

**Марина ПРОТАС**

провідний науковий співробітник ІПСМ,  
канд. мистецтвознав., старш. наук. співроб.

## СТИЛЬ ЯК СТРАТЕГІЯ ЕВОЛЮЦІЇ КУЛЬТУРИ

*Надія існує відтепер тільки в абсолютному відчаї.*

Франсуа ФЮРЕ. «Минуле однієї ілюзії»

*Історія повинна слугувати нам незрівнянним засобом освіти і перевірки, та в історії ми хочемо бути удома, як у нашому світі, на нашій батьківщині, де ми запалюємо наш ентузіазм і відкидаємо великі омани.*

Карл ЯСПЕРС «Всесвітня історія філософії»

Історія осмислення стилю є широкою сферою наукових досліджень, тлумачень самого поняття в соціокультурних аспектах розгалуженої епістемології: досліджуються стилі епох, мислення, стиль життя, мови, поколінь, стилістичні напрями регіональних художніх шкіл, провідних брендів виробників, індивідуальні стилі мистця з визначенням ранньої та пізньої манери. Але чим більше, детальніше і багатогранніше вивчається предмет, тим невловимішою стає його істина. Ще 1964 року Ганс Зедльмайр помітив, що історія стилю — найскладніша і оманлива сфера знань, не вільна від аберацій в пізнанні сучасних епох, оскільки у власному підмурі вона спирається на *естетичні* поняття й універсалії [1, с. 448]. Саме така специфіка сьогодні формально обмежує можливість комплексного розгляду законів, тенденцій історико-культурного розвитку, а за часів тоталітаризму (1920–1930) — була причиною виключення з науково-профільних програм академічних установ означених теоретичних досліджень разом зі секціями соціології мистецтва. Проте тепер нова генерація дослідників розуміє: вивчати проблему стилю в його різних аспектах необхідно, зокрема враховуючи важливість культурної самоідентифікації у сучасному мультикультурному світі.

Перша очевидна трудність, з якою стикається дослідник цього емкого предмету, — «розмитість» методологічного апарату унаслідок великої кількості культурно-часових дискурсів, підходів. Ситуація опосередковано указує на запізнювання «підсумково-

го знаменника» самопізнання культури, на гострий дефіцит осмислених стратегій розвитку, незважаючи на велику кількість векторів сучасних мистецьких практик та теоретико-критичних поглядів на них. До того ж, мистецтвознавство й критика явно відстають від розгалуженої методологічної тактики візуальних форм мистецтва, і, здебільшого, кон'юнктурно фіксуючи пасивно-споглядальну позицію щодо культурних продуктів, залишаючи осторонь міркування про феноменологію стилю. Поміж тим С. Б. Кримський зазначає: кореляція методу і стилю мислення утворює необхідну «методологічну свідомість», тобто програмну чіткість творчої та будь-якої іншої діяльності [2, с. 609]. Трапляється, що методологічна свідомість теорії і практики, добре працюючи на індивідуальному рівні творчості, у колективному плані має гальмуючі чинники, які суспільству слід опрацьовувати. Адже метод є способом (знаряддям) дій зі знаходження культуротворчої мети та істини, а стиль — програмою і шляхом реалізації мети, у формальних контурах яких відбиваються швидкоплинні змістовні трансформації пізнання картини світу. Прискорення еволюції художньої свідомості прискорює швидкоплинні зміни стилів, моделей художнього мислення, і повернення до єдиного панівного стилю доби стає об'єктивно неможливим: системні метаморфози тривають на всіх рівнях культури і в кожному її елементі, немов доводячи істинність теорій Х. Еверета, Б. Мандельброта стосовно еволюції (*лат.* — розгортання), розгалуження культури. Для неї важливість стилю мислення (як історико-епістемологічного коду, а не ностальгії за «великим стилем», що мала місце ще на початку ХХ ст.) очевидна: від рівня і якостей такого мислення залежать евристичні можливості, розвиток (або інволюція, колапсація) культури і мистецтва (чи йде мова про певний художній твір, теоретичний проект а чи про фундаментальні наукові парадигми). Сьогодні, як правило, ми маємо велику кількість методів, що навпомацки намагаються знайти парадигму культури, її істину, без ясної програми пошуків і бачення траєкторій найбільш імовірнісних шляхів розвитку. Тоді як розуміння закономірностей стильового ресайклінгу дарує свободу, звільняючи від безвідповідальності самовираження, дозволяючи знаходити адекватні часу методи втілення задумів. Звідси випливає головне завдання методологічної свідомості нашого часу: синтезування бачення форми з іконологією сенсу, а за індивідуальним стайлінгом вміння прозрівати стратегії культурної епохи, її «художньої волі» (А. Рігль), винної у народженні і занепаді стилів.

