

Стиль (лат. *stilus, stylus*, от греч. *stylos* — палка, палочка) инструмент для письма в виде остроконечного стержня из кости или металла, применявшийся в древности и в средние века. Древние греки и римляне писали стилем на деревянных табличках, покрытых воском. При письме воск процарапывался. Написанное стирали тупой верхушкой стила, которая делалась в виде лопаточки, шара. От названия этого инструмента возникло отвлечённое понятие «стиль», ещё в древности означавшее литературный слог, а позднее получившее и ряд других значений.

Стиль в литературе и [искусстве](#), устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, [образных](#) приёмов, характеризующих произведение [искусства](#) или совокупность произведений.

Стилем также называется система признаков, по которым такая общность может быть опознана. В теории **стиля** существуют различные мнения об объёме понятия стили: с ним иногда связывают весь комплекс явлений содержания и [формы](#)

, но чаще ограничивают его значение структурой [образа](#) и художественной [формой](#)

. Независимо от этого в теории

стиля

подчёркивается глубокая обусловленность формальных структур социальным и культурно-историческим содержанием

[искусства](#)

, его методом

, мировоззрением художника. Не менее важно, что эта обусловленность не носит прямого, механического характера и связана с относительной самостоятельностью развития

стиля

: стилистические признаки могли сохраняться и тогда, когда

[искусство](#)

существенно меняло своё содержание (особенно в таких складывавшихся веками

стилях

, как готика, классицизм);

стили

, обладавшие содержательной глубиной в периоды своего подъёма и расцвета (барокко, классицизм), могли выступать антагонистами художественной правды в периоды кризиса и упадка.

Понятие **стиля** имеет как бы несколько уровней. Происходя от **стиля**—древнего инструмента письма, слово

«СТИЛЬ»

уже в древнем мире стало обозначать литературный слог, индивидуальную манеру. Оно и ныне употребляется для обозначения совокупности художественных особенностей, присущих творчеству писателя, художника, музыканта и т.д. (например,

СТИЛЬ

Микеланджело,

СТИЛЬ

А. С. Пушкина), или даже отдельному периоду его деятельности (например,

СТИЛЬ

позднего Рембрандта). Понятие

СТИЛЬ

широко используется и при определении типичных для какой-либо эпохи художественных направлений или тенденций, обладающих специфическим сочетанием признаков. Как характер и границы, так и наименования таких

стилей

(

«стилевых направлений»

) весьма многообразны (

«строгий стиль»

в изобразительном

[искусстве](#)

древнегреческой классики,

«мягкий стиль»

в изобразительном

[искусстве](#)

поздней готики,

«прециозный стиль»

во французской литературе 17 в.,

«псевдорусский стиль»

в русской

[архитектуре](#)

19 в. и т.д.).

Стилем

считаются и устойчивые особенности

[архитектуры](#)

и изобразительного

[искусства](#)

какого-либо народа, присущие ему в течение длительного времени и в дальнейшем ставшие предметом подражания (

«**древнеегипетский стиль**»

,

«**китайский стиль**»

). Наконец, понятие

стиль

обозначает периоды истории

[искусств](#)

(

«**исторические стили**»

, например

романский стиль

,

готика

,

барокко

), отличающиеся единством образно-пластического строя в произведениях различных

[искусств](#)

.

Исторические стили

имеют большей частью не только хронологические, но и территориальные границы.

Наряду с наиболее изученными

европейскими стилями

важное значение имеют

стили

Азии, Африки и др.

Соотношение между **индивидуальными стилями, стилевыми направлениями и историческими стилями**

складывалось по-разному в различные эпохи. Как правило, в ранние периоды развития

[искусства](#)

стиль

был единым, всеобъемлющим, строго подчинённым господствующим

религиозно-идеологическим нормам: в пределах общего

стиля

выделяются крупные культурные пласты (официальный, фольклорный и т.д.) и местные школы, но направления и индивидуальности ещё не всегда различимы (редкие примеры

— мастера Тутмес в древнеегипетской

[скульптуре](#)

, бургундец Жильбер в романской

[скульптуре](#)

). С эпохой Возрождения значение

индивидуального стиля

резко возрастает.

