

**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

[и](#)

[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 [лингвистические](#), 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**

