиться по Ф. де Ла-Барту «Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции в конце XVIII и начале XIX столетия» (Киев, 1905) и с английским романтизмом по Е. А. Аничкову в «Истории западной литературы», т. I (М., 1912, с. 413–462); И. Г. Неупокоевой «Революционный романтизм Шелли» (М., 1959); или А. А. Елистратовой «Наследие английского романтизма и современность» (М., 1960).

**6. Необычайная историческая пестрота романтизма.** Общий взгляд на романтизм конца XVIII и первых десятилетий XIX века поражает нас одной удивительной особенностью: это направление, собственно говоря, нигде не осуществилось в окончательном виде. Самые яркие, самые оригинальные и наиболее последовательные романтики — это, конечно, иенские. Но никто из них не дал законченной системы романтизма, ни художественной, ни философской; да и просуществовал иенский кружок всего-навсего каких-нибудь пять-шесть лет. Гейдельбергские романтики уже были не столько романтиками в чистом виде, сколько применяли романтизм к разным другим областям человеческой культуры. Это еще больше нужно сказать относительно последующих берлинских или швабских романтиков, среди которых кроме Арнима и Брентано играли большую роль В. Мюллер, Ю. Кернер, Э. Мёрике, Г. Клейст. Знаменитый Гофман уже сплетает напряженнейший романтизм с бытовым романом и рассказом. Это романтическое полстолетие поражает десятками, если не сотнями талантливейших поэтов и философов, образующих такую неимоверную пестроту, что ни одного из них нельзя считать какой-нибудь законченной и монолитной фигурой, и даже невозможно придумать какую-нибудь твердую линию романтического развития или классификацию возникавших здесь школ и направлений.

Это обстоятельство едва ли является простой случайностью. Оторвавшись от материального бытия и тем самым превратив его в условную случайность, романтический дух не смог также стать и абсолютным духом,

ввиду бредового характера подобной идеи, а погоня за абсолютным духом превратилась здесь в очень талантливую и глубокую, но слишком мало реалистическую фантастику. Поэтому романтики всё время только пробовали жить и мыслить, но по-настоящему жить и мыслить так и не начали.

**7. Критика романтизма у Гегеля.** Кажется, Гегель разгадал эту тайну романтической эстетики, поняв ее и тем самым гениально раскрыл ее как *духовное приключенчество*. Замечательны следующие слова Гегеля (*Гегель Г. В. Ф.* Соч. Т. XIII. М., 1940. С. 148): «Эта относительность целей в относительной среде, определенность и переплетение которой коренится не в субъекте, а определяется внешне, случайно и также приводит к столь же случайным коллизиям, как и причудливо переплетающимися друг с другом разветвлениями, — эта так охарактеризованная относительность целей и составляет приключенчество, которое является основным типом романтического искусства, что касается формы событий и действий». Если Гегель прав, то делается вполне понятным то обстоятельство, что романтики, несмотря на всю свою глубину и гениальность, за 50 лет не создали ни одной монолитной эстетической системы и не выразили себя ни в одной выдержанной до конца школе.

**8. Одна замечательная антитеза в недрах немецкого романтизма.** В дальнейшем в романтической эстетике развилась одна замечательная противоположность, которая хотя и не сводится целиком на романтизм, но всё же связана с ним своими глубочайшими корнями. Это — противоположность А. Шопенгауэра (1788–1860) и Г. Ф. Гегеля (1770–1831).

По Шопенгауэру, в основе мира лежит бессознательная и безумная воля, творящая то, чего она сама не знает, и ее объективацией является весь материальный мир, неодушевленный и одушевленный, познаваемый при помощи так называемого закона основания, т. е. обычных категорий рассудка, а также и мир идей, не подчиненный никакому закону основания, представляющий собою чистое «что» и трактуемый у философа по образцу платоновского мира идей. Человек и всё живое безумствует согласно законам, или, вернее, беззаконию мировой воли. Но человек имеет возможность отречься от воли и погружаться в чистое созерцание идей, доставляемое ему искусством. Гений и состоит в том, что человек созерцает идеи, не будучи захвачен безумными и темными порывами воли. Эти созерцания мировой воли, но вне всякой зависимости от нее, а только путем погружения в освобожденный от воли интеллект, дает музыка, все же остальные искусства дают созерцание мировой воли только через то или иное, посредством ее материальных объективаций. Основное сочинение Шопенгауэра «Мир как воля и представление» вышло в 1819 году; и в то время как понятие воли дается в нем весьма ясно

и однозначно, свое «представление» Шопенгауэр понимает то в элементарном и примитивном смысле, то в смысле кантовского априоризма, а то, и это самое главное, в виде созерцания платоновских идей. Сквозь кантовский априоризм и индийскую теорию отречения от воли у Шопенгауэра ясно представлено чисто романтическое учение об искусстве. Таким образом, толкование эстетики Шопенгауэра как исключительного иррационализма является полным искажением этого философа.

Зато в отношении иррационализма полную противоположность Шопенгауэра является эстетика Гегеля. Его тоже нельзя считать полным и окончательным логицистом, как это обычно делается, потому что современная наука вскрывает в нем множество чисто романтических черт. Тем не менее диалектический метод, а также глубоко проводимый Гегелем историзм действительно несовместимы с Шопенгауэром. Чисто романтически Гегель определяет красоту как проявление бесконечного в конечном, т. е. как единство понятия с его реальностью. Разделяя диалектически свою эстетику на учение о красоте в себе, о красоте в природе и об искусстве, Гегель, однако, резко противопоставляет искусство как религии, так и философии. Даже красота в природе, хотя Гегель посвящает ей множество прекрасных страниц, по его мысли не входит в систему эстетики, да и из искусств в его систему входят только те, которые он называет изящными. Искусство есть проявление бесконечного в конечном или субъективного понятия в объективном явлении.

Но Гегель трактует это субъективно-объективное тождество в искусстве как примат объективного созерцания, в религии — как примат субъективного чувства и в философии — как рассмотрение субъективно-объективного тождества в качестве именно такового, откуда философия и становится у него диалектикой. Понимая таким образом искусство, Гегель, и опять-таки диалектически, говорит о разных формах присутствия идеи в материи, откуда всё древневосточное искусство трактуется им как примат материи над идеей, т. е. как архитектура, что он называет также *символической художественной формой*. Античное искусство выступает у него как полное совмещение и взаимопронизанность идеи и материи, откуда получается у него скульптура, что он называет также *классической художественной формой*. И, наконец, примат идеи над материей, или духа над чувственностью, когда материя является только подмостками для духовных явление, выражением чего Гегель считает живопись, музыку и поэзию и называет *романтической художественной формой*.

Все эти художественные формы, равно как и все виды искусства и вообще все эстетические формы Гегель трактует, во-первых, как постепенное следование логических категорий, которыми мыслит мировой дух, а во-вторых, понимает чисто исторически, так что вся эстетика Гегеля

является своеобразным историческим логицизмом или логистическим историзмом. В этом и заключается как огромная сила эстетики Гегеля, серьезно ставшей на исторический путь, так и ее слабость, беспомощно сводившая всю эстетику на абстрактную игру логических категорий. Революционный диалектический метод Гегеля удивительным образом противоречил его реакционной системе. Наконец, наблюдая современное ему преобладание буржуазных форм искусства, Гегель, несомненно, впал в глубочайшее противоречие, потому что никто, как он, не критиковал так глубоко и уничтожающе романтическое искусство и не характеризовал его упадочные формы как духовное приключенчество; а с другой стороны, никто как он не понимал давящей скуки и прозаизма восходившего в его времена буржуазного искусства, с которым он не знал, что делать (лично для него поэзия кончалась творчеством Гёте). Поэтому не будет ошибкой сказать, что в Гегеле романтическая эстетика отрицает самое себя и натывается на свои собственные границы.

О том, что Гегель, да и вся немецкая классическая эстетика, видит прекрасное в слиянии идеального и реального, производя это слияние в недрах человеческого духа, — что было вызвано невозможностью этого слияния в тогдашней объективной действительности, об этом можно читать у М. С. Глазмана — «Проблема прекрасного в эстетике Гегеля» (Сталинабад, 1960), у которого и вообще можно найти много правильных наблюдений над разными оттенками понятия прекрасного у Гегеля. Д. Д. Средний, «Теория трагического в эстетике Гегеля» (М., 1967 (автореф. дис.)), тоже отдает большую дань этой эстетической категории у Гегеля, в то же самое время правильно указывая на наличные здесь идеалистические срывы.

Из учеников Гегеля, писавших по эстетике, необходимо отметить А. Руге (1802–1880), М. Шаслера (1819–1903), и особенно Фр. Фишера (1807–1887), прославившегося своей десятитомной «Эстетикой». А. Цейзинг (1810–1876) занимался на основе Гегеля учением о пропорциях и симметрии в искусстве, Хр. Г. Вейсе (1801–1866) же сильно приблизил диалектический метод Гегеля к спекулятивному теизму положительного христианства.

**9. Шеллинг последнего периода как конец немецкой эстетики.** Однако эта противоположность Шопенгауэра и Гегеля (Гегель читал свои лекции по эстетике с 1817 по 1829 год, т.е. одновременно с ростом огромной популярности Шопенгауэра) еще не закончила собою фактическую эволюцию романтической эстетики. Тот же самый Шеллинг, переживший столько этапов своего философско-эстетического развития, в последний период своей весьма продуктивной деятельности особенно много занимался философией мифологии, что и нашло для себя отражение в четырех больших томах второй серии его 14-томного собрания



сочинений, вышедшего уже после его смерти, причем эти четыре тома именно так и называются «Философия мифологии и откровения». И мифология, и откровение — это старые романтические понятия, которые фигурировали еще в иенский период романтизма. Теперь, однако, они были превращены в целую философскую систему, что и нужно считать концом всей романтической эстетики.

# ЭСТЕТИКА ПРИРОДЫ: ПРИРОДА И ЕЕ СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ У РОМЕНА РОЛЛАНА

*Фрагмент книги*

## Введение

Может представиться неясным сам термин «эстетика» в применении к природе. Природу все понимают прежде всего как некую естественную данность, не требующую для себя никакого искусства и никакой эстетики. С другой стороны, однако, все искусства без исключения, не говоря уже об обыденном человеческом сознании, упорно говорят о красоте природы, о существующих в ней гармонии, ритме, о лирических или грозных моментах, характерных для тех или иных картин природы. Такого рода явления свидетельствуют о том, что эстетика природы, безусловно, существует, что она бесконечно разнообразна, способна вызывать в человеческой психике моменты возбуждения и успокоения, чувства величия и огромности, ощущение покоя и умиротворения. Эстетическое воздействие природы на человека несомненно. Но эстетика природы не может строиться на случайных впечатлениях, личных вкусах и, как всякая наука, нуждается в логических определениях, категориях и принципах.

Вот первый тезис, который возникает при систематическом анализе бесконечно разнообразных картин природы и их художественных изображений: эстетика природы возможна лишь тогда, когда она не буквально воспроизводит явления природы, но оказывается их специфической интерпретацией. Картина природы, претендующая на эстетическую значимость, не может быть простым слепком, в ней должна присутствовать та ее конкретизация, которая противоположна простой фотокопии. Эстетическая значимость природы предполагает разнообразную реакцию на окружающую природу. На одного заход солнца производит томительное, тоскливое впечатление. Другой, не испытывая подобного настроения, не перестает удивляться краскам солнечного заката, а редкость и своеобразие комбинаций этих красок поглощает всё его внимание. Третьему картина заходящего солнца напоминает лишь о приближении ночи. Точно так же и луна на небосклоне — для одних — предмет поэтических восторгов, для других — объект научного исследования. Любой пейзаж может восприниматься как грустный, веселый, бурный, тревожный или успокоительный.

Само собой разумеется, что природа существовала до человека, существует в течение человеческой истории и будет существовать после исчезновения человека. Тем не менее эстетика есть чисто человеческое достижение, если не касаться дочеловеческих, чисто животных переживаний и поведения. Однако только человек может создать подлинную эстетику природы, только он один может создавать и развивать свое эстетическое чувство.

Итак, эстетически значимая природа есть результат *субъективно-человеческой интерпретации*.

Но тут возникает еще одно важное обстоятельство. Ведь даже то простое отражение, которое получает природа в сознании человека, никогда не является только механическим воспроизведением<sup>1</sup>. Человеческое сознание всегда активно. Ему присуща творческая мощь на всех его ступенях — начиная от простого воспроизведения самого обыкновенного предмета, переходя через его мыслительную и эмоциональную обработку и кончая его практическим применением, вплоть до переделывания самой действительности. Может ли в таком случае объективный предмет оставаться в сознании человека мертвым и неподвижным, мелким и пассивным, если даже такой предмет попал в сферу человеческого субъекта? Нет, всё хаотическое приобретает в сознании человека вид определенно сконструированной и логически продуманной системы.

Возьмем такой пример. Как бы ни бушевало море, как бы ни тонули корабли и какие бы безумные ужасы не переживались тонущими людьми, всё же изображающие эти грозные стихии картины Айвазовского есть нечто вполне продуманное и осознанное, созданное при помощи тех, а не иных красок, логически ясное, созерцательно-успокоительное. Здесь явно требуется какой-то более определенный термин, чем просто интерпретация. Ведь это есть уже такая интерпретация, которая пронизывает фотографическую данность предмета какими-то идеями, далеко выходящими за ее пределы и, что интереснее всего, в то же самое время буквально воплощенными в этой фотографической данности. Во все времена эстетики изыскивали такой термин, который помог бы осмыслить бессмысленную предметную природу и поставить ее в соответствие с той или иной человеческой интерпретацией. В этой книге для подобных целей мы будем пользоваться термином «модель», под которым будем понимать совокупность всего художественного и внехудожественного, что обратило на себя внимание художника, взволновало его и повелительно заставило взять в руки перо или кисть и направлять их работу только в одну определенную сторону. Природа, взятая вне человеческой интерпретации, т. е. не как модель, а только как объективная организованность

<sup>1</sup> См., напр.: *Коришнов А. М.* Теория отражения и творчество. М., 1971. С. 75.

вещей, — это то, чем занимаются механика, физика, химия, биология, но отнюдь не эстетика. Такого рода интерпретация, не модельная, есть просто совокупность законов природы, которые человек продумал и на основании которых так или иначе ориентировал себя в мире. Модель природы не сводится ни к математическим, ни к механическим формулам. Это одухотворенная структура, вызывающая в человеке свой пафос, свои жизненные идеалы, свое творческое движение вперед. Эстетика природы и должна показать, что в такой эстетически данной природе есть творческого или одухотворенного, что в ней есть человеческого или исторического и что в ней есть живого, разумного или неразумного, но всегда становящегося, развивающегося.

Эстетической науке еще предстоит трудная работа по установлению эстетических моделей — образцов и соответствующих эстетических копий. Правда, об эстетической предметности в живописи, в поэзии и даже в музыке говорили достаточно. Но как всё это систематизировать? Какие найти законы, чтобы они превратили вкусовую и банальную эстетику в нечто научное? Мы не беремся изучать эстетику природы в музыке, изобразительном искусстве или художественной литературе в целом, да это и невозможно. Наша задача более скромна — изучить эстетику природы в одном только художественном произведении. Но произведение это — роман Р. Роллана «Жан-Кристоф» — огромно. Природа в широчайшем философском смысле слова играет в нем едва ли не первую роль. Даже одна эстетика природы в этом романе неизмеримо богата, и анализировать ее — довольно сложная задача.

Мы предполагаем, в первую очередь, определить стилевые функции природы в романе «Жан-Кристоф», что даст возможность увидеть новые, мало изученные стороны этого романа. При этом стиль рассматривается у нас как эстетическая категория<sup>2</sup>. Стиль рождается в момент, когда эстетическое переходит в художественное. Мы и хотим выяснить, какую роль играют в становлении стиля Роллана модели природы. Мы думаем, что работы такого рода на материалах других произведений литературы и искусства не только возможны, но и необходимы.

Предлагаемые здесь разделы творчества Ромена Роллана в его романе «Жан-Кристоф» будут рассматриваться не в их стилевой структуре. Стиль художественного произведения не только не является анализом его содержания, но даже не является и его имманентной структурой, поскольку чистая и обнаженная структура произведения есть не что иное, как его план или его техническая структура, непосредственно связанная с самим содержанием произведения. Ведь такой план произведения в сущности является только самим же содержанием произведения, хотя

<sup>2</sup> Ср.: Соколов А. Н. Теория стиля. М, 1968. С. 23–24.

и расчлененным на те или другие отделы. Стиль художественного произведения всегда содержит в себе нечто иное, чем простая его фабула, хотя бы даже и расчлененная в виде логической последовательности. Стиль художественного произведения заимствуется автором из его первичных восприятий жизни, из его общего мироощущения, из его философских, эстетических, религиозных, общественных, политических и всяких других взглядов, имеющих очень мало общего с непосредственной фабулой самого произведения. Это исходное мироощущение и жизнепонимание автора, сознательно или бессознательно, вливается в само художественное произведение и вливается настолько непосредственно, что требуется специальный научный анализ для того, чтобы отделить его от общей композиционной схемы произведения. Это первичное жизненное ощущение автора мы называем моделью данного художественного произведения.

Иной раз сам автор охотно и подробно рассказывает об этой модели, но другой раз этот стиль требует специального научного литературоведческого анализа. Без него невозможно говорить о художественном стиле произведения. Он его насыщает, делает живым и захватывающим, и в нем выражается всё интимное эстетическое мироощущение автора.

Само собой разумеется, непосредственная фабула художественного произведения и его очевидная раздельность, его содержание и его расчлененная фабула должны быть изучены исследователем в первую очередь. Но всем этим никак не определяется внутренняя сущность художественного произведения, никак не ощущается его, так сказать, «душа», никак не захватывается эстетическое сознание читателя или слушателя, никак не выражается его внутреннее сердцебиение, которое никак не может быть сведено ни на какой рациональный план произведения, ни на какую его самую тонкую схематику. Можно даже сказать, что он является в художественном произведении чем-то невыразимым, чем-то захватывающим и чем-то таинственным. Конечно, это может и не формулироваться в анализе художественного произведения. Однако во всяком подлинном художественном произведении после всех рациональных схем, из которых оно состоит, всегда остается нечто такое, что трудно выразить логически точными понятиями и что остается в сознании зрителя или слушателя чем-то нерасчлененным, чем-то зовущим в даль, чем-то таким, что обычно выражается только какими-нибудь междометиями, только какими-нибудь вздохами и восторгами. Это происходит потому, что данное художественное произведение воспринято зрителем и слушателем не только рационально, не только теоретически, не только схематически, но каким-то вполне реальным сознанием, не поддающимся никакой логической формуле. Это происходит именно потому, что данное художественное произведение построено как свободная копия некоего образца или некоей модели, которая сама по себе, возможно, и формулируется вполне рационально, но будучи

реально воплощенной в художественном произведении, растворяется в нем, делается чем-то туманным и непонятным и часто требует для своего анализа весьма острого и глубокого литературоведческого исследования.

Названный выше роман Р. Роллана является высоким художественным произведением, которое переполнено воплощением разного рода трудных и малопонятных моделей. Но Р. Роллан сам весьма охотно рассуждает об этих моделях и тем самым облегчает стилистический анализ его романа. Многое в этом романе действительно требует весьма острого и напряженного стилистического анализа. Но многое в нем дает самое ясное представление о первичных моделях, воплощением которых является сам роман. Это объясняется тем, что роман Р. Роллана отнюдь не является произведением только беллетристическим. Совершенно необходимо сказать, что это именно философский роман и даже религиозно-философский роман, настолько наполненный разного рода отвлеченными рассуждениями, что может возникнуть вопрос даже и о том, является ли этот роман просто беллетристикой. У Р. Роллана философски и религиозно рассуждают не только его действующие лица, но и сам он, автор этого романа, очень часто рассуждает сам от себя, сам же и поясняя при помощи разных религиозно-философских методов то, что говорят его действующие лица и как они действуют. Обладая огромным поэтическим даром, далеко выходящим за рамки беллетристического романа, часто впадая в лирику, в эпос, в драму и в трагедию, в художественно-философский анализ своих действующих лиц, и разного рода общественно-политических событий, Р. Роллан нигде не становится абстрактным философом или религиозным проповедником. Можно сказать, что его произведение вовсе не есть беллетристика, но философский трактат. Тем не менее, однако, этот философский трактат пересыпан огромным количеством высокохудожественных иллюстраций, в результате чего стиль этого романа никак нельзя назвать ни только философским, ни только религиозным, ни только беллетристическим и, в частности, ни только романтическим. Это — совершенно особого рода стиль, специфический только для Р. Роллана, и стиль этот требует для себя напряженного литературоведческого анализа. Поэтому ни природа, которая приобретает у него небывало оригинальную форму, ни искусство, которое представлено у него несравненно острее всякого романиста, ни человек и общество, представленные у него небывало оригинально, не могут быть изложены так и проанализированы так, как это мы делаем в отношении беллетристов даже и очень большого масштаба. Надо сначала подробно изучить все мелочи его художественно-философских изображений; надо подробно изучить все или, по крайней мере, главнейшие модели, по которым строится у него небывалый стиль его произведения; и надо вообще не упустить ни одной мелочи, поскольку весь этот роман строится на очень большой философской

высоте. Только тогда эта художественная высота может быть более или менее достигнута внимательным исследователем.

Мы начнем с изучения природы у Роллана, включая всю ее оригинальную стилевую функцию. Это приведет нас к более сложным структурам роллановского творчества, а именно к пониманию им искусства, человека индивидуального и общественного, и к его мироощущению в целом. Начать придется, конечно, с простейшего и понятнейшего, с того, в чем он совпадает с другими романистами, хотя и здесь мы должны будем натолкнуться на такие неожиданности, которых вовсе нет у других беллетристов. Затем нам придется рассмотреть (да и то, конечно, далеко не полностью) все основные модели его стиливых структур, созданных им в его романе. Но, повторяем, ни одна из моделей, предшествующих ему или ему современных, ни в коем случае не исчерпывает его собственную специфическую модель, которой он пользуется при создании его собственных художественных структур. И только после этого можно будет поставить вопрос о том, что же такое эта специфическая, оригинальная и неповторимая художественная модель, использованная Ролланом в его романе? Но и после этого подробного изложения и анализа всё же останется в романе нечто, не поддающееся никакому рациональному анализу и составляющее его неповторимую глубину и художественность. Поэтому при всех предлагаемых здесь попытках изучить все детали художественного стиля Роллана всё же авторы настоящего труда ни в какой мере не претендуют на окончательность стилового анализа Роллана, и тут предстоят еще многочисленные и весьма напряженные исследования подлинного стиля романа, требующие для себя и долгого времени, и глубокого внимания от исследователей.

В заключение скажем, что и о природе, и о моделях ее изображения, и о человеке мы будем ниже говорить только постольку, поскольку они даны у Роллана. Поэтому постоянные упоминания Роллана и особенно в заголовках разделов нашей работы являются совершенно излишними. И поэтому читатель, конечно, будет уже сам добавлять имя Роллана к каждому такому заголовку.

## § 1. Опыт определения понятия художественного стиля

Учение о художественном стиле осложняется запутанностью относящихся сюда теорий. В. Виноградов совершенно правильно писал: «В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый — и соответствующее ему понятие — более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиль*»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 7.

Предупредим с самого начала, что мы будем говорить о явлениях *литературного* стиля<sup>4</sup>, а в литературе понятие стиля шире, чем в лингвистике, где речь идет только о языковых приемах, рассматриваемых лингвистической стилистикой. Категории же литературного стиля имеют отношение ко всему произведению в целом, с его жанровыми, сюжетными и композиционными особенностями, со всей его идейно-художественной образной системой. При этом нас интересует один аспект — проблема изучения индивидуального стиля, стиля отдельного писателя. Ведь, «объясняя индивидуально-неповторимый характер творчества и, в частности, стиля данного писателя, мы именно через это индивидуальное подходим к общим закономерностям развития литературы, ее содержания и формы»<sup>5</sup>. Прежде всего хотелось бы напомнить одну из самых общеупотребимых формулировок литературного стиля: «Стиль есть сам человек». П. В. Палиевский отмечает, что уже для реалистов XIX века «старое изречение Бюффона “стиль — это человек” приобретает общественный смысл. В голом царстве практического интереса и всеобщего отчуждения стиль выступает как символ победы духа и признак свободного, человеческого отношения к миру»<sup>6</sup>. К этому определению стиля у Бюффона и сейчас обращаются теоретики литературы. Современный французский ученый Жорж Мунен утверждает, что почти все современные гипотезы о стиле «исходят от Бюффона», потому что у Бюффона есть всё, если только дать себе труд в нем разобраться<sup>7</sup>.

В своей замечательной речи, произнесенной в день вступления в члены Французской Академии 25 августа 1753 года<sup>8</sup>, Бюффон говорил, что «стиль есть не что иное, как порядок и жизнь, сообщаемые пишущим своей мысли», и самое главное в нем — это план первых идей, «в который должны войти лишь первоосновы суждений и главные идеи». «Этот план еще не есть стиль, но он его основание: он его поддерживает, он его направляет, он упорядочивает и узаконивает его движение».

Определение стиля Бюффон начинает с описания творческого процесса: «Именно от неимения плана, именно от недостаточного размышления над предметом талантливый человек приходит в замешательство и не знает, с чего начать. Ему сразу является великое множество идей, и, поскольку он не сопоставил и не соподчинил их, ничто не заставляет

<sup>4</sup> О стиле в литературоведческом понимании см.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968. С. 14. Ср.: Звегинцев В. А. Стиль в лингвистике и литературоведении // Проблемы теории и истории литературы. М.: МГУ, 1971. С. 43.

<sup>5</sup> Эльсберг Я. Современная буржуазная литературная теория. М., 1972. С. 119.

<sup>6</sup> Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Т. 3. М., 1965. С. 12.

<sup>7</sup> Mounin G. Clefs pour la linguistique. Paris, 1968. P. 181.

<sup>8</sup> Все цитаты из Бюффона приводятся по изд.: Buffon G. Discours sur le style. Paris, 1905.



его предпочесть одни другим: он останавливается в смущении. Но как только он наметит план, как только соберет и упорядочит все мысли, которые требует его предмет, он сразу поймет, в какой момент надо брать перо, он почувствует созревание своей мысли, он поспешит тогда дать ей раскрыться и даже будет испытывать наслаждение от письма: идеи легко потекут одна за другой, и стиль делается естественным и прозрачным; наслаждение родит жар, который распространится повсюду и оживит всякое выражение; одушевление распространится все более, предметы расцветаются, и чувство, соединившись с мыслью, подкрепит ее, ускорит ее, заставит за сказанным угадывать последующее, и стиль делается занимательным и ярким».

Это описание — существенный момент в определении Бюффона. Действительно, чтобы разгадать тот «таинственный миг творчества», о котором говорит Р. Роллан во «Внутреннем путешествии»<sup>9</sup>, нужно обратиться к творческой лаборатории художника, а для этого необходимо прежде всего отграничить эстетическое от художественного, рождающегося в творческом процессе.

Эстетическое связано с восприятием и переживанием готовых природных или созданных руками человека форм, с воздействием на нас их выразительности. Художественное же, а следовательно, и художественный стиль, является материальным и чисто физическим воплощением тех или других эстетических форм, но ни в коем случае не является только простым нашим переживанием. Эстетическое никто и никогда намеренно не создавал. Оно стихийно возникает в области человеческих переживаний и ими ограничивается. Художественное же, или, иными словами, произведение искусства, вовсе не есть только эстетическое переживание. В нем эстетическое переживание воплощено и сконструировано при помощи тех или других материальных средств.

В обыденной жизни люди могут быть героями или людьми наивными, или ирониками; могут переживать что-либо трагическое или комическое, при этом не имея даже представления о каких бы то ни было произведениях искусства. Не то — в искусстве. Здесь прежде всего необходимы физические материалы, которыми пользуется художник для воплощения тех или других эстетических идей. Человек, переживающий нечто трагическое, может не иметь никакого представления о трагедии как о произведении искусства. Но тот автор, который пишет трагедию, знает, что он пользуется именно искусством, а не только своими трагическими переживаниями. Ему нужно слово, на материале которого он создаст для нас трагическую драму. В данном случае той материальной сферой, которой пользуется художник, является слово, физически произносимое

<sup>9</sup> Роллан Р. Воспоминания. М., 1966. С. 96.

