**Стиль**

Г. Поспелов

**1. Понятие стиля.**

Стиль — исторически обусловленное эстетическое единство содержания и многообразных сторон художественной формы, раскрывающее содержание произведения. С. возникает как результат «художественного освоения» определенных сторон социально-исторической действительности, отражаемой в поэтических образах; таким образом в С. осуществляется конкретно-историческое единство формы и содержания художественного произведения.

Характер С. определяется своеобразием конкретной исторической действительности, в условиях которой возникает данный С. В этом смысле понятие С. служит для различения одних исторически сложившихся групп художественных произведений от других, возникших в одну и ту же или в разные эпохи.

Так. обр. понятие С. помогает осознать существенные различия между произведениями искусства, различия в единстве всех их сторон и элементов, во всей их художественной целостности. Так, в русской литературе конца XVIII и первой четверти XIX в. одна группа писателей создавала сентиментальные повести, сентиментально-романтические поэмы, изображающие события личной, интимной, сердечной жизни, отличающиеся мечтательностью настроений, тяготением к таинственному и фантастическому и соответствующими этому особенностями композиции, лексики, интонации (Карамзин, Жуковский, Козлов и др.). Другая группа поэтов в этот период писала легкие, изящные, игривые стихотворения, выражая в то же время недовольство светской жизнью, стремление уйти в природу, в культ любви, красоты и наслаждения жизнью (Батюшков, Дельвиг и др.). Третья группа писателей в ту же эпоху выступала в литературе с авантюрными романами и повестями из жизни низших слоев дворянства и мелкой буржуазии, отличающимися нравоучительной тенденцией, выраженной во всех деталях системы образов, сюжета, языка (Измайлов, Нарежный и др.) и т. д. Наряду с этим существовала и четвертая группа — архаистов, незначительных поэтов-эпигонов (Мерзляков, Шишков, Хвостов и др.), которые пытались подражать Державину, продолжали культивировать жанры XVIII в., писали напыщенные оды и послания, восхваляя в них монарха и его вельмож. Каждая из этих групп писателей по-разному отражала социальную жизнь и, выражая поэтическое содержание в законченном единстве многообразной формы, отличалась тем самым своими особенностями С. или иначе — своим С. Для понимания литературы того времени существенно необходимо осознать наличие различных С., различить отдельные группы произведений по особенностям их содержания, выраженного в многосторонней форме, уяснить социальное и литературное значение каждого С., их взаимодействие и борьбу, отражающую социальные антагонизмы, процесс классовой борьбы. В этом смысле понятие С. очень важно для историко-литературного изучения.

**2. История понятия.**

Первоначально слово «стиль» означало на греческом языке — колонну, столбик, палку, а на латинском (stylus) — заостренный кол, палку. На почве этого общего значения в латинском языке возникло частное: древние римляне называли С. заостренную костяную палочку, употреблявшуюся ими для письма на досках, покрытых воском. Такой костяной грифель имел на конце гладкое утолщение, которым, как резинкой, вытирали неверно нацарапанные слова. По мере развития письменности в профессиональной писательской среде возникли новые, иносказательные значения слова. Известен совет поэта Горация, обращенный к писателям, — «почаще перевертывать стиль» (stylum vertere), т. е. почаще стирать написанное, лучше отделывать свое сочинение. Позднее, в эпоху упадка Империи, за словом С. упрочилось переносное значение. Так напр. поэт Апулей называет С. — способ, характер изложения мыслей; историк Тацит — особенности слога произведения, его литературную манеру.

Переносное значение слово «С.» сохранило во все последующие эпохи, утеряв первоначальное значение. Так в немецком словаре Неринга 1736 С. определяется как способ, манера письма. Следующим этапом было превращение этого ходового слова в научно-эстетический термин. В эпоху Возрождения, а в особенности в первые века нового времени, наступает расцвет филологической критики, создавшей первые обобщения и разграничения в области литературного С. В XVII в. французские ученые (Бени, Бодуэн) отчетливо разграничивали задачи и средства исторического познания от средств ораторского и поэтического искусства. Создание поэтики классицизма (Скалигер, Буало) знаменовало рост интереса к собственно поэтическим средствам. Изучение литературного С. понимается как особая область филологии и получает название стилистики (науки о С.) наряду с поэтикой и риторикой как смежными дисциплинами. Появляется ряд трудов по стилистике, увенчанный в XIX в. классической работой Ваккернагеля «Poetik, Rhetorik und Stilistik» (лекции, читанные в 1836, изданные в 1873). Таким образом изучение С. тогда сводилось, как и до сих пор иногда сводится, к анализу особенностей слога, к стилистике. Так французское литературоведение XIX—XX вв. оперирует преимущественно этим значением слова. Однако постепенно и писатели и ученые пришли к выводу, что С. художественного произведения нельзя свести только к чисто языковым его особенностям, к свойствам, изучаемым стилистикой. В начале XVIII в. уже говорили о С. в музыке. В словаре Неринга уже различается церковный, театральный, камерный музыкальные С. Громадное значение для такого теоретического обогащения понятия С. имели исторические и теоретические работы в области пространственных искусств, в особенности в области архитектуры. Искусствоведы заимствовали у филологов понятие С. для своих научно-исторических обобщений. В своей обстоятельной работе «Всеобщая теория изящных искусств» (1771—1774) немецкий ученый Зульцер различает греческую, римскую, готическую и т. д. архитектурные манеры (Bauarte), говорит об ионийском, дорийском орденах колонн (Säulenordnung), но еще не применяет сюда понятия С., употребляя его только в главе о литературе и разумея под ним способ выражения мысли. Решительный сдвиг в этом отношении был произведен Винкельманом. Знаменитый немецкий искусствовед наметил в своей «Истории античного искусства» (1764) четыре эпохи в развитии греческого искусства, подчеркнув своеобразие каждой эпохи. Затем литературные периоды, к которым уже применялось понятие С. (Скалигер), Винкельман сопоставил со своими эпохами скульптуры и архитектуры и перенес на них понятие С. В дальнейшем оно было подхвачено другими искусствоведами и археологами в их изучении античной архитектуры. Несколько позднее работ Винкельмана понятие С. получило и в применении к области поэзии более глубокое и содержательное раскрытие. Эта заслуга принадлежала величайшему поэту эпохи — Гёте, который развил свое понимание С. в кратких заметках 1789 («Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil»), отчасти приближаясь при этом к теории искусства Шиллера («Письма об эстетическом воспитании», 1795). Гёте требует от художника не только изображения реальности и красоты окружающей жизни, называя это «материей» (Stoff) художественного произведения, но постижения и воссоздания в этой реальности истинной сущности вещей, обозначая ее как «форму» (Form) явлений жизни. В искусстве форма должна осуществляться в материи, подчиняя ее себе; и это высшее единство формы и материи есть С. произведения. Такое понимание С. привело к обогащению и спецификации этого понятия. С. осознается Гёте не просто как манера изложения, не только как поэтический язык произведения, но как особенность всех сторон произведения в их единстве, которое выражает творческую идею художника, постигающего сущность жизни. Это учение Гёте, содержащее элементы объективно-идеалистического миропонимания, было усвоено затем поэтами-романтиками, своеобразно использовано в философии Шеллинга и разработано Геббелем и рядом немецких ученых (Зольгер и др.). Оно осталось отправным пунктом и для последующих теорий, которые своеобразно изменяли его главным образом в формалистическом направлении. Со времени Винкельмана и Гёте понятие С. прочно вошло в широкий обиход искусствоведения, обозначая и специфическую особенность произведений искусства, и существенные различия между ними. В этом последнем отношении почин опять принадлежал скорее искусствоведам, чем литературоведам. Идя вслед за Винкельманом, историки архитектуры, скульптуры, а затем и живописи применяли понятие С. к отдельным эпохам и течениям искусства. Стали говорить о возникновении, расцвете, разложении С., о борьбе, о господстве С. и т. п. Среди искусствоведов XIX—XX вв. выдвинулся ряд теоретиков, посвятивших свои исследования проблеме С. — Г. Земпер («Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1860—1863), А. Ригль («Stilfragen», 1893), Г. Вёльфлин («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915) и др. Вслед за ними и литературоведы стали постепенно употреблять понятие С. применительно к отдельным литературным течениям, говоря о классицизме, романтизме, реализме и т. д. как о С. различных исторических эпох. К концу XIX — нач. XX вв. в западноевропейском литературоведении интерес к проблеме С. непрерывно растет, что отразилось напр. в работах Э. Эльстера («Prinzipien der Litteraturwissenschaft», 1897), Т. Мейера («Das Stilgesetz der Poesie», 1901) и др. Интерес к этой проблеме привел к организации специального съезда по эстетике (Берлин, октябрь 1924), где развернулись оживленные прения прежде всего по вопросу о сущности С. В русском литературоведении понятие С. стало широко употребляться, усиленно пропагандироваться в послеоктябрьский период. В работах П. Н. Сакулина, В. М. Жирмунского, В. М. Фриче и др. понятие С. было выдвинуто в качестве основной историко-литературной категории. Однако порочная методологическая основа этих работ наложила свою печать и на трактовку в них проблемы С.