Стиль

Микеланджело, Тициана, У. Шекспира имеет не меньшее значение, чем

стиль

, господствовавший в их эпоху, поскольку высшие проявления

стиля

никак не исчерпываются его общей характеристикой. Вместе с тем каждый новый

исторический стиль

теряет какую-то часть своей всеобщности по сравнению с более ранними

стилем

. Первоначальная цельность

стиля

подвергается размыванию, дроблению. Уже

стиль эпохи эллинизма

несравненно более многолик и многосоставен по сравнению с древнеегипетским

[искусством](#)

или греческой архаикой. Ещё более резкая разница отделяет

стиль

средних веков от

стиля

нового времени, когда многие крупные мастера (Мольер, И. С. Бах, В. А. Моцарт, У. Хогарт, Ф. Гойя) не могут быть вмещены в рамки какого-либо

стиля

. Нарастают и противоречия внутри

стилей

(классицизирующие тенденции в барокко, романтические — в классицизме и т.д.), что

усиливает зыбкость, подвижность

стилистических границ

. В 19 в. яркость

индивидуальных стилей

и

стилевых направлений

имеет свою оборотную сторону — распад крупных

стилистических общностей

. Возникающее во 2-й половине 19 — начале 20 вв. тяготение к новому синтезу

[искусств](#)

и к формированию на новой основе целостного

стиля

проявляется лишь в ограниченной сфере — в музыкальной драме Р. Вагнера, а также в

[архитектуре](#)

и

[декоративном искусстве](#)

стилей «модерн» и конструктивизма.

Расцвет **индивидуальных стилей**, связанный с победами [реалистического искусства](#) 19— 20 вв., утвердил множественность

стилистических решений

как одну из главных закономерностей развития художественной культуры. В свою очередь,

м

одернизм

с его обилием разнородных течений внёс хаотичность в

стилистическую картину

современного

[искусства](#)

.

Признаки стиля обозначаются по-разному в различные исторические эпохи и в различных [искусствах](#). **Возрождение и классицизм** ярко проявили

себя во многих

[искусствах](#)

, но такие

стили

, как

барокко

и

рококо

, наглядно и отчётливо обозначены преимущественно в

[искусствах](#)

пластических. Применительно к последним и была раньше всего выработана общая теория

исторических стилей

. Такие понятия, как

театр барокко

или

музыка рококо

, возникают по аналогии с пластическими

[искусствами](#)

и не являются общепринятыми. В музыковедении, театроведении

теория стиля

, разрабатываемая рядом исследователей, не приобрела (в силу специфики музыкального и театрального творчества) столь всеобщего методологического значения, как в изучении пластических

[искусств](#)

. Особая специфика у

литературного стиля

, т.к. материал литературы — слово — уже имеет

стилистическую окраску

, принадлежа к какому-либо общеязыковому пласту.

При изучении **стиля пластических искусств** центральное место занимает категория **и исторического стиля**

как этапа истории

[искусства](#)

, когда вырабатывается цельная художественная система, обладающая внутренним (содержательным) и внешним (формальным) единством. В этом смысле говорят о

стиле древнегреческой архаики

и классики, об

эллинистическом стиле

, романском и

готическом стиле

в средние века, о

стиле ренессанса

, барокко, рококо и классицизма в

[искусстве](#)

нового времени.

До сер. 19 в. **категории стиля**, применявшейся в самых различных смыслах, в искусствознании не придавалось принципиального значения. Например, немецкий историк

[искусства](#) И. И. Винкельман называл отдельные

периоды древнегреческого

[искусства](#)

стиля

по их внешним признакам (

строгий стиль

,

высокий стиль

,

изящный стиль

). В

[эстетических](#)

концепциях

классицизма

проблема

стиля

,

«стильности»

приравнивалась к строгому следованию нормативному идеалу прекрасного. Такому толкованию, культивировавшемуся в 19 в. академизмом, искусствознание, оформлявшееся в качестве отдельной научной дисциплины, противопоставило понимание стиля как отдельных этапов исторически обусловленной эволюции

художественной культуры. Именно так, опираясь на

[эстетику](#)

Гегеля, трактовал

стиль

немецкий учёный К. Шназе. Немецкий теоретик Г. Земпер рассматривал

генезис стиля

как результат определённых исторических условий, в первую очередь — материальной практики. Благодаря этому

категория стиля

постепенно стала пониматься как выражение того или иного типа художественного мышления или видения, а история

[искусств](#)

начала трактоваться как закономерное чередование или смена

стиля

. Искусствоведы швейцарец Г. Вёльфлин и австриец А. Ригль утвердили понятие

стиль

как основной принцип исторического изучения

[искусства](#)

, однако ограниченность их методов приводила к тому, что

стиль

был осмыслен в основном как формальная структура, лишённая отчётливо выраженного идейного содержания. Это привело к схематизации понятия

стиль

, что выразилось в многочисленных попытках антиисторического противопоставления двух или нескольких «основополагающих»

стилей

, как

ренессанс

и

барокко

у Вёльфлина, тактильный (или гаптический) и оптический

стили

у Ригля, конструктивный, деструктивный и декоративный

стили

у немецкого теоретика Э. Кон-Винера. Иногда как реакция на такие теории любые

стилистические определения

отрицаются.