или написанное, экспрессивное или содержательное, материально создаваемое и, вообще говоря, внешне-физическое. Актеру необходимы сцена, грим, соответствующее одеяние, жест и т. д. Это уже не просто выражение и не просто эстетическая область. Это уже не только эстетическое, но и художественное, не только переживание, но и материальное воплощение этого переживания.

Итак, всё художественное является не простым переживанием, но творчеством, материальным творчеством. А потому и художественный стиль предполагает использование тех или иных физических материалов для воплощения различных эстетических форм или их совокупности. Создавая свое художественное произведение, творец всегда употребляет целый ряд разнообразных приемов — словесных, музыкальных, живописных и т. д., которые обычно требуют от него большого умения рационально пользоваться своим материалом. Некоторые художники пишут или говорят, не имея заранее обдуманного плана, а поддаваясь только своей интуиции. Но даже и в этом случае стиль возникает из разного рода приемов, пусть хотя бы и неосознанных. Но если стиль ВОЗНИКАЕТ в силу применения тех или других художественно-технических приемов, он ни в коем случае не сводится к одним только этим приемам.

После восприятия художественного произведения у нас в сознании остается нечто неуловимое и неформулируемое, но оно, несомненно, влечет нас всё к новому и новому восприятию понравившегося нам художественного произведения. Хорошими стихами нельзя начитаться, потому что каждый раз они дают всё новое и новое. На прекрасную картину нельзя наглядеться, а прекрасной музыкой никогда нельзя наслушаться. Философы и эстетики разных стран, разных школ и направлений употребляли различные выражения для того, чтобы формулировать эту сущность художественного произведения и его стиля. Говорили о волшебстве, о колдовстве, о таинственности, об иррациональности художественного произведения и его стиля. Нет смысла здесь анализировать все эти термины и концепции. Мы должны лишь констатировать тот простейший факт, что художественный стиль и само искусство действительно не сводятся к одним только рациональным формулам и техническим приемам.

Вернемся к Бюффону, который также выступает против всякого злоупотребления техническими приемами. Он считает, что когда роль их преувеличена, то писатель начинает работать со СЛОВАМИ, а не с идеями: «У таких писателей нет стиля или, если хотите, у них лишь тень настоящего стиля». «<...> Чтобы хорошо писать, надо вполне овладеть своим предметом, надо продумать его настолько, чтобы ясно увидеть порядок своей мысли и сделать ее единой последовательностью, непрерывной цепью, каждое звено которой представляет идею... Лишь идеи образуют основу стиля, звучность слов — всего лишь аксессуар». Далее

Бюффон говорит, что если произведения «держатся лишь на фактах, если в них не проявился вкус, ум и талант, они будут забыты, потому что знания и открытия легко переходят от одних к другим, легко передаются и даже выигрывают в более блестящем изложении. Эти вещи вне человека, стиль же есть сам человек. Поэтому стиль нельзя ни отнять, ни переменить, ни подменить...»

В этом рассуждении Бюффона уже можно выделить основные проблемы, связанные с теорией стиля, — то, что художественный стиль начинается лишь в творческом процессе, там, где эстетическое переходит в художественное, что первым моментом, необходимым для стиля, является знание или чувство предмета изображения, наличие «первооснов суждений и главных идей», то есть, мы бы сказали, известного рода «моделей». Затем следует то, что Бюффон называет «планом», то есть организованностью целого, в современной терминологии — «структурное построение». Вместе с тем стиль, по Бюффону, вовсе не сводится лишь к литературным приемам, он требует единства формы и содержания, зависит от насыщенности эмоцией и мыслью, является чем-то цельным и неповторимо индивидуальным.

Можно сказать, что в этой речи, произнесенной Бюффоновым в XVIII веке, намечены почти все необходимые стилевые категории, формулирование которых и теперь еще представляет большую трудность. Мы уже говорили, что и теперь многие современные исследователи опираются на наблюдения Бюффона. Так, швейцарский ученый Анри Морье свою известную книгу «Психология стилей» начинает с определения стиля как «способа бытия», имеющего отношение «к роду организации индивидуальности», и при этом ссылается в первую очередь на Бюффона<sup>10</sup>. «Образ действия, — пишет А. Морье, — отвечает образу чувства и мысли. Никто не может зажечь сигарету, взять в руки перо или бросить мяч без того, чтобы его поза, ритм, размах, направление и экономия движения не выдали его характера: действие заимствует свою форму у формы духа... Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом “я”. Да, Бюффон прав: “Стиль есть сам человек”. Платон тоже говорил это: “Каков стиль, таков характер”. И Сенека это повторил: “Стиль есть лицо души”. Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля».

Проблему многозначности стиля А. Морье предлагает решить разделением стилистики на два раздела. «Пришел час рассеять двусмысленность. Мы должны проводить различие между ОБЪЕКТИВНОЙ и СУБЪЕКТИВНОЙ стилистикой... Объективная стилистика стремится

<sup>10</sup> *Morier H.* La psychologie de styles. Genève, 1959. P. 7–8.

рассматривать факты общего языка (изучение метафоры с лингвистической точки зрения), а субъективная стилистика — факты психологии в связи с выбором фактов языка». Как известно, аналогичное деление проводил Ш. Балли, который, однако, исключал из научного рассмотрения всё то, что А. Морье называет «субъективной стилистикой»<sup>11</sup>. Подход Балли А. Морье считает слишком ограниченным. «Если бы я посмел воспользоваться образом, заимствованным из гастрономии, я сказал бы, что Ш. Балли анализирует вкусовые ощущения, приклеивает ярлыки к пряностям, дает общие рецепты в трактате для всеобщего пользования. Это — прекрасная анонимная кухня. Увы! Все те, кто пройдет через эту школу, представят нам те же формулы. Эта стилистика не образует личностей, она не ведет к стилю». Далее А. Морье утверждает: «Легко заметить, что мы понимаем стиль, так сказать, как ИЗЛУЧЕНИЕ: различные конкретные проявления его в словаре» в синтаксисе, в ритме, в мелодии, когда мы изучаем их в тексте, — это всё радиальные лучи, стрелы, которые извне, т. е. со стороны текста, все кажутся сходящимися к одной цели: личности. В самом деле, они от нее исходят, а линию полета определяет стрелок». Иными словами, единство стиля определяется единством личности. «Стиль заслуживает своего названия лишь тогда, когда несет черты индивидуальной личности»<sup>12</sup>.

Правда, при такой исходной позиции А. Морье оказывается на крайне субъективистских позициях и злоупотребляет психологической терминологией, определяя «стили характеров». Оценка стилей у него слишком импрессионистична. Например, «сильным характерам» соответствует следующие стили: «дерзкий стиль» Лабрюйера, «хвастливый стиль» Рабле, «едкий стиль» Вольтера, «вулканический стиль» Гюго, «громогласный стиль» Э. Ростана, «стиль дровосека» у Ш. Пеги и т. д. А иногда даже стиль одного и того же писателя в разных произведениях определяется различными терминами. Так, например, стиль Бальзака в «Шагреневой коже» назван «изобильным», а в «Цезаре Биротто» — «толстокожим». При всей этой чрезвычайно пестрой картине стилей Морье дает образцы очень интересного конкретного художественного анализа стиля отдельных литературных произведений, пытаясь определить для каждого писателя его главенствующий принцип стиля. Но, пожалуй, основной недостаток его теории в том, что он сводит этот принцип к чисто психологическим особенностям личности, оставляя в стороне то, что личность формируется и как общественно-историческая единица.

На Бюффона ссылается и автор статьи о стиле в «Британской энциклопедии». Он пишет: «Желательно с самого начала настоятельно

<sup>11</sup> См.: Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961.

<sup>12</sup> См. введение Морье к: *Morier H. La psychologie des styles.*

указать на опасность той ереси, которая нашла себе отважных представителей в конце XIX века, именно, что стиль выше мысли и не зависит от нее. Против этого можно сразу же выставить одно из блестящих высказываний Бюффона: «Лишь идеи образуют основу стиля». До того, как появится стиль, должна быть мысль, ясность знания, точный опыт, здравость способности суждения»<sup>13</sup>. Статья из «Британской энциклопедии» представляет значительный интерес при сравнении с другими словарными определениями стиля. Можно привести большой перечень словарей и энциклопедий, которые в определении стиля не выходят за пределы таких терминов, как «способ», «прием», «характер» художественного произведения.

Обратимся, во-первых, к русским словарям. В Энциклопедическом словаре издания 1910–1920 годов<sup>14</sup> читаем следующее: «Под стилем понимается система художественных приемов, характерных для определенного произведения, автора, литературной школы или эпохи». А. Квятковский в своем «Поэтическом словаре» пишет, что стиль есть «совокупность средств и приемов художественной выразительности, обусловленных данной эпохой»<sup>15</sup>. В определении стиля в четырехтомном Словаре русского языка указывается на «совокупность приемов использования средств языка»<sup>16</sup>. Академический многотомный Словарь русского языка в основном повторяет предыдущее определение<sup>17</sup>.

Во-вторых, иностранные словари. В одном немецком словаре последних лет встречаем следующее определение стиля: «Особенный вид и способ всякого художественного изображения»<sup>18</sup>. В своем «Реальном словаре литературы» Г. фон Вильперт пишет: «Стиль есть характерный, единый способ выражения и оформления при создании произведения вообще»<sup>19</sup>. Во французской энциклопедии Лярусса стиль определяется как «отличительный характер произведения»<sup>20</sup>.

В противовес всем перечисленным словарям автор указанной выше статьи из «Британской энциклопедии» хочет вскрыть понятие стиля как некоторого рода смысловой конструкции, не отрывая при этом ее от художественной стороны произведения: «Отдав должное мысли как основанию стиля, необходимо всё же признать, что то, что видимо, так сказать,

<sup>13</sup> Encyclopedia Britannica. Vol. 26, Chicago, 1965 (слово «стиль»).

<sup>14</sup> Энциклопедический словарь. Т. 41, ч. IV. М.: Рус. библиогр. ин-т Гранат, 1926 (под словом «стилистика», автор В. М. Жирмунский).

<sup>15</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 282–283.

<sup>16</sup> Словарь русского языка. Т. IV. М.: Изд-во АН СССР, 1961 (под словом «стиль»).

<sup>17</sup> Словарь совр. рус. яз.: В 17 т. Т. 14. М.–Л., 1963 (под словом «стиль»).

<sup>18</sup> Der Neue Herder. 6 Bd. Freiburg–Wien–Basel, 1968 (под словом «стиль»).

<sup>19</sup> Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1964 (словом «стиль»).

<sup>20</sup> Grand Larousse encyclopédique. Т. 10. Paris, 1964.

невооруженным глазом, что может быть анализировано и описано, это художественное использование слов. Язык используется таким образом, чтобы вызывать впечатления, а их яркость зависит от таланта выражающей их личности... В превосходном стиле на наши чувства воздействует духовная сила человека, пользующегося им. Д'Аламбер сказал о Фонтенеле, что у него есть стиль мысли, как у всех хороших авторов. По словам Шопенгауэра, стиль есть физиономия души; по восходящему к эпохе Возрождения выражению — это *mentis character*. Все эти афористические определения подчеркивают, что язык должен быть и бессознательно — является духовным портретом пишущего человека»<sup>21</sup>.

Нам кажется, что здесь мы встречаем наиболее совершенную характеристику стиля, если иметь в виду характеристики короткие и словарные. Художественный стиль есть смысл. Однако этот смысл разрисован, расщечен, превращен в физиономию души, сделан духовным портретом писателя, снабжен всеми живыми красками и звуками действительности.

Не претендуя на систематический обзор современных определений стиля, приведем, хотя и не полностью, еще одно определение, которое близко нашему пониманию стиля. Здесь речь идет опять о стиле как «способе», но само раскрытие этого термина снимает всякое представление о формализме. Определение это находим в одной из современных итальянских энциклопедий, где говорится: «В настоящее время стиль представляется нам как способ творческого формирования, за которым стоит способ бытия. В конкретном, самой ткани произведения, а не в неточном выражении намерений, стиль обнаруживает саму личность художника, его видение мира, эпоху и культурное окружение, в которых этот художник сложился... Теперь во всех тех случаях, когда говорят, что искусство есть прежде всего индивидуальная техника, прежде всего способ расположения материала, вовсе не хотят свести искусство на внешнюю форму, на цвет, звук, слово, взятые сами по себе без отношения к обширнейшей области чувств и идей, но хотят лишь просто сказать, что специфика искусства такова, что целый исторический, социальный, личный, интеллектуальный и нравственный и культурный мир *опосредствуется через способ формирования*; и что, умело истолковывая этот “способ”, мы вновь обретаем в нем весь ряд других ценностей»<sup>22</sup>.

В этой словарной статье указывается на основные признаки стиля — на то, что он является результатом формообразующей деятельности художника, что он несет на себе печать его глубочайшей индивидуальности. Кроме того, здесь очень интересна мысль о том, что в результате объединения формообразующей деятельности и глубочайшего общественного

<sup>21</sup> Encyclopedia Britannica. Vol. 26. Chicago, 1965.

<sup>22</sup> Grande dizionario enciclopedico. Vol. XII. Torino, 1962 (под словом «стиль»).

содержания возникает уже как бы новый мир, заново перестроенный в сравнении с обыкновенным объективным миром, и тем не менее тоже вполне объективный, тоже претендующий на то, чтобы реализовать собой живую действительность, мир творчески пересозданный и преображенный.

Такого понимания стиля не чужды и сами писатели. Известно, например, что Ромен Роллан в письме Э. Р. Курциусу 25 августа 1921 года, сетуя на то, что стиль его недостаточно изучен, спрашивал: «Когда же увижу я критика, который решится оказаться лицом к лицу с основными вопросами композиции, ритма, выразительности и т. п. в “Жан-Кристофе”, “Кола Брюньоне”, “Лилюли” и попытается отыскать их генезис в духовном мире автора?»<sup>23</sup>

Из приведенных выше формул стиля мы видим, что определение художественного стиля прежде всего начинается не с самого произведения, а с того, что существует до него. Первое — «предмет изображения», «первоосновы суждений и главных идей» (Бюффон), «ясность знаний, точный опыт» (Британская энциклопедия), «видение мира, эпоха и культурное окружение» (Итальянская энциклопедия), «духовный мир автора» (Роллан). Всё это наводит на мысль о том, что в художественном стиле не всё обязательно структурно, но имеется еще обширная и глубокая *до-структурная сторона*.

Следующий основной момент стиля — «план» (Бюффон), «способ расположения материала» (Итальянская энциклопедия), «основные вопросы композиции» (Роллан) — то есть *структурное построение*.

Почти во всех этих определениях содержится и оценка *эстетически-художественных* свойств стиля и его *идейной* значимости.

Итак, по крайней мере, четыре стороны художественного стиля являются существенными. Это сторона — *до-структурная*, *структурная* (с необходимым выходом за пределы структурности), *эстетически-художественная* и *идеологическая*. Художественный стиль, по нашему мнению, есть принцип конструирования художественного произведения, взятого во всей его цельности, во всем его художественном потенциале (то есть во всей его полноте, глубине экспрессии, исторической обусловленности, эстетически-художественной и идейно-политической значимости), но конструирования — на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных.

Несколько упрощая, можно сказать, что художественный стиль есть «как» художественного произведения, в то время как это последнее

<sup>23</sup> Цит. по: *Barrère J.-B. Romain Rolland. L'âme et l'art. Paris, 1966. P. 233.*

есть «что», созданное художником и нами воспринятое. Первое, с чего мы начнем определение художественного стиля, — это его «как», которое в терминованной форме мы выставляем в виде «принципа конструирования». Но художественный стиль при всей его структурности всё же не сводится просто на структуру, на формальную отделанность, на рациональные приемы<sup>24</sup>. Не случайно в древние времена в произведениях искусства видели волшебную, магическую силу. Орфей своим пением укрощал бурю на море. Пифагорейцы музыкой лечили больных. Прогрессировавшая цивилизация отделила искусство от магии, но не отделила его от тех основ, которые выше всякого структурного оформления и как раз являются наиболее действенными, волнуют и захватывают душу воспринимающего искусство человека.

Приведем несколько суждений современных ученых об этой особой способности искусства, которая и заключает в себе как бы «изюминку» художественного стиля, его душу, его формообразующий принцип.

По сообщению В. А. Кухаренко<sup>25</sup>, академик А. Н. Колмогоров считает, что художественная речь несет больше информации, чем нехудожественная, вероятно потому что в последней энтропия, приходящаяся на гибкость выражений, тратится безрезультатно, а в первой используется сознательно для достижения определенного эффекта». Другими словами, энтропия, то есть мера организованности всякой информационной системы, в художественной речи остается той же самой, что и в нехудожественной речи, потому что и та, и другая пользуется одним и тем же языком с одной и той же гибкостью выражения; но то, что для общего языка остается безразличным и даже избыточным, ненужным, — это самое в художественном языке как раз используется в специфическом направлении. Говоря короче, художественный стиль отнюдь не сводится ни к какому языку с его традиционными структурами. А. Григорян пишет: «Искусство — совершенно особая форма сознания». «И если даже исходить из того, что вообще человеческое сознание едино и в конечном счете вбирает в себя все формы мышления (логическое, философское, эстетическое, мифологическое и т. д.), придется признать, что художественное мышление вписывается в этот ряд не полностью и в это единство сознания входит в качестве одного из его компонентов не безостановочно. Оно свободно, неожиданно, парадоксально, неканонично не только в своих построениях, но и в сцеплениях, взаимных разрушениях, в формах снятости, в модусе вещной пребываемости и вероятности, которая подчас

<sup>24</sup> Уже в изданной в 1928 году книге «Вопросы теории литературы» В. Жирмунский говорит о «живом единстве художественного произведения», а не только о формальных приемах, как в указанной выше энциклопедии (изд. Граната), о подчиненности всех приемов «единому художественному заданию».

<sup>25</sup> См. сб.: Проблемы лингвистической стилистики. М., 1969. С. 75.



невероятна, в формах материально-пространственного бытия и в формах абстракции, не всегда имеющей чувственный эквивалент в действительности, как бы проецирующей форму как форму, причем это может быть форма чего угодно и какая угодно»<sup>26</sup>.

У того же автора читаем: «Стиль не просто способ выражения, но и субстанция, то есть некая инвариантная и в то же время неизменно пребывающая в движении художественная сущность, не только лежащая в основе той или иной эстетической категории, но и определяющая живой процесс искусства, он — меньше всего внешняя положенность или имманентная данность и еще меньше — умопостигаемая внеположенность по отношению к искусству»<sup>27</sup>.

Форма искусства при всей ее огромной значимости для него всё же не является последним истоком и последней смысловой заданностью художественного стиля. Можно даже вообще снять всякую форму и создать такое произведение искусства, художественный стиль которого будет прямо свидетельствовать о снятии формы, и всё же какая-то основная надформальная и смысловая заданность художественного стиля будет резко бросаться в глаза и будет нас художественно вдохновлять. Об этом говорит в своей работе уже цитированный Арам Григорян, когда характеризует творчество Сэлинджера, Бёлля, Г. Грина, Хемингуэя и некоторых других современных писателей<sup>28</sup>.

У Б. В. Горнунга читаем: «Стиль есть ЦЕЛОСТНАЯ СОВОКУПНОСТЬ “фактов экспрессии”, придающих особую смысловую “окраску” высказыванию СВЕРХ его основной семантической структуры. Эти “факты экспрессии” и следует считать “стилистическими фактами”, подлежащими изучению не в поэтике и риторике, а в особой философской дисциплине»<sup>29</sup>.

Стиль и значение не существуют сами по себе. Горнунг одинаково учитывает оба эти фактора: «“Стиль” и “значение” (семантическая структура слова или знака) В РАВНОЙ СТЕПЕНИ относятся к сфере “выражения смысла”, который полностью раскрывается лишь при достаточном понимании того и другого»<sup>30</sup>.

Требую для понимания стиля некоей определенной надсемантической данности, растворенной, однако, в самом же стиле, Б. В. Горнунг далее пишет: «Входя в СОСТАВ (но не в структуру) коммуникации,

<sup>26</sup> Григорян А. П. Проблемы художественного стиля: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ереван, 1969. С. 38.

<sup>27</sup> Там же. С. 5.

<sup>28</sup> Там же. С. 60.

<sup>29</sup> Горнунг Б. В. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 89.

<sup>30</sup> Там же. С. 90.

стилистические факты в известном смысле АСЕМАНТИЧНЫ, поскольку не только основным пониманием текста остается понимание логическое, но даже и выделение как бы “надлогической” (при узком понимании логического смысла) “внутренней формы” (поэтической или риторической) остается фактом логическим, и даже поэзия должна оставаться прежде всего “поэзией мысли”. Восприятие же СТИЛЯ (не только поэзии или риторического текста, но и самой обиходной, но не “нейтральной” прозы) основано на так называемом симпатическом понимании, природа которого была впервые раскрыта в работах датского психолога Г. Финнбогасона (G. Finnbogason. *Den sympatiske forstaaelse*, København, 1911, франц. пер. А. Курмона *L'intelligence sympathique*, Paris, 1913). “Симпатическое понимание” не есть что-либо “мистическое” или “иррациональное”, подлежащее ведению так называемой парапсихологии: оно является конкретной реализацией одной из направленностей нашего сознания, позволяющей расширить понимание смысла, заложенного в тексте через воссоздание воспринимающим субъектом ситуации, его породившей, через представление об адресате (не обязательно индивидуальном) исходящей от автора коммуникации и т. п... В просторечии элементы текста, подлежащие “симпатическому пониманию”, обычно именуют “подтекстом”»<sup>31</sup>.

По Б. В. Горнунгу, стиль всегда выражен менее четко, чем структурные факты языка (ср. чеховское «В искусстве всё чуть-чуть!»). «Поэтому к понятиям поэтики и риторики («тропа» и «фигуры», «темы» и «вариации», «ритма» и «композиции» и т. п.) стилистика должна добавить понятие «аллюзии» (букв. «намека», или «легкого прикосновения»). Термин этот иногда применялся в старых поэтиках, но потом исчез. «Аллюзия» хотя и получает, конечно, какое-то формально-материальное воплощение, но полностью уразумевается только из «подтекста» посредством дополнения логического понимания пониманием «симпатическим»<sup>32</sup>.

«Из области современной французской поэзии можно указать, например, что идейная эволюция Л. Арагона и П. Элюара шла в одном и том же направлении, но Элюар не пережил того стилистического перелома в своем творчестве, какой, бесспорно, пережил Арагон, и потому и ИДЕЙНЫЕ сдвиги Арагона воспринимались более четко и остро, а с другой стороны, явные стилистические переломы в развитии творчества Ж. Кокто, не сопровождаемые никакой идейной эволюцией, в популярном сознании французского читателя, по-видимому, вообще не воспринимались. Нужна ли лучшая иллюстрация полного единства и взаимозависимости идейного

<sup>31</sup> Горнунг Б. В. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики. С. 90–91.

<sup>32</sup> Там же. С. 91.

содержания и стиля, логического понимания и “симпатического” и одинаковой ИСТОРИЧНОСТИ той и другой категории явлений?»<sup>33</sup>

Подводя итог рассуждениям Б.В. Горнунга, необходимо отметить важность его попытки осознать сверхструктурную основу художественного стиля. Он говорит о «смысловой окраске» высказывания «сверх его основной семантической структуры», об «асемантической» стилистических факторов, о «симпатическом понимании», о «подтексте», о чеховском «чуть-чуть», об «аллюзии», или «намеке», и при этом не отрывает этот сверхструктурный принцип от всей структуры, а как бы находит его в структуре в размытом виде.

Возможны еще и многие другие обозначения этого основного источника стиля. Его так и можно называть — «основным источником стиля». Его можно называть также «первоосновой» или «основным регулятивом» художественного стиля, или теми «первичными впечатлениями от жизни» у художника, теми его «основными жизненными ориентировками», исходя из которых художник создавал свое произведение. В диссертации В.В. Курилова, выполненной недавно под руководством Г.Н. Пospelова, этот основной принцип определяется как «доминанта»: «Характерность каждого стиля во многом определяется его стилевой *доминантой* — тем элементом образной системы произведения, который несет в них основную и конструктивную нагрузку. Именно стилевая доминанта задает своеобразие всем остальным сторонам и элементам формы»<sup>34</sup>. Очевидно, что дело здесь не в терминологии, а в том, чтобы уловить то, что для стиля является самым основным и наиболее общим — его исходной точкой, его источником, его конкретно ощутимой «душой» и смыслом.

Насколько нам кажется, в данном случае можно удовлетвориться обычным термином «модель», поскольку термин этот если и не получил своего единодушного толкования, то, во всяком случае, в бытовом и общепринятом смысле он понятен всякому без каких бы то ни было разъяснений. Говорят же у нас о модельной обуви, о модельном платье, и все понимают, что здесь мыслится некоторого рода идеальный и самый красивый образец, по которому можно изготавливать и всякую отдельную пару обуви, и всякое отдельное платье. Модель здесь просто образец или осуществленный на каком-нибудь материале определенный образец.

Может быть, имеется только одно неудобство в применении этого термина к нашему исходному и первичному источнику стиля. Ведь под моделью обычно понимается уже нечто художественно выполненное на определенном материале для воспроизведения этого образца на других

<sup>33</sup> Горнунг Б.В. Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики. С. 93.

<sup>34</sup> Курилов В.В. Стиль как художественно-литературная категория: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. С. 18.

материалах. Другими словами, модель в обычном смысле слова есть та или иная композиционная схема. Мы же хотим формулировать принцип стиля, выходящий за пределы данной композиционной схемы и определяющий ее как бы извне. Однако такое же отношение между моделью стиля в этом понимании и самим художественным стилем в основном сохраняется и здесь. Поэтому, не отказываясь от этого термина, мы только снабдили бы его эпитетом «первичная», «исходная», «первоначальная», «внехудожественная». Итак, при характеристике стилей мы предпочтительно будем пользоваться термином «ПЕРВИЧНАЯ модель», строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о котором идет речь. Тут мог бы быть важен с точки зрения первичности термин «прототип». Но он для нас не очень подходит, потому что сам является указанием на какую-то самостоятельную реальность, в то время как термин «модель» говорит не столько о какой-нибудь предварительной и самостоятельной реальности, сколько о первичном принципе конструирования самого же художественного произведения. Кроме того, термин «прототип» почти ничего не говорит о структурном характере первичного принципа, в то время как термин «модель» довольно прочно связан именно со структурным характером нашего первообразца. Термин «идея» также иногда трактуется так, что оказывается мало отличным от термина «модель». Но термин «идея» может быть связан с платонизмом или подразумевать обобщенное изложение содержания, а это не имеет никакого отношения к нашему анализу. Наконец, термин «идея» в обычном сознании тоже не обладает ярко выраженными структурными чертами, свойственными как раз модели. Таким образом, волей-неволей, но приходится останавливаться на термине «модель», разве только в составе более обширного выражения «первичная модель». Ввиду слишком большой распространенности и многозначности термина «модель» наша точка зрения на него требует разъяснения.

Отметим три основные степени в нашем понятии модели.

Во-первых, понятие модели совершенно невозможно, если мы не используем понятия предмета художественного произведения. И если художественное произведение не будет опираться ни на какую предметность, то понятие модели окажется излишним, как, впрочем, и большинство других теоретико-литературных понятий. Но вся суть в том, какую именно предметность нужно иметь в виду. Выше уже упоминалось, что многие удовлетворяются такими терминами, как идея, прототип, источник какого-либо литературного произведения. Таких терминов много и они обычны в теоретико-литературных работах.

Тот термин «модель», который введен нами в исследование, в определенном смысле отличается от указанных терминов тем, что он обладает наибольшей *обобщенностью*. То, что всякое художественное произведение

выражает ту или иную идею, это верно. Но для нас это очень узко, потому что термин «идея» звучит несколько интеллектуалистично. Возможно, что художественное произведение выражает не столько идею, сколько чувство, эмоцию, волевые намерения, разного рода влечения и вообще всякие предметы субъективного или объективного характера.

Общественная жизнь, политика, исторический момент, картина природы, фантастический вымысел и т. д., всё это может являться и является предметом искусства. Нам необходим какой-то действительно обобщающий термин, который не говорил бы ни о каком частном предмете искусства, но о предмете искусства вообще, о его жизненном источнике, об его корнях, о всяком побудительном мотиве в художественном творчестве. Вот для этого максимально общего понятия порождающего источника художественного произведения мы и выбрали термин «модель». По сравнению с ним предыдущие источники художественного произведения, на которые мы ранее ссылались, имеют более узкое значение и не отвечают бездонной широте и глубине художественного произведения.