**3. Стиль как своеобразие искусства.**

Основным пороком буржуазных теорий С. является их формалистичность и внеисторичность, игнорирование содержательности С. и связи С. с отражаемой в искусстве социально-исторической действительностью. Подлинной основой, необходимой предпосылкой для уяснения С. в его единстве должно быть понимание его содержательности. Поэтому у крайних представителей формализма, для которых «в понятии содержания надобности не встречается», соответственно теряется и представление о С. как о единстве (это имело место у ряда русских формалистов); рассмотрение произведений искусства в этом случае сводилось к описанию серии формальных приемов. Отсутствие сколько-нибудь ясных представлений о С. как о единстве и о единстве социально-исторически обусловленном демонстрирует работа Утица «Was ist Stil?» (1911), в которой автор различает восемь «групп» С., выдвигая наряду с натурализмом, реализмом, идеализмом, со С. художника и эпохи также особые С. видов искусства (живописи, скульптуры и т. д.), стиль материалов, стиль места, целевой стиль и т. п. внеисторические категории (учение о стиле материалов развивал еще Земпер).

Формализм в его более утонченных проявлениях пытается однако осознать С. как известное единство.

Некоторые западноевропейские и русские ученые говорят о целостности произведения искусства, о его внутренней замкнутости и взаимосвязи его элементов. Так И. Кон в своей «Общей эстетике» («Allgemeine Aesthetik», 1901) определяет С. «как сумму художественных принципов созидания формы». Другие, напр. Р. В. Валлах (Wallach R. W., «Stil», 1920), П. Франкль («Stilgattungen und Stilarten» в журн. «Zeitschrift für Aesthetik», 1925, Bd. 19), говорят о подобности всех элементов формы произведения («Gleichformigkeit»), о его «формоподобии». Третьи подчеркивают понятием С. единство всех элементов формы (Э. Гирт, «Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung», 1923, Э. Эльстер и др.). В. Жирмунский в своей статье «Задачи поэтики» (1921, перепеч. в его кн. «Вопросы теории литературы», 1928) настаивает на том, что «в живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином стиль». Все эти определения страдают абстрактностью и формалистичностью. Откуда возникает единство формальных элементов и их взаимосвязь, в чем ее специфическая художественная сущность, — эти вопросы, уводящие исследователя за пределы формы, за пределы отдельного произведения, здесь не только не разрешаются, но и не ставятся. Не разрешает вопроса и включение в стилевое единство идеологических моментов в качестве составных слагаемых. Такое определение предложил В. М. Фриче: «Литературный стиль, — пишет он, — ...это органическое единство всех составляющих литературное произведение... компонентов как психо-идеологических (тематика, образы и т. д.), так и технологических (жанровых, языковых и т. п.)».

Единство, связанность, взаимозависимость сторон и элементов существует не только в произведении искусства, но и в любом естественном организме и в любом создании рук и ума человека. И однако далеко не все они обладают С. и рассматриваются с этой точки зрения. Еще Винкельман указывал, что произведения греческого искусства отличаются своим С. не только от искусства нового времени, но наличием С. от предметов природы. Никто не говорит о С. раковины, растения, животного или даже пейзажа, но говорят о С. картины, на которой все это нарисовано. То же в области орудий производства и бытового обихода. Несмотря на то, что локомотив или ротационная машина обладает законченным единством взаимодействующих деталей, понятие С. к ним неприменимо. (Это обстоятельство отмечает между прочим Эльстер, указывая, что можно говорить о форме кристаллов, дерева, раковины и т. п., но нельзя говорить об их стиле). Область применения понятия С. начинается там, где существует единство множества взаимосвязанных элементов, обладающее некоторой содержательной, идеологической значимостью.