[Искусство](#) в своём историческом развитии не всегда кристаллизуется в форме определённого **стиля**, обладающего последовательно развитым внутренним содержанием при четко выявленном и ясном формальном построении. Поэтому наиболее правомерно применение понятия **историческ**

ого стиля

тем эпохам и видам

к

[искусства](#)

(

[архитектура](#)

, [декоративное искусство](#)

), где систематическая упорядоченность формальных приёмов и средств выразительности оказывается наиболее последовательно выявленной.

Стилистическое единство

в прошлом (например, в античном и средневековом

[искусстве](#)

), как правило, имело одной из предпосылок синтетичность всей художественной культуры, преобладание тенденций к слиянию различных

[искусств](#)

в единое целое (например, средневековый собор «вбирал» в свой художественный организм не только

[скульптуру](#)

,

[живопись](#)

и др. виды пластических

[искусств](#)

, но и музыку, литературу и театр).

Борьба направлений и развитие творческой индивидуальности, принесшие художественной культуре 16—20 вв. крупнейшие достижения, последовательно вели к расшатыванию **стилистической общности**. Это дало право многим теоретикам романтизма подвергнуть критике творческую «атомизацию», характерную для культуры буржуазного общества и выразившуюся в «бесстилье» искусства 19 в., противопоставив этому «бесстилью» органической эпохи

«**бол**

ьшого стиля»

, опирающегося на живую полноту и цельность

[эстетического](#)

восприятия действительности. На рубеже 19 и 20 вв. поиски новой цельности художественного сознания во многом были окрашены пафосом

«**борьбы за стиль»**

, что привело к опытам создания

стилистического единства

В

[искусстве](#)

«**модерна»**

, а позднее в

[архитектуре](#)

и

[дизайне](#)

конструктивизма, оказавшего сильное воздействие на

стилистические искания

в архитектурно-художественной практике 20 в.

Литературный стиль

Под **стилем** в литературе понимается своеобразие речи художественной отдельные произведения, писателя, направления, национальной литературы; в широком смысле **стиль**

— сквозной принцип построения художественной формы, сообщающий ощутимую целостность, единый тон и колорит её главным моментам. В античности слово «**стиль**»

означало склад речи, совокупность лексико-фразеологических норм, приличествующих каждому виду риторической словесности (учение о «**трёх стилях**»

, модифицированное классицизмом). В 17 в. учение о **поэтическом стиле**

оформляется в особую филологическую дисциплину, а в 18 в. термин «**стиль**»

усваивается философской

[эстетикой](#)

; Гётс и Гегель связывают понятие

стиль

с художественным воплощением, «опредмечиванием» существенных начал бытия («...

стиль

покоится на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых

[образах](#)

» — Гёте И. В., Из моей жизни. Поэзия и правда, Собр. соч., т. 10, М., 1937, с. 401). В конце 19 — начале 20 вв.

стиль

становится центральной

[эстетической](#)

категорией (наряду с Вёльфлином О. Вальцель в Германии) и нередко толкуется весьма расширительно — как художественная «физиономия» культурной эпохи; вместе с тем в литературоведении 20-х гг. имеет место тенденция свести

стиль

к речевому составу произведения, изучаемому средствами лингвистической стилистики

. Советское литературоведение первоначально испытало влияние обеих тенденций,

однако современным концепциям стиля здесь предшествовала разработка понятия «творческий метод»

К 70-м гг. наиболее широкое признание, по-видимому, завоевало следующее воззрение:

1) **Стиль** как явление [искусства](#) следует отграничивать от **стиля** как явления языка, соответственно у **лингвистической стилистики и поэтики** разные предметы изучения;

2) **Стиль** — категория [формы](#), в то время как метод соотносится с идейно-содержательной стороной художественного воспроизведения действительности; **стиль** — это [эстетическая целостность](#) содержательной формы, системное единство формообразующих принципов (таких, как соотношение объективного и субъективного, мера и характер условности и др.); к формальным компонентам или носителям стиля относятся художественная речь, детализация, [композиция](#);

3) Взаимосвязь **стиля** и художественного метода неоднозначна; если одни методы тяготеют к **стилевой определённости**, даже нормативности, то другие, прежде всего [лингвистическая](#), характеризуются **стилевым многообразием**.