Во-вторых, указанные термины, обозначающие тот или иной источник художественного произведения, совсем не обладают необходимым для анализа произведения искусства *конструктивным* моментом<sup>35</sup>. Сказать «идея художественного произведения» — это значит формулировать его логическую сущность. Но художественное произведение и художественный стиль при всей своей идейности никогда не являются только логической структурой или только идейным построением. Необходимо выбрать такой термин, который указывал бы на конструктивный характер художественного произведения, на его специфическую *структуру*.

Тут следует сказать, что обыкновенные формально-композиционные и схематические планы художественных произведений, как бы они ни были правильны, не дают нам представления о художественном стиле. Мы несколько не отрицаем закономерности их существования и использования, но как бы точно ни указывали мы, где в литературном произведении находятся завязка, кульминация, развитие проблемы, его результат или «конец», — этим мы даже и не прикоснемся к анализу стиля художественного произведения.

В таких композиционно-технических схемах не хватает той одухотворенности, которой обладает каждое художественное произведение, не хватает того пафоса или энтузиазма<sup>36</sup>, который необходим здесь и для

<sup>35</sup> А так как речь идет о стиле, то это категория, «отражающая именно деятельно формирующую природу искусства, роднящую его с областью материального производства» (См.: *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. М., 1972. Ч. 1. С. 31).

<sup>36</sup> Теория художественного пафоса и его разновидностей, в частности, подробно разработана Г. Н. Поспеловым в его книге «Проблемы исторического развития литературы» (М., 1972), с. 17–34, 63–128.

сочинителя, и для воспринимающего это произведение, не хватает той живой структуры, которая действует на чувства, потрясает, не забывается, заставляет не раз воспринимать одно и то же произведение, получая от него каждый раз нечто новое. Эта одухотворенная структура не имеет ничего общего с композиционно-техническим планом. Эту одухотворенную структуру своего произведения художник долго обдумывал, переживал, представлял сначала в виде какой-то мало расчлененной туманности, а затем изыскивал в ней разные отдельные моменты, то более, то менее ясные. Так, например, Р. Роллан не раз при описании творческого процесса употребляет понятие “nébuleuse” (туманность): «Я вынашиваю вначале как некую туманность музыкальное впечатление всего ансамбля произведения, затем основные мотивы»<sup>37</sup>. Те же мысли приводятся в письме Роллана 1918 года о художественном замысле, который возникает, как «туманность, не неподвижная, а движущаяся, вращающаяся»<sup>38</sup>. Эта мутная работа мысли и чувства художника не остается без всякого влияния на его произведение. Мало того, она еще подвергается специфической конструктивной обработке. Термин «модель» потому здесь и удобен, что он обозначает не что иное, как «образец» или «образчик», по принципу которого и конструируется произведение.

Та объективная предметность, о которой мы говорили в первом пункте, для художника слишком абстрактна, она — слишком отдаленный источник его художественных интуиций. Над этими первичными интуициями художник очень много работает. Он пребывает в волнении, пока не найдет для этой исходной предметности какую-нибудь форму, но уже не ту, какой обладала эта предметность до прикосновения к ней художника а ту, которую переживает сам художник и наделяет своими заветными идеями, воззрениями, мечтами и надеждами. Этот момент внутренней одухотворенности, или «внутренней формы», того «озарения», о котором не раз говорил Роллан во «Внутреннем путешествии»<sup>39</sup>, не может не учитываться, он-то как раз и будет моделировать собою то, что в дальнейшем художник создаст. Поэтому при раскрытии понятия модели этот момент мы должны иметь в виду. Он не менее важен чем первый, чисто предметный.

Наконец, в-третьих, в результате искания этой внутренней структуры художественного произведения, вследствие того, что часто называется «муками творчества», художник переходит уже и к своей художественной практике. Однако и здесь художественная практика только в самых

<sup>37</sup> Цит. по: *Bonnerot J.* Romain Rolland. Sa vie. Son œuvre. Paris, 1921. P. 26.

<sup>38</sup> Цит. по: *Sices D.* Music and the Musician in Jean-Christophe: The Harmony of Contrasts. New York; London, 1968. P. 172–173.

<sup>39</sup> Г. Гачев говорит также об «озарении» у различных писателей — см.: *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. М., 1972. С. 184.

исключительных случаях появляется сразу и немедленно. Большею частью художник очень долго вынашивает и конструирует свои жизненные впечатления, всю окружающую его предметность, свои воззрения, идеи и чувства — это иногда занимает значительный отрезок его жизни.

В результате такого огромного труда у художника действительно появляется художественная идея, но уже не только логическая, эмоциональная, личная идея, а идея общественная, политическая, историческая, связанная с впечатлениями от природы или не связанная с ними, во всяком случае то, что при логическом или научном анализе может только потерять свою специфику. Только теперь может появиться максимально насыщенный, пережитой, глубоко обдуманый и тщательно сконструированный предмет художественного произведения.

Пока художник наблюдал жизнь, так или иначе оформляя ее в своем сознании, подбирал те или иные черты для воссоздания их в своем произведении, он, собственно говоря, уже перешел к практике, но в этой практике предстоит еще одна сторона: материально-техническое воплощение, которое предполагает не просто насыщенную, одухотворенную и эмоционально сконструированную идейность, но и владение самыми обыкновенными материальными вещами — звуками, красками, словами и т. д.

Изложенное нами понятие модели по необходимости обладает расчлененным характером и подчиняется правилам логики. Однако это делается лишь ради научных целей. Все эти отдельные моменты нашего общего понятия модели в реальной жизни художника едва ли могут проявиться в такой отдельной и логически последовательной форме. Очень часто художник, уже наблюдая какой-то ландшафт, сразу охватывает его своим специфическим переживанием, одновременно производит отбор нужных для него элементов и придумывает ту форму, в которой он будет изображать в своем произведении этот ландшафт или даже нечто, внешне совсем не имеющее отношения к этому ландшафту. А писатели в композиторы часто меняют свои выражения, образы и даже весь план создаваемого произведения в самом процессе создания этого произведения.

Поэтому в реальной жизни те пункты модели, которые мы наметили, часто перемешиваются и до такой степени, что исследователю бывает даже трудно их различать. Но в чем более хаотической и спутанной форме предстают они перед нами, тем более четкого анализа они требуют.

Наше представление о первичных моделях художественного стиля, в сущности говоря, уже присутствует во многих работах о художественном стиле. Но только большинство авторов в своем анализе стиля не пользуются терминами «метод конструирования» или «первичная модель». В настоящее время, однако, назрела острая потребность дать более четкое понятие стиля, в более точной терминологии, отчетливо сформулировать

ту «первичную модель», на основании которой конструируется самый стиль. Многие авторы, пользуясь понятием модели, не вводят соответствующего термина, а хотят обходиться более привычной старой терминологией. Мы позволим себе указать здесь только на одного автора последних лет, который относится как раз к такого рода исследователям стиля.

А. В. Чичерин в своей интересной книге об идеях и стиле<sup>40</sup> сначала как будто бы придерживается обычной традиционной точки зрения. Именно, согласно этому автору, стиль литературного произведения есть «осуществление единства содержания и формы», «идейность формы»<sup>41</sup>. Однако несколько ниже<sup>42</sup> Чичерин рассуждает о плодотворности мысли А. Н. Толстого<sup>43</sup>, который сопоставлял «внутренний стиль» писателя с литературным стилем законченного сочинения. «Внутренний стиль», по А. Н. Толстому, — это душевный строй, создаваемый в процессе мышления и работы, выходящей наружу в литературном стиле. «Читатель идет, — продолжает Чичерин, — обратным путем — от понимания стиля к более тонкому и полному пониманию образа, чувства и мысли, цельного строя идей. Между тем и другим — неразрывная связь»<sup>44</sup>. «Категория СТИЛЯ писателя — не лингвистическая, а литературоведческая категория, потому что понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения. Изучение стиля невозможно без связи с эстетикой. Понятие стиля исторично, оно предполагает преемственность, борьбу и взаимоотношение стилей»<sup>45</sup>.

Из этих рассуждений делается совершенно ясным, что стиль, по Чичерину, вовсе не состоит только из соединения формы и содержания. Уже такой термин, заимствованный исследователем у Толстого, как «внутренний стиль», довольно близко подходит к тому, что мы называем «первичной моделью». Что касается самого Чичерина, то он говорит и о связи с эстетикой, и о связи единства формы и содержания с философским пониманием этого единства, и о связи с другими искусствами, и об историческом понимании стиля. Вся эта терминология Чичерина требует признания такого принципа стиля, который мыслится уже НАД формой произведения, НАД его содержанием и даже НАД единством того и другого.

---

<sup>40</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968.

<sup>41</sup> Там же. С. 5.

<sup>42</sup> Там же. С. 17–18.

<sup>43</sup> Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. С. 570; Т. 14. С. 353; Т. 15. С. 333.

<sup>44</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 18.

<sup>45</sup> Там же. С. 20.



Более того, Чичерин прямо говорит об особом роде «мышлении», необходимом для понимания художественного стиля, и даже о «характерном для автора восприятии жизни», о «понимании человека и общества». Но ведь мы как раз тоже говорили о первичных восприятиях жизни у поэтов и об их первичных жизненных ориентировках, без которых невозможно понимать форму и содержание художественных произведений и которые мы сейчас зафиксировали в специальном термине «первичная модель». Чичерин постулирует для каждого исследователя художественного стиля проникновение в чувства и мысли писателя и даже формы воздействия художественного произведения на окружающую жизнь<sup>46</sup>. По мысли Чичерина, стиль сам по себе содержателен, он дает фактам смысловую окраску<sup>47</sup>. К этому же сводится и использование Чичериным<sup>48</sup> рассуждений Н. Г. Чернышевского<sup>49</sup>: слог, по мнению Чернышевского, образуется не сам по себе со своими самостоятельными красотами, а только как всё более верное и всё более острое оружие мысли. Конечно, Чичерин протестует против механистического понимания термина «прием», которое иной раз встречается у литературоведов<sup>50</sup>.

Чичерин продолжает: «Мышление, истинное восприятие писателем мира и стиль — это разные проявления того же самого внутренне неразделимого творческого действия. И нельзя, изучая стиль сколько-нибудь серьезно, не переходить постоянно в область не только образов, но и идей... Работа над стилем в основе своей не только стилистическая работа, она неотрывна от самого существа познания и мысли<sup>51</sup>. «Верное понимание стиля заключается в том, чтобы вскрыть характерные свойства словоупотребления, в частности эпитеты, метафоры, показать связь этих микроорганизмов с особенностями синтаксического строя, в том и другом увидеть тот способ мысли, который создает образы, отсюда естественный переход к композиции и к раскрытию “поэмы” — внутренней формы произведения в целом. Тогда в стиле обнаруживается живая мускулатура, добывающая и проясняющая идеи»<sup>52</sup>. Здесь совершенно ясно, что под «способом мышления, который создает образы», Чичерин понимает не самые образы, но именно их первичную модель, после исследования которой мы только и можем разбираться во всех отдельных образах данного художественного произведения и во всех его художественных «микроорганизмах». Тогда и можно выяснить всю живую «мускулатуру»

<sup>46</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 22.

<sup>47</sup> Там же. С. 24.

<sup>48</sup> Там же. С. 28.

<sup>49</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 16. М., 1953. С. 274.

<sup>50</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 30.

<sup>51</sup> Там же. С. 30–31.

<sup>52</sup> Там же. С. 51–52.

художественного стиля, за которым всегда стоят те или другие моделирующие его идеи.

Из исследования соотношения идей и стиля у Чичерина можно с полной отчетливостью видеть, насколько популярно в нашем литературоведении само ПОНЯТИЕ первичной модели, хотя термин этот и не употребляется. И такого рода примеров можно было бы привести из нашего литературоведения сколько угодно, но мы приведем только три таких случая анализа художественного стиля на основе его и структурных, и доструктурных данностей. Приведем эти ТРИ ПРИМЕРА не потому, что мы их целиком принимаем, а просто для иллюстрации наших суждений о том, что в структуре художественного стиля всегда обязательно имеется тот или иной регулятив, возникший у поэта в результате его первичных жизненных впечатлений, ориентировок и оценок, или та или иная первично-жизненная модель.

Коснемся одной работы о Пушкине, Лермонтове и Тютчеве, принадлежащей старому, еще дореволюционному литературоведу В. Ф. Саводнику<sup>53</sup>.

Анализируя чувство природы у Пушкина, Саводник отмечает, что этому писателю ближе всего была обыденная простота среднерусской природы. Горы и море Пушкин впервые увидел в южной ссылке, притом с Байроном в руках. Но увлечение «мрачным» Байроном не могло быть продолжительным, так как по складу характера и психическому строю оба поэта различны. Пушкину море больше нравилось спокойное, а не грозное. «Звезды и звездное небо почти не оказали на него вдохновляющего влияния»<sup>54</sup>. Смеющиеся южные пейзажи под голубым небом произвели на поэта большее впечатление. Саводник продолжает: «Всё это богатство, пестрота и разнообразие развертывающейся перед его взором картины сливается в воображении поэта в одну живую симфонию, в какую-то песнь торжествующей природы. Вся картина залита солнечным светом, она сияет и дышит, и наполняет душу светлой отрадой... Это природа-красавица, в спокойней прелести улыбающаяся человеку»<sup>55</sup>.

Дальше читаем у того же автора: «Пушкин преимущественно избражал природу в ее спокойные моменты; разгул стихийных сил, полный мрачной красоты, так привлекавший к себе другого русского поэта и пушкинского современника — Тютчева, почти не нашел себе отражения в поэзии Пушкина, за исключением трех стихотворений — “Буря” (1825), “Бесы” (1830) и “Туча” (1835). При этом последнее стихотворение

<sup>53</sup> Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

<sup>54</sup> Там же. С. 45.

<sup>55</sup> Там же. С. 45.

изображает момент утихания бури, пронесшейся над землей и омрачившей на время “ликующий день”. Этот выбор момента чрезвычайно характерен для отношения Пушкина к природе. В противоположность Тютчеву, с особой охотой изображавшему картины грозы и бури, тех беспокойных состояний природы, когда выступают наружу мрачные силы Хаоса, Пушкин чувствовал более тяготения к спокойной красоте космоса, не раздраемого дисгармоническими порывами и борьбой стихийных сил. Поэзия бури была понятна Пушкину, как и поэзия человеческих страстей... но едва ли не дороже была его душе ясная красота покоя»<sup>56</sup>. Читая подобные рассуждения Саводника, мы обнаруживаем здесь несомненную попытку формулировать именно первичную модель у Пушкина в его изображении природы. Эту модель можно сформулировать очень просто: простая, гармоничная, уравновешенная, далекая от стихийных противоречий природа, данная как спокойная и улыбающаяся человеку прелесть. Совсем другое Саводник находит у Лермонтова.

По мнению Саводника, на Лермонтова Кавказ произвел гораздо большее, чем на Пушкина, впечатление. Мятежная душа Лермонтова жаждала сильных и ярких переживаний, искала величественного, героического, грозного, таинственного, романтического. Пушкина Саводник считает более земным и реальным, а Лермонтова — устремляющимся в романтическую даль. «Оттого пейзаж Лермонтова отличается гораздо более широкими горизонтами, часто переходящими в безграничность надзвездных пространств. Стремящиеся ввысь, покрытые девственным снегом, величественные и недоступные для Человека ГОРЫ, бездонное НЕБО и бесконечно далекие ЗВЕЗДЫ — вот те явления, которые чаще всего и сильнее всего привлекали к себе мечту поэта. Он искал в природе преимущественно того, что возбуждает в душе человека ЧУВСТВО ВЫСОКОГО и бесконечного, что отрывает его от бедной и ограниченной земной действительности и переносит его воображение в мир чистого идеального бытия»<sup>57</sup>. Саводник считает, что Лермонтов — один из первых русских поэтов, почувствовавших поэзию звездного неба, и на трех страницах (108–111) приводит соответствующие примеры из текстов Лермонтова. Саводник также отмечает, что для Лермонтова характерно противопоставление бесстрастной свободной природы и человека с его вечной суетой и мелкими страстями. «Сознание непроходимой бездны, лежащей между миром природы и миром человека, составляет одну из доминирующих черт мирозерцания Лермонтова»<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. С. 71–72.

<sup>57</sup> Там же. С. 107.

<sup>58</sup> Там же. С. 118.

Можно сказать, что наиболее общим и ценным результатом наблюдений Саводника над чувством природы у Лермонтова опять-таки является установление первичной модели, регулирующей собою соответствующий раздел поэтики Лермонтова. Эта модель сводится к тому, что природа предстает перед поэтом как вечное противоречие, как разрыв субъекта и объекта, как стремление уйти в бесконечность и оторваться от проблем обыденной жизни. Такое моделирование лермонтовской природы вполне возможно.

Наконец, в своей характеристике природы у Тютчева Саводник вполне правомерно противопоставляет эту тютчевскую природу и пушкинской уравновешенной гармонии, и лермонтовскому мятежному и трагическому уходу в бесконечность. По Саводнику, первичной моделью для тютчевских изображений природы является живописание космического хаоса, страстно ощущаемого человеком в глубинах его души, с резким противопоставлением ночи и дня, когда поэт отдает явное предпочтение ночи, а хаос кладет в основание всякой земной красоты.

Близкую к В. Ф. Саводнику позицию в толковании стиля занимает другой, совершенно не схожий с ним автор. Это Андрей Белый — не только известный поэт-символист, но также один из крупнейших литературоведов начала XX века в России. Андрей Белый в одной из работ пытается определить стиль зрительного восприятия природы у Пушкина, Тютчева, Баратынского<sup>59</sup>. Пушкин, по его мнению, воспринимает природу в пластическом, светлом и как бы скульптурном виде. Все неясные, уходящие во мглу и хаотические явления природы Пушкин тоже учитывает. Но они его не страшат, и он надеется свести их на световую пластику своих основных восприятий. Таков основной смысл несколько усложненной прозы Белого, который пишет: «Пушкин сознательно нам на природу бросает дневной, Аполлонов покров своих вещей глаз; темные языки ее им изучены; и безглагольным недрам ее изречены им глаголы; в четких образах перед нами она; но эти четкие образы не фотография вовсе обставшей, природной природы, а образы изреченных и иссеченных изреченностей,

Я понять тебя хочу,

Темный твой язык учу,

— как бы говорит он ей в начале создания образа; оттого есть его образ — хаоса изреченный язык»<sup>60</sup>.

Этот, как бы мы сказали теперь, регулятивный первопринцип пушкинского стиля А. Белый иллюстрирует на таких образах природы, как солнце, луна и небо (небосвод)<sup>61</sup>. При этом Белый требует исчерпы-

<sup>59</sup> *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Белый А. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 7–19.

<sup>60</sup> Там же. С. 14.

<sup>61</sup> Там же. С. 10–14.

вающего словарного изучения текстов Пушкина с приведением точной статистики фактически наличных у Пушкина оттенков понимания соответствующей им художественной образности.

По мнению Андрея Белого, совсем иначе обстоит дело у Тютчева. У Тютчева «день» — только слабое покрывало над необъятной стихией ночи. Эта стихия ночи представляется Тютчеву, по Белому, как вечный хаос, который тянет в себя каждую оформленность. Эта стихия обладает вечной страстностью и неудовлетворенной тоской, она полна страхов и отчаяния, но в то же самое время она и — родное, родимое, откуда и человек вообще, и всякое оформление. Проникая таким способом в недра природы и вызывая наружу ее космически-хаотические образы, Тютчев, по Белому, не мог справиться с этой исповедуемой им стихией, в то время как Пушкин мог с ней справиться, и для его оформленной образности она была только преодолеваемым и овладеваемым началом<sup>62</sup>.

О кристальном и скульптурном оформлении природы у Пушкина, так же как и об ее страстно-волнующемся и первичном хаосе у Тютчева спорить сейчас не будем. Это — проблема конкретной истории литературы. Но что Андрей Белый оперирует здесь принципами неструктурного первообраза и структурного оформления этих первообразов в поэтическом языке Пушкина и Тютчева, здесь спорить не о чем: это совершенно ясно. Вот нам и представляется, что художественный стиль только и можно характеризовать как принцип конструирования всех структур данного художественного произведения, взятого во всем его потенциале, но — на основе уже доструктурных и дохудожественных, в подлинном смысле первичных жизненных впечатлений и ориентировок, первично-жизненных моделей у изучаемого нами художника.

В качестве третьего примера исследования первичных моделей, определяющих собою художественное произведение и его стиль, мы приведем работу Ю. И. Левина<sup>63</sup>. Этот исследователь тоже не ограничивается простым нахождением той или иной формы художественного произведения на основе использования его содержания. Он хочет найти те основные истоки художественности, которые мы выше назвали первичной моделью. Самый этот термин употребляется у Левина только в виде просто «модели». Но всё его исследование свидетельствует о том, что он занят разысканием именно первичных моделей. Недаром он говорит не только о «модели», но о «модели мира». Эти первичные модели Левин определяет на основании частоты употребления у поэтов тех или других язы-

<sup>62</sup> *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. С. 15, 17.

<sup>63</sup> *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966. С. 199–215.

ковых элементов. Он пишет: «Исходным постулатом для нас являлось следующее положение»: «Поэт искретен» («онтологическая» форма постулата) или «Поэту надо верить» («гносеологическая» форма). Постулат этот, конечно, может использоваться лишь в той мере, в какой он не вступает в явное противоречие с интуицией исследователя<sup>64</sup>. Из этого своего основного постулата Левин делает следующие два вывода: «Следствие 1. Частое — значимо, значимое — часто. Точнее: значимость того или иного элемента текста (речь идет, разумеется, о значащих элементах) в модели мира автора этого текста находится в положительной корреляции с частотой этого элемента в тексте. Связь этого следствия с исходным постулатом оправдывается поговоркой “У кого что болит, тот о том и говорит”. Следствие 2. Любые не отмеченные в тексте конструкции следует понимать буквально. Это не относится, конечно, к стершимся метафорам (“я загорался и гас”) и к близким им... Неотмеченной мы называем конструкцию, хотя бы одно слово которой не соответствует своему контексту, в частности, неотмеченными конструкциями являются метафоры»<sup>65</sup>.

Если привыкнуть к несколько необычной терминологии Левина, то результаты его исследования окажутся довольно интересными. Приведем некоторые из них. Автор исследует два поэтических сборника — Б.Л. Пастернака «Сестра моя жизнь», М., 1922, и, для сопоставления, Осипа Мандельштама «Камень», Пг., 1929. Сначала коснемся поэтической лексики, а именно частотности употребления у обоих поэтов существительных. При этом в приводимых у нас ниже таблицах Левина указана частотность того или другого существительного (первая цифра) и число стихотворений в сборнике, содержащих его (вторая цифра).

Пастернак		Мандельштам	
НОЧЬ	32, 23	РИМ	13, 10
ГЛАЗА	16, 15	МИР	10, 10
ГУБЫ	16, 14	ПЕЧАЛЬ	10, 10
ЗВЕЗДА	16, 14	СЕРДЦЕ	10, 9
САД	16, 9	ВОДА	9, 9
ДУША	15, 14	ДУША	9, 9
СТЕПЬ	15, 7	НЕБО	9, 8
ДЕНЬ	13, 13	РУКА	9, 8
ЧАС	12, 10	ДЕНЬ	8, 8
СЛЕЗЫ	11, 11	ЛЕС	8, 7
РУКИ	11, 11	ЗВЕЗДА	8, 7

<sup>64</sup> Там же. С. 199.

<sup>65</sup> Там же.

<b>Пастернак</b>		<b>Мандельштам</b>	
ГОСКА	11, 10	ТУМАН	8, 7
ВЕТКА	11, 10	ЖИЗНЬ	7, 7
ЛИЦО	11, 7	ЦАРЬ	7, 7
и т. д.			

Все эти слова Левин делит на четыре «семантических поля», а именно на поля природы, человека, вещи, культуры с историей. Сравнение этих полей между собою у обоих поэтов в условиях статистических подсчетов также дает любопытные результаты<sup>66</sup>.

Мы здесь не будем приводить всех существительных обоих поэтов, зарегистрированных Левиным (их около 100). Мы только приведем тот общий вывод, который исследователь делает относительно обследованных им существительных.

Левин пишет: «Рассмотрение частотного словаря существительных СМЖ (т. е. «Сестра моя жизнь») позволяет выдвинуть следующую гипотезу: развертывание частотного словаря можно рассматривать как своего рода космогонию, как «сотворение мира» поэтом, как генезис его модели мира. Так, в СМЖ В НАЧАЛЕ БЫЛА НОЧЬ, потом возникает человек, но еще не весь человек, а Глаза и Губы; в Ночи появляются Звезды и сияют они над возникающим Садам... И так постепенно, сначала — самое заветное, потом — второстепенное, формируется мир СМЖ»<sup>67</sup>.

Далее следует у Левина список глаголов, например:

<b>Пастернак</b>		<b>Мандельштам</b>	
СПАТЬ	12, 7	ЛЮБИТЬ	13, 11
ПЕТЬ	9, 5	ПЕТЬ	11, 11
МУЧИТЬ	9, 4	ИДТИ	8, 8
ПАХНУТЬ	8, 4	БРОСИТЬ	6, 6
СЛЫШАТЬ	7, 7	ЛЕТЕТЬ	6, 6
ЗНАТЬ	7, 5	УЙТИ	6, 6
БЕЖАТЬ	6, 6	ХОТЕТЬ	6, 6
и т. д. <sup>68</sup>			

Левин подвергает таким же статистическим исследованиям прилагательные у обоих поэтов, так называемые у него «семантические поля», но уже в более узком смысле (поле флоры, поле фауны, персоналии, географические названия и некоторые другие поля); сравнения, предикаты,

<sup>66</sup> Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. С. 202.

<sup>67</sup> Там же. С. 203.

<sup>68</sup> Там же. С. 202–203.

приписываемые объектам у Пастернака. Все эти элементы художественного языка Левин называет «субстанцией содержания», вслед за чем у него идет обзор «формы содержания» (отмеченность синтагм, меру которой Левин называет «степенью метафоризации»<sup>69</sup>, структура сравнений, эллипсисы).

Приводимая здесь нами работа Левина подверглась острой критике со стороны Г. Н. Пospelова. Пospelов по поводу статьи Левина пишет: «При чтении статьи удивляет полное несоответствие поставленной в ней задачи и полученных результатов. Отвергая субъективизм, который, конечно, может произвольно возникать при попытках осмысления “целых высказываний поэта”, действительно выражающих его “мировосприятие”, Ю. И. Левин приходит к субъективизму, гораздо большему и преднамеренному, вытекающему из самих принципов его исследования. Считая содержанием произведения семантику его текста, обследуя сразу целые сборники и обезличивая тем самым каждое из десятков включенных в них стихотворений, вырывая в каждом из последних все слова из их семантико-синтаксического контекста, в котором они только и имеют какое-то конкретное изобразительно-выразительное значение, вытекающее из настоящего, идейного (в широком смысле слова) содержания стихотворения, наконец, производя количественное разнесение этих выданных из контекста слов по логическим “полям”, наш структуралист воображает, что таким путем он может объективно выяснить “модель мира” Б. Пастернака или О. Мандельштама»<sup>70</sup>.

В этом рассуждении Пospelова много справедливого. Действительно, нельзя вырывать слово из контекста, а затем обезличенные таким способом слова подсчитывать и на основании формальной статистики исследовать используемые у поэтов модели мира. Кроме того, далеко не всегда частота употребления какого-нибудь слова свидетельствует о преимущественной значимости этого слова для поэта, поскольку это преимущественно значимое слово для поэта может употребляться в данном стихотворении или в данном сборнике стихотворений очень редко или даже совсем не употребляться. Правда, не все аргументы Пospelова применимы к исследованию Левина. Например, поэтические оттенки отдельных слов в их контекстах Левин всё же более или менее указывает и вполне отчетливо говорит о «семантической трансформации» значения слова в условиях его поэтического употребления<sup>71</sup>. К тому же Левин сам сознает ограниченность своей статистики, поскольку лежащие в ее основе посту-

<sup>69</sup> Там же. С. 209.

<sup>70</sup> Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 11.

<sup>71</sup> Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. С. 213–215.