Не все идеологические явления «стильны» в одинаковой мере. Понятие С. мало применимо напр. к произведениям науки или философии. Если здесь все же можно говорить о С., то не о С. морали или философии, а скорее о С. морализирования или философствования, т. е. о манере трактовать вопросы и излагать мысли. Совсем иное взаимоотношение между формой и содержанием существует в области искусства. Искусство отражает действительность, воспроизводя ее во всей ее конкретности, в чувственно наглядной форме. Здесь форма является более существенной, чем в других идеологиях. Здесь элементы формы своеобразно значительны, по-своему идейно нагружены, заключают в себе познавательное обобщение действительности и содержат в себе также идеологическое отношение автора к типизированной им действительности. Средством художественного воплощения этого обобщения и выражения идейного отношения писателя к многосторонним типическим характерам и событиям является индивидуализирующий вымысел, художественная детализация, т. е. подбор множества всевозможных художественных компонентов и деталей (как тематических, так и композиционных, языковых) в той обобщающей образной картине, которую писатель рисует в своем произведении. По всем этим причинам содержание в искусстве гораздо теснее связано с элементами формы, чем в других идеологиях. Содержание художественного произведения обнаруживается именно единством бесконечного многообразия элементов и деталей образной художественной формы, приобретающих в совершенных и законченных произведениях искусства высшее эстетическое единство. Вот этой особенностью произведений искусства как таковых и обусловливается художественный С. как особый вид этого единства. В области науки, философии, морали содержание того или иного сочинения или целой системы может быть легко отвлечено от его внешнего построения и манеры изложения и усвоено вне прямой зависимости от них. В искусстве, наоборот, содержание произведения и его форма, его построение представляют собой неразложимое единство и не существуют вне друг друга. Поэтому анализ художественного произведения должен охватывать всю многосторонность его содержания и многогранность формы в их единстве. Анализ С. должен включать в себя детальное рассмотрение всех основных сторон произведения; раскрытие отраженной в нем исторической действительности, социальных коллизий, идейной проблематики произведения путем анализа его тематики, сюжета, типических обстоятельств и характеров его героев, примененных в нем методов типизации, его композиции, используемых в нем средств поэтического языка (со стороны его лексического состава, синтаксиса, интонаций, ритма, фонетики, тропов, фигур и т. д.).

**4. Стиль и историческая действительность.**

Если С. есть исторически обусловленное единство художественного содержания и формы, которое каждый раз получает особенный, своеобразный характер, то встает существеннейший вопрос о том, чем определяется это своеобразие, стилевые различия художественных произведений различных авторов, направлений, разных периодов. Ответ на этот вопрос бывает различным, в зависимости от методологических позиций историка литературы. Существеннейшим пороком буржуазного искусствознания и литературоведения является отрыв художественного С. от порождающей его и отражающейся в нем социально-исторической жизни. Этот отрыв получает различную форму в различных течениях буржуазной науки. Так напр. формирование С. и их смена в формалистическом литературоведении подчас представляется как результат имманентного, независимого от хода истории, литературного процесса, движущей силой которого является автоматизация восприятия или просто прогресс художественной техники. Представители реакционной идеалистической, так наз. «духовно-исторической» школы немецкого литературоведения (стремящейся возродить не диалектическую, а метафизическую сторону гегелианства) изображают этот процесс, как независимый от социально-исторической жизни и выражающий некое «саморазвитие духа», раскрытие метафизических начал. Фашизирующиеся буржуазные ученые пытаются основу С. найти в «духе расы». Характерна в этом отношении эволюция влиятельного немецкого искусствоведа Г. Вёльфлина, который от представлений об исторической последовательности С. ренессанса и барокко (напр. в книге «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915) пришел к утверждению исконной противоположности германской «северной души», порождающей барокковый С. — итальянской «южной душе», порождающей ренессансный С. Очевидно, что во всех этих случаях путь для действительно научного исторического изучения С. оказывается закрытым.

Ряд буржуазных теоретиков литературы и искусства пытается преодолеть формалистический подход к С., уяснить С. в его содержательности. Однако эти попытки обычно имеют субъективистский, психологический, индивидуалистический характер. Содержательность С. понимается здесь лишь как субъективное выражение мировоззрения художника, его идейных взглядов, настроений, переживаний. Так напр. Эльстер определял С. как сумму подчиненных объединяющей норме средств выражения, в которых обнаруживается эстетическая концепция и преобразующая сила творческой личности, подчеркивая при этом, что С. проявляется в «способах восприятия», в «концепции творческого человеческого духа». Подобным образом Р. Унгер (в работе «Weltanschaung und Dichtung», 1917), В. Штаммлер и др. рассматривают С. как выявление идей, миросозерцания поэта. Для иных буржуазных ученых субъективная психология, мировоззрение отдельного художника является конечной инстанцией для выявления содержательности С.; другими выдвигается в этом качестве «дух эпохи», «душа культуры», получающая выражение в С. художника. Но в обоих случаях С. связывается лишь с выражением идеологии. Для марксистского литературоведения С. есть своеобразное идеологическое отражение социальной жизни, и изучение его именно с этой точки зрения является единственно правильным путем.

Новый С. создается новым этапом классовой борьбы, новым периодом общественной жизни, которая ставит перед наиболее чуткими писателями-художниками новые идейные проблемы, подсказывает им новые принципы художественного познания. В создании С. принимают участие многие: одним С. отличаются произведения целого ряда писателей, целой школы, направления. Каждая личность конечно накладывает при этом на свои творения отпечаток своей индивидуальности. Гениальный писатель воплощает «носящиеся в воздухе» идеи глубже, ярче, более многосторонне и ранее других, проявляя при этом весь блеск своей личной мысли, все богатство своего творческого воображения. И каждое произведение, раскрывающее особую конкретную идею и особую тему, конечно своеобразно. При всем том существенные, исторически сложившиеся различия в С. поэтических произведений, или различные поэтические С., — это особенности идейно-образного отражения жизни на разных этапах развития отдельных народов и всего человечества. Для понимания этих различий надо уяснить особенности исторической действительности, отраженной в стиле.