Інша дослідницька трудність вивчення феномену стилю зв'язана з першою: концептуально не узгоджена в цілісній теорії мозаїчність окремих тлумачень (своєрідних пазлів) онтології стилю, стилістико-парадигмальної залежності художньої творчості від стратифікаційних категорій соціуму. На сьогодні, в умовах ринкових відносин інформаційного суспільства, є застарілою диференціація мистецтва на сакральне і секулярне (така модель зазвичай працює стосовно епох «великих стилів»); або — народну, професійну художню творчість та творчість так званої «третьої міської культури», що використовували науковці радянських часів, однак тепер жодна модель не пояснює усіх складнощів культурно-мистецького буття сучасного соціуму із міксованими стратами. Хоча одним з важливих чинників була і залишається специфіка та рівень духовно-культурного досвіду людини, її стиль життя і свідомості, котрі не піддаються монетарному виміру ні для реципієнта і художника, ні для мецената і замовника або колекціонера та критика, внутрішні мотиваційні установки яких (навіть в самих викривлених кічем ракурсах) обов'язково позначаються на загальних стратегіях стилістичного мислення культури. Тут не місце заглиблюватися в соціологію, тим паче, що після невдалої спроби радянських ідеологів, що штучно склали в 1970-х концепцію та стратегію культури «нової єдиної спільноти *радянський народ*», на пострадянському просторі дослідження взаємозалежності між стратами суспільства і типами стильових інтенцій не ведуться. Проте досліднику феноменена стилю так чи інакше потрібно враховувати соціокультурні аспекти проблеми, надто часто низький рівень внутрішньої культури замовника ініціює кічеві, непрофесійні витвори, а власне мистці, засліплені щедрою гонорарною винагородою, навіть коли мають уяву про об'єктивно-необхідну якість творчого продукту, погоджуються виконувати забаганки спонсорів сумнівних проектів.

В цілому, теорія стилю, генеза якої завдячує моменту виникнення стилістичної критики кінця ХІХ ст., вважається за молоду сферу знання, адже ґрунтовний досвід Рігля, Вельфліна, Шміта та інших мислителів того часу отримав гідний розвиток лише від другої половини ХХ ст. Зіставлення стильових стратегій історії мистецтва і знань про мистецтво відкриває не тільки принадні перспективи комплексного бачення їх еволюції, але і ряд суперечностей. Наприклад, Ніцше, що вимірював «науковість» мистецтвознавства якістю застосованого методу, бачив розвиток мистецтв цілісним процесом виключно в трансцендентному історико-культурному контексті; сьогодні ж осмислення художніх просторів стоїть на фундаменті «бут-

тевого образу», раціонального концепту, котрий, якщо і претендує на метафізику, все ж залишається поза трансцендентним. Історично так склалося, що більше 70 років, замість того, щоб усвідомлювати уроки культурної революції початку ХХ ст., тоталітарна держава творила єдиний метод, еманациї якого не відпускають художню свідомість до цього дня в найбільш, здавалося б, просунутих проєктах.