латы он признаёт только в том случае, если они не противоречат «интуиции исследователя».

Будучи во многом согласны с критическими замечаниями Поспелова, мы всё же хотим обратить внимание на те моменты в работе Левина, когда он выходит за пределы одного лишь структуралистского анализа, когда он теми или другими способами, но всё же пытается разыскать те первичные модели, которые лежат в основе стилевых приемов у поэтов. Самое главное — это то, что Левин не хочет ограничиваться ни просто содержанием поэтического произведения, ни просто его формой, но ищет то первичное ядро, тот первичный регулятив и ту первичную модель у поэтов, которая «освещает» для нас и содержание, и форму поэзии. Здесь предпринимается весьма важная попытка выйти из рамок одних только композиционных схем и определить осмысляющие всю поэтику первичные для нее модели.

Статистические подсчеты при исследовании стиля вполне закономерны и могут быть плодотворны. Но, как известно, использование математической статистики в лингвистической стилистике не достигает результатов, если отрывается от общего идейно-художественного анализа литературного произведения. Игнорирование этого тезиса приводит к печальным результатам.

Так, например, в диссертации Л. А. Абдушукуровой о стилистике сравнений у Р. Роллана<sup>72</sup> при анализе системы сравнений в «Кола Брюньоне» показывается следующее соотношение «словотем»:

животный мир — 39,4 %  
 бытовая лексика — 14 %  
 растительный мир — 13,3 %  
 предметы питания — 11,4 %  
 сказки и мифология — 5,6 %  
 военная лексика — 3,8 %  
 явления природы — 2,8 %  
 абстрактные понятия — 2,8 %  
 неорганический мир — 1,9 %  
 части тела — 1,9 %.

Если же сопоставить с этими данными соотношение подобных «словотем», обнаруженное Абдушукуровой в острополитическом антивоенном памфлете Роллана «Лилюли», то получится, что в процентном соотношении животный мир здесь занимает наибольшее место (35%), растительный мир — 15%, а военная лексика — 2,5%, т. е. меньше, чем

<sup>72</sup> Абдушукурова Л. А. Сравнения, вводимые союзом *comme* как средство художественной выразительности (на материалах произведений Р. Роллана): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. С. 16–19.

в «Кола Брюньоне». Явления же природы в системе сравнений «Кола Брюньона» занимают, по подсчетам Абдушукуровой, — 2,8%, а в повести о жизни французской столицы в дни империалистической войны («Пьер и Люс») — 5,8%. Можно ли по такой таблице процентных соотношений составить истинное представление о столь разнородных по своему характеру вещах, как «галльская повесть» «Кола Брюньон», полная звуков и запахов родной земли; гротескная сатира «Лилюли»; трагическая и трогательная история юных парижан — жертв войны, переданная в «Пьере и Люс»? Нам кажется, что в данном случае Ю. И. Левин гораздо целесообразнее использует методы статистических подсчетов, так как они ведут его именно к пониманию сути произведения, в то время как у Л. А. Абдушукуровой они становятся самоцелью.

Серьезное изучение стиля, по нашему мнению, требует от исследователя и детального внимания к каждому слову и подхода к произведению как к определенной системе, единораздельной цельности, и самого широкого общего представления обо всем мире общественных, философских, художественных идей и идеалов, которые были организующими факторами при создании писателем художественного произведения.

Таким образом, сводя всё предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ** есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, которые, однако, имманентны самим художественным структурам произведения.

# ПРОБЛЕМА ВАРИАТИВНОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

## Предварительные замечания

Несмотря на существование огромной литературы по теории искусства и, в частности, несмотря на многочисленные литературоведческие работы, всё же целый ряд основных терминов в этих областях знания остается до конца не выясненным. Такие термины, как «поэзия», «живопись», «образ», мы оставляем в данной статье без окончательного определения и сознательно становимся в этом смысле на путь «некритического мышления». Определение указанных выше терминов можно найти в очень многих других работах, и в частности в работах автора предлагаемой статьи. И тем не менее дожидаться окончательного определения всех этих терминов — это значило бы для нас преградить самим себе путь плодотворного искусствоведческого и литературоведческого анализа, который возможен и при имеющейся терминологии. Мы хотели бы обратить внимание только на одну проблему, а именно на функционирование живописной образности в поэзии, и рассуждать об этой области более или менее критически, не подвергая всестороннему научному анализу названные здесь основные термины. Иначе рассмотрение всякой частной или частичной проблемы неизбежно должно было бы превратиться в большой том, а скорее даже в несколько больших томов, в которых эстетика и искусствознание действительно могли бы подвергнуться терминологически детальному и систематическому изучению.

Прежде всего мы хотели бы обратить внимание на чрезвычайную тонкость и чрезвычайное разнообразие функционирующих в поэзии различных типов живописной образности. Тут дело тоже находится в состоянии очень далеком от окончательного решения проблемы, так что предлагаемые ниже соображения могут претендовать только на сугубо предварительный характер.

Две предпосылки мы считаем для себя обязательными в настоящей работе.

Первая предпосылка сводится к тому, что всякое суждение о живописи предполагает плоскостную конструкцию образности, т. е. создание образа на каком-нибудь твердом материале плоскости, будь то, например, холст или стена. Это значит, что живописный образ богат прежде всего

конструкциями светотени, цвета и фигуры предметов, а также уловляемой глазами композиции всех такого рода физических материалов. Это не значит, что на плоскости не может быть изображено трехмерное тело. Однако всё трехмерное, включая бесконечные дали и горизонты, дается в живописном образе только при помощи плоскостной трактовки света, тени, цвета и фигуры изображаемого предмета. При другом понимании живописного образа возможно и другое понимание функции этого образа в поэзии. Но ради определенности темы мы будем исходить из указанной сейчас чисто рабочей предпосылки.

При этом мы должны заметить, что, понимая живописный образ как плоскостной, мы выразились очень приблизительно и не совсем точно. Дело в том, что живописное изображение можно рисовать не только на плоскости в узком смысле слова, но также и на любой кривой поверхности, например, на цилиндре, когда имеется в виду стакан, на эллипсоиде, когда имеется в виду, например, яйцо, на вазах, шарах, мячах, складках одежды, куполах и т. д. Плоскость в этом смысле является только частным случаем поверхности, т. е. поверхностью двухмерной. Поэтому живописный образ может быть не только плоскостным, но и вообще поверхностным. И называть его надо или просто поверхностным, или поверхностно-плоскостным, или просто плоскостным, но уже в условном смысле этого термина.

Вторая предпосылка используется нами для того, чтобы избежать слишком большой разбросанности при анализе разных типов живописной образности в поэзии. Мы хотели бы остаться здесь на позициях учета исключительно непосредственной данности этой живописной образности. Но как раз учет непосредственной данности образа повелительно требует распределять всю эту образность с точки зрения разных степеней образной выразительности. Уже первый непосредственный подход к живописной образности в поэзии заставляет распределять ее по разным степеням интенсивности, насыщенности и самостоятельности. Мы будем предпочитать распределять все эти ступени образности в порядке их нарастающей интенсивности и прогрессирующей насыщенности. Это и есть наша вторая предпосылка. Невозможно говорить о живописной образности вообще применительно к поэзии. Обязательно следует говорить о разных степенях живописной образности в поэзии, и эти ступени мы будем распределять в прогрессирующем порядке.

Однако для той пестроты при описании живописной образности, которая обычно фигурирует в учебниках по эстетике и по истории и теории литературы, имеются некоторые основания в самом предмете изучения. Дело в том, что живописную образность нельзя представлять себе как нечто неподвижное, неизменное и слишком устойчивое. Живописная образность в художественной литературе чрезвычайно зависит от литературного контекста, намерений автора и от всяких других причин, которые даже

трудно перечислить. Живописное изображение всегда меняется, всегда «плывет» или «наплывает», всегда «становится». Правда, это «становление» может осуществляться только между твердо закрепленными вехами, так как иначе окажется неизвестным, что же именно «становится», в каком направлении «становится» и к каким результатам приходит. Такое функционирование живописной образности мы называем вариативным (*varius* по-латыни значит «разнообразный»). Живописная образность непрерывно течет и меняется, и изображение ее в виде такой изменчивой текучести действительно является вариативным.

### **Рабочее определение живописности на основе непосредственно данных сознания**

Выше мы отказались давать определение живописности на основах систематической проблематики, эстетики и литературоведения в их логически точном построении. Мы решили оставаться на позиции непосредственно данных сознания, исходя только из обычных и некритических представлений. Однако это не значит, что мы совершенно ничего не должны знать в теоретическом плане о живописной образности. В условиях такого агностицизма нельзя будет вообще ничего говорить, поскольку говорить всегда означает говорить о чем-нибудь. Поэтому наше «рабочее представление» о живописной образности мы сейчас хотим развить несколько подробнее.

1. *Живописность и декоративность.* Первая дистинкция, без которой мы не можем обойтись, заставляет нас резко противопоставлять живописность декоративному принципу. Декоративность по самому смыслу этого термина является не чем-то первичным, а скорее чем-то вторичным, которое и призвано обслужить исходную первичность, а не быть центром художественного внимания. Так, декорация в театре есть некоторого рода украшающее или вообще дополняющее обстоятельство, в то время как первичным является здесь сама драма, драматическое представление. Театр и в античности, и при Шекспире создавал драматические представления с минимальным использованием декоративных приемов. Декоративную образность нужно отличать от живописной, как то или иное внешнее украшение в сравнении с конструкцией самой живописности. Живописность есть определенного рода конструкция, в то время как декоративность есть только некоторый фон и несущественная детализация исходного конструктивного образа.

2. *Поверхностно-плоскостная конструкция.* Исходя опять-таки из общеизвестной и очевиднейшей позиции, мы можем сейчас ответить и на вопрос о том, какой именно и конструкцией чего является живописная конструкция. Всякий скажет, что живопись есть не что иное, как

искусство разрисовки плоскости. Это не значит, что на картине не могут быть изображаемы трехмерные тела или временная длительность со всей свойственной ей ритмикой, или что невозможна живопись понятийно-выраженных сюжетов. Однако для трехмерной телесности существуют свои особые искусства, а именно архитектура и скульптура; для выражения чисто временных соотношений имеется такое искусство, как музыка, а понятийно-выраженные структуры характерны для поэтических сюжетов. И тем не менее живописная образность переводит все эти внеплоскостные принципы на язык только поверхностный или плоскостной. Как изобразить уходящие вдаль предметы или как изображать на картине, например, бесконечные пространства — это уже дело самого живописца. Мы только должны констатировать, что решительно всё существующее вне плоскости может быть и должно быть изображаемо также и на плоскости. Об этом говорит уже самый элементарный художественный опыт. Итак, живописная образность всегда есть в первую очередь поверхностно-плоскостная конструкция.

3. *Зрительный характер живописной образности.* Из всего сказанного и притом опять-таки с полной очевидностью вытекает, что плоскостная конструкция воспринимается нами в первую очередь зрительно. Конечно, изображаемые на картине морская буря или сражение на войне вызывают у нас и всякого рода слуховые ассоциации, а изображение флоры может вызывать также и обонятельные ассоциации. Однако все эти незрительные ассоциации при рассматривании картины играют только второстепенную роль. Ассоциативные факторы, равно как и неживописные, имеют для живописной образности тоже только вторичное значение. Всякие подобного рода внеплоскостные ассоциации не имеют также для картины конструктивного значения. Всё вне-зрительное получает для живописности конструктивный смысл только в том случае, когда оно переведено на язык зрительно-плоскостной образности.

Из этого можно сделать вывод, что настоящая и подлинная живопись — это только конструкция красок или цвета. Конечно, такого рода чисто цветную живопись не только можно себе представить. Лежащий в ее основе принцип был ведущим как для творчества отдельных художников, так и для целых направлений и даже эпох в истории искусства. Тем не менее живопись, состоящая только из сочетания красок, есть нечто абстрактное и в историческом процессе недолговременное. Красочность есть только максимально-обобщенный принцип живописи, но не характеристика живописи в целом, для которой цветовой принцип необходим, но не является единственным, поскольку живописная образность может иметь и всякое другое, неживописное, содержание, но только с условием перевода такого содержания на язык поверхностно-плоскостной образности.

4. *Выразительный характер живописной образности.* Последние два принципа, которые мы должны сейчас формулировать с позиций описания непосредственных данностей художественного сознания, относятся уже не специально к живописной образности, а характерны вообще для всякого художественного образа и для всякого искусства. Тем не менее ничего не сказать об этих двух принципах — значит вызвать несоответствующее действительности представление о слишком формальном описании живописного образа.

Во-первых, всякий живописный образ есть *выражение*. Он — *выразителен*. Но надо отчетливо себе представлять, что такое художественное выражение. Всякое художественное выражение имеет внутреннюю сторону, т.е. ту или иную внутреннюю жизнь, недоступную для наших внешних органов чувств; имеет внешнюю сторону, т.е. то, что воспринимается нашими внешними органами чувств, и имеет третью сторону, в которой внутреннее и внешнее совпадают, так что мы одними только органами чувств ясно и отчетливо воспринимаем то, что творится в духовной жизни изображаемого предмета. Пейзаж может быть веселым или грустным, а портрет может передавать и внутреннюю жизнь изображаемого на нем человека в какой-нибудь отдельный период или момент его жизни и повествовать о целой биографии данного человека, о результатах этой биографии. Психологические настроения и биографические подробности, духовная жизнь с ее мелочами и с ее возвышенными моментами, словом, вся внутренняя и недоступная непосредственному чувственному восприятию жизнь становится в условиях живописной образности зрительно-плоскостным предметом, а зрительно-плоскостная живописная образность всегда *выразительна*<sup>1</sup>.

5. *Самодовлеюще-созерцательный характер живописной образности.* Это — второй принцип, который тоже не содержит в себе ничего специфически живописного. Но он заслуживает хотя бы простого упоминания, чтобы наше рабочее определение живописности не было слишком формальным. Дело в том, что всякая художественная образность всегда является предметом некоторого рода любования и всегда более или менее длительного, поскольку изображенная на картине внутренняя жизнь человека, как бы просто и наивно она ни воспринималась нашими органами чувств, обязательно заставляет вдумываться и углубляться в нее, а иной раз даже и восторженно упиваться ею. Заметим, что такая созерцательная влюбленность в художественное произведение отнюдь не означает, что данное художественное произведение только и создано для созерцательного

---

<sup>1</sup> Выражение или выразительность как фундаментальная категория всего эстетического и художественного рассмотрена нами в статье «Эстетика» (Философская энциклопедия. М., 1970. Т. V).

любования с целью оторвать нас от практической жизни. Такие художественные произведения, которые ставят своей целью оторвать нас от практической жизни, конечно, были всегда, существуют они и теперь. Но это вовсе не есть основа их художественности. Шляпа может быть сколько угодно красивой, и ею можно сколько угодно любоваться, как будто бы она вовсе не была предметом обыденной практики человека. И если она, кроме того, еще и удобна для ношения, сделана из хорошего и добротного материала, а также отличается прочностью и другими бытовыми качествами, то это делает ее для владельца еще более красивой. Таким образом, принцип красивой выразительности, заставляющей внимательно и с любовью к ней присматриваться, вовсе не противоречит принципу утилитарной значимости. То и другое может совпадать, хотя может и не совпадать.

6. Подведем *итог*. Исходя из данных непосредственного опыта, сознательно избегая всякой теоретически-систематической проблематики и ограничиваясь рамками только предварительного и рабочего представления, без чего осталась бы непонятной сама тема предлагаемой нами работы, можно сказать следующее. Живописная образность есть поверхностно-плоскостная конструкция, которая привлекает наше внимание как вполне самостоятельная и самодовлеющая данность и которая всегда является внешне чувственным выражением той или иной внутренне-данной духовной жизни.

Этим мы ограничимся при формулировке того рабочего задания, которое мы сейчас себе ставим, а далее, при переходе к обзору конкретных соотношений живописной и поэтической образности, мы обратимся к рассмотрению разнообразной насыщенности живописного образа, поскольку при современном развитии литературоведения и вообще искусствоведения никакие отвлеченные принципы, как бы они ни были существенны, не могут применяться к анализу художественного творчества только в своем отвлеченном виде. В той художественной практике, с которой мы фактически имеем дело, охарактеризованный нами принцип живописной образности всегда выступает по-разному и с разной степенью своей насыщенности. Эта насыщенность бывает порой настолько сложна по своей структуре, что становится невозможным определить самый переход от одной степени насыщенности к другой. Но всё же нам представляется вполне очевидной существование самой проблемы этой разностепенной насыщенности.

### **Образность нулевая или близкая к нулю**

Если перейти теперь к анализу указанного предмета в более или менее критическом смысле, то следует сначала указать не на сам факт присутствия живописного образа в поэзии, а на такое его присутствие, которое



практически близко к нулю, т. е. иными словами, на отсутствие живописного образа в поэзии, на что до сих пор мало обращали внимания.

1. *Теория Д. Овсянико-Куликовского*. Мы должны отдать дань уважения одному из видных литературоведов и языковедов прежнего времени Д. Овсянико-Куликовскому. В своих работах<sup>2</sup> он характеризует лирику как такой вид художественного творчества, который в своей основе совершенно лишен всякой образности, что, однако, не мешает иногда присутствовать в ней известной образности Д. Овсянико-Куликовский, несомненно, часто увлекается и часто противоречит сам себе, а некоторые его утверждения носят поверхностный характер. Так, например, он делит лирику или, как говорит сам исследователь, область лиризма, на 1) лирическую поэзию в собственном смысле, 2) песню, 3) музыку и 4) танцы. Нам кажется, что здесь дана в логическом отношении очень неточная классификация: песня есть тоже музыка, а танцы в гораздо большей степени характеризуются фигурами и движениями танцующих, т. е. именно образностью, а вовсе не только одним лиризмом. Кроме того, при таком широком и неопределенном понимании лирики ее можно находить решительно везде. Прощание Гектора с Андромахой в «Илиаде» Гомера относится не к лирике, а к эпосу, хотя и с весьма сильным лирическим звучанием. Пьесы А. П. Чехова полны лиризма, но в основе своей это все-таки драмы.

2. *Образность и лиризм*. Однако не ради одних упреков мы сочли необходимым сослаться на указанного выше автора. Главное в теории Д. Овсянико-Куликовского — это базирование им лирики на чистых эмоциях и понимание этих лирических эмоций как ритмизованных аффектов. Сами по себе взятые радость, печаль, грусть, тоска, сожаление, жалость и пр. ничего лирического в себе не содержат. Но, говорит Д. Овсянико-Куликовский, если все эти аффекты обработаны ритмически, они уже становятся лирическими переживаниями. Такого рода рассуждения, на наш взгляд, имеют весьма глубокий смысл. Во всяком случае, они помогают отделять чисто лирическую поэзию от поэзии образной. Нельзя только употреблять все эти психологические и эстетические категории в слишком дискретном виде, в их абстрактно-метафизической раздельности. Каждая такая категория находится в процессе становления и потому может трактоваться начиная от своего предельного наполнения и кончая своим близким к нулю функциональным значением.

Как мы уже сказали, мы исходим не из каких-то абстрактных, теоретических и критически обработанных категорий поэтического творчества.

<sup>2</sup> *Овсянико-Куликовский Д.* 1) Теория поэзии и прозы. М., 1909. С. 8–12, 46–54; 2) Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества: Сб. ст. / Под ред. Б. А. Лезина. Т. 1. Харьков, 1911.

Мы пытаемся исходить из того, что можно было бы назвать *непосредственной данностью* художественного сознания. С точки зрения такой непосредственной данности лирика, взятая сама по себе, конечно, есть только эмоция, а не образность, как бы фактически ни перемешивались между собою принцип лиризма и принцип живописной образности. Такую лирику, и притом не только лирику, но и многое другое в поэзии, мы можем назвать, употребляя греческий термин «икон» («образ»), *аниконической* поэзией, т. е. *безобразной* поэзией. Наше непосредственное художественное сознание, во всяком случае, убеждает нас в этом весьма настойчиво. Однако тут же мы начинаем замечать и нечто другое, тоже основанное на непосредственной художественной данности.

Аниконичность мы наблюдаем в поэзии не только в безусловном и неподвижном смысле, но, как мы сказали, обязательно в процессе становления, в виде разной степени напряженности. Попробуем выделить несколько таких степеней.

3. *Полный аниконизм*. Прежде всего мы наталкиваемся на такую аниконическую поэзию, где действительно и в самом прямом смысле слова нет ровно никакой образности и уж тем более нет никакой живописной образности. И это вовсе не какая-нибудь плохая поэзия. Часто это очень высокая поэзия. Из всех литератур мира можно было бы привести немало примеров такого рода лирических стихотворений.

Возьмем такое безусловно высокохудожественное стихотворение, как лермонтовское «И скучно, и грустно...». Ведь, в самом деле, «скука» или «грусть» вовсе не есть образы, а самые настоящие абстрактные понятия. В словах «и некому руку подать», правда, уже содержится некоторая образность, но не слишком оригинальная, и ее художественная роль невелика. Слова «в минуту душевной невзгоды» тоже выражают собою весьма абстрактные понятия, и всё это стихотворение в целом состоит либо из аниконических выражений, либо содержит изречения и тезисы, далекие от словесной живописи. Кончается стихотворение двумя строками, в основном аниконическими. «Жизнь» — это абстрактное понятие. «Холодное вниманье» — едва ли есть образ. В самом крайнем случае, чтобы к нам не очень придирались, мы можем сказать, что «холод» здесь является некоторого рода образом. Но, как нам кажется, всякий согласится, что образ этот достаточно употребителен в поэзии и едва ли ему принадлежит здесь какая-нибудь существенная художественная роль. Наконец, в выражении «такая пустая и глупая шутка» и слово «пустая», и слово «глупая», да и слово «шутка» тоже являются скорее абстрактными понятиями, чем художественными образами. Конечно, понимание жизни как шутки, рассуждая теоретически, есть метафора. Однако, если прислушаться к нашему непосредственному ощущению, эта метафора звучит у Лермонтова не только метафорически. Она слишком насыщена

мыслительным содержанием и предметно-онтологической оценкой жизни, чтобы оставаться только метафорой. Ведь в метафоре важны именно непосредственная образность и картинное сопоставление каких-нибудь двух разноплановых областей реальности. Едва ли, однако, Лермонтов ограничивается в своем стихотворении лишь метафорическим пониманием жизни. Главное состоит в том, что почти насквозь аниконическое стихотворение Лермонтова неизменно производит на нас глубокое эстетическое впечатление. Это — самая высокая поэзия и глубоко впечатляющая лирика. Нас тут же спросят: а какими же средствами создается здесь лирическое произведение? Однако ответ на такого рода вопросы, как мы уже говорили, вовсе не входит в нашу задачу. Ответа на этот вопрос надо искать у тех исследователей, которые изучают лирику как таковую. Что же касается нас, то термин «лирика» рассматривается сейчас нами лишь с точки зрения непосредственных данных нашего сознания. А эти данные упорно свидетельствуют, что в лирическом произведении живописная образность может либо целиком отсутствовать, либо присутствовать в каком-либо не основном по своей художественной ценности компоненте.

В стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье» образность тоже либо отсутствует целиком и заменяется абстрактными понятиями, либо играет далеко не первостепенную роль.

Если человек что-нибудь «помнит», в этом еще нет ничего ни поэтического, ни, в частности, лирического. «Мгновенье» — понятие, фигурирующее в механике, физике, технике и, конечно в повседневной человеческой жизни. Однако едва ли здесь есть что-нибудь в существенном смысле образное. «Чудное» — это слово из повседневной жизни. «Явилась ты» — тоже бытовое выражение. Слово «виденье» не указывает ни на какой живописный образ. Ведь самых разнообразных «видений» может быть сколько угодно, и если не говорится, какое именно видение здесь «является», то само собой очевидно — слово это, взятое в таком неконкретном смысле, есть лишь родовое понятие.

И далее, когда поэт говорит: «В душе настало пробужденье», то ведь мы «пробуждаемся» каждое утро и в этом нет еще ничего ни лирического, ни собственно поэтического. «Для нее воскресли вновь» — даже и не метафора, да и вообще относительно непосредственной образности этого выражения в данном стихотворении едва ли может идти речь. Кончается знаменитое стихотворение перечислением исключительно абстрактных понятий: «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Едва ли здесь всерьез идет речь о божестве. С некоторой натяжкой можно считать это слово метафорой. Но тогда «божество» должно быть образом, т. е. представлять собою какую-нибудь живописную картинность. Но какую же картинность имеет здесь в виду поэт? Мы знаем многочисленных

Аполлонов, Артемид, Аресов и т. д. Но в античных источниках они всегда являются в виде тех или иных образов и характеризуются иной раз целыми развернутыми биографиями. Что же это за «божество», о котором говорит здесь поэт? Это просто есть указание на что-то высокое и всемогущее. Но все такие указания, взятые сами по себе, являются именно абстрактными понятиями. «Жизнь» — тоже не образ. «Слезы», если угодно, можно считать образом. Но какие именно слезы поэт имеет здесь в виду, неизвестно. Слезы могут быть от страдания, от радости и еще от тысячи причин. Скажут: но ведь у поэта еще в самом начале говорится: «как гений чистой красоты». Позвольте, какой же это «гений»? Тут, правда, у нас возникает воспоминание о гениях в римской мифологии. Но в нашем современном сознании слово «гений» настолько связано с представлением о психических и профессиональных способностях человека, что о римской мифологии, кажется, никто из читателей и не вспоминает. А что касается выражения «чистая красота», то оно звучит вполне прозаично.

У нас на глазах творится какая-то очень сложная, удивительная и неожиданная метаморфоза: лирическое стихотворение или совсем не содержит никаких образов, или этим образам принадлежит далеко не определяющая художественная роль, однако перед нами не только замечательное стихотворение, но, можно сказать, шедевр мирового лирического творчества. Как же случилось, что на аниконической основе возник шедевр художественной лирики? За решением подобного рода вопросов нужно обращаться к теоретикам литературы. В данной работе мы размышляем только в плоскости непосредственной данности художественного создания и снова и снова убеждаемся: чистый лиризм совершенно аниконичен.

Следует также постоянно помнить, что мы имеем дело с разными степенями этой аниконичности, или, говоря другими словами, с разными степенями самой иконичности.

4. *Неполный аниконизм.* Мы нередко сталкиваемся с большой областью иконических элементов, которые являются результатом потускнения в основе своей образных корней любого слова. Это еще настолько слабая образность, что пока можно вполне ограничиться по отношению к ней термином «аниконичность». Когда мы употребляем слово «тоска», то кроме ученых-этимологов сейчас уже никто не сопоставляет этого слова с такими, например, словами, как «тиски», «тискать». В слове «тоска» лежащий в его основе образный корень уже забыт. При употреблении слова «печаль» едва ли кто-нибудь сейчас станет вспоминать о печах или печении. При употреблении слова «жаль», «жалеть», «сожалеть» в настоящее время едва ли кто-нибудь представляет образ пчелы, которая действительно жалит. То же самое нужно сказать и о словах «жаловать» или «жалованье». Никто не думает о «дыхании», когда употребляются такие слова, как «душа» или «дух», хотя этимологически в их основе лежит,

несомненно, образ дыхания. Это — потускневшая или совсем исчезнувшая этимологическая образность, которая как образность почти равна нулю. Это — почти чистая аникония.

Кто теперь пользуется словом «понятие» согласно с его образным корнем «пояти» — «взяти»? Понять какой-нибудь предмет согласно образному корню данного слова — значит «взять» данный предмет. Этот образный оттенок «взятия» еще присутствует в таком слове, как «понятой» (по «Словарю русского языка в 4 томах», — это «лицо, привлекаемое органами власти для присутствия в качестве свидетеля при производстве обыска, описи имущества и т. п.»<sup>3</sup>). Однако слово «понятой» ничего общего не имеет с логическим термином «понятие». То же самое нужно сказать и о слове «понятный».

### Образ-индикатор

Существует множество слов и словосочетаний, которые явно опираются на какую-то уже без труда узнаваемую нами образность, причем из цельного образа берется только его фактическое, а не всё образно-картинное содержание. Поэтому образность получает в данном случае достаточно условный смысл.