В области установления связей между С. и социально-исторической действительностью в литературоведении возникал ряд антимарксистских уклонов. Вульгарный социологизм, имевший большое распространение в дореволюционном и в советском литературоведении и еще не изжитый до конца и поныне, выступал в форме субъективизма, рассматривая С. только как выражение идеологии отдельных классов и классовых групп, а не как особый вид художественного освоения действительности. Так. обр. вульгарный социологизм в его субъективистском варианте приводил к закрепощению великих классиков мировой литературы ограниченной идеологии отдельных классовых прослоек, интересуясь однобоко лишь «углом зрения», взглядами и настроениями писателя. Такое рассмотрение произведения и его С. всегда оказывается познавательно очень ограниченным. В руках вульгарного социолога произведение перестает быть отражением исторической действительности, зеркалом ее исторической конкретности, ее национального и эпохального своеобразия, лишается своей объективной и абсолютной познавательной ценности, делающей его памятником народного и всемирно-историческ. развития. Произведение рассматривается прежде всего в его «слабых» сторонах, в его субъективной ограниченности и классовой относительности. Художественное богатство стилевых особенностей произведения повисает в воздухе. Для его историко-генетического рассмотрения нет достаточного содержания, и вульгарный социолог или избегает поэтому анализа С., или пробавляется формалистическими «наблюдениями». Неправильность сведения С. исключительно к выражению мировоззрения особенно наглядно обнаруживается при изучении творчества тех писателей, у которых художественный метод и С. складывались как результат художественного познания в противоречии с их философскими, политическими воззрениями.

С другой стороны, те же вульгарные социологи, обращаясь к сопоставлению С. и действительности, обнаруживали наклонность к механицизму. Они истолковывали исторические особенности С. как прямое, механическое отражение особенностей реальной социально-экономической жизни. Подобного рода извращения и ошибки нередко встречаются у литературоведов, специально занимавшихся социологией С. Сюда, прежде всего, относится стремление объяснить свойства литературного С. непосредственно особенностями экономического уклада того или иного класса или целой эпохи (Фриче, Иоффе, Гаузенштейн и др.). Так Фриче, указывал, что в области изучения С. основная задача социологии «состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям». Такое перенесение понятия С. на экономические, производственные отношения совершенно несостоятельно. Маркс говорит о характерном для формации, для эпохи «способе производства» (Productionsweise). Называть способ производства С. значит обезличивать понятие С., лишать его всякой специфичности, содержательности и придавать ему несвойственное значение. Говорить о С. орудий, процесса производства, общественных форм — незакономерно; они ничего идеологически не отражают и не выражают. Отождествление литературного С. со способом производства несостоятельно потому, что таким путем затемняются и стираются существенные качественные особенности этих различных сторон социальной жизни. Принципы художественного познания и принципы производства никак не могут быть тождественны, одинаковы, похожи друг на друга. Материальная и духовная стороны жизни не тождественны, а качественно различны, хотя и едины в своих различиях. Попытку такого рода незакономерного отождествления экономических и художественно-стилевых категорий мы встречаем напр. у Гаузенштейна: «Как феодализм в художественном отношении опирается на принцип наибольшего валового дохода и видит цель хозяйственного присвоения благ в неограниченности потребления, так и эстетическая обработка форм во всех феодальных культурах резко направлена на массовое, количественное» («Искусство и общество»). Единый С. эпохи меркантилизма и абсолютной монархии во Франции XVII века Фриче видит в принципе рационалистической регламентации, охватывающем и экономические, и политические, и идеологические стороны общественной жизни и выраженном в частности в литературном классицизме. Хотя литературный С. и отражает своеобразно этот принцип воздействия господствующих классов эпохи абсолютизма на экономические и политические отношения, но сам по себе этот принцип рационализма и регламентации не есть С. Механическое связывание литературного С. со способом производства, с экономическим укладом, приводит нередко и к еще более грубым механистическим построениям: к объяснению литературного С. только и непосредственно экономическими отношениями, к игнорированию сложной системы надстроечных областей, их взаимодействия и влияния на литературные С. Этой существенной методологической порочностью отличаются те работы вульгарных социологов, в которых основные особенности С. писателя непосредственно выводятся из хозяйственного уклада или из экономического состояния той социальной группы, которая изображается автором. Такое изучение основывается на абстрактных экономических категориях, а не на конкретном понимании расстановки общественных сил и процесса политической и идеологической борьбы в данную историческую эпоху. Прямолинейное связывание литературного С. со способом производства приводит наконец к неправильному установлению единого С. целой эпохи в жизни классового общества, причем литературное творчество каждого отдельного класса оказывается лишь видоизменением, вариантом этого единого С. Так в литературе империалистической эпохи Фриче усматривал господствующий «поэтический стиль промышленно-технического общества», который складывался «в атмосфере победоносного развития капитализма», отражал «апогей капитализма». В «документальности», фактографии, оперировании с математическими знаками, описании современной техники и т. п. Фриче видел «новый поэтический стиль, представляющий собой для него новую, более высокую ступень развития реализма». Черты этого стиля Фриче выискивал уже у Золя, а затем у итальянских футуристов наряду с левыми поэтами-коммунистами, а также у Бласко-Ибаньеса, П. Ампа и др. Так. обр. в понятии единого «стиля эпохи» Фриче объединяет, с одной стороны, критический, хотя уже ущербный, реализм Золя, а с другой стороны, — антиреалистическое искусство апологетов капитализма (футуристов и близких им групп). Понятие единого «стиля эпохи», не отличаясь фактической оправданностью, методологически дезориентирует историка литературы. Оно сводит существенные стилевые различия к «вариациям», оно затушевывает также классовые противоречия эпохи и вытекающий из них процесс литературной борьбы.

Исторические особенности литературного С. не являются механическим, «мертвенно-зеркальным» отражением особенностей социальной действительности. Это — отражение жизни в живом, активном сознании людей. Но не самосознание (идеология) людей, не их мысли, настроения, взгляды являются основой С., сущностью его исторических особенностей. Этой основой является отраженная историческая действительность.