Фактично полістилізм зламу ХХ–ХХІ ст. є множиною творчих методів, декларацій «стилістичних масок» (до речі, з постійним голосінням різних мистців, буцімто більше нема чого відкривати в мистецтві, тільки реплікувати – досить очікуваний творчий сплін в умовах відсутності трансцендентних інтенцій). Відтак концепція полістилізму призвела, кажучи словами Зедльмайра, до «зведення художньо прекрасного в ранг абсолютної цінності», де «відношення до Єдиного, Істинного і Благого втрачається» [1, с. 451]. На підміну стилістичної свідомості конструктивним мисленням указував і К. Ясперс, помічаючи втрату з початком ХХ ст. трансцендентного як мети і сенсу мистецтва, культури; але при розширенні «тоталізуючих поглядів» на історію «у всі кінці часів» він не заперечує професійної дисципліни вченого і навіть пропонує власний варіант «образу цілого» [3, с. 242–243]. Тим часом абсолютизація «артизму», поставленого на службу культуріндустрії, торговцям і політиці, веде до катастрофи культури суспільства, руйнуючи стилістичне мислення, перетворюючи музеї, виставки, театри на культові об'єкти ерзац-релігії, де паломники шанують епатажні (і не дуже) твори, не замислюючись про високі сенси дійсного мистецтва. Щоб не заглиблюватися в одкровення «булшит» останнього дослідження Гарі Франкфурта, наведемо вислів Марата Гельмана, якій справедливо відзначав 2002 року герметичну клубність сучасного мистецтва і його споживачів: «мистецтво — дуже зручний інструмент стратифікації суспільства, свого роду фільтр для просіювання еліти. <...> Галерея грає роль клубу, де зустрічаються люди, які в інших обставинах зустрітися просто не можуть» [4]. Російський критик Марина Магидовіч також достатньо прозоро коментує неминучість зрощення новітніх напрямів мистецтва з капіталом, доводить: «У міру того, як новий напрям стає загальним надбанням, він девальвується, втрачає цінність в елітарних кругах. Останні підтримують свій статус тим, що постійно звертаються до [все більш] нових художніх цінностей», і претендуючи на аристократичну висоту справжньої еліти, вони тим самим «можуть відокремлювати себе від нуворишів не менш надійно, чим сторіччя тому за допомогою дворянського титулу» [4].

Як бачимо, стильоутворювальна проблема трансцендентного в мистецтві знята суспільством в самому підмурі, як немодна і некорисна з практичної точки зору. Наївно виглядає на цьому фоні твердження Зедльмайра в роботі «Смерть світла» всього 50 років тому: «Наскільки мало може бути застосоване поняття витвору мистецтва до радикально “абстрактної” продукції, також мало поняття “стиль” може додаватися до художніх і естетичних рухів нашого часу» [1, с. 565].

Однак методологічний «світо-системний погляд», який запропонував Президент міжнародної асоціації соціологів І. Валлерстайн на зламі ХХ–ХХІ ст., виступаючи також в Харківському університеті, вселяє надію на відродження комплексного погляду мистецтвознавства, повноцінного стилістичного мислення культури, вільних від комерціалізації. По суті, справа не в «розколі мистецтва» на види, що прагнуть здолати маргінали; корінь неодмінного наближення колапсації актуальних творчих методів, поширених у добу перехідного періоду, в закритості їх мислення від трансцендентних рівнів творчості. Таке «усікновення голови» творчості через недогляд стильової свідомості культури породжує на початку третього тисячоліття в мистецтві і мистецтвознавстві ту сміливість, перший проблиск якої промайнув за декілька років по Другій світовій, поки світ, перебуваючи в стані тихого ідеалізму, ще не почав холодну війну. Тоді Зедльмайр писав: «Тільки в наші дні наука знов виявила гезамткунстверк в його первинній життєвій повноті, й історико-мистецьке споглядання тепер здатне ... надати історії мистецтва її власний предмет розгляду, який має бути не історією окремих мистецтв або абстрактного стилю, але історією гезамткунстверков, історією їх виникнення, розпаду і секуляризації продуктів розпаду» [1, с. 106].