1. *Принцип индикации.* Когда мы говорим « подошва горы », то имеем в виду цельный и понятный для нас образ подошвы. Но из этого образа мы берем только самый факт существования подошвы, т. е. нижней части какого-либо предмета. Мы отвлекаемся от того, что наша бытовая подошва всегда подшита, и не к чему-нибудь, а именно к обуви. Вместо цельного образа подошвы мы берем лишь признак наличия в предмете его нижней и опорной части. Такую образность можно назвать указующей на факт бытия картины, а не на самое картину как особое явление. Это — индикаторный образ, и притом условно-индикаторный. Аналогичный характер образности мы имеем в выражениях: «ножка стола», «головка лука», «дверная ручка», «дверной глазок», «носик чайника», «игольное ушко», «бородка ключа», «горлышко бутылки», «этот прекрасный цветок говорит сам за себя», «желудочек» (в смысле части сердца), «весна идет», «наступает праздник», «пуп земли», «язык пламени», «душа уходит в пятки».

2. *Развитие принципа индикации.* Мы только что сказали об индикаторной образности. Но образ-индикатор, если брать живой литературный текст, оказывается всегда подвижным, текучим, способным развиваться в ту или иную, уже самостоятельную образность. Правда, образу-индикатору еще очень далеко не только до полноценной метафоры, но даже

<sup>3</sup> Словарь русского языка в 4 томах. М., 1959, т. III, с. 397.

и до полноценной аллегории. И всё же стоит иной раз чуть-чуть изменить контекст, и уже простое указание на факт начинает превращаться в ту или иную картину этого факта.

3. *Четыре степени индикации.* Установим такие четыре *степени напряженности* индикаторной образности в поэзии. Прежде всего это указание только на сам факт существования какого-нибудь предмета, как мы видели в приведенных выше примерах. Во-вторых, образ-индикатор может указывать не на один предмет, а на известное множество предметов и даже на их своего рода движение. В-третьих, образ-индикатор, не становясь метафорой, свидетельствует уже об известной направленности предмета, выходящей далеко за пределы его чисто чувственной данности. В-четвертых, наконец, образ-индикатор может свидетельствовать о той или другой ценности предмета, на который он указывает, например моральной, психологической или общественной. Повторяем, эти четыре значения образа-индикатора являются только абстрактно установленными нами вехами на путях нарастающей интенсивности образной сферы в поэзии. Между ними, если брать живой литературный текст, существует множество разнообразных оттенков, которые свидетельствуют о непрерывности перехода от одной вехи к другой, несмотря на четкость и взаиморазличия самих этих вех. В некоторых случаях значение такого образа-индикатора подходит весьма близко к самой настоящей метафоре. Но метафора имеет уже самостоятельное значение, и о служебной функции входящих в нее образов мы будем говорить ниже и в специфическом смысле. В данном случае, когда идет речь об образе-индикаторе, все его значения являются по самой своей сущности служебными. Эти образы настолько часто употребляются в живой речи, что даже в тех случаях, где они близки к метафоре, их метафоричность вовсе не фиксируется как таковая и не рефлектируется как преднамеренный поэтический прием.

Приведем несколько примеров. Начнем с индикаторного употребления слов, обозначающих части человеческого тела или человеческие органы. Выражение «висеть на волоске» передает весьма сложное состояние, которое необходимо относить к третьей, а может быть, и к четвертой группе индикаторных значений. Слово «лобастый» может указывать не только на большую величину лба, но и на ум человека, на его способность хорошо мыслить. Такой же выход за пределы первого из указанных выше значений образа-индикатора мы находим и в словах: «узколобый», «лоботряс». «Лобовое стекло», о котором говорится при описании автомобиля, еще близко к первому значению, но «лобное место» наделено таким множеством исторических, психологических и общественных значений, что его нужно относить к третьей или четвертой группе. Вместо «поставить вопрос принципиально» нередко говорят «поставить вопрос в лоб». Это скорее второе значение образа-индикатора.

«Глазастый» — не только тот, кто имеет слишком большие глаза, но и тот, кто умеет высматривать незаметное для других. «Глазеть» — вовсе не только пользоваться глазами, но пользоваться ими интенсивно и притом бесплодно. Говорят «делать или строить глазки» о кокетливой женщине. Это уже явно третье значение, а может быть, и четвертое. Критика «не в бровь, а в глаз» говорит о меткости критики. «Видеть соринку в чужих глазах и не видеть бревна в своих глазах» — значит поступать весьма придирчиво и эгоистически. «Горящие глаза», «острый взгляд», «мутные глаза», «ясные глаза», «чистые глаза», «проницательные глаза», «меткий глаз», «сглазить», «глазник», «бросаться в глаза», «колоть глаза», «впиваться глазами», «томный взор». Сюда же относятся такие слова и выражения, как «точка зрения», «обозрение», «воззрение», «подозрение», «прозрение», «презрение», «без зазрения совести», научные и другие «взгляды», «зрелище», «зритель», «зрительная труба», «подозрительный» (о человеке), «незримый», «беспризорник», «смотритель», «смотреть», «недосмотр», «пересмотр», «просмотр», «высмотреть». Все эти слова и выражения нетрудно распределить по выделенным нами четырем группам или указать их место между какими-нибудь двумя группами, как и выражения «водить за нос» или «мозолить глаза». «Глаза и уши» государевы — так в древней литературе говорилось о разведке. Тут, конечно, выступает четвертая группа.

От слова «ухо» мы имеем «наострить уши», «держат ушки на макушке», «держат ухо остро», «слушаться», «заслушивать», «заслушиваться», «послушник», «ходят слухи», «ослиные уши», «наушничать», «хлопать ушами», «затыкать уши», «ушник» — всё это можно отнести к разным группам значений. В то же время «игольное ушко», «ушастый», «наушник» в радиоприемнике, «шептать на ухо» относятся только к первой группе образов-индикаторов.

«Зубцы пилы», «визг пилы», «зубчатое колесо», «зубило», «зубные звуки» в фонетике, «зубная щетка», «зубной порошок», «зубной эликсир» и другие зубные средства — это первая группа. Но «зубник» в смысле зубного врача, «зубастый» в смысле умения остро критиковать, «ядовитый зуб» «попасться на зубок», «зубоскалить» — это уже не первая группа. «Вынюхивать», «подслушивать», «ляскать зубами» — это вторая или третья группы.

«Острый язык», «яркий» или «серый язык», «сильный язык», «языкастый» «подлизываться», «богатый языком», «смелый язык», «лизоблюд», «язвить» — всё это относится, вероятно, к четвертой группе.

«Горланить», «брать на горло», «брать за горло», «голосить», «петь с чужого голоса» — вторая и третья группы, в то время как «гортанные звуки» в фонетике — несомненно первая группа, а «голосовать», «в рот положить», «проглотить обиду» — несомненно четвертая группа. «Наличник»,

«наличность», «лицезрение», «плевать» на что-нибудь в смысле отрицания или отвержения, «дать по башке», «давать в шею», «башковитый», «гнать в три шеи», «висеть на шее», «сидеть на шее», «гнуть спину», «захребетник», «горный хребет», «иметь руку» в смысле использования в своих целях более влиятельных людей, «нагреть руки», «загрести жар руками», «взять себя в руки», «дать по рукам», «отбиваться от рук», «развязать руки», «кусать локти», «распикивать локтями», «смотреть сквозь пальцы» — это третья и четвертая группы, а также промежуточные между ними значения.

«Сердечный друг», «доброе», «мягкое», «чистое», «горячее», «страстное», «ласковое» и прочие многочисленные образования от слова «сердце» — это третья и четвертая группы. Сюда же относятся «достать до печени», «сидеть в печенках», «перемывать косточки», «поставить вопрос ребром», «бок о бок» (ср. «душа в душу»), «костяк» какого-нибудь дела или произведения, «идти в ногу» с кем-нибудь или с чем-нибудь, «ноги его здесь уже не будет», «наступить на ногу», «идти в колею», «след простыл», «идти вослед», «оставить след», «искать по горячим следам», «заметать следы».

В заключение этого обзора индикаторной образности в поэзии необходимо сказать, что такого рода образность пронизывает собою не только поэзию, но и всю вообще языковую стихию человека. И так как представление об этом типе образности, как мы надеемся, читатель уже получил достаточное, на этом можно и закончить с характеристикой данной образной ступени. Важно только не забывать, что эта образная ступень, в какой бы яркой форме она ни выступала, раз и навсегда характеризуется тем, что в поэзии и в речи вообще специально никак не фиксируется, не рефлектируется и уж тем более не рефлектируется художественно. Когда мы говорим «конец — делу венец», то никто из нас не думает, что мы действительно на кого-то или на что-то возлагаем какой-то венец в реальном смысле слова. Это в основе своей пока еще только индикаторная образность. В ней, конечно, заложена возможность и чисто художественного образа — аллегории, метафоры, символа и даже целого мифа. Но для всех этих типов поэтической образности необходима особая конструкция художественных образов, их специально фиксируемая предметность или, как мы сказали бы в самой общей форме, их художественная рефлексированность. Как раз этого и не хватает образу-индикатору, в какой бы яркой и выразительной форме он ни выступал в живой речи. Ясно, что сейчас перед нами открывается огромная область специально фиксированной образности, когда она уже получает ту или иную художественную самостоятельность, не проскакивает в речи почти незаметно и действительно является подлинным орудием художественного творчества.



Правда, и здесь необходимо установить разные ступени самостоятельности, если только внимательно относиться к непосредственным данным живописно-поэтической образности.

### **Аллегория, олицетворение и метафора**

Знакомясь с аллегорией и метафорой, мы входим в такую область, в которой живописная образность уже получает самостоятельное значение и в которой она специально рефлектируется, т. е. намеренно создается и сознательно воспринимается, и притом рефлектируется художественно. Эти две теоретико-литературные категории изучаются современной наукой весьма активно и в отношении их понимания достигнута уже достаточная ясность. Это обстоятельство позволяет нам ниже давать не столь подробный анализ этих категорий, и часто оказывается достаточным привести только некоторые примеры, подтверждающие нашу мысль. Но дело в том, что все упоминаемые в этой работе категории рассматриваются нами с применением специального метода, а именно метода установления нарастающей живописной образности, поэтому для нас далеко не безразлично, в каком порядке анализировать эти категории. И если мы после индикаторной образности переходим сначала к аллегорической образности, а потом — к образности метафорической, то это делается нами в соответствии с названным выше методом. Кроме того, сам анализ этих категорий предъявляет к нам свои требования, которые вовсе не обязательны при другом подходе к предмету изучения.

1. *Общая черта аллегории и метафоры.* Прежде чем говорить о существенном различии аллегорической и метафорической образности, укажем сначала на то общее, что их объединяет. А объединяет их ярко выраженное противоположение с той образностью, которую мы выше называли индикаторной. Индикаторная образность вовсе не фиксируется как таковая, а существует в живой речи совершенно незаметно наряду с прочими прозаическими приемами, ровно ничем не выделяясь из обыденной словесности. В противоположность этому аллегорическая и метафорическая образность создаются автором намеренно и воспринимаются читателем сознательно, с более или менее резким выделением их из потока повседневной речи. На аллегорическую и метафорическую образность обращают специальное внимание и поэт, и его читатель. Оба эти вида образности всегда так или иначе оцениваются. Они бывают характерными или для данного литературного жанра, или для данного поэта, или для данного периода его развития, а иной раз, может быть, и для целого исторического периода или для какого-нибудь направления в поэзии. Словом, в противоположность образу-индикатору, и аллегорическая и метафорическая образность есть определенного рода художественный

образ, намеренно создаваемый и оцениваемый и специально фиксируемый, причем всегда *художественно* рефлектируемый.

2. *Основное различие аллегорической и метафорической образности.* Отмеченное различие аллегории и метафоры с индикаторной образностью показывает художественную самостоятельность и метафорической, и аллегорической образности. Но самостоятельность эта опять-таки может быть разной. С точки зрения проводимой в данной работе разноступенчатой художественной насыщенности образа, аллегория, как это можно прочесть во всех современных учебниках, в художественном и, в частности, в живописном отношении, безусловно, насыщена гораздо менее, чем метафора. Однако эта меньшая живописная насыщенность аллегории отнюдь не всегда поддается определению с необходимой точностью.

Возьмем самый простой и максимально наглядный пример аллегорической образности — *басню*. В этом литературном жанре мы часто находим самые настоящие живописные образы. Животные в баснях говорят человеческими голосами, вступают друг с другом в чисто человеческие отношения, любят друг друга, ненавидят друг друга, обманывают друг друга, завидуют друг другу, одно другого восхваляет или унижает, наставляют друг друга или друг у друга учатся. Все такого рода картины животного мира обладают в прямом смысле слова художественной ценностью, и их можно рассматривать вполне самостоятельно, как предмет самого настоящего художественного удовольствия.

Однако тут же оказывается, что вся эта художественная картина, наличная в басне, как эта картина ни самостоятельна и как она ни интересна в художественном отношении, всё же создается баснописцем отнюдь не ради ее самой, не ради ее художественной ценности. Оказывается, что она создана им как пример и как иллюстрация чего-то другого, что во все не обладает никакой образностью и не имеет никакого отношения к художеству. Если сказать точнее, между той отвлеченной мыслью, иллюстрацией которой является басенная картинка, и самой этой картинкой имеется единственное сходство, а вернее сказать, даже тождество, а именно тождество структурно-функциональное, но отнюдь не субстанциональное. По своей субстанции все эти муравьи или стрекозы и все эти вороны и лисицы не имеют ничего общего с человеком, не обладают человеческим языком и не пользуются языком как орудием общения. Однако в структурно-функциональном отношении стрекозе действительно можно приписать легкомыслие и беззаботность, а муравью — трудолюбие и дальновидность. И сущность басни о стрекозе и муравье заключается в чисто моральном, чисто рациональном и ни в каком отношении не в художественном наставлении, а именно в том, что всё надлежит делать своевременно.

Приведем еще примеры. И. А. Крылову захотелось проиллюстрировать неудачу такого дела, участниками которого оказываются люди совсем разного поведения и разных взглядов. Рисуется забавная картинка того, как лебедь рвется в облака, рак пятится назад, а щука тянет в воду, вследствие чего воз, который они тянут, остается стоять на прежнем месте. Картинка эта очень живописная, но она в то же самое время и отчетливо аллегорична.

Когда тому же баснописцу захотелось изобразить бездарных и самоуверенных критиков искусства, он, во-первых, художественно впечатляюще изобразил пение соловья:

Тут Соловей являть свое искусство стал:  
Защелкал, засвистал  
На тысячу ладов, тянул, переливался;  
То нежно он ослабевал...  
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.

Соловья слушает вся окружающая его природа:

Внимало всё тогда  
Любимцу и певцу Авроры;  
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,  
И прилегли стада.  
Чуть-чуть дыша, пастух им любовался,  
И только иногда,  
Внимая Соловью, пастушке улыбался.

Во-вторых, оказывается, что судьей пения соловья выступает осел, который, снисходительно оценивая пение соловья, рекомендует ему поучиться у петуха. И снова живописное и даже музыкально-живописное изображение пения соловья и оценка этого пения ослом, идеалом для которого является петух, не имеет в басне самостоятельного значения, а есть только своего рода иллюстрация грубой критики на тонкое и прониновенное искусство.

Такого типа басен из творчества русских и зарубежных баснописцев можно было бы привести очень много. Гораздо важнее логически точно сформулировать специфическую особенность аллегории как художественной образности.

3. *Структурно-схематический и потому только потенциальный тип аллегорического образа.* Аллегорическая образность, как бы она ни была красочна и какое бы художественно-самостоятельное значение она ни имела, всё же является и для баснописца, и для читателя басен только иллюстрацией какой-нибудь абстрактной мысли, и потому в конечном счете она имеет значение не сама по себе, а только в своем абстрактном

виде, абстрактной обрисовке животных, поскольку очень многое в их облике отбрасывается, а берется только то, что необходимо для иллюстрации какой-нибудь определенной авторской мысли. Но это и значит, что живописная картина поведения животных берется вовсе не в том субстанциальном виде, когда петух, например, заговорил бы, действительно человеческим голосом. Тождество животных в басне с проводимой в ней абстрактной мыслью есть тождество структурно-функциональное, но никак не субстанциальное.

Если художественная картина, даваемая в басне, достаточно красочна, а для баснописца из всей этой картины важна только ее отвлеченная структура, соответствующая обсуждаемому в басне абстрактному тезису, то ясно, что басенная художественная образность имеет только *потенциальное*, а не актуальное значение. В басне актуален иллюстрируемый ею абстрактный тезис, а художественная образность, привлекаемая для этого, может расцениваться, рассуждая теоретически, как угодно широко и как угодно узко. В басне она использована только структурно. Но теоретически ничто не мешает нам отвлечься от доказываемого в басне абстрактного тезиса. В этом случае вместо своей потенциальной значимости она может трактоваться относительно самостоятельно, т. е. и автономно, и актуально. Однако в своем главном эстетическом качестве аллегорическая образность есть вспомогательная или *структурно-потенциальная* образность. И в этом плане аллегория совершенно противоположна метафоре.

4. *Общехудожественное значение аллегорического образа.* Ничто из сказанного нами выше ни в коей мере не свидетельствует о содержательности или ненужности аллегории для поэзии. Аллегорический образ — это весьма важный компонент художественного мышления. Им никогда не пренебрегали самые крупные поэты, и он ни в какой степени не может считаться чем-то бессодержательным. Если взять для примера творчество Пушкина, то художественный аллегоризм мы находим во многих его стихотворениях. И это нисколько не снижает уровня поэтической логики Пушкина, а скорее дополняет и углубляет ее. Кроме того, необходимо помнить, что для аллегорического образа вовсе не обязательны лишь элементарный тезис, иллюстрацией которого этот образ является, и вовсе не обязательны лишь персонажи-животные. Здесь возможна самая разная образность — при условии только ее особого структурно-схематического использования.

Стихотворение Пушкина «Сапожник» — это настоящая басня, в духе крыловской — «Осел и соловей». Весьма популярные во всей мировой литературе образы соловья и розы в логическом и теоретическом смысле тоже являются басенными, но они наполнены глубоким содержанием и высоким поэтическим смыслом. Пушкин в стихотворении «Соловей

и роза» создает образ, утверждающий мысль о непонятности поэтического творчества для всякого постороннего ему, а Фет в стихотворении на ту же тему доказывает мысль, что «только песне нужна красота, красоте же и песен не надо». В «Арионе» Пушкин показывает неудачу декабрьского восстания при помощи образа морской катастрофы, а в стихотворении «Анчар» повествует о жестокости тирана и бессилии раба настолько ярко, что здесь можно говорить не только об аллегории, но и о символической. В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» тоже передана полуаллегорически, полусимволически трагедия самостоятельно мыслящего и самостоятельно чувствующего поэта. Содержательна и аллегорическая картина смутного и приподнятого состояния поэта при слушании им песен ямщика в стихотворении «В поле чистом серебрится...». В басне Крылова «Волк на псарне» ярко изображено хитрое и коварное поведение хищника. Но если принять во внимание, что басня эта написана в связи с французским нашествием 1812 года, то она уже перестает быть только аллегорией, а становится весьма значительной исторической и даже идеологической символикой.

5. *Об олицетворении.* Прежде чем перейти к метафорическим образам в поэзии, сделаем небольшое замечание относительно олицетворения как художественного приема. Нетрудно убедиться в том, что живописная часть аллегории содержит в себе гораздо больше разнообразного пластического материала, чем это необходимо для иллюстрации какого-либо абстрактного тезиса. Все эти живые сценки и разговоры персонажей, присутствующие в басне, взятые сами по себе, свидетельствуют о такой их конкретно-чувственной многоплановости и выразительности, которые в полном объеме вовсе не нужны для иллюстрации ими какого-либо абстрактного тезиса. Конкретно-образное содержание аллегории явно «перевешивает» основную, заключенную в ней мысль. Частное и единичное превалирует над той общностью, иллюстрацией которой они являются. Совершенно обратное этому происходит в олицетворении.

Этой категории у нас не очень везет в науке. Обычно олицетворение определяется весьма туманно, и бывает очень трудно отделить олицетворение от аллегории, метафоры, символа и мифа. Все эти категории в принципе содержат в себе олицетворение в том или ином виде и в том или ином качестве. Мы будем понимать под олицетворением только такое олицетворение, когда абстрактное понятие становится живым лицом, реальной личностью, но именно абстрактное понятие играет в этом сочетании определяющую роль. Если в драмах средневековья и Возрождения появлялись такие фигуры, как Удовольствие или Наслаждение, Грех, Порок, Благоразумие, Воздержание и т. д., то, очевидно, в противоположность аллегории смысловое и эстетическое ударение ставилось здесь именно на какой-либо абстрактной мысли, своего рода абстрактной

общности, в то время как живописное изображение действия, совершаемого такими фигурами, отступало на второй план. Здесь мы не будем подробно входить в теорию художественного олицетворения, а укажем на него только как на специфическую структуру, в которой не единичное и частное берут верх над общим, а, наоборот, это общее берет верх над всем единичным и частным. В этом заключается внутренняя противоположность олицетворения аллегории. И в аллегории, и в олицетворении присутствует определенное неравновесие между абстрактным и конкретным, но в аллегории берет верх конкретное, а в олицетворении — абстрактное начало.

Только теперь мы можем сформулировать, в чем состоит художественная специфика метафорической образности. В противоположность явному неравновесию абстрактного и конкретного в аллегории и олицетворении она характеризуется именно полным равновесием того и другого в поэтическом образе. Иллюстрируемое положение здесь и не больше и не меньше иллюстрирующего его материала, а иллюстрирующий материал здесь и не шире и не уже, чем иллюстрируемое им положение. Составляющие метафору образ и тезис в этом отношении эстетически равноценны. Именно так следует понимать равновесие общего и единичного в метафоре, и ради этого мы сочли необходимым сделать небольшое замечание об олицетворении как особом виде образности.

6. *Сущность метафоры.* В двух отношениях метафора явно противоположна аллегории. Во-первых, в аллегории выражается неравновесие двух элементов: абстрактно мыслимого автором тезиса и художественной образности, применяемой им в целях иллюстрации этого тезиса. Что касается метафоры, то те два момента, из которых она состоит, эстетически вполне равноправны. И это равноправие доходит до того, что оба момента образуют нечто целое и неделимое. В этом целом и неделимом, чем и является метафора, даже нет никакого смысла противопоставлять два составляющих ее элемента, объяснимый и объясняющий. Во-вторых, обращаясь к подлинной метафоре, невозможно даже сказать, какой момент является в ней пояснением и какой — поясняющим. Таким образом, оба эти момента, составляющие метафору, одинаково автономны, и не только в структурном отношении, но и по своему содержанию.

7. *Отличие метафоры от мифа.* Назвать, однако, эту едино-раздельную автономность субстанцией никак нельзя, потому что, например, метафора «уж небо осенью дышало» перестала бы быть чисто поэтической метафорой, а превратилась бы в утверждение, что «небо» есть действительно какое-то живое существо, а «осень» превратилась бы в воздух, которым «небо», как гласит метафора, действительно и по-настоящему «дышало» бы. Поэтому объясняемый и объясняющий моменты метафоры, хотя они и вполне равноценны и вполне автономно (а не только

структурно) и вполне актуально значимы, всё же являются поэтическим феноменом, а не картиной настоящих живых существ, которая делала бы их не просто поэзией, а уже мифом.

Итак, метафорическая образность есть такая автономно-актуальная образность, которая еще не доходит до своего субстанциального воплощения, а создается только в виде чисто феноменального изображения жизни и бытия.

Одной из любимейших метафор у поэтов является изображение зари как пламени или пожара. Так, читаем у Полонского:

Зари догорающей пламя  
Рассыпало по небу искры.

Мей пишет: «Догорело пламя алое зари». У Кольцова:

Пламенея, горя, золотая заря  
Занимается.

У Голенищева-Кутузова: «Прощальным заревом горит закат багряный».

Во всех такого рода метафорах восходящее или заходящее солнце сравнивается с воспламенением или с затуханием и даже с пожаром, но совершенно невозможно однозначно ответить, заря ли поясняется пожаром или пожар — зарей. Оба эти образа даются здесь в полном эстетическом равновесии, и нельзя сказать, что является более общим, а что более частным. Пламенеющая заря выступает как единый и нераздельный образ, в котором теоретически можно, конечно, различать отдельные моменты, но конкретно-чувственно перед нами внутренне цельный живописный образ.

Прекрасным примером метафоры является пушкинская «Туча», где «последняя туча рассеянной бури» наделяется разными свойствами живого существа, но сам поэт вовсе не хочет утверждать, что свойства эти реально, т. е. субстанциально, присущи этой последней туче после бури. А иначе это была бы уже не метафора, а был бы самый настоящий миф. Природа часто наделяется в стихах поэтов свойствами и признаками живых существ. Это известно почти всякому школьнику. Однако далеко не все отличают метафору и миф, особенно теоретики, трактующие, как мы сказали выше, олицетворение и метафорически, и символически, и мифологически. В этом отношении многие лермонтовские картины природы обладают вовсе не только одной чисто метафорической структурой, но они нередко являются символом гордой и одинокой, почти всегда скорбной и страдающей души поэта. Когда мы читаем у Лермонтова:

Потом в раскаяньи бесплодном  
Влачил я цепь тяжелых лет,

или когда поэт скорбно вещает нам:

Пускай толпа растопчет мой венец,  
Венец певца, венец терновый,

или:

В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока,

или:

Мы пьем из чаши бытия  
С закрытыми глазами,

— во всех такого рода образах нельзя находить только одну метафору в том смысле, как мы ее обрисовали выше. Перед нами здесь уже не метафоры, но символы. Пламенеющая заря в приведенных выше примерах ни на что другое не указывает, кроме как только на самое себя. Мы всматриваемся в такого рода метафорические образы и дальше этих образов никуда не идем. Что же касается примеров из творчества Лермонтова, то в них художественные образы вовсе не имеют самодовлеющего значения, а являются символами одинокой и страдающей души гордого поэта. Точно такую же в структурном отношении художественную образность мы находим и в таких стихах Пушкина:

И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря!

Здесь мы тоже погружаемся не в созерцание самой зари, но трактуем ее как символ «просвещенной свободы» страны.

8. *Метафорическая колористика*. Сказать об этой импрессионистической метафоре необходимо отдельно. Метафоры, которые обычно приводятся в качестве примера в теоретико-литературных работах, являются слишком общими по своему характеру. В них далеко не всегда выдвигается на первый план именно живописная образность. Цвета и разные комбинации цветов присутствуют и в такого рода метафорах. Но чтобы выявить живописную образность метафоры, необходимо применять специфические способы ее восприятия и осмысления. Если мы возьмем метафоры, которыми пользовались поэты-импрессионисты, то живописная образность метафоры выступает в них особенно наглядно. Импрессионистическая образность приучает нас также понимать метафору не только собственно поэтически, а именно живописно. Большой частью импрессионистические метафоры есть самые обыкновенные метафоры, но только с подчеркиванием живописного элемента. Если подходить к ним с точки зрения их формы, то часто в импрессионистической колористике



отсутствует метафора в узком смысле этого слова. И всё же комбинации разных оттенков света и тени, равно как и неожиданные комбинации цветов настолько здесь оригинальны и специфичны, что такого рода колористика сама делается чем-то метафорическим. Ведь во всякой метафоре комбинируются два или несколько образов, не имеющих ничего общего между собою в субстанциальном смысле. Однако эта комбинация образов требует своего признания в качестве метафоры пусть не в субстанциальном, то хотя бы в феноменально зрительном плане. Подобное часто происходит и в импрессионистической колористике. Если здесь иной раз и нет метафоры в узком смысле, то во всяком случае есть метафора в зрительном и чисто живописном смысле слова.

Мы хотели бы воспользоваться одним произведением американской литературы 20-х годов нашего века, где натуралистически показано поведение трех американцев, завербовавшихся на первую мировую войну. Писатель этот — Джон Дос Пассос. Его роман «Три солдата», кроме весьма натуралистических зарисовок, отличает яркая и последовательно воплощенная автором импрессионистическая колористика. Эта колористика здесь настолько интересна и выразительна, что для нашей общей характеристики живописной образности в литературе, может быть, и будет достаточно обращения только к ней<sup>4</sup>.