Особенности общественной жизни каждой исторической эпохи представляют собой основу тех существенных различий в литературном С., которые можно наблюдать в творчестве разных писателей разных эпох. Общественная жизнь каждой эпохи сложна и многостороння: в ней существуют самые разнообразные виды, формы, стороны общественных отношений, общественной практики людей. И вот, в зависимости от того, к какому общественному движению примыкает писатель, какую силу и глубину познания жизни он проявляет при этом, он отражает те или другие стороны и моменты общественной действительности в своих произведениях, делает их основой изображения всей общественной жизни, а тем самым основой своего литературного С. На этой основе и складываются все характерные особенности С. Отражение общественной жизни с определенной ее стороны сказывается прежде всего в создании типических образов действующих лиц и типических обстоятельств, в которых они действуют. Создавая литературный тип той или иной общественной среды и эпохи, писатель выделяет в характере героя определенные, интересующие его черты и особенности и выдвигает их на первый план, кладет их в основу изображения всего характера, всей общественной жизни героя. Типический герой произведения всегда занимает определенную социальную позицию — политическую, моральную, философскую, бытовую и т. п. — смотря по тому, чем особенно интересуется в нем автор. Своей социальной позицией герой связывается, противопоставляется позициям других героев, и тем самым образует с ними определенную систему типов. Раскрытие системы типов в динамике литературного произведения образует его сюжет, в котором конкретные ситуации, индивидуальные действия отражают общественные отношения эпохи в определенном разрезе. Возникает система типов и сюжет определенного С. Данная сторона общественной действительности, положенная писателем в основу изображения, определяет то или иное идейное отношение к действительности в целом, ту или иную ее оценку. Идейное отношение писателя к героям и событиям выражается посредством художественной конкретизации образов и сюжета, путем подбора художественных деталей, тематических, композиционных, языковых. Для изображения литературных типов и сюжета определенного С., для выражения их эмоциональной оценки создается многосторонняя и многогранная поэтическая форма, обладающая определенными принципами конкретного воплощения. Возникает определенный и особенный литературный С. во всей своей конкретности, в единстве своего идейного содержания и художественной формы.

Итак, основой литературного С. всегда является определенная сторона, определенный аспект реальной общественной действительности, отраженный и обобщенный в поэтических образах. Каждый исторически сложившийся С. есть «художественное освоение» определенного аспекта общественной действительности, возникающего и развивающегося в социальной практике исторической эпохи. Поэтому произведения того или иного С. по-своему отражают реальную общественную жизнь той или иной эпохи, со свойственными ей характерными чертами и особенностями социального уклада, политической борьбы, бытовых форм, идейных стремлений. В этом смысле произведения каждого литературного С., если только они правдиво и глубоко отражают жизнь, при всей своей идеологической относительности, обладают, в известном смысле, абсолютным историческим значением. Они остаются памятниками исторической эпохи, отражая ее характер всем своим С., вплоть до мельчайших особенностей своей многогранной формы.

Отсюда прежде всего проистекает историческое значение С. Это значение, вопреки вульгарному социологизму, может далеко выходить за пределы классового значения. Каждое общественное движение, каждый отдельный писатель своими произведениями может или препятствовать, или способствовать освободительной борьбе народа с господствующими эксплоататорскими классами, с отсталыми, отживающими социально-экономическими и политическими формами жизни, за новые, более передовые и совершенные общественные отношения, за историческое существование и развитие нации. Исторически прогрессивным является то художественное творчество, которое, хотя бы в конечном счете, отражает интересы народных масс и их борьбу за освобождение. Это значение приобретает творчество художника и его С. тем скорее, чем правдивее и глубже писатель отражает жизнь, раскрывает типические черты и противоречия социальной жизни. Такой писатель и является поэтому, в той или иной мере, представителем данного народа, выразителем интересов нации, ее прогрессивных общественных сил. И в своем литературном творчестве, в своем С. такой писатель отражает, в той или иной степени, характерные черты, вытекающие из особенностей и обстоятельств исторического развития этого народа, отражает определенную эпоху в жизни целого народа. Каждая нация в своем историческом развитии, по-своему и в свое время, проходит различные стадии своей общественной жизни на основе сменяющихся производственных отношений. Эти стадии исторически закономерны, они имеют место у разных народов. Вследствие этого литературный С. может отражать не только определенную эпоху в жизни целого народа, но и определенную стадию развития всего человечества в данной национальной ее форме. Литературный С. надо понимать и изучать в единстве его классового, национального и общечеловеческого значения.

Глубокую оценку гомеровского эпоса именно с этой точки зрения дает К. Маркс в своем неоконченном «Введении» в книге «К критике политической экономии» (Партиздат, 1935, стр. 33). Указывая, что Гомер до сих пор сохраняет для нас «значение нормы и недосягаемого образца», Маркс объясняет это тем, что гомеровский эпос глубоко и законченно отражает «детство человеческого общества», которое для следующих, более зрелых эпох обладает... «вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень», подобно тому, как ребенок со своей «наивностью» и «безыскусственной правдой» радует взрослого мужчину, который уже «не может снова превратиться в ребенка». При этом Маркс уделяет большое внимание и национальному моменту. Основой гомеровского эпоса могла быть именно греческая, а не египетская напр. мифология: среди народов, переживавших тогда «детство человеческого общества», греки были «нормальными детьми», тогда как другие народы были детьми «невоспитанными» или «старчески умными». Отсюда особенное «обаяние» искусства греков, отражающего «неповторяющуюся ступень» человеческого развития. Неповторима и обаятельна не только тематика Гомера (жизнь и события той эпохи могут изображать и поэты других эпох) — неповторим и обаятелен стиль Гомера, который «...предполагает греческую мифологию, т. е. природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии». Вызываемый к жизни социальными сдвигами новый литературный С. вызревает в определенный период национального и мирового литературного развития, в своеобразных условиях определенной литературной эпохи. С. вырастает на основе преодоления старых литературных традиций, на основе отталкивания от враждебных и чуждых течений в искусстве данной эпохи, на основе усвоения и переработки всего того художественного наследства национальной и мировой литературы, которое отвечает устремлениям этого нового С. Опираясь на достижения литературы прошлого, писатели, зачинающие или завершающие новый С., открывают новые принципы художественного обобщения, новые жанры, композиционные и стилистические средства поэтического изображения и т. п. и создают этим новые формы литературного творчества, которые в свою очередь становятся основой для последующего развития мировой поэзии. Так. обр. стилевые различия литературных произведений вытекают не только из того, что они отражают в исторической жизни классов, наций, человечества, но и из того, на какие литературные традиции они опираются, какие влияния они осваивают.

Громадное значение для возникновения и развития С. новой и новейшей литературы имеет творческое усвоение и переработка тех поэтических ценностей, которые накоплены на ранних стадиях развития человечества и продолжают жить и развиваться в народных массах в устной поэзии (фольклор); «...в области самого искусства, — писал Маркс, — известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития». Величайшие художники мировой литературы или непосредственно отразили в своем С. влияние этих первоначальных поэтических форм (Гомер, Софокл и др.), или основывали свое творчество на заимствовании их образов, мотивов, сюжетов (Шекспир, Гёте, Пушкин и др.). Литературный С. надо понимать и изучать в литературно-исторической перспективе.