Така позиція не застаріла для тверезомислячих критиків мистецтва і в третьому тисячолітті, вони закликають суспільство навчатися розрізняти дійсний стиль від неістинного, стилістичні маски від стилістичного хаосу. І якщо сьогодні єдина фундаментальна парадигма неможлива через швидку і складну стратифікацію соціуму, де кожен страт сповідує свій гезамткунстверк, то науковці повинні, не нехтуючи істиною, створити географію багатофокусних ландшафтів, своєрідну карту «над-гезамткунстверка». Адже за «гамбурзьким рахунком» нині суспільство все ще перебуває в зоні впливу наслідків перехідного періоду, що почався від середини 1980-х, а, згідно з так званими «Кондратьєвськими циклами» соціології, часове коло кожного складає 25–50 років. За цей період не було створено осмисленої стратегії розвитку культури, оскільки усі суб'єкти пострадянського буття

надто поринули в очищуючі екстази руйнування наслідків тоталітаризму. Непомітно свобода самовираження затьмарила розуміння того, що мистецтво є формою «самосвідомості культури», культурним кодом, усередині якого, подібно до земного ядра, провертається *проблема стилю*, в її просторово-часовій динаміці зовнішньої і внутрішньої структури; у співвідношенні з фундаментальними парадигмами епох стилістичної свідомості мистецтва і стилю мислення культури. Але в чому причини частоті *підміни стилю* в період хаосу *творчим методом*: що це — пошук нових стратегій розвитку культури? Але чому тоді розмивається полістилістична її цілісність, утруднюючи зворотній процес зведення множинності дискурсів до єдиної культурно-мистецької світосистеми? Намацуючи відповідь, дослідник неминуче натрапляє на чергову недосліджену глибу історії питання.

Адже скинувши ще в епоху «перебудови» з чергового «пароплава сучасності» теоретичні розробки в сфері стилю таких талановитих радянських учених, що продуктивно застосовували системно-історичний метод, як: М. Каган, Е. Устюгова, Т. Знамеровська, — ми не запропонували нічого натомість. Проте наскільки актуальними сприймаються сьогодні слова Кагана: «Розуміння мистецтва як “кода” культури по-новому повертає проблему стилю... Стиль є типом організації художньої форми, обумовлений її змістом», «стиль несе інформацію не про об'єктивну дійсність, яку мистецтво відображає, а про міру і характер її віддзеркалення мистецтвом, про спосіб її образного перетворення», залежний від «тієї культури, до якої дане мистецтво належить, — культури часу, якщо мова йде про стилі епохи, культури тієї або іншої соціальної групи, якщо мова йде про стилі національні» [5, с. 260]. Виходить, що здавши цінні ідеї в запасники музею думки з позначкою «інтелектуальні руїни», ми залишилися без необхідної теорії, зміцнюючої фундаментальної самосвідомості й самоідентифікації сучасного мистецтва. Та головне: пострадянські учені, критики і художники не можуть запозичувати цілющий досвід ззовні, оскільки нізвідки його почерпнути. Відтак, не чекаючи допомоги з боку, нам належить працювати в цій сфері самим, критично оцінюючи свої помилки. У 2000 році проф. Стенфордського університету Роберт Конквест, відомий в Україні як автор книги про голодомор «Жнива скорботи», в іншій не менш шокуючій книзі «Роздуми над сплюндрованим сторіччям», присвяченій ХХ ст., наголошував: ідеї, на які покладали грандіозні надії, виявилися обманом, що спустошує розуми, рухи і цілі країни, повергаючи людство у варварство, хоча виглядали такі ідеї вартими довіри у світовому масштабі. Західна «плюралістична» культура,