«Вечер обливал багрянцем кучи угольного шлака» (7). «Белое, как бумага, лицо и зеленоватый оттенок его лысого черепа» (9). «Смотрели бы на темно-пурпуровую гавань... из своих квадратных огненно-красных иллюминаторов» (10). «Деревья... горевшие яркой желтизной осени», «Маленький человечек с серовато-красной щекой» (16). «День уже окрашивался янтарем заката» (30). «Их (негров) темные лица и груди блестели... как черный янтарь» (33). «На фоне неба, затянутого светло-серыми, серебристыми и темными серо-багровыми облаками с желтоватыми отблесками по краям» (36). «Огромные, зеленые, мраморные волны» (39). «Пурпурные сумерки» (45). «Бледное маленькое солнце... низко висело на красновато-сером небе. ...Желтые тополя... стройно подымались к небу вдоль берега черной блестящей речки» (56). «Темные массы деревьев кружили... ветвями, убранными желтой и коричневой листвой, выплетая черные кружева на красновато-сером небе» (57). «Старуха с серым лицом и похожими на осколки черного янтаря глазами» (60). «Слабый румянец вечеряющего дня» (78). «Пар, позолоченный светом лампы» (83). «Ящик, полный желтых и зеленовато-белых сыров», «Гроздь колбас... красных, желтых и пестрых» (86). «День был свинцовый... где в ясном сиянии утра ярким оранжевым пятном горела мокрая глина» (98). «Золотисто-желтая трава» (105). «Пушистые лиловые облака», «Голубые тени тополей», «С неба,

<sup>4</sup> Дос Пассос Дж. Три солдата. Л., 1924. В дальнейшем в скобках указаны страницы.

залитого желтым янтарем и сиреневыми огнями», «Аспидные крыши и розовато-серые улицы города», «Маленькие лоскутки садов горели зеленью изумруда», «Пурпурно-серая колокольня церкви» (106). «Лилово-серые облака» (108). «Небо было полно маленьких красных, пурпурных и желтых брызг», «Ключья бледно-голубого тумана» (109). «Белая лента дороги» (114). «Кусок тяжелого серого неба» (122). «Отражение зеленовато-серебристого неба» (129). «Среди пучков желтой травы» (130). «В зеленоватой полутьме» (131). «Голубое небо с розовато-белыми облаками» (134). «Луна... точно большая красная тыква» (139). «Гряды облаков в бледно-голубом небе... отливали малиновым цветом и золотом» (143). «Зеленое небо» (147). «Омлет, бледный, золотисто-желтый с пятнами зелени» (193). «Огромный, серо-розовый город» (196). «Фиолетовые глаза» (198). «Красновато-фиолетовые пятна лесов» (200). «Тяжелый желтовато-коричневый свет» (201). «Они... пронеслись по улицам, где при тусклом солнечном свете серовато-зеленоватые и серо-лиловые тона смешивались с синими пятнами и бледными отсветами, как сливаются краски в перьях на груди голубя. Они увидели реку, тускло-зеленую, как нефрит» (234). «Розовые, желтые, синевато-лиловые тона цветов словно обостряли туманную желтизну и сероватую лазурь зимнего освещения и мрак улиц» (236). «Небо было залито лиловыми, ярко-пурпурными и розовыми тонами» (240). «Бледное облако коричневого тумана» (247). «Утро было серое, с легким желтоватым туманом в воздухе» (249). «Коричневый старик... размешивал желтую жидкость в своем стакане» (258). «Розовато-серые когти» (у кошки) (259). «Около пруда, бледно-голубого, янтарного и серебряного» (271). «Синевато-серая ночная мгла» (276). «Перламутровый туман реки» (313).

## СИМВОЛ

1. *Природа символического образа.* Термин «символ» по разного рода причинам потерял в настоящее время ясное содержание и определенный смысл, поэтому большое терминологическое исследование в этом отношении еще предстоит<sup>5</sup>. Здесь мы ограничимся только наиболее понятной и наиболее простой теоретической установкой.

Почему метафора не есть символ? Скажут, например, что «небо» у Пушкина, которое «дышит осенью», тоже есть символ определенной поры года. На это мы должны ответить, что всякая метафора имеет значение сама по себе и если она на что-нибудь указывает, то только на самое же

<sup>5</sup> Попытку разобраться во всей этой терминологической путанице автор настоящей статьи предпринял в специальном исследовании: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Однако изыскания, нашедшие для себя место в этой книге, для настоящей работы будут слишком сложны и излишни, поскольку ее проблематика более узка и ограничена.

себя. Она не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо нее самой и что содержало бы в себе те же самые образные материалы, из которых состоит метафора. Символическая образность в этом отношении гораздо богаче всякой метафоры. Причем богаче она именно в том плане, что вовсе не имеет самодовлеющего значения, а свидетельствует еще о чем-то другом, субстанциально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры. Об этом нам уже пришлось говорить мельком в целях уточнения термина «метафора». Сейчас мы прибавим к этому не много, но зато введем символ в число вариантных функций живописной образности в качестве выразителя дальнейшей, более насыщенной, чем метафора, степени живописной образности.

Возьмем стихотворение Лермонтова «Тучи», которое начинается словами «Тучки небесные, вечные странники!». Был бы весьма недалек тот теоретик литературы, который увидел бы в нем только картину природы, пусть даже метафорическую. Перед нами не метафора, а символ одинокой и страдающей личности, которая не может удовлетвориться окружающей ее действительностью. Возьмите стихотворение того же поэта, которое начинается словами «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» И здесь дело не ограничивается какой-либо метафорой, а развивается символ такого же содержания, что и в предыдущем стихотворении. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» концепция сна-грезы, которой оно заканчивается, не метафора, а символ — по тем же самым причинам. Картины кавказской природы в поэме Лермонтова «Мцыри» тоже не являются самодовлеющими, а по-своему передают настроение гордой личности, презревшей нормы обыденной жизни.

2. *Разная насыщенность символа.* Символическая живописная образность гораздо богаче метафорической образности, поскольку в смысловом отношении она содержит в себе еще и указания на то или другое свое инобытие. И в пределах символа можно проследить разные степени его живописной насыщенности. Так, приведенные выше примеры символической живописной насыщенности в поэзии отличаются сравнительно простым и одномерным, частным и элементарным характером. Гораздо сложнее по своей структуре символы, при помощи которых поэты выражают основное содержание собственной поэзии, всю ее многоликость и подвижность. Очевидно, поэтическая живописность будет в этом случае более насыщенной.

Возьмем начало одного стихотворения Вячеслава Иванова, где мы встречаем яркую словесную живопись, но живопись особого рода.

Снега зарей одеты  
В пустыне высоты,  
Мы — вечности обеты

В лазури красоты.  
Мы — всплески рдяной пены  
Над бледностью морей.

Дальше эта живописная образность еще больше усиливается. Однако сейчас мы не ставим своей целью анализировать это стихотворение целиком. Для нас важно, что указанная живописность стихотворения вовсе не сводится к метафоре, в которой поясняемым моментом было бы «мы», а поясняющим «снега, одетые зарей», или характерная поверхность моря. Это — не метафора, а символ. Чего именно символ, сказано в самом названии стихотворения «Поэты духа». Только весьма не критически настроенный читатель такого стихотворения может увидеть в нем простую и несамодовлеющую образность, ясную и понятную метафору или такой символ, который никакого обогащения или нового насыщения не вносит в предлагаемую метафору. Для нас в данном случае важна, однако, не поэтическая живопись сама по себе, а такая живопись, которая выражает ту или иную степень смыслового насыщения художественного образа.

В стихотворении И. Анненского «Поэзия» автором введен символ широчайшего диапазона. Здесь говорится, что поэт должен любить «туман лучей» поэзии «над высью пламенной Синая» и, оставивши позади себя поклонение традиционным кумирам, так должен предаваться своему творчеству,

Чтоб в океане мутных далей,  
В безумном чаяньи святынь,  
Искать следов Ее сандалий  
Между заносами пустынь.

«Ее» здесь значит «поэзии». Едва ли содержание стихотворения вообще сводится только к определенной метафоре или какому-либо однозначному и одномерному символу.

3. *Символическая живопись в поэзии.* Выше, на примере творчества одного американского писателя, мы демонстрировали поэтическую живописность, которая основана на оригинальном комбинировании красок, в обыкновенной речи с трудом совмещаемых. Но там шла речь о колористике метафорической. Чтобы привести примеры колористики символического характера, воспользуемся богатым наследием И. Анненского. У него почти каждое стихотворение является развитым символом в указанном нами смысле этого слова. Интересно, что вся эта символика пронизана весьма оригинальной и, можно сказать, вполне импрессионистической трактовкой цветных, т. е. чисто зрительных конструкций<sup>6</sup>: «В кругу

<sup>6</sup> Примеры из кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. Страницы указываются в тексте.

эмалевых минут» (65). «Там в дымных топазах запястий», «За розовой раной тумана» (67). «По розовым озерам», «И шум зеленый я люблю» (73). «Упившись чарами луны зеленолицей» (78). «Два мучительно-черных крыла» (81). «Цепи розовых минут» (83). «По снегам бежит сиреневая мгла» (97). «Как эти выси мутно-лунны!» (100). «Желтый сумрак мертвого апреля» (103). «Лишь мертвый брезжит свет», «Холодный сумрак аметистов» (110). «Влажный и розовый зной» (112). «Злато-швейные зыби» (119). «Воздушно-черный стан растений» (123). «Лунно-талые дали» (128). «Сиреневый снег» (126). «Горящее золото фонтана» (129).

Над серебряною чашей  
Алый дым и темный пыл (132).

«Желт и черен мой огонь» (134). «Лиловый разлив полутьмы», «Розовый отблеск зимы» (147).

Я люблю на бледнеющей шири  
В переливах растаявший цвет... (147).  
И огней нетленные цветы  
Я один увижу голубыми... (149).

«Вы — гейши фонарных свечений», «Пурпур дремоты поблек» (149). «Мерцанья замедленных рук» (151). «Мучительно-черный стручок» (153). «Только томные по окнам елки светятся» (154). «Розовая истома» (157).

Есть слова — их дыханье, что цвет,  
Так же нежно и бело-тревожно (158).

«С розовой думой в очах» (159). «Синий пламень полудня» (165).

Вихри мутного ненастья  
Тайну белую хранят... (166).

«Мерцающие строки бытия» (167).

В белом поле был пепельный бал.  
Тени были там нежно-желанны (170).

«Золотые лохмотья надежд» (175). «Жидкий майский блеск» (180).

Где грезы несбыточно-дальней  
Сквозь дымы золотятся следы... (181).

«О, тусклость мертвого заката» (190). «Бледная нега» (192).

Среди полуденной истомы  
Покрылась ватой бирюза... (195).

4. *Предельная обобщенность символа.* В добавление ко всему тому, что мы выше говорили о символе, необходимо подчеркнуть, что мы везде имели в виду не полный и предельно обобщенный символ, а символ более или менее частичный, т. е. символ, относящийся к той или иной ограниченной области бытия. Однако можно и нужно мыслить символ и в его максимально обобщенной форме. Сравнительно ограниченные символы обычно именуется типами. Так, например, гоголевские герои, все эти Собакевичи, Ноздревы, Маниловы и др. трактуются именно как литературные типы. Это, конечно, не просто типы, а самые настоящие символы. Причем на вопрос, чего именно эти гоголевские герои суть символы, ответил сам Гоголь названием своего произведения. Все эти Собакевичи, Ноздревы и Маниловы являются символами мертвых душ. А что как символы они ограничены определенным временем и местом и определенными социальными причинами, ясно само собой. Но возьмем такие литературные символы, как Дон Кихот, Дон Жуан или многие персонажи шекспировских трагедий. Это чрезвычайно обобщенные литературные символы. Они очень широки и по сути дела возможны в любое время и при любых обстоятельствах. Их фактическое функционирование в литературе, можно сказать, бесконечно разнообразно. Такого рода предельно обобщенные типы мы склонны были бы называть символами в настоящем смысле слова, поскольку символ, согласно нашему определению, есть такая образная конструкция, которая может указывать на любые проявления реального инобытия, в том числе не имеющие четкого ограничения. Конечно, где кончается символ в узком смысле слова и где начинается символ в максимально обобщенном смысле слова, — на этот вопрос можно отвечать по-разному. И в принципе даже хорошо, что нельзя провести четкую границу между конечным и бесконечным символом, поскольку это как раз и свидетельствует о том, что категория символа везде и всегда, с одной стороны, конечна, а с другой — бесконечна.

## Миф

Сейчас мы подошли к такому проявлению живописной образности в поэзии, которое предельно противоположно нашему первоначальному понятию живописности, с которого мы начинали наше исследование. В самом начале мы констатировали наличие таких конструкций в области поэзии, которые или совсем не содержат в себе никаких образов, или образы эти имеют несущественное, третьестепенное значение. «Нулевая» образность в поэзии — это один, крайний предел. Другой крайний предел — это бесконечная символика, которая, как мы сейчас покажем, оказывается еще более внутренне богатой, когда символ становится мифом. Такого рода мифологическими образами наполнены решительно все

литературы, и древние, и новые, и новейшие. Мифологические образы в литературе оказываются чрезвычайно живучими, удивительно разнообразными и всегда претендующими на реалистическое отражение жизни. Само собой разумеется, что, по необходимости, в кратком изложении теория мифологической образности в литературе может быть сейчас представлена нами лишь в тезисной форме.

1. *Сущность мифа.* Миф отличается от метафоры и символа тем, что образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь буквально, т. е. совершенно реально и субстанциально. Когда поэты говорят, что солнце поднимается и опускается, что утренняя и вечерняя заря есть какое-то горение, пламя, пожар и т. д., до тех пор им достаточно употребляемых ими метафор или символов. Но когда древний грек думал, что солнце есть определенного рода живое существо, а именно бог Гелиос, который на своей огненной колеснице поднимается на востоке, царит в зените, опускается на западе и ночью совершает свое круговое путешествие под землей, с тем чтобы на другой день опять появиться на востоке, это была уже не аллегория, не метафора и не просто символ, а то, что мы сейчас должны назвать особым термином: это был миф. Таким образом, то, что входит в аллегория, метафору и символ в качестве феноменально данного словесной живописью, трактуется в мифе как существующая в буквальном смысле слова или как совершенно не зависящая от человеческого субъекта объективно данная субстанциальность. В этом разгадка того, что мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном. Но когда говорят просто о сверхъестественности мифа, здесь имеется в виду только бытовое и обыденное представление о естественном и сверхъестественном. Необходимо, однако, даже в условиях кратчайшего изложения теории мифа дать логически смысловое определение естественности. Оно заключается в том, что всё, феноменально и условно трактованное в аллегории, метафоре и символе, *становится в мифе действительностью в буквальном смысле слова, т. е. действительными событиями и во всей своей реальности существующими субстанциями.*

Вполне понятно, что мифологическое истолкование действительно и тем самым вся мифологическая образность еще гораздо более живописно насыщена, чем все рассмотренные нами выше степени живописного насыщения поэтического образа. Поскольку различных типов живописной образности мифа существует в литературе чрезвычайно много, перечислим хотя бы некоторые из них.

2. *Чисто эстетическая образность мифа.* Овидий в «Метаморфозах», являясь весьма эмансипированным поэтом и почти атеистом, чрезвычайно влюблен в своих богов и демонов и рисует их с большим увлечением, реализмом и даже с какой-то лаской. Из множества мифов у Овидия вспомним миф о Пигмалионе, где Венера по просьбе художника Пигмалиона

оживляет сделанную им статую и делает ее женой Пигмалиона, а также — миф об Орфее, который выводит свою жену Эвридику из Аида, и от его пения замолкает вся природа или миф о Филемоне и Бавкиде, где Филемон превращается в дуб, а Бавкида в липу, причем оба дерева растут из одного корня. Весь этот эллинистический жанр превращений по самому существу своему мифологичен и рассчитан на чисто эстетическое удовольствие.

Однако чисто эстетическая и индифферентная точка зрения на мифологию у Овидия не выдерживается до конца. Так, Овидий доказывает, или, вернее, пытается доказать, что Цезарь действительно бог и что Август действительно потомок богини и тоже бог. Едва ли это официальное благочестие поэта можно считать искренним.

Несомненно, целями чисто эстетического характера занят был А. Н. Островский, когда писал свою «Снегурочку» (1873). Называя сам себя рационалистом, известный русский композитор Н. А. Римский-Корсаков создал на эту тему красивейшую оперу, в которой он вовсе не хотел выразить своей подлинной веры в изображаемые им мифологические образы, а наслаждался ими как композитор. Таким же эстетическим отношением к мифологии отличается и П. И. Чайковский в своих музыкальных сценах на те же темы. Приведем и другие примеры: Сергей Горюнов в сборниках «Ярь» и «Перун» (оба 1907 года) дает насыщенное изображение славянской языческой старины не без некоторых языческих элементов. В повестях Александра Грина «Алые паруса», «Сердце пустыни» (1923), «Бегущая по волнам» (1928) тоже создается чисто эстетическое впечатление от мастерски рассказанных им сказочных сюжетов.

Везде перед нами здесь не субъективная и не объективная трактовка мифа: миф радует нас сам по себе, т. е. исключительно в плане художественном.

3. *Субъективная структура мифа.* Миф, далее, может привлекаться поэтом для живописания им субъективных настроений литературных героев. Таковы Тень отца Гамлета, требующая от Гамлета мести, или ведьмы в «Макбете», предсказывающие Макбету и его близким королевскую власть. В этих трагедиях Шекспира не просто психическая галлюцинация и не просто буквальная вера персонажа в призраки. Мифические образы помогают передать духовное напряжение Гамлета, попавшего после Виттенберга в невыносимо мучительный и кровавый водоворот событий, и экзальтированное состояние Макбета, бредящего о всемогущей королевской власти и об уничтожении всех своих врагов.

Черт в разговоре его с Иваном Карамазовым изображен у Достоевского так, что постоянно подчеркивается глубоко субъективистский характер этого мифического образа, граничащего с прямой галлюцинацией Ивана. Иван говорит: «Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную



правду. Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак... Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»<sup>7</sup>. «Браня тебя, себя браню, — опять засмеялся Иван, — ты — я, сам я, только с другой рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового»<sup>8</sup>. «Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!»<sup>9</sup> Что черт — это галлюцинация, подчеркивается у Достоевского тем, что стакан, брошенный Иваном в черта, оказывается благополучно стоящим на столе, а мокрое полотенце, которым Иван хотел успокоить свое воспаленное сознание, оказалось сухим, неразвернутым и лежащим на обычном месте. С другой стороны, этот миф о черте, формально будучи галлюцинацией Ивана, по существу оказывается все-таки для него подлинной реальностью, а именно реальностью его низкой и озлобленной души. «Это не сон! Нет, клянусь, это был не сон, это всё сейчас было!»<sup>10</sup> — говорит Иван вошедшему Алеше.

4. *Объективная структура мифа* тоже представлена в эпосе всех народов. В своей поэме «Теогония» Гесиод рисует грандиозную картину космических потенций, когда Гея-Земля порождает из себя Урана-Небо, а от брака с Ураном порождает титанов, циклопов и сторуких. Один из титанов — Кронос низвергает своего отца Урана и начинает царствовать над миром. Но сын Кроноса Зевс низвергает своего отца и тоже становится владыкой мира, одерживая к тому же космическую победу над титанами и над стихийным стоголовым детищем Земли Тифоном. Такого же рода обработку мифологии в виде объективных событий можно найти в немецкой песне о Нибелунгах, французской о Роланде, англосаксонской о Беовульфе (победа над чудовищем и над драконом), в скандинавской Эдде (в Старшей Эдде дана целая космогония). Все эти произведения — весьма древнего происхождения, восходящие к периоду переселения народов, имеющие свою историю и разные напластования и записанные большей частью в XII–XIII веках н. э.

5. *Субъективно-объективная структура мифа*. Наиболее актуальная и наиболее эффективная мифологическая структура, всегда игравшая для использования мифа в литературе определяющую роль. Это объясняется тем, что сам первобытный миф не различал субъекта и объекта, а в истории литературы часто бывали моменты синтетического характера, когда возникала потребность использовать миф во всех его структурных возможностях. Поскольку диалектическим синтезом субъекта и объекта

<sup>7</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 72.

<sup>8</sup> Там же. С. 73

<sup>9</sup> Там же. С. 77.

<sup>10</sup> Там же. С. 85.

является личность, которая одновременно и объект, и субъект, и поскольку личность получает свое окончательное выражение только в обществе, то эту структуру мифа есть основания назвать также общественно-личностной. Менее определенно можно говорить о синтетической мифологии.

6. *Субъективно-объективная структура мифа на основе рационалистических моделей.* В наиболее яркой форме это явление нашло свое выражение в классицизме XVII–XVIII веков, и прежде всего во французском классицизме. В основе такой мифологической образности лежит картезианское учение об отвлеченном рассудке, который объявляется также демиургом всего общества и даже всего мироздания. Так что жить по законам этого рассудка означало жить и по законам природы, поскольку сама природа мыслилась как рассудочное целое. Это значит, что всякое уклонение от законов разума и природы должно было беспощадно подавляться и уничтожаться. Возникла концепция борьбы идеи и чувственности. В свете такой концепции конструировалась и мифология. Федра Расина (1677) есть именно такой герой античной мифологии, который перенесен в картезианскую среду и идет к катастрофе в силу невозможности объединить высокую нравственную идею и слепую непреодолимую страсть. Идея конфликтности взаимоотношений между человеческой личностью и государственностью выражена в другой трагедии Расина — «Ифигения в Авлиде» (1675).

7. *Субъективно-объективная структура мифа на основе бытовых и даже натуралистических моделей как полная противоположность рационализму.* У Гоголя в «Пропавшей грамоте» (1831) герой повести по совету шинкаря пробирается в лес, где встречается со всякой чертовщиной и во время игры с нею тайком крестит свои мелкие карты. В результате он получает козырного туза, короля и валета, что помогает ему победить ведьму, которая перед этим шестерку, бывшую у деда, превратила в даму. С ведьмой начались корчи, и тут же появилась пропавшая шапка с грамотой. В повести «Вий» (1835) весьма натуралистически изображенный семинарист Хома Брут принужден долго бегать с ведьмой на спине, а в церкви умершая ведьма сама не может переступить заколдованной черты вокруг Хома Брута, а переступает ее только Вий, призванный ведьмой, и другая нечисть. Хома Брут падает на своем клиросе бездыханным от ужаса. Вий и вся сопровождающая его нечисть изображены чрезвычайно натуралистически.

В «Шинели» (1842) после максимально реалистического рассказа об Акакии Акакиевиче и его шинели повествование кончается изображением того, как мертвый Башмачкин нападает в Петербурге на разных людей и снимает с них шинели и как в конце концов напал на «значительное лицо», отказавшее Башмачкину в просьбе о разыскании шинели, сдернул

с него шинель, и притом зимой, подобравшись к его саням сзади. После этого грабёж шинелей в городе прекратился. Характерна такая бытовая и юмористическая подробность: когда трое будочников захватили «Башмачкина», то он так чихнул, что сразу заплывал лица всех троих, и пока они приходили в себя от этого чиха, «мертвец» скрылся.

8. *Субъективно-объективная структура мифа на основе индивидуализма.* Яркое проявление мифологической образности на индивидуалистической почве мы находим в поэмах Байрона «Манфред» (1817) и «Каин» (1821). В «Манфреде» герой действует в чисто мифологической обстановке, подчиняет себе духов природы, но не может стать полным господином над ними, будучи к тому же полностью оторванным от общества. В «Каине» герой борется не только с богом, но и вообще со всеми авторитетами, хочет, но не может быть полезным народу и остается изолированным индивидуалистом.

Лермонтов в «Демоне» (1829–1841) дает образ гордого индивидуалиста, который соперничает с самим богом, всё ненавидит и ко всему равнодушен, любит, как ему кажется, только Тамару, овладеть сердцем которой он тоже не сумел, и в конце концов остается, как и прежде, гордым индивидуалистом, признающим только самого себя.

9. *Субъективно-объективная структура мифа на основе морализма.* Здесь можно привести в качестве примера «Портрет Дориана Грея» (1891) Оскара Уайльда. Герой романа погружен в бесконечные и разнообразные до изощренности эстетические наслаждения. Но было бы неверно считать героя только эстетом. Все аморальные и антимиоральные наслаждения Дориана отражаются на его портрете, нарисованном в чистых, возвышенных и благородно-поэтических тонах, каким был сам Дориан в молодости. Этот портрет со временем достигает такой степени безобразия, что его не выносит сам Дориан и начинает полосовать ножом, в результате чего сам падает на пол обезображенным мертвецом, а его портрет снова начинает сиять первозданно-чистой красотой.

Мифологическую образность подобного же характера мы находим и в сказках Уайльда. В «Счастливом принце» статуя самого принца действительно изображена преувеличенно эстетски. Но всё последующее изложение есть прямое ниспровержение этого эстетизма. Так, любящая его ласточка умирает у ног принца от холода, а его с виду каменное сердце попадает в рай, где получает вечное блаженство.

10. *Субъективно-объективная структура мифа на основе социально-исторического принципа.* Пример — Аполлон, Эринии и Афина Паллада в «Орестее» Эсхила: Аполлон — представитель патриархата, Эринии — матриархата, Афина Паллада, учредительница Ареопага и председательница на нем, — символ афинской государственности и гражданственности в демократическом смысле.

В «Железной дороге» Некрасова мертвецы — и символ угнетения трудящихся, и страстный призыв к их освобождению, пока они еще живы.

«Буревестник» Горького — пророчество грядущей революции.

11. *Субъективно-объективная структура мифа на основе космологических обобщений.* Наконец, своей максимальной обобщенности мифология в художественной литературе достигает там, где даются изображения натурфилософского и космологического характера. К сожалению, здесь нет возможности подробно анализировать такого рода мифологию, поэтому мы ограничимся только указанием на три величайших произведения мировой литературы, где этот тип мифологии проведен последовательно с начала и до конца: «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гёте и «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера. Между прочим, мифологический анализ последнего произведения не так давно проводился автором данной работы<sup>11</sup>. Огромной обобщающей силой обладает мифологическая образность в трагедиях И. Анненского «Меланиппа-философ» (1901), «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1906) и «Фамира-кифарэд» (1913). Таковы же, на наш взгляд, трагедии Федора Сологуба «Дар мудрых пчел» (1907), Вяч. Иванова «Тантал» (1905) и «Прометей» (1919), Валерия Брюсова «Протесилай умерший» (1913) и Марины Цветаевой «Ариадна» (Избр. произв. М.–Л., 1965, ранее напечатано в Париже в 1927 году под названием «Тезей») и «Федра» (опубликовано там же в 1928 году).

12. *Символично-мифологическая колористика.* Поскольку свет и цвет являются важнейшими элементами живописности в литературе, выше мы уже имели случай говорить о метафорической и символической колористике, которую часто бывает трудно отделить от колористики символическо-мифологической. Мы хотели бы напомнить о двух попытках в литературоведении разобраться в проблеме колоризма русских писателей. Первая попытка принадлежит Л. В. Пумпянскому<sup>12</sup>, который весьма убедительно рассуждает о колоризме Державина и Тютчева в связи с некоторыми предшествующими им явлениями в зарубежной литературе. Вторая попытка принадлежит Андрею Белому, который кратко, но очень метко говорит о словесно-живописном изображении природы в поэзии Пушкина, Баратынского и Тютчева<sup>13</sup>. Особенно ярко и подробно Белый анализирует эволюцию зрительной образности у Вяч. Иванова<sup>14</sup> с приведением таблиц для указания количества текстов по отдельным зрительным образам и по отдельным книгам Вяч. Иванова.

<sup>11</sup> Лосев А. Ф. Проблема Вагнера в прошлом и настоящем в связи с анализом его тетралогии «Кольцо нибелунга» // Вопросы эстетики. 1968. Вып. 8. С. 67–196.

<sup>12</sup> Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. 1803–1928. Л., 1928. С. 9–57.

<sup>13</sup> Белый Андрей. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 7–19.

<sup>14</sup> Там же. С. 20–105.

Что касается нас, то из бесчисленного количества символично-мифологической колористики в литературе мы возьмем следующие строки И. Анненского:

Неустанно ночи длинной  
Сказка черная лилась,  
И багровый над долиной  
Загорелся поздно глаз;

Видит: радуг паутина  
Почернела, порвалась,  
В малахиты только тина  
Пышно так разубралась.

Видит: пар белесоватый  
И ползет, и вьется ватой,  
Да из черного куста

Там и сям сочатся грозди  
И краснеют... точно гвозди  
После снятого Христа<sup>15</sup>.