При историческом изучении **литературного стиля** едва ли не главную проблему составляют сложные и изменчивые связи между длительной судьбой какого-либо **стиля** и некогда породившим его духовным содержанием. Очевидно, в процессе развития любого **стиля** по мере его усложнения и формализации эти связи опосредуются и ослабляются. Так, «просветительский классицизм» воспользовался **стилистическими принципами**

идеологически уже чуждого ему классицизма 17 в.

С определённой точки зрения мировой литературный процесс можно рассматривать как нарастание **стилевой разомкнутости** художественных методов (хотя и непоследовательное, с «качаниями» в обратную сторону).

«Большие стили»

(каноны) органических художественных эпох прошлого являют фиксированную и неуклонную согласованность общезначимых принципов миропознания и формотворчества (знаковый ритуализм древнего культового

[искусства](#)

). Поэтика греческой античности, создавшей собственно художественную литературу в её отдельности от культовой, дидактической и учёной словесности, если не предписывает, то уже предполагает обладание

индивидуальным стилем

(«слогом») как одну из литературных норм (что соответствует понятию индивидуального характера, впервые оформившемуся в древнегреческом культурном мышлении).

Типологически — это явление, промежуточное между каноном и

индивидуальными стилями

в современном смысле слова, близкое к той мере

стилевого разнообразия

, какая допускается в рамках новоевропейских дореалистических течений и направлений.

Так, в процессе обмирщения европейской литературы, по прошествии эпохи Возрождения, в которую обращение к народно-низовой **стилистической традиции** препятствовало кристаллизации норм, средневековые

канонические стили

оказались вытеснены именно «нормативно-индивидуальными»

стилями

. Сильный элемент нормативности сохраняется даже в

стиле романтизма

— сама «неповторимость» романтической личности оказывается «предписанием», обретающим устойчиво единообразное

стилевое выражение

. И только в

[реалистическом](#)

[искусстве](#)

стиля

выступает вонне едва приметной канвой, которая пробивается из глубины жизнеподобных форм, через разнообразие подробностей, непосредственно довлеющих предмету

[изображения](#)

. Этот «уход»

стиля

внутри, его непрямая явленность в

[реализме](#)

были связаны с необычайной экстенсивностью

[реалистического](#)

[искусства](#)

, с энтузиазмом охвата и познания всё новых сфер и «углов» жизни. Поскольку пафос неограниченного познания был неотделим от пафоса личного, релятивного — спорного и оспариваемого — суждения о мире, личная внеканоническая инициатива художника впервые стала важным, не только духовно-творческим, как в романтизме, но и собственно

стилеобразующим фактором

, и

стили

реализма осуществились как индивидуальные по преимуществу. Развитие

[реалистического](#)

романа произвело переворот в системе

стилей

художественной литературы. Могучие центробежные силы в структуре романа (разноголосые сознания персонажей, требующие своего слова и «слога», не поддающиеся полной объективации и ускользающие от диктата авторского

стиля

) потребовали для своего «обуздания» невиданно разнообразных словесно-стилистических конструкций; романное высказывание становится, по определению русского учёного М. М. Бахтина, точкой приложения диалогически противоречивых стилеобразующих начал.

Стиль поэзии

и драматургии испытали решительное влияние многоголосия и многоязычия романной прозы.

Со 2-й половины и особенно ближе к концу 19 в. происходит известное «отверждение» индивидуальных **стилей**, возникает впечатление их исчерпывающей завершённости, иллюзия полного совпадения жизненного материала и личного угла зрения художника (поздние Л. Н. Толстой и А. П. Чехов, в особенности Г. Флобер, И. А. Бунин). В сложной атмосфере кризиса старого [реализма](#) и возникновения

противостоящих ему течений декадентства и модернизма великие индивидуальные стили вытесняются субъективными манерами (в гегелевском смысле слова), которые, будучи лишены самозабвенного интереса и доверия к жизни и озабочены собственной оригинальностью, вместе с тем претендуют на то, чтобы от имени своей группы или школы предложить «безъязыкой» эпохе единственно подходящий наиндивидуальный стиль возрождается (в доктринах символизма

, а затем футуризма) архаическая идея особого поэтического языка, который стал бы