В процессе создания нового С. громадное значение имеет творческая личность писателя, индивидуальные черты его таланта. С. нет вне отдельного, индивидуального творчества. Крупный, талантливый писатель не только глубже и яснее других осознает идейные проблемы общественного движения эпохи, не только шире, многостороннее обобщает действительность, но и находит для художественного выражения всего этого такие своеобразные законченные формы, приемы, формулы, которые вытекают из его неповторимой творческой индивидуальности.

На основе правдивого и глубокого осознания жизни, ее отношений и противоречий, писатель может притти к художественно-познавательным «открытиям» новых сторон общественной жизни, к осмыслению и постановке новых общественных проблем, к созданию нового содержания в новой многогранной форме, к созданию нового С. Историк литературы должен понимать и изучать С. не только литературных течений, но и литературный С. в его конкретных индивидуальных выражениях в творчестве отдельных писателей. Рассматривая со всех этих сторон напр. творчество Пушкина, надо прежде всего установить, что оно в высшей степени «стильно», что оно является ярчайшим, совершенным проявлением литературного С., обладает законченной многосторонностью содержания и отчеканенной многогранностью формы. В своем С. творчество Пушкина обладает, далее, очень ярко выраженными историческими особенностями. Это творчество связано с определенным С., сложившимся в русской литературе в эпоху дворянской революции, в передовом общественном и литературном движении этой эпохи. Основой этого С. является идеологическое отражение общественной жизни в определенном аспекте: в аспекте борьбы против политического деспотизма во всех его проявлениях, в аспекте утверждения политической свободы, вольнолюбия, свободомыслия, независимости. Эта сторона общественной жизни была для Пушкина основой в изображении социальных типов, отношений, событий, бытовых форм его времени и других исторических эпох. Она лежит в основе почти всех его образов, сюжетов, жанров. Отрицание различных проявлений деспотизма, утверждение свободомыслия и вольнолюбия, гуманистическое утверждение независимости человеческой личности во всех ее проявлениях, стремление к народности являются тем основным идейным настроением, которым окрашены его образы и выявлению которого способствует вся многосторонняя художественная конкретизация в его произведениях, вся их многогранная поэтическая форма. Эти идеологические основы литературного стиля Пушкина отвечали стремлениям передового общественного движения эпохи — движения дворян-революционеров, декабристов. Пушкинский аспект жизни возник в практике этого движения. Но Пушкин так глубоко, правдиво и широко изобразил общественную жизнь в этом аспекте, что значение его произведений выходит далеко за пределы этого движения. Его создания имеют общенациональное значение, в них отразилась вся историческая эпоха, они являются «энциклопедией русской жизни» (Белинский). Борьба с деспотизмом и крепостничеством отвечала интересам широких демократических масс, прежде всего масс крестьянства, которые и после разгрома декабристов угрожали победившему самодержавию. Произведения Пушкина были ярчайшим идеологическим выражением этой борьбы и так. обр. получили широкое народное значение не только для той эпохи, но и для всех последующих периодов борьбы народа за свое освобождение; и это значение тем более свойственно произведениям Пушкина, что он далее других своих современников-писателей пошел по пути утверждения реализма, а наряду с этим, в зрелый период своего творчества, преодолевал ту идейную ограниченность (отвлеченность, романтичность политической мысли, непонимание роли народных масс и т. д.), которая была свойственна большинству декабристов. Значение пушкинского С. заключается далее в том, что он представляет собой национальную, русскую форму общеевропейской, мировой борьбы с деспотизмом и крепостничеством. В своих идейных настроениях и взглядах Пушкин больше многих своих современников опирался на достижения передовой общеевропейской мысли, на идейный авангард человечества своей эпохи, в частности на французских просветителей (Вольтер, Дидро, Руссо). Новый С. русской литературы, возглавляемый Пушкиным, складывался далее на основе также и литературной преемственности в национальном и европейском масштабах. Пушкин взял от русского и французского «классицизма» его сильные стороны — характеристичность его образов, композиционную законченность его жанров, утонченность словесной и ритмической выразительности. Осваивая критически наследие классицизма, он в то же время преодолевал его и через романтизм (Байрон) пришел к реализму. Пушкин разработал реалистические принципы художественного обобщения, опираясь на лучшие образцы европейской литературы (Шекспир, Гёте и др.).

Пушкин создал в своем С. русскую национальную форму реалистической поэзии, совершенствуя литературный язык, ориентируясь во всем этом на устную народную поэзию, на образы и язык русских сказок и песен, на разговорную речь демократических слоев общества. Во всем этом — общечеловеческое значение стиля Пушкина. При этом поэт обнаружил не только свою гениальность вообще, сказавшуюся в глубине и законченности его С., но и конкретные, своеобразные черты своей творческой и общественной индивидуальности, — свой здоровый, светлый ум, оптимизм и жизнерадостность своего темперамента, неповторимые черты своей личной жизни. Во всем этом он оказался выше, ярче, многограннее своих талантливых современников, обладавших сходным литературным С.

В классовом обществе, развивающемся на основе глубоких противоречий, не существует одного, единственного литературного С. Литературные С. эпохи в своей основе различны и зачастую противоречивы. Общие темы, сходные типы и сюжеты трактуются в них различно, иногда противоположно, с разной степенью широты и глубины понимания, в свете различных идейных настроений на основе освоения жизни в различном аспекте и поэтому получают поэтическое выражение в глубоко различной форме. В каждую лит-ую эпоху происходит идейно-творческое столкновение поэтических С. вокруг тех общественных и творческих вопросов, которые характерны для этой эпохи. В результате происходит своеобразная идейно-образная полемика, которая ведется не методами отвлеченных рассуждений и аргументов, как в других сферах идеологии, а методами искусства, но которая имеет от этого не менее острый характер и не менее важное общественное значение. Эта идейно-образная полемика в иных случаях выражается всей многогранностью художественной конкретизации, самим С. произведения.

Различные С. не играют конечно в литературной борьбе одинаковой роли. Они имеют в ней различное значение, приобретают различный удельный вес, воздействуют друг на друга и на читающие слои общества с разной степенью силы и глубины. Литературное и вообще социальное значение С. в условиях исторической эпохи определяется в конечном счете тем, насколько существенным является в общественной действительности, в общественной практике эпохи та ее сторона, тот ее аспект, который художественно осваивается в данном литературном С. Чем более глубокие, более существенные стороны, отношения, противоречия эпохи отразились в С. того или иного писателя, тем большее общественное значение получают его произведения во всем их художественном многообразии, во всем их С. Поэтический С. живет и развивается до тех пор, пока в социальной действительности не происходят глубокие, решающие изменения, пока те общественные противоречия, тот аспект общественной жизни, который находил свое художественное отражение в этом С., сохраняет свое значение, пока он не исчезает или не «снимается» в других, более сложных, противоречиях жизни. Тогда С. становится уделом лишь подражателей и эпигонов, теряет свою оригинальность и общественную значимость и наконец перестает существовать.