Приведем еще одно стихотворение:

Серебряным блеском туман  
К полудню еще не развеял,  
К полудню от солнечных ран  
Стал даже желтее туман,  
Стал даже желтей и мертвей он...  
А полдень горит так суров,  
Что мне в этот час неприятны  
Лиловых и алых шаров  
Меж клочьями мертвых паров  
В глаза замелькавшие пятна...<sup>16</sup>

И, наконец, обратимся к такому примеру:

Когда, сжигая синеву,  
Багряный день растет неистов,  
Как часто сумрак я зову,  
Холодный сумрак аметистов.

<sup>15</sup> *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 80.

<sup>16</sup> Там же. С. 140.

И чтоб не знойные лучи  
Сжигали грани аметиста,  
А лишь мерцание свечи  
Лилось там жидко и огнисто.

И, лиloveя и дробясь,  
Чтоб уверяло там сиянье,  
Что где-то есть не наша связь,  
А лучезарное *слиянье*...<sup>17</sup>

Примеры из поэзии И. Анненского помогают ощутить, что такое представляют собой мифологическая и символично-мифологическая словесная живопись. При этом мы имеем в виду не только художественную значимость мифа и символа, но и структурно-смысловое определение самих этих понятий. Что касается более подробного исследования этой проблемы в целом, то автор надеется опубликовать специальную работу, посвященную ей, в ближайшем будущем.

---

<sup>17</sup> Там же. С. 110.

*Роберт Бёрд*  
(США, Чикагский университет)

## **ПОНЯТИЕ «МОДЕЛЬ» В ПОЗДНИХ РАБОТАХ А. Ф. ЛОСЕВА**

**В** истории русских эстетических учений брежневский период застоя оправдывает свое название. Единственным исключением для многих является советская семиотика, которая развила основы структуральной лингвистики и поэтики в целую теорию культуры. Однако среди критиков советских структуралистов были и такие выдающиеся теоретики искусства, как А. Ф. Лосев, поздние работы которого в этой области еще не оценены. В настоящей небольшой статье я пытаюсь осмыслить понятие модели, которое Лосев заимствовал у семиотиков и поставил в центр своих оригинальных поздних работ по теории эстетики.

Первая существенная полемическая схватка Лосева с семиотиками произошла на территории теоретической лингвистики. Уже здесь в центре его внимания именно понятие модели. Критически разбирая терминологию лингвистов-структуралистов, Лосев в книге 1968 года «Введение в общую теорию языковых моделей» насчитывает тридцать четыре различных значения термина «модель»<sup>1</sup>. Вскоре после выхода этой книги Ю. М. Лотман обратился к Лосеву с письмом, и у них на краткое время возникла переписка, свидетельствующая об их взаимной симпатии<sup>2</sup>. Однако в дальнейшем Лосев продолжал полемизировать с тартуской школой и Ю. М. Лотманом.

В статье 1978 года «Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа» А. Ф. Лосев цитирует Ю. М. Лотмана: «Современная стадия научного мышления всё более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства, видеть, что каждое, казалось бы, простое явление

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей. Учебное пособие. М., 1968. С. 18. Ср.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

<sup>2</sup> См.: Тахо-Годи Е. А. История одного разочарования: письма А. Ф. Лосева к Ю. М. Лотману // Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Сост. и подг. текста А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого. М.: Русский мир, 2014. С. 356–373. Как подчеркивает Е. А. Тахо-Годи, несмотря на расхождение позиций, «для Лосева Лотман явно выше “популярного структурализма”».

действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство»<sup>3</sup>. Эти структуры Лотман называет моделями, предлагая следующее определение ключевого термина: «...понятие модели всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности, как бы ни различались между собой отдельные модели»<sup>4</sup>. Как известно, Лотман признавал одну «первичную» модель реальности, а именно язык. По его мнению, любое обобщение отдельных явлений реальности опирается в конечном итоге на структуру языка, на котором это обобщение происходит и который всегда обуславливает познание. Такие нелингвистические системы, как искусство, опирающиеся на структуру языка, являются «вторичными моделирующими системами» и подвергаются редукции к первичным лингвистическим структурам.

С позиций неосимволизма Лосев базирует свою критику лотмановской семиотики отчасти на ее антиреализме. Настаивая на том, что реальность всегда предшествует ее модели, Лосев возражает против действительного залога в причастии «моделирующие»: «...отнодь не искусство есть модель для действительности, а действительность есть модель для искусства <...> Если что-то и является здесь моделирующим, то это только сама отраженная в искусстве действительность: искусство, *поскольку* оно ее отражает, не может быть моделирующим, а только моделируемым»<sup>5</sup>. Лосев возмущенно пишет, что «нам предлагают само же художественное произведение рассматривать в качестве той подлинной и, по-видимому, самодовлеющей действительности, на которую ориентируется художник и которую изучает теоретик и историк литературы, так и всякого другого искусства». Именно исходя из этого основанная на подмене действительности его изображением теория Лотмана расценивается Лосевым как «фетишизм»<sup>6</sup>.

Как подсказывает название сборника «Знак. Символ. Миф», в который эта статья вошла, можно было бы предположить, что в своей критике лотмановской семиотики Лосев исходит из распространенного еще у символистов противопоставления «знака» более сущностному «символу» и «мифу». Хотя в письме к Лотману от 21 января 1970 года Лосев писал, что символисты, создавая «замечательные литературные образцы», не подумали «создать логически точную теорию символа»<sup>7</sup>, но уже у Вяч. Иванова различие между сущностным символом

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 220.

<sup>4</sup> Там же. С. 221.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 222.

<sup>7</sup> Тахо-Годи Е. А. История одного разочарования. С. 371.



и символом-знаком является главным различием между реалистическим и идеалистическим символизмом: «Для идеалистического символизма — символ, будучи только средством художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме — символ, конечно, также начало, связующее отдельные сознания, но их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности. В идеалистическом реализме символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения»<sup>8</sup>. Как отмечает М. Ю. Лотман, разница во взглядах отражает различные исходные предпосылки у Лосева и Лотмана: идеализм — у первого, и столь нелюбимое русскими символистами кантианство — у второго. О подспудной связи лосевской мысли с ивановским символизмом в 1970-е годы мало кто знал, а внешне аргументация позднего Лосева в тот период казалась гораздо более созвучной с ленинской теорией отражения, лежащей в основе философских разработок социалистического реализма: произведение искусства коренится в изображаемой действительности, а не в субъективном волеизъявлении художника или в формальных требованиях избранного средства (или языка) изображения. Именно так могло восприниматься утверждение Лосева, что не художник и не язык моделирует действительность, а действительность моделирует себя в своих художественных изображениях.

Однако в ряде работ 1970-х годов о художественном стиле Лосев обращается к понятию «модель» без явного критического накала, хотя, как вспоминает М. А. Тахо-Годи, написавшая в соавторстве с Лосевым книгу «Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана», сам термин «модель» «тогда никто не решался употреблять: настолько он не был в чести в те годы»<sup>9</sup>. Обратим внимание, что в этих работах Лосев вполне лояльно оценивает конкретные исследования текстов структуралистами и готов даже видеть среди них союзников, как, например, в таком крайнем приверженце структурального метода, как Ю. Д. Левин, когда тот пишет о «“модели мира”, наличной в художественном языке у поэтов»<sup>10</sup>. У Левина эта модель мира в значительной степени стабильна, даже инвариантна. Очевидно, обращение Лосева к этому термину было глубоко умышленным, и его претензии к семиотике базировались не только на его приверженности наследию символизма или идеализма, но и на его соб-

<sup>8</sup> *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1986. Т. 2. С. 552.

<sup>9</sup> *Тахо-Годи М. А.* Предисловие // Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М., 2006. С. 6.

<sup>10</sup> *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 233.

ственном подходе к разработке понятия модели. Вот почему, с моей точки зрения, необходимо понять, для чего Лосев обратился в своей поздней теории художественного стиля к понятию «модель». Попробую наметить хотя бы общие контуры ответа на этот непростой вопрос.

В лосевских определениях «модели» то слышатся отголоски дальнего символизма: «Модель природы не сводится ни к математическим, ни к механическим формулам. Это одухотворенная структура, вызывающая в человеке свой пафос, свои жизненные идеалы, свое творческое движение вперед»<sup>11</sup>, то порой раздаются отголоски его собственной теории художественной формы и мифа. Подобно художественной форме и мифу, модель, по Лосеву, не есть схема, в которой «его “внутреннее” остается лишь методом объединения отдельных частей, *голой схемой*»<sup>12</sup>. Однако модель не является здесь и синонимом символа или мифа, или переводом этих терминов на концептуальный язык современной гуманитарной науки. В отличие от понятий символа и мифа, которые растворяют собственно эстетическое — чувственную предметность произведений искусства — в смысле, модель позволяет Лосеву держать вместе предметность и смысл, как предметность смысла и осмысленность предмета, которые для него совпадают в понятии стиля. Ставя на центральное место проблему «стиля», Лосев пытается изолировать и определить тот «момент, когда эстетическое переходит в художественное»<sup>13</sup>. Модель — «термин, который помог бы осмыслить бессмысленную предметную природу и поставить ее в соответствие с той или иной человеческой интерпретацией»<sup>14</sup>.

Из лосевской полемики с семиотиками можно вывести два основных положения. Во-первых, Лосев настаивает на том, что в основе художественного стиля лежит не «вторичная» модель, редуцируемому к «надличному уровню языка», а «первичная» модель реальности, восходящая к восприятию реальности у художника, к некоей основной интуиции или жесту художника. Лосев различает свою «модель» и «модель» семиотиков: «не отказываясь от этого термина, мы только снабдили бы его эпитетом “первичная”, “исходная”, “первоначальная”, “внехудожественная”. Итак, при характеристике стилей мы предпочтительно будем пользоваться термином “первичная модель”, строго отличая ее от модели как композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь»<sup>15</sup>.

Во-вторых, Лосев настаивает на разграничении двух процессов мимесиса, предполагаемых в термине «модель». Модель — заодно и «образец»

<sup>11</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 9.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 63, 67.

<sup>13</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 10.

<sup>14</sup> Там же. С. 9.

<sup>15</sup> Там же. С. 25.

и «копия»<sup>16</sup>. Как некогда символисты, так и нынешние семиотики игнорируют собственно эстетическую, т.е. материально-чувственную предметность произведения искусства: «...художественный стиль не просто эстетичен, но он еще есть материальная и чисто физическая воплощенность этого эстетического»<sup>17</sup>. В художественном произведении Лосев различает «первичную модель» от «его моделированных стилевых структур», определенных этой имманентной моделью<sup>18</sup>. В случае Ромена Роллана «первобытный хаос» является «первичным» принципом его «мировоззрения», определяющим (т.е. моделирующим) отдельные «стилевые структуры»<sup>19</sup>; «изображения природы у Роллана — весьма глубоки, интимны, захватывают сердце, волнуют умы, пробуждают философскую рефлексию, призывают к человечности, безусловно роднят и человеческое сердце, и объективные события человеческой жизни с весьма красивыми, глубокими и на вид импрессионистическими картинами природы»<sup>20</sup>. Однако стиль не просто структура, выражающая первичную модель; он сохраняет и «вышеструктурную данность, так трудно поддающуюся логическому учету и формулировке и так хватающую за сердце всякого серьезного зрителя и слушателя произведений искусства»<sup>21</sup>.

В силу этого сохраняемого в произведении «потенциала» первичной модели, в свою очередь моделируемая копия обладает «действенностью», сама становится моделирующим образцом. Лосев сетует, что «прогрессирующая цивилизация отделила искусство от религии и магии, но она не могла отделить искусство от тех его основ, которые выше всякого структурного оформления и которые-то и захватывают душу, которые-то как раз и являются наиболее действенными, которые-то как раз и волнуют даже самую грубую психику»<sup>22</sup>. Собственно диалектика модели, по которой копия становится образцом, объясняет действенность искусства в мире.

Очевидно, модель для Лосева улавливает динамический и диалектический характер художественного произведения как одновременно замысленного и воплощенного, концептуального и предметного, потенциального и реализованного. Это не просто прототип. В отличие от прототипа термин «первичная модель» «прочно связан именно со структурным характером нашего первообразца»<sup>23</sup>. Первичная модель и не «идея», которая

<sup>16</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 9.

<sup>17</sup> Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 218.

<sup>18</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 234.

<sup>19</sup> Там же. С. 234.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 220.

<sup>22</sup> Там же. С. 220.

<sup>23</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. С. 25.

«может <...> подразумевать обобщенное изложение содержания. <...> Возможно, что художественное произведение выражает не столько идею, сколько чувство, эмоцию, волевые намерения, разного рода влечения и вообще всякие предметы субъективного или объективного характера»<sup>24</sup>. Модель — место, где смысл принимает предметную форму, а предметная форма становится доступной к осмыслению.

К тому же, художественный стиль, понятый как модель, раскрывается одновременно как явление историческое и как некое вторжение вневременного в историю. В «Эстетике природы» Лосев и М. А. Тахо-Годи говорят о историко-культурных эпохах как о различных моделях. В «Теории художественного стиля» Лосев предлагает иную классификацию первичных моделей, в которую входят модели, основанные на органической или неорганической природе, на различных онтологических комплексах (сказка, реализм, соцреализм, натурализм), жанрах, композиционных структурах. Видоизменяясь, модель позволяет Лосеву собрать в единый пучок все исторические и внутрихудожественные силы, формирующие первичный потенциал произведения и его предметное воплощение: «Таким образом, сводя всё предыдущее воедино, мы могли бы дать такую формулировку художественному стилю. Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения»<sup>25</sup>.

Удивительно, что, принимая современный термин «модель», сознательно или нет, Лосев возвращает его к платоновским истокам. В ходе рассуждений о справедливом градостроительстве, в «Законах» Платон предлагает законодателю использовать модель (*παράδειγμα*) идеального города. Желание справедливости в градостроительстве «точно рассказ о сновидении или искусная лепка государства и граждан из воска»<sup>26</sup>, но для того чтобы эта мечта о справедливости стала наглядной, законодатель должен поручить строителю создание модели и потом обратиться к гражданам со следующими словами: «я держусь того мнения, что в каждом наброске (т. е. модели, парадигме. — Р.Б.) наиболее справедливого будущего нельзя опускать ничего из самого прекрасного и истинного; это будет служить образцом, к которому мы должны стремиться. Если там встретится что-либо неосуществимое, то, конечно, его нужно будет избегать и не стремиться к его выполнению. Но в остальном надо стараться осуществить то, что ближе всего к подобающему и по своей природе

<sup>24</sup> Там же. С. 25.

<sup>25</sup> Там же. С. 38.

<sup>26</sup> Платон. Законы. 746а (перевод А. Н. Егунова).

более всего ему сродни»<sup>27</sup>. При этом строитель модели (δημιουργός) должен «сообразовываться <ὁμολογούμενον> с сутью дела»<sup>28</sup>. Таким образом, лосевское понятие модели на самом деле сродни платоновской парадигме как предмету, сообразному намерению создателя и служащему образцом осуществления этого намерения в реальности. Сообразность субъективного намерения и объективной предметности, характерная для модели, и есть стиль.

На рубеже 1970-х годов А. Ф. Лосев заново формулирует свои давние идеи в новом культурном и научном контексте, т. е. в полемике с теоретиками социалистического реализма и, с другой стороны, с представителями московской и тартуской школ семиотики. Термин «модель» позволяет ему учесть центральные достижения отечественной семиотики в выявлении стабильных структурных принципов, лежащих в основе художественного творчества, будь то на уровне национальной традиции, жанра, корпуса произведений отдельного художника, отдельного художественного произведения или даже высказывания. В то же время лосевский термин «модель» переосмысляет эту структуру как конструкцию, реализующую и заодно преобразующую интенциональный жест художника. Модель позволяет Лосеву зафиксировать диалектику художественного стиля как данности одновременно предметной и абстрактной, объективной и субъективной, в которой четко predetermined структура несет в себе неограниченный потенциал.

---

<sup>27</sup> Платон. Законы. 746bc.

<sup>28</sup> Там же. 746d.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

### ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В 1970-е годы А. Ф. Лосев наряду с подготовкой и изданием очередных томов «Истории античной эстетики» много работал и над проблемами стиля. Кто знает творчество Лосева, для того здесь ничего удивительного нет. Еще в 1927 году он выпустил книгу «Диалектика художественной формы». В Государственной (первоначально — Российской) академии художественных наук (ГАХН), членом которой он был с 1923 по 1930 год (отчислен 1/II-1930 при ее закрытии и перед арестом самого Лосева 18/IV-1930), Лосев был в 1924–1925 годах председателем комиссии по форме (Философское отделение), в 1926–1927 годах — заведующим комиссией по изучению эстетических учений (Философское отделение), членом комиссии по изучению художественной терминологии. А. Ф. Лосев выступал на заседаниях отделений и секций с докладами, связанными с историей эстетических учений, классификацией искусств, проблемой художественного слова, художественного стиля и символических форм<sup>1</sup>. Интересу к проблемам стиля содействовало и чтение курса

---

<sup>1</sup> О лосевской деятельности в ГАХН см. в биографии А. Ф. Лосева (*Тахо-Годи А. А. Лосев*. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007 (сер. ЖЗЛ)), а также новейшие публикации: *Тахо-Годи Е. А., Римонди Д.* Эстетика как «строгая наука» (о докладах А. Ф. Лосева в ГАХН) // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3 (26). С. 9–15; Из лосевских материалов в фондах ГАХН [Обсуждение докладов А. Ф. Лосева «О понятии ритма и метра»; «Исторические основы эстетики Гегеля»; «Гегель о ритме», «Шеллинг о ритме», «О некоторых обобщениях из области эстетических учений», статьи «Произведение искусства», Отчет о работе Лосева в музее ГАХН] / Подг. текста к публикации, прим. Д. Римонди, Е. А. Тахо-Годи // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3 (26). С. 16–31; *Лосев А. Ф.* 1) О принципах музыкальной эстетики / Подг. текста и прим. Е. А. Тахо-Годи, Дж. Римонди // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. II. Публикации / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 621–622; 2) Феноменологический метод в музыкальной эстетике (по поводу сборника *De musica*) // Там же. С. 623–624; 3) Древнегреческие музыкально-эстетические теории // Там же. С. 631–634; *Тахо-Годи Е. А., Римонди Д.* А. Ф. Лосев о задачах музыкальной

об истории эстетических учений в Московской консерватории, профессором которой Лосев состоял в те же 1920-е годы<sup>2</sup>.

Вновь возникший интерес автора к теориям стиля сопутствовал работе над книгой «Проблема символа и реалистическое искусство» (М., 1976), которая выросла, в сущности говоря, из статьи «Символ», заказанной Алексею Федоровичу для «Философской энциклопедии» (Т. V. М., 1970)<sup>3</sup>.

А. Ф. Лосев подготовил две книги. Первая из них называлась сперва «Проблема художественного стиля», затем «Теория художественного стиля». Вторая — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» (или «Теория стилей»). Вначале автор думал их объединить и даже указал сквозную нумерацию, но затем каждая работа стала вполне самостоятельной.

Более того, автор расширил первую работу и дал в ней не только классификацию первичных моделей художественного стиля, но примеры современных классификаций художественных стилей (Э. Эльстер, Э. Утиц, Э. Кассирер, стилиевые модели языка, А. Морье). «Теория художественного стиля» в 1970-е никаких издателей не интересовала. Лишь в издании «Контекст-1975» (М., 1977) были в сокращенном виде напечатаны «Материалы для построения современной теории художественного стиля» (из этой части был выпущен Эльстер, а остальные материалы были сокращены). Не имея возможности издать рукопись целиком в столичных издательствах, А. Ф. Лосев вынужден был согласиться напечатать параграф «Что не есть художественный стиль» в маленьком репринтном сборнике, собранном профессором Самсоном Наумовичем Бройтманом (1937–2005) в бытность его преподавания в Дагестанском государственном университете<sup>4</sup>.

Больше всего повезло с публикациями второй рукописи «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»; отдельные ее главы печатались

---

эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88; Лосев А. Ф. Материалы из архива ГАХН / Подг. текста и прим. Д. Римонди, Е. А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–94.

<sup>2</sup> См.: Тахо-Годи Е. А. От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 9–13; Лосев А. Ф. О преподавании эстетических дисциплин в консерватории / Подг. текста, прим. Е. А. Тахо-Годи // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 15–27; Кузьмин Р. Ю. Дело Лосева. Предисловие к публикации: Документы из личного дела А. Ф. Лосева в архиве Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 36–63.

<sup>3</sup> Новейшее дополненное и исправленное издание книги: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Сост. и подг. текста А. А. Тахо-Годи и В. П. Троицкого. М.: Русский мир, 2014.

<sup>4</sup> Жанр и проблема диалога: Сборник. Махачкала, 1982. С. 3–26; Жанр романа в классической и современной литературе: Сборник. Махачкала, 1983. С. 6–18.

в журнале «Литературная учеба»: «Понимание стиля от Бюффона до Шлегеля» (1988. № 1. С. 153–167); «Понимание стиля у Гегеля и позитивистов» (1988. № 4. С. 159–164); «Теория стиля у модернистов» (1988. № 5. С. 153–160). Уже после кончины А. Ф. Лосева в «Контексте-90» (М., 1990. С. 25–55) была напечатана глава «Модернизм и современные ему теории»<sup>5</sup>.

Однако все эти отрывочные и большей частью сокращенные публикации не дают целостного представления о двух рукописях, из которых были сделаны извлечения. Поэтому так важно было собрать воедино всё, что А. Ф. Лосев написал о художественном стиле в последний период своего творчества. Такая попытка была сделана профессором Сергеем Борисовичем Бурого (1945–2000). Однако подготовленная им в Киеве в начале 1990-х годов книга<sup>6</sup> вышла после распада Советского Союза и из-за этого не смогла стать достоянием российских читателей.

В настоящем томе, помимо книг «Проблема художественного стиля» и «Теория художественного стиля», включены в качестве приложения введение и глава, посвященная стилю, из книги «Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана», написанной в 1970-е годы в соавторстве с М. А. Тахо-Годи (издана также в Киеве в 1998 году профессором С. Б. Бурого<sup>7</sup>; в России впервые увидела свет в 2006 году<sup>8</sup>). В этой работе особенно выразительно воплотилась лосевская идея художественного стиля как принципа конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, которые, однако, имманентны самим художественным структурам произведения. Изучение стилевых функций природы у Р. Роллана базируется на выявлении античных, руссоистских, романтических и модернистских моделей в описаниях природы в романе «Жан-Кристоф». Обращение А. Ф. Лосева к этой книге и к современным зарубежным исследованиям проблем стиля было в начале 1970-х годов стимулировано работой М. А. Тахо-Годи над докторской диссертацией «Поэтика романа

<sup>5</sup> Полный перечень отдельных публикаций см.: Алексей Федорович Лосев: Биобиблиографический указатель: К 120-летию со дня рождения / Сост. Г. М. Мухамеджанова, Т. В. Чепуренко; отв. за вып. В. В. Ильина; ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий / Спецвыпуск Бюллетеня библиотеки «Дом А. Ф. Лосева» (Вып. 17). М.: Дизайн и полиграфия, 2013.

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская академия евробизнеса, 1994. (Библиотека журнала “Collegium”).

<sup>7</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана. Киев: Collegium, 1998.

<sup>8</sup> Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2006.



“Жан-Кристоф” Р. Роллана», защищенной в 1977 году, и связанными с этим беседами (см. предисловие М. А. Тахо-Годи к изданию книги «Эстетика природы» 2006 года).

Также в настоящий том вошли конспекты лекций по истории эстетики Нового времени и статьи, относящиеся к тем же 1970-м годам и рассматривающие различные аспекты проблемы стиля и ее понимания в разные исторические эпохи — от античности до XX столетия, от античных риторик до произведений поэтов Серебряного века. Даже там, где А. Ф. Лосев не говорит напрямую о стиле или художественной форме, как в статье «Проблема вариативного функционирования поэтического языка», связь его размышлений над проблемой художественной образности с его учением о стиле и художественной форме вполне очевидна.

Настоящее издание может рассматриваться как своеобразная антология всего написанного А. Ф. Лосевым в 1970-е годы об учении о стиле, что может помочь лучше представить эволюцию взглядов мыслителя на эту проблему при соотнесении их с работами 1920-х годов, собранных в его малом, девяти томном собрании сочинений, выпущенном в 1993–2002 годах в издательстве «Мысль».