языком всенародных торжеств и «действ»; однако на деле каждое течение оказывается плодотворным лишь постольку, поскольку ему случается способствовать завязи одного-двух значительных личных

стилей

Революционная эпоха с её атмосферой **стилистического брожения**, переливающегося за грань личных экспериментов, порождает импульс к мобильности, скрещиванию и непрерывной полемике

стиля

. Этот процесс ярко демонстрирует сов. литература 20-х гг., когда, например, стилистический принцип монтажа фрагментов, как бы мгновенно выхваченных из океана необъятной действительности, используется не только «авангардистами» (Б. Пильняк), но и осваивается большими художниками (очерки М. Горького, «Двенадцать» А. А. Блока), а стремление литературы «схватить» ещё экзотические для неё языковые точки зрения сдвинувшихся со своих мест огромных социальных пластов приводит к расцвету такой периферийной повествовательной формы, как сказ.

Реализм 20 в. ассимилирует и подчиняет своей объективной мере продукты **стилистического «взрыва»**

переломного времени. В советской литературе на новом социальном материале воссоздаётся эпическое повествование классического типа, включающее в сферу авторского голоса новое бытовое, этнографическое, публицистическое разноязычие (М. А. Шолохов).

Реалистический

стиль

в западной литературе избирательно усваивают некоторые условные принципы модернистских школ (интеллектуалистическая

стилизация

у Т. Манна, «

Поток сознания

» у Э. Хемингуэя и У. Фолкнера, новые формы повествования от первого лица и пр.).

Между тем для современного модернизма характерен не синкретизм, а крайняя поляризация

стилистических тенденций

: предельно завершённые конструкции, «снимающие» неисчерпаемость жизни в отвлечённом построении, противостоят принципиально недоконченным, стремящимся пассивно отразить стихийность и хаотическая фрагментарность бытия. Инерция и ответная ломка

стиля

действуют в нынешней разностильной западной литературе с небывалой прежде силой. Резко своеобразные, но мировоззренчески суженные

СТИЛИ

болезненно беззащитны перед их вульгаризацией, модой и пародированием. Попытки преодолеть инерцию, страх перед застоём сопутствуют новым

СТИЛЯМ

с момента их возникновения, возбуждая вокруг них атмосферу беспокойной неустойчивости и временности. В обстановке ускоренных жизненных перемен современная литература стремится найти и стилистически закрепить новые соотношения между индивидуальным и общезначимым в художественном познании.

Одна из важных черт **стилевого развития прозы** — постоянное взаимодействие её с «языком улицы» — разговорной речью. В иные эпохи ориентация на устные речевые формы усиливается. Так, в первые пореволюционные годы особенно остро ощущалась необходимость демократизации языка литературы. Стремительно обновлялся не только словарный его состав, но и строй фразы, абзаца. К началу 30-х гг. значительная часть прозы заговорила на языке, резко отличном от того, который строился на длинном, разветвленном синтаксическом периоде, на неторопливых, обстоятельных описаниях, исходивших от автора, уверенного в добросовестном и длительном внимании своего читателя. Повествование велось в энергичном темпе, резко, без опосредствующих звеньев переходя от предмета к предмету, от впечатления к впечатлению. «Короткая фраза», по-разному явившаяся в прозе самых разных писателей 20-х гг., оказала сильное влияние не только на прозу последующих десятилетий, но и на всю систему письменных жанров — на язык газетного очерка, фельетона, научной статьи. Лингвисты зафиксировали возвращение к этим формам в литературе «после известного перерыва, характеризовавшегося в основном господством „спокойной“, „гладкой“, „правильной“ прозы, в 50—60-е годы...». Новые

СТИ

левые тенденции

оказались связаны с заметным обновлением самой композиционно-повествовательной формы. Привычная форма рассказа «в третьем лице», прочно устоявшаяся в прозе предшествующего периода, отступила назад. Безличного автора сменил живой, участвующий в действии рассказчик; значительная часть «молодой» прозы заговорила от первого лица. Критика видела в этом «стремление к достоверности», желание молодых прозаиков внушить читателю мысль о своём личном участии в происходящем. Характерной чертой одного из заметных стилевых направлений в прозе последующих лет стало расширение прав диалога, в котором зазвучали «новые» слова, и в первую очередь — современное просторечие (В. М. Шукшин). Однако быстро стал заметным разрыв между этими «новыми» голосами, слышными в диалоге, и оставшейся на старых языковых позициях речью собственно авторской. Сближение этих двух потоков — одна из насущных потребностей современного

стилевого развития