Так в 50—60-х годах XIX в. растущие круги разночинной интеллигенции начали активную борьбу с загнивающим самодержавно-крепостническим строем, отражавшую революционные устремления крестьянства. Литературный С. революционной демократии (Некрасов, Щедрин, Чернышевский, Помяловский и другие), осваивая действительность в аспекте самого существенного социального противоречия, являясь поэтому новой, более острой и глубокой формой реализма, создавал новую эпоху в литературном развитии нации. Этот С. занял господствующее положение, заставив писателей других слоев откликаться на выдвинутые им темы и вести вокруг них образную полемику. Но к 80-м гг., в связи с интенсивным ростом капиталистических отношений, с резкой диференциацией крестьянства, ростом пролетариата, ведущее противоречие предшествующей эпохи (борьба крестьянства с помещичьим строем) вошло теперь в более сложную систему противоречий капиталистического строя, осложненных пережитками феодально-крепостнических отношений. Революционно-демократическая интеллигенция, опиравшаяся на разрозненные, неорганизованные крестьянские массы, запутавшаяся в противоречиях своей утопической доктрины, была разгромлена самодержавием и в 80-х гг. переживала тяжелый идейный кризис. На смену революционной демократии 60—70-х гг. приходит либеральное народничество различных оттенков, идущее на компромисс с самодержавием и затушевывающее основные общественные противоречия. Вследствие этого передовой С. предыдущей эпохи постепенно теряет свое значение; стиль же либерального народничества не может занять ведущего положения в литературной жизни страны вследствие своей идейной ограниченности.

Новый передовой С. возникает в начале 90-х гг., с наступлением новой общественной и литературной эпохи.

Это С. революционного пролетариата, ставшего гегемоном в общественной борьбе, «вождем всего трудящегося народа». Он заключает в себе художественное отражение более сложных противоречий новой исторической эпохи. Таковы особенности истории литературных С. Но было бы однако совершенно неправильно отождествлять историю литературы с историей С., как это иногда делается. Так, намечая перспективы советского литературоведения, Фриче писал: «Конечной целью исторической поэтики, истории литературы и социологии поэзии одинаково усматривается одна и та же, по существу, задача: построение истории и социологии литературных (поэтических) стилей. На этом положении довольно единодушно сходятся (разумеется, с известными исключениями) исследователи разных и притом порою противоположных методологических направлений».

Несомненно, литературный С. — понятие весьма содержательное, определяющее характер других форм исторического развития литературы (родов, жанров, методов), как свои стороны и моменты. И тем не менее нельзя сводить историю литературы к истории С. Задача историка литературы состоит не только в том, чтобы, на основе обобщения многих литературных фактов, установить и объяснить существование, изменение, смену определенных литературных С. в определенные исторические эпохи, и не только в том, чтобы отнести каждое произведение к определенному С. Задача состоит также и в том, чтобы в перспективе истории С. установить и понять конкретное историческое своеобразие содержания, конкретное идейно-художественное значение, эстетическую ценность отдельных произведений, отражающих известный период социальной жизни, известный момент живой общественной борьбы, социальную функцию этих произведений, их значение как художественного наследия.

Надо осознать общественную действительность, отраженную в произведениях, идейные проблемы, в них поставленные, оценку жизни, в них выраженную. Все это — основа С., но все это само по себе еще не есть С. Произведения одного и того же С. могут отражать совершенно различные явления жизни, могут иметь различную степень общественной прогрессивности и различную художественную высоту, наконец, могут заключать в себе преодоление своего собственного С. И вот, если понятие С. делается основополагающим, если произведения изучаются прежде всего и даже только с точки зрения их С., то все указанные различия стираются и нивелируются. Понятие С., выдвинутое как исключительный принцип изучения литературы, обезличивает отдельные произведения, а через это и историю литературы. Поэтому стилевой анализ произведений, при всей его огромной важности, должен быть подчиненным моментом изучения.

Кроме того сами законы возникновения и жизни литературных С., намеченные выше, не универсальны и не распространяются на все периоды исторического развития. В своеобразных условиях советской действительности, в эпоху уничтожения всех эксплоататорских классов и постепенного сближения и слияния трудовых слоев общества с революционным рабочим классом под его организованным политическим руководством, жизнь литературных С. имеет свои закономерные особенности.

С коренными изменениями самой действительности, ее ведущих противоречий, ее социальной сущности коренным образом меняются и принципы ее художественного освоения. В социалистическом обществе, лишенном основных классовых антагонизмов, развивается искусство социалистического реализма. Это искусство, обладающее подлинной правдивостью и объективностью, приводит к всестороннему и углубленному революционно-реалистическому познанию действительности. Искусство социалистического реализма стремится через единичное и индивидуальное, через частные темы и эпизоды, личные судьбы отдельных героев раскрыть сущность и закономерность сложного социально-исторического процесса, его основные ведущие тенденции, диалектику исторической действительности, заключающуюся в борьбе новых социалистических начал со старыми, отживающими формами жизни. С. социалистического реализма противостоит бескрылому натурализму как С. обобщающий, синтетический, но не только натурализму. Вобрав в себя лучшие традиции реализма XIX в., реализма классиков, искусство социалистического реализма никогда не ограничивается только отражением суровой правды прошлого, правды настоящего: перспективность, умение заглянуть в будущее, в «завтрашний день» составляет одну из характерных черт С. современной литературы.

Но в противоположность «критическому реализму», звучавшему прежде всего как обвинительный акт против мира прошлого, доминирующим настроением социалистического реализма является пафос созидания, утверждения нового мира, освободившего человека от искажающей его власти капитализма. Являясь орудием класса, перестраивающего и преображающего мир, социалистический реализм впервые становится реализмом, утверждающим прежде всего положительные идеалы, образы положительных героев, борцов за народные интересы.

Советская литература, пронизанная большевистской страстностью, страстностью утверждения социалистической идеи, революционной героики, чужда всякому пессимизму. Ее мажорный тон, глубокий оптимизм Горький, величайший классик и основоположник литературы социалистического реализма, называет «исторической сознательностью».