*А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи*

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абдушукурова Л. А. 400, 401  
Август Октавиан 281, 431  
Авенариус Р. 144  
Аддисон Дж. 339  
Александр Македонский  
278, 279, 281  
Алкамен 297  
Алонсо Д. 38  
Алпатов М. В. 314  
Альберти Л. Б. 302, 316,  
320–325  
Альхазен, ибн аль Хайсам  
316  
Аничков Е. А. 364  
Анненский И. Ф. 244, 427,  
435–437  
Апеллес 55, 56  
Аполлинер Г. 266, 268  
Арагон Л. 226, 246, 271, 385  
Аристотель 46, 77, 275–  
278, 281, 288, 296, 300,  
342, 347  
Арним Л. 361, 364  
Арнольд М. 46  
Асмус В. Ф. 327  
Аст Г. 72  
Ахманова О. С. 35  
Байрон Дж. 231, 253, 358,  
359, 393, 434  
Балли Ш. 32, 124, 154, 155,  
164, 166, 264, 379  
Бальзак О. де 267, 270, 272,  
379  
Бальмонт К. Д. 244  
Бар Г. 150  
Баранов Н. 298  
Баратынский Е. А. 233, 234,  
395, 396, 435  
Батте Ш. 340  
Батюшков Ф. Д. 364  
Баумгартен А. Г. 64, 344–  
347, 355, 356  
Бах И. С. 20, 208  
Башляр Г. 243  
Беккариа Ч. 43, 44  
Белецкий А. И. 173, 175,  
176, 359  
Бёль Г. 21, 224, 384  
Бельый А. 233, 234, 243, 395,  
396, 435  
Белюстин В. 304  
Бени П. 52  
Бергсон А. 12  
Бёрд Р. 438  
Березин И. Н. 27  
Берковский Н. Я. 69, 70, 75,  
76, 355, 364  
Берк Э. 343  
Беттихер К. 107  
Бетховен Л. ван 136, 208  
Бехер И. 246  
Биллесков-Янсен Фр. Я.  
124  
Блаватский В. Д. 298  
Блок А. А. 245  
Блуа Л. 270  
Бодлер Ш. 166, 245, 247,  
269  
Бодмер И. Я. 345  
Бодуэн Ф. 52  
Боккаччо Джованни 76  
Бональд Л. Г. А. 358  
Боровский Я. М. 303  
Борхерт В. 21, 224  
Боссюэ Ж. Б. 269  
Брейтингер И. Я. 346  
Брентано К. 361, 364  
Бройтман С. Н. 446  
Брокгауз Г. 307  
Брокгауз Ф. А. 27, 30  
Бруно Дж. 333, 360  
Брунов Н. 304  
Брюйер Ж. де ла 270  
Брюсов В. 435  
Буало Н. 52, 337, 338  
Булгаков М. А. 246  
Булез П. 15  
Бураго С. Б. 447  
Буркгардт О. 251, 252  
Бэкон Фр. 338  
Бюффон Ж. Л. Л. 42, 47,  
52–55, 126, 130, 164,  
166, 204, 205, 263, 269,  
375–380, 382, 447  
Вагнер Р. 136, 145, 174, 208,  
252, 435  
Вакернагель В. 169  
Ваккенродер В. Г. 359  
Валери П. 166, 264, 271  
Вальдгауэр О. Ф. 298  
Вальцель О. 142–150, 247  
Ванслов В. В. 364  
Варнеке В. В. 286  
Варрон Марк Теренций  
296  
Вебстер Ч. К. 38  
Вейсе Хр. Г. 367  
Веллек Р. 124, 164  
Вельфлин Г. 140–146, 153  
Венгров Н. 34  
Верлен П. 267, 269, 271  
Верн Ж. 247  
Вернер З. 361  
Верхарн П. 245, 267, 270

- Веселовский А. Н. 171  
 Веспасиан Тит Флавий 296  
 Вико Дж. 339  
 Виллар де Оннекур 312–314  
 Вильперт Г. фон 41, 380  
 Винкельман И. И. 55–57, 64, 346–348, 351, 353, 355, 357  
 Виноградов В. В. 179, 224, 374  
 Винтер В. 133–134  
 Вињи А. де 92, 247, 270, 358  
 Витрувий Марк 295, 296, 298–301, 315–317, 319, 320, 323, 324  
 Владимиров Н. Н. 305  
 Волин Б. М. 36  
 Вольтер (Аруз Ф. М.) 127, 267, 270, 340, 342, 379  
 Вольф Х. 344  
 Вордсворт У. 46, 358  
 Вургафт Н. Б. 304  
  
 Габеленц Г.-К. фон 164  
 Габричевский А. Г. 322  
 Гаврик Помпоний 316, 318, 319, 323  
 Гален 286, 287, 293, 294  
 Галилей Галилео 302  
 Гаманн И. Г. 64, 345, 356  
 Гарибальди Дж. 148  
 Гаузенштейн В. 174  
 Гауф В. 246  
 Гачев Г. Д. 388, 389  
 Геббель К. Ф. 150  
 Гегель Г. В. Ф. 16, 93–100, 103, 109, 171, 208, 290, 339, 365–367, 445, 447  
 Гегесий 297  
 Гейне Г. 64, 208, 245, 253, 347, 357, 358  
 Гейнзе И. Я. В. 64, 347, 357  
 Гельдерлин Ф. 143, 208, 359  
 Гемстергейс Ф. 345, 356  
 Гендель Г. Ф. 208  
 Георгиев Л. 39  
 Георгий Франциск 318  
 Гераклит 144, 243, 281  
 Гербер Г. 32, 109  
 Гердер И. Г. 64, 347, 348, 357  
 Гермоген 282  
 Геродот 305  
 Гёррес Й. 361  
 Гесиод 287, 432  
 Гёте И. В. 48, 57–60, 62, 63, 74, 75, 86–88, 91, 95, 96, 142, 144, 146–148, 208, 241, 242, 244–247, 252, 258, 348, 350–352, 354, 355, 357, 367, 435  
 Гетчесон Фр. 342  
 Гиббон Э. 77  
 Гиберти Л. 316, 319  
 Гика М. 304  
 Гинзбург М. Я. 305, 306  
 Гиро П. 123, 124, 155, 164  
 Глазман М. С. 367  
 Гоббс Т. 144, 338  
 Гогарт В. 343  
 Гоголь Н. В. 36, 189, 219, 246, 252, 429, 433  
 Годунов Борис 189, 190  
 Голенищев-Кутузов А. А. 422  
 Голубцов А. П. 307, 308  
 Гомер 160, 287, 408  
 Гонкуры Э. и Ж., братья 269  
 Горнунг Б. В. 224–227, 384–386  
 Городецкий С. 431  
 Горький М. 245, 435  
 Готфрид Страсбургский 147  
 Готшед И. К. 345  
 Готье Т. 247, 270  
 Гофман Э. Т. А. 214, 245, 246, 361, 364  
 Гравина Дж. В. 339  
 Греко Эль 267  
 Григорян А. П. 209, 210, 223, 224, 383, 384  
 Грильпарцер Ф. 361  
 Гримм Г. Д. 289  
 Гримм Я. и В., братья 154, 289, 361  
 Грин А. С. 248, 431  
 Грин Г. 21, 224, 384  
 Губер А. А. 316, 322  
 Гумбольдт В. фон 152–153, 354  
 Гумилев Н. С. 244  
 Гундольф Ф. 142  
 Гурмон Р. де 126, 139, 140  
 Гурный В. 162  
 Гюго В. 92, 115, 267, 270, 379  
 Гюйо Ж.-М. 117, 118, 171  
  
 Д. А. М. 118  
 Д'Аламбер Ж. Л. 43, 155, 381  
 Данте Алигьери 76, 115, 161, 241, 245, 252, 314, 435  
 Дарский Д. С. 247  
 Дворжак М. 122  
 Дебюсси К. 268  
 Девото Дж. 160–161  
 Декарт Р. 267, 269, 333, 337  
 Де ла Мэр 157  
 Деметрий 282  
 Демокрит 144, 277, 281, 287  
 Демосфен 281  
 Державин Г. Р. 435  
 Дешанель Э. 117  
 Джорджоне 213, 331  
 Джотто ди Бондоне 314  
 Дибелиус В. 142  
 Лидро Д. 340–341  
 Дильс Г. 285, 300  
 Дильгей В. 144  
 Диоген Аполлонийский 243  
 Диодор Сицилийский 289, 294, 295  
 Дионисий Галикарнасский 282  
 Дионисий Фурнийский 307, 310  
 Диттманн Л. 121  
 Доде А. 269  
 Дос Пассос Дж. 21, 224, 244, 424  
 Достоевский Ф. М. 174, 431, 432  
 Дракон, законодатель 56  
 Дудучава М. 204, 205, 210, 211  
 Д'Эгийон 268  
 Дюбо Ж.-Б. 339

- Дюма А. 270  
 Дюранти Л. 272  
 Дюрер А. 142, 295, 302, 316, 320, 322, 325–327, 331  
  
 Еврипид 77, 288  
 Егунов А. Н. 443  
 Елистратова А. А. 364  
 Ефрон И. А. 27, 30  
  
 Жид А. 271  
 Жирмунский В. М. 31, 34, 88–90, 142, 193, 195, 196, 357, 364, 380, 383  
 Жирков Л. И. 33  
 Жироду Ж. 271  
 Жуковский В. А. 171  
 Жуффруа Т. С. 117  
  
 Звегинцев В. А. 375  
 Зевксис 303, 304, 320  
 Зелигман А. Ф. 149  
 Земпер Г. 111–113  
 Зенкин К. В. 7  
 Зоил 267  
 Зольгер К. 360, 361  
 Золя Э. 115–117, 247, 267, 269, 270  
 Зотов В. Р. 26, 27  
 Зульцер И. Г. 52, 344, 345, 356  
  
 Ибсен Г. 132, 148  
 Иванов Вяч. И. 18, 19, 150, 151, 243, 426, 435, 439, 440  
 Ивлев Д. Д. 169  
 Ильина В. В. 447  
 Иоанн, ев. 46  
 Исократ 287  
  
 Каган М. С. 8  
 Кайзер В. 123, 124  
 Каламис 297  
 Каллон 297  
 Кальвин Ж. 267  
 Калькман А. 293, 294  
 Кант И. 44, 63, 64, 69, 101, 144, 208, 211, 257, 333, 345, 348–355, 357, 360  
 Карретер Ф. 38  
  
 Кассирер Э. 256–258, 260, 446  
 Кастельветро Л. 333  
 Кастле Э. 107  
 Катенин П. А. 241  
 Квинтилиан 296, 297  
 Квятковский А. П. 34, 380  
 Кеплер И. 260, 302, 318  
 Керн А. П. 249  
 Кёрнер Х. Г. 60  
 Кернер Ю. 361, 364  
 Кибеди Варга А. 164  
 Килланд Э.-К. 295  
 Клейнер И. 162  
 Клейст Г. 359, 361, 364  
 Клиберн В. 212  
 Климт Г. 150  
 Клошток Ф. Г. 143, 145, 208  
 Ключников В. 27  
 Коган-Берштейн Ф. А. 318  
 Коген Г. 194  
 Кокто Ж. 226, 385  
 Колмогоров А. Н. 223, 383  
 Колубовский И. Я. 65  
 Колридж С. Т. 157, 245, 358  
 Кольцов А. В. 422  
 Кон-Винер Э. 171  
 Кондильяк Э. Б. де 269, 340  
 Конт О. 144  
 Корнель П. 145, 268  
 Коршунов А. М. 370  
 Котен Ш. 166  
 Краузе К. 72, 360  
 Крос Ш. 267  
 Крылов И. А. 418, 420  
 Кубицкий А. В. 300  
 Кузен В. 117  
 Кузьмин Р. Ю. 446  
 Кулешов В. И. 359  
 Курилов В. В. 386  
 Курмон А. 225, 385  
 Курциус Э. Р. 382  
 Курье де Мере П. Л. 114  
 Кухаренко В. А. 223, 383  
 Кэррол Л. 267  
  
 Ла-Барт Ф. де 92, 364  
 Лабрюйер Жан де 379  
 Лагарп Ж. Ф. 342  
 Лазарев В. Н. 310, 311, 313, 316, 324  
  
 Ламартин А. 92, 268, 358  
 Ламенне Ф. Р. 358  
 Ларошфуко Ф. 267  
 Лафонтен Ж. 271  
 Левин Ю. И. 234–239, 396–401, 440  
 Левкипп 277  
 Лезин Б. А. 408  
 Лейбниц Г. В. 86, 144, 338, 339, 344, 345, 348  
 Леконт де Лиль Ш. 269  
 Ленау Н. 252  
 Ленин В. И. 172, 181  
 Леонардо да Винчи 145, 295, 302, 319, 320, 322–325, 333  
 Леопарди Дж. 44  
 Лермонтов М. Ю. 231–233, 245, 393–395, 409, 410, 422, 423, 426, 434  
 Лессинг Г. Э. 64, 347  
 Ливанова Т. Н. 8  
 Лисипп 55, 56, 296–300, 303  
 Лист Ф. 212  
 Лихачёв Д. С. 133, 134  
 Локк Д. 338, 340, 342  
 Ломаццо Д. 318  
 Ломоносов М. В. 26  
 Лорк Э. 154  
 Лосев А. Ф. 7–22, 173–175, 244, 275, 276, 327, 425, 435, 438–448  
 Лотман М. Ю. 440  
 Лотман Ю. М. 438–440  
 Лотреамон 267  
 Лужнецкая А. 316  
 Лукиан Самосатский 298  
 Лукреций Кар 144, 277, 303  
 Людвиг О. 150  
 Людовик XIV 74, 113, 114, 174, 342  
  
 Макарт Г. 254  
 Малерб Ф. де 270  
 Малларме С. 264, 271  
 Мальблан А. 261  
 Мальбранш Н. 338, 339  
 Мальро А. 267  
 Мандельштам О. Э. 235, 237, 238, 397, 398, 399

- Манн Т. 247  
 Маркевич Х. 161–162, 168, 169  
 Маркс К. 204, 205, 337, 358  
 Мармонтель Ж. Ф. 341, 342  
 Марузо Ж. 33, 124, 162, 164  
 Матье М. 292  
 Мах Э. 150  
 Мац И. Л. 305  
 Медушевский В. В. 8  
 Мейер Р. 32  
 Мейер Г. Ф. 344, 345, 356  
 Мей Л. А. 422  
 Мендельсон М. 345, 356  
 Мёрике Э. 364  
 Мериме П. 247  
 Мессель Э. 304, 305, 313  
 Местр Ж. де 358  
 Метерлинк М. 245, 246  
 Микеланджело Буонаротти 55  
 Мильбон Дж. 128  
 Мимо А. 267  
 Мирон 297, 298, 302  
 Михайлов А. В. 19, 72  
 Михайлов М. 8  
 Мицкевич А. 358  
 Мольер Ж. Б. 115, 219  
 Моммзен Т. 157  
 Монтень М. де 270, 334  
 Монтегье Ш. Л. 340  
 Мопассан Г. де 245  
 Мориц К. Ф. 19, 345, 356  
 Морье А. 126, 263–272, 378, 379, 446  
 Моцарт В. А. 19, 20, 30, 247  
 Мунен Ж. 163–167, 375  
 Муратори Л. А. 339  
 Мухамеджанова Г. М. 447  
 Мэн де Бيران 117  
 Мэнсел Д. 139  
 Мюллер В. 361, 364  
 Мюльнер А. 361  
 Мюссе А. де 244, 245  
 Назайкинский Е. В. 8  
 Наполеон Бонапарт 361  
 Наэрт П. 130  
 Недович Д. С. 298, 300  
 Недошивин Г. А. 284  
 Некрасов Н. А. 435  
 Неринг В. 52  
 Неупокоева И. Г. 364  
 Николай Кузанский 331, 333  
 Ницше Ф. 136, 137, 161, 267  
 Новалис (Гарденберг Ф. фон) 75, 79, 84, 85, 87, 89, 155, 156, 244, 252, 359, 360  
 Ноль Г. 207, 208  
 Ньюмен Дж. Г. 47  
 Ньютон И. 302  
 Овидий 430, 431  
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 32, 408  
 Овсянников М. Ф. 66  
 Ожегов С. И. 36  
 Озеров В. А. 241  
 Ольшки Л. 318, 325  
 Осгуд Ч. 162  
 Островский А. Н. 244, 245, 431  
 Павлинков Ф. Ф. 30  
 Павлов В. В. 288, 292  
 Палиевский П. В. 375  
 Пановский Э. 288, 292, 294, 307, 309, 310, 315, 317  
 Пападопуло-Керамевс А. И. 307, 308  
 Пастернак Б. Л. 235, 237, 238, 397, 398, 399  
 Пачиоли Лука 318, 319, 333  
 Пеги Ш. 270, 379  
 Пейтер У. 46, 139  
 Пельше Р. 140  
 Перетц В. Н. 251  
 Перуджино Пьетро 74  
 Петников Г. 84, 87  
 Петрарка Ф. 76, 245, 332  
 Петрих Г. 90, 91  
 Петровский Ф. 295  
 Петроний 296  
 Пиндар 77  
 Плавт Тит Макций 219  
 Платнер Э. 347  
 Платон 46, 77, 78, 144, 159, 184, 194, 263, 275–278, 281, 288, 296, 301, 378, 443, 444  
 Плиний Старший 286, 296, 297  
 Плотин 144, 327  
 Плотников Н. С. 445  
 Плутарх 285  
 По Э. А. 245  
 Подземская Н. П. 445  
 Поликлет 284–287, 293, 294, 296–300, 302–304, 306, 320, 328, 329  
 Полонский Я. П. 422  
 Помпиньяк Л. де 270  
 Поп А. 338  
 Попов П. С. 66  
 Порфирий 307, 308  
 Поспелов Г. Н. 175, 238, 239, 386, 388, 399, 400  
 Поп А. 338  
 Потемба А. А. 32  
 Пракситель 55, 56, 297, 303  
 Превер Ж. 271  
 Прокофьев С. С. 245  
 Пруст М. 44, 126, 271  
 Пумпянский Л. В. 435  
 Пушкин А. С. 31, 36, 172, 186, 189, 215, 219, 231–234, 247, 249, 393–396, 410, 419, 420, 423, 425, 435  
 Рабле Ф. 115, 270, 334, 379  
 Радциг С. И. 55  
 Расин Ж. 126, 145, 271, 433  
 Рафаэль Санти 74, 113, 142  
 Рахманинов С. В. 212  
 Резвая В. Г. 305  
 Рек 294  
 Рембо А. 267, 271  
 Рембрандт Х. 146, 191, 254  
 Ригль А. 118–122  
 Рид Т. 343  
 Риман Р. 171  
 Римонди Дж. 445, 446  
 Римский-Корсаков Н. А. 431  
 Риффатерр М. 125, 162, 164  
 Рихтер Ж. П. 74, 360, 361  
 Ричардс И. А. 156–160

- Роллан Р. 7, 246, 247, 369, 371, 373, 374, 376, 382, 389, 400, 440, 442, 447  
 Ронсар П. де 268  
 Ростан Э. 270, 379  
 Рубенс П. П. 146, 254  
 Рубинштейн А. Г. 212  
 Руге А. 367  
 Румор К. Фр. 106  
 Руссо А. 267  
 Руссо Ж.-Ж. 267, 268, 341  
  
 Саводник В. Ф. 231–233, 393–395  
 Сакулин П. Н. 144, 169–173, 175  
 Санд Жорж 272  
 Сапфо 267  
 Саути Р. 358  
 Сахаров С. И. 305  
 Светоний 296  
 Свифт Дж. 127, 246  
 Сейс Р. А. 123–128  
 Сенека Луций Анней 263, 378  
 Сен-Симон К. А. де 271  
 Сент-Бёв Ш. О. 92  
 Сервантес М. де 334  
 Сидоров А. А. 55  
 Синклер Э. Б. 245  
 Скалигер Иосиф Юст 52  
 Скопас 215, 346  
 Скрябин А. Н. 174  
 Скюдери Ж. де 268  
 Соболевский Н. 114  
 Соколов А. Н. 359, 364, 371, 375  
 Соколов А. С. 9  
 Соловьев В. С. 202  
 Соловьев С. М. 245  
 Сологуб Ф. 435  
 Солон 56, 287  
 Соссюр Ф. де 124  
 Софокл 77, 347  
 Спенсер Г. 109–111, 118  
 Спиноза Б. 77, 144, 360  
 Средний Д. Д. 367  
 Сталь А. Л. Ж. де 125  
 Старчевский А. 26  
 Стендаль 127, 265, 266, 272  
 Степанов Ю. С. 261  
  
 Стикни Т. 158  
 Стоян П. Е. 30  
 Сэлинджер Дж. Д. 21, 224, 384  
  
 Тассо Торквато 334  
 Тахо-Годи А. А. 438, 445–448  
 Тахо-Годи Е. А. 438, 439, 445–448  
 Тахо-Годи М. А. 247, 440–443, 447  
 Тацит 253  
 Телекл 294, 295  
 Теллуоль 157  
 Тетенс И. Н. 345  
 Тик Л. 88–91, 359  
 Тиммердинг Г. Е. 305  
 Тимофеев Л. И. 34  
 Толль Ф. 26, 27  
 Толстой А. Н. 229, 391  
 Толстой Л. Н. 172  
 Томашевский Б. В. 162  
 Троицкий В. П. 438, 446, 447  
 Тургенев И. С. 213  
 Тынянов Ю. Н. 168, 169  
 Тэн И. 113–115, 117, 171  
 Тютчев Ф. И. 231–234, 244, 393–396, 435  
  
 Уайльд О. 136, 137, 244, 434  
 Уланд Л. 361  
 Уоррен Э. О. 124  
 Утиц Э. 254–256, 446  
 Ушаков Д. Н. 36  
 Уэллс Г. 247  
  
 Фалес 243  
 Фаулер Р. 162  
 Фенелон Ф. 268, 270  
 Феодор 294, 295  
 Феофраст 281, 282  
 Фидий 55, 56, 294, 297, 346  
 Филемон 431  
 Филон, механик 284, 285  
 Филострат 296  
 Финнбогасон Г. 225, 385  
 Фихте И. Г. 78, 144, 359, 360  
 Фихтенгольц Г. М. 305  
  
 Фичино Марсилио 317, 331  
 Фишер Фр. 100–106, 367  
 Флемминг В. 321  
 Флобер Г. 44, 46, 127, 269, 269  
 Флоренский П. А. 16, 17, 19  
 Фокилид 287  
 Фолькельт И. 138  
 Фонаги И. 162  
 Фонтенель Б. 43, 381  
 Форстер И. Г. 348  
 Фосслер К. 32, 51, 142, 151–153, 162  
 Франковский А. А. 140  
 Франс А. 245, 269  
 Фриче В. М. 174  
 Фукидид 253  
  
 Харциев В. И. 32  
 Хатцфельд Г. 51, 164  
 Хемингуэй Э. 21, 224, 384  
 Хмара В. Н. 208, 209  
 Хоум Г. 342, 343  
 Хух Р. 148  
 Хэмбидж Д. 304, 305  
  
 Цветаева М. И. 435  
 Цезарь Гай Юлий 281, 431  
 Цейзинг А. 367  
 Цельс Авл Корнелий 296  
 Цицерон 26, 144, 281, 282, 298  
  
 Чайковский П. И. 174, 431  
 Чегодаев А. Д. 32  
 Ченнини Ченнино 307, 315, 316, 319, 323  
 Чепуренко Т. В. 447  
 Чернышевский Н. Г. 202, 213, 230, 392  
 Чехов А. П. 245, 408  
 Чичерин А. В. 229, 230, 391, 392, 393  
  
 Шамиссо А. 361  
 Шарова С. 55  
 Шаррон П. 334  
 Шаслер М. 367  
 Шатобриан Ф. Р. 92, 155, 268, 358, 364

- Шваб Г. 361  
 Шевырев С. П. 341  
 Шекспир У. 98, 115, 145–147, 174, 219, 244, 248, 253, 334, 347, 354, 404, 431  
 Шелли М. 246  
 Шелли П. Б. 358, 359, 364  
 Шеллинг Ф. В. Й. 65–72, 74, 75, 79, 144, 171, 359, 360, 362, 367, 445  
 Шестаков В. П. 244  
 Шефтсбери А. 338, 339  
 Шилейко В. К. 322  
 Шиллер Фр. 60–63, 67, 74, 75, 95, 96, 144, 146, 208, 252, 348, 350, 352–355, 357  
 Шкловский В. Б. 200  
 Шлегель А. В. 72–76, 359  
 Шлегель И. Э. 344  
 Шлегель Ф. 75–77, 359–362, 447  
 Шлейермахер Фр. 360  
 Шлоссер Ю. 316  
 Шопенгауэр А. 43, 47, 136, 137, 365–367, 381  
 Шопен Ф. 208  
 Шпитцер Л. 32, 125, 142, 153, 154, 161, 162, 164, 166  
 Штейнвег К. 145, 148  
 Штейнерт В. 89, 90  
 Штраус И. 15  
 Штруп Н. 138  
 Шуберт Ф. 208  
 Шуман Р. 174, 208
- Эберхард И. А. 344  
 Эвномп 303  
 Эйхенбаум Б. М. 168  
 Эйхендорф Й. 361  
 Эльсберг Я. Е. 375  
 Эльстер Э. 251–254, 446  
 Элюар П. 226, 271, 385  
 Эмерсон Р. У. 157, 159  
 Эмпедокл 288  
 Энгельс Ф. 205, 337, 339, 358, 359  
 Энквист Н. Э. 128, 131–134  
 Эпикур 144, 277
- Эсхил 56, 288, 434  
 Эшенбург И. И. 344  
 Юм Д. 343  
 Юшкевич П. С. 318
- Якименко Ю. Н. 445  
 Якобсон Р. О. 164, 165, 169  
 Якубинский Л. П. 169  
 Янсениус Л. П. 267  
 Янчевецкий Г. 55
- Alberti L.-B. 321
- Bachelard G. 243  
 Bally Ch. 129  
 Barnet S. 50  
 Barrère J.-B. 382  
 Behn I. 321  
 Berman M. 50  
 Billeskov Jansen Fr. J. 124  
 Bissung F. W. von 288  
 Bloch B. 131  
 Bonnerot J. 389  
 Bötticher K. 107  
 Bridgewater W. 51  
 Brockhaus H. 318  
 Buffon G. 55, 375  
 Burto W. 50
- Capart J. 288  
 Carreter F. L. 38  
 Cassirer E. 257  
 Castle Ed. 107, 113  
 Chatelain É. 312  
 Corbusier Le 306
- Devoto G. 160  
 Diels H. 285  
 Dieterich Fr. 315  
 Dietrich M. 50  
 Dittmann L. 119, 120, 122  
 Durand P. 307  
 Dürer A. 312, 326
- Eichner H. 76  
 Ekelund V. 130  
 Elster E. 251, 254  
 Enkvist N. E. 128, 132  
 Equicola M. 318  
 Erlich V. 168
- Finnbogason G. 225, 385  
 Flemming W. 321  
 Foat F.-W.-G. 300  
 Fowler R. 162  
 Francisci Georgii Veneti 318  
 Friedemann H. 87
- Ghiberti Lorenzo 316  
 Goodman P. 129  
 Gourmont R. de 126, 130, 140  
 Gregory M. J. 128  
 Guiraud P. 124, 155  
 Günther L. 318
- Hahnloser H.-R. 312  
 Hill A. A. 131, 132  
 Hockett Ch. W. 130
- Kalkmann A. 293  
 Kayzer W. 124  
 Kepler J. 318  
 Kielland E.-Ch. 292, 295  
 Kindermann H. 50  
 Kranz W. 285  
 Krause K. Ch. Fr. 73, 74  
 Kurtz S. 51
- Léonard de Vinci 312  
 Laue H. 287  
 Lauer J.-P. 305  
 Lomazzo G.-P. 318  
 Lorck J.-É. 154  
 Lovejoy A.-O. 303
- Malblanc A. 261, 262  
 Mancini G. 321  
 Markiewicz H. 162, 169  
 Marouzeau J. 124, 129  
 Mégret A. 300  
 Morier H. 126, 263, 378, 379  
 Mortet V. 312  
 Mounin G. 163, 375  
 Müller Ed. 303  
 Murry J. M. 128
- Naert P. 130  
 Nehring Joh. Ch. 52  
 Nohl H. 207  
 Novalis 87  
 Omont H. 312  
 Osgood Ch. E. 131

- Pacioly Fra Luca 318  
Panofski E. 288, 315, 318,  
323, 326  
Papadopoyloy-Kerameōs A.  
307  
Pater W. 139  
Petrich H. 90, 91  
Platone 317  
Pomorska K. 168  
Pomponius Gauricus 318  
Pongs H. 48  
  
Quillet P. 243  
Quirk R. 130  
  
Richards I. A. 156  
Riegl A. 119, 121  
Riffaterre M. 125  
Rohl H. 50  
Rolland R. 382, 389  
Rumohr K. Fr. 106  
  
Sáinz de Robles F. C. 49  
Sayce R. A. 123–126  
Saxl Fr. 317  
Schadow J.-G. 300  
Schäfer H. 289, 291  
Schlegel A. W. 73, 74  
Schlegel Fr. 76  
Schlosser J. 307, 315, 316  
Scott A. F. 51  
Sebeok Th. A. 131, 156  
Seidler H. 129  
Shipley J. T. 46, 128  
Sices D. 389  
Sierotwiński S. 50  
Smith H. 130  
Spencer H. 109  
Spitzer L. 125, 153  
Steck M. 326  
Steindorff Q. 291  
Steinert W. 89  
Steinweg C. 148  
Story W.-W. 300  
  
Tieghem Ph. van 50  
  
Utitz E. 254  
  
Velte M. 312  
Villard de Honnecourt 312  
Vischer Fr. 100, 105  
Vossler K. 152  
  
Warburg J. 130  
Warren R. P. 129  
Warren Ed. A. 124  
Wellander E. 131  
Wellek R. 124  
Wilpert G. von 41, 380  
Winter W. 133  
Winterberg C. 318  
Wierzbicka A. 168  
  
Zeising A. 299  
Zola É. 116



*Научное издание*

**Алексей Фёдорович Лосев**

**УЧЕНИЕ О СТИЛЕ**

Корректор *А. М. Никитина*  
Оригинал-макет *Л. Е. Голод*  
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 10.06.2019. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 36,8. Заказ № 1391. Тираж 300 экз.

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru  
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
Тел. (812)235-15-86

УДК 130.2  
ББК 87.8  
Л791

**Лосев А. Ф.**

Л791 Учение о стиле / А. Ф. Лосев ; общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; вст. статья К. В. Зенкина. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2019. — 456 с.

ISBN 978-5-4469-1396-1

Настоящий том приурочен к 125-летию со дня рождения великого русского мыслителя А. Ф. Лосева (1893–1988). Главная задача издания — представить лосевское учение о стиле, каким оно виделось автору в последний период его творческой деятельности. В том вошли две книги — «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», создававшиеся в 1970-е годы и впервые публикующиеся в России. В Приложения включены фрагменты книги «Эстетика природы», конспекты, статьи, относящиеся к тому же хронологическому отрезку и рассматривающие различные аспекты проблемы стиля и ее понимания в разные исторические эпохи — от античности до XX столетия.

Книга рассчитана на философов, эстетиков, филологов, искусствоведов, культурологов, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей культуры и эстетическими проблемами.

**УДК 130.2**  
**ББК 87.8**

В оформлении книги использованы  
картина П. В. Жуковского «Святая Цецилия» (1902)  
и фотография А. Ф. Лосева 1983 г.

ISBN 978-5-4469-1396-1



© А. Ф. Лосев, наследники, 2019  
© А. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019  
© Е. А. Тахо-Годи, общая редакция, составление, 2019  
© К. В. Зенкин, вступительная статья, 2019  
© Нестор-История, оформление, 2019



**Настоящий том приурочен к 125-летию со дня рождения великого русского мыслителя А.Ф. Лосева (1893-1988).**

Главная задача издания — представить лосевское учение о стиле, каким оно виделось автору в последний период его творческой деятельности.

В том вошли две книги «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», создававшиеся в 1970-е годы и впервые публикующиеся в России.

В Приложения включены фрагменты книги «Эстетика природы», конспекты, статьи, относящиеся к тому же хронологическому отрезку и рассматривающие различные аспекты проблемы стиля и ее понимания в разные исторические эпохи — от античности до XX столетия.