Своеобразие С. социалистического реализма заключается также и в том, что он не только не противоречит, а включает понятие революционного романтизма, вырастающего на почве реальной действительности. «Революционный романтизм, — писал Горький, — это в сущности псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое, но главным образом способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высших целей социалистического будущего».

Искусство социалистического реализма, художественно осваивающего сложную социалистическую действительность, отнюдь не отличается художественным однообразием.

Многогранность художественной формы, многообразие жанров в современной советской литературе ни в коей мере не противоречат принципиальному единству стиля социалистического реализма, основного С. многонациональной литературы социалистического общества.

**Список литературы**

II. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, изд. «Искусство», М. — Л., 1937 (стр. 586—589 — «О стиле» из «Заметок о новейшей прусской цензурной инструкции» К. Маркса, стр. 672—673 — «О значении литературного стиля» из письма К. Маркса Швейцеру)

Фолькельт И., Современные вопросы эстетики, пер. с нем., СПБ, 1899

Кранц, Опыт философии литературы (Декарт и французский классицизм), перев. М. Славинской, под ред. и с предисл. Ф. Батюшкова. СПБ, 1902 (прилож. к «Научному обозрению»)

Вёльфлин Г., Ренессанс и барокко, изд. «Грядущий день», СПБ, 1913

Его же, Основные понятия истории искусств (Проблема эволюции стиля в новом искусстве), изд. «Academia», М. — Л., 1930 (назв. подлинника: «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»)

Его же, Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Изогиз, (Л.), 1934

Бургардт О., Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э. Эльстера), Киев, 1915

Жирмунский В., Задачи поэтики, «Начала», 1921, № 1

то же, в сб.: Задачи и методы изучения искусств, изд. «Academia», П., 1924

то же, в кн.: Жирмунский В., Вопросы теории литературы, изд. «Academia», Л., 1928

Кон И., Общая эстетика, Гос. изд., 1921

Риккерт Г., Философия жизни, изд. «Academia», П., 1922

Гаузенштейн В., Искусство и общество, изд. «Новая Москва», М., 1923

Вальцель О., Сущность поэтического произведения, в сб. «Проблемы литературной формы, изд. «Academia», Л., 1928 (из кн.: Walzel O., Das Wortkunstwert, L., 1926)

Гиацинтов В., О принципе стиля (По поводу сочин. Вёльфлина «Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe»), «Труды Отделения искусствознания Ин-та археологии и искусствознания», II, М., 1928

Винкельман И., История искусства древности, Изогиз, Л., 1933

Тэн И., Философия искусства, Изогиз, М., 1933

Виноградов И., Борьба за стиль (Сборн. статей), Гос. изд. «Худ. литература», Л., 1937

Гегель, Сочинения, т. XII — Лекции по эстетике, кн. 1, Гос. соц.-эк. изд., М., 1938 (по указателю)

Petrich H., Drei Kapitel von romantischen Stil, Lpz., 1878

Pater W., Appreciations, L., 1889

то же, L., 1911 (pp. 5—38 — Essay on style)

Guyau, J.-M., L’art au point de vue sociologique, P., 1889

то же, 8 éd., P., 1909 (русск. пер.: Гюйо М., Искусство с точки зрения социологии, СПБ, 1891

то же, Гюйо М., Собр. соч., т. V — Искусство с социологической точки зрения, изд. «Знание», СПБ, 1901)

Lacombe P., De l’histoire considérée comme science. Introduction à l’histoire littéraire, P., 1898

Havard H., Histoire et philosophie des styles, 2 vls, P., 1900

Remy de Gourmont, Le Probleme du style, P., 1902 (есть и др. изд.)

Hamann R., Der Impressionismus im Leben und Kunst, Köln, 1907

то же, 2. Aufl., Marburg, 1923 (русск. пер.: Гаман Р., Импрессионизм в искусстве и жизни, Изогиз, М., 1935)

Его же, Aesthetik, Lpz., 1911

2. Aufl., Lpz. — B., 1919 (русск. пер.: Гаман Р., Эстетика, изд. «Проблемы эстетики», М., 1913)

Pissin R., Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung, «Euphorion», 1907, Bd. XIV, H. I, S. 17—22

Worringer W., Abstraktion und Einfühlung, в кн.: Beitrag zu Stilpsychologie, München, 1908

Его же, Formproblem der Gotik, München, 1911

то же, München, 1930

Adler G., Der Stil in der Musik, Lpz., 1911

Wölfflin H., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», B., 1912, XII, S. 572—578

Buffon, Discours sur le style, éd. Hachette, P., 1912 (много др. изд.)

Volkelt J., Der Begriff des Stils, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1913, Bd. 8, S. 209—246

Castle E., Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1914, Heft 3, S. 153—160

Panofsky E., Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1915, Bd. 10, S. 460—467

Simmel G., Rembrandt, Lpz., 1916

Wallach R. W., Über Anwendung und Bedeutung des Wortstil, Würzburg, 1919

Nohe H., Stil und Weltanschauung, Jena, 1920

Coellen L., Der Stil in der bildenden Kunst, Darmstadt, 1921

Walzel O., Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam, 1923

Noack H., Vom Wesen des Stils, II — Der Stilbegriff in den Kultur- und Kunstwissenschaften, «Die Akademie», Erlangen, 1925, Heft IV, S. 63— 115

Murry I., Middleton, The problem of style, Oxford, 1925

«Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd. 19 — Bericht (des) 2. Kongress (es) für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin, 16—18. X. 1924), Stuttgart, 1925

Sydow E., Die Kultur des deutschen Klassizismus, B., 1926

Kainz Fr., Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1926, Bd. XX, H. 1, S. 21—63

Его же, Stil und Form, «Zeitschrift für Deutschkunde», 1927

H. 2, S. 114—126

Viëtor K., Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, № 5—6, S. 154—184

Cohen Sophie, Prinzip oder Stil? (Wiederholung oder Neuschöpfung), «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1926, Bd. XIV, Heft 11—12, S. 398—418

Spitzer L. Stilstudien, Bd. 1 — Sprachstile, Bd. II — Stilsprachen, München, 1928

Schultze — Jande K., Zur Gegenstandbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft (Ein methodologischer Versuch). B., 1928 (S. 58—152 — «Zum Stilproblem»)

Aragon L., Traité du style, 3 éd., P., 1928: Gramm Y., Formbau und Stilgesetz (Das Problem des Gestaltens), Frankfurt a. M., 1931

Passarge W., Zum Stilproblem in der bildenden Kunst, «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1932, Bd. 25, S. 164—174.