з його точки зору, жодною мірою не претендує на досконалість, знаходячись у фазі притирання, дискусій, а частіше — в нерішучості, нерозумінні. Для мистецтва така розмитість обернулася концептуальним відходом в «могутню порожнечу», де влада і гроші привертають цілий пласт «офіціалізованих художників», демонструючи драму зрощення політики і капіталу з мистецтвом [6, с. 49, 252–257]. Позиція Конквеста вельми не самотня, маючи своїх носіїв у різних геокультурних регіонах світу. В Україні також чимало критиків і мистців, котрі вважають, що після висловів критиків, буцімто мистецтвом може бути що завгодно, мистецтво втратило сенс. І хоча таке псевдомистецтво широко популяризують здебільшого як актуальне, «усе це — демонстративна й безвідповідальна омана або ж самоомана. ... Вже минуло кілька років, як Тейт дала Тернерівську премію розрізаним горизонтально півкорові з півтелям у скляному ящику. ... І все це відстоював лорд Палумбо, типовий безголовий экс-фінансист і виконувач обов'язків, на тій підставі, що й Тернера, мовляв, відкидали свого часу. ... Пізніше Тернерівські премії — декотрі з них не такі “трансгресивні”, як інші, — засвідчують подібний смак: остання робота-лауреатка була виконана слонячим лайном. Цей мистецький напівавтономно-комітетський істеблшментаризм дійшов кризового стану влітку 1998 року, коли вся драматично-дорадча комісія Ради мистецтв пішла у відставку...» [6, с. 255]. Ситуація досить прозора натякає українському глядачеві на стосунки ПінчукАртцентру зі скандально відомим Д. Хьорстом, що готується до нової більш радикальної експозиції в Києві. Та як би і нам не прийшлося повторювати за Р. Конквестом, який звинувачував британських меценатів у тому, що вони «поєднують культуру з чимось іще», демонструючи в Королівській академії «різні нутрощі, закривавлени бюсти» тільки зо страху не бути звинувачуваними у пуританстві: «Така драматична конфронтація була викликана спробою “модернізувати” галузь під керівництвом нового шефа з політико-економічним досвідом роботи, але без досвіду мистецького» [6, с. 256]. Але ж культурно-мистецька модернізація може мати і шкідливі наслідки, не дивлячись на те, що і держава, й фінансові інституції переповнені прибічниками моди», до яких прилаштовуються офіціалізовані «бундючні теперішні митці», немов виправдовуючи тезу Артура Кестлера про людину як помилку природи у «сліпучій темряві»: «Цей ретро-дадаїстський активізм накладається на інтелігенцію в дусі Кестлерового зауваження про тисячі “художників, письменників, лікарів, адвокатів і дебютантів”, що вивертали розріджену версію сталінської лінії в 1930-х. У цей час, принаймні в такому контек-

сті, він вступив до Істеблiшменту й “помарширував” по його інституціях. Напівавтономні комітети й корпорації, боячись, аби про них не подумали як про відсталих або (просто жак) як про міщан, ідуть із ним попідручки... Отож ми знову повернулися до тієї духовно-соціальної проблеми» [6, с. 257].

Відтак, щоб запобігти катастрофам колапсуючої культури, потрібно вивчати базову проблему стилістичних трансформацій свідомості. Добрий заділ тут був створений Ю. Лотманом, що дослідив культуру та все різноманіття реально даних культурних текстів як єдину, структурно організовану систему [7]. Адже культура розвивається через системний взаємозв'язок її елементів і структур, причому цілісність бачення її феноменів (стильових зокрема) підсилює здатність самосвідомості і діахронного відтворення культури, з поступовим духовно-ментальним ускладненням всіх її рівнів. Зусилля для квантифікації циклових переходів кожного разу потрібні все більш могутні, і осмислення культурою самої себе також вимагає більш досконалих методів дослідження, зв'язаних з еволюцією свідомості.

Сьогодні усвідомлення тонкощів взаємин мультикультурного співтовариства в умовах євроінтеграції і процесів світової глобалізації робить нас толерантними до різних форм геокультури ХХІ ст. Але толерантність не звільняє від розуміння кожним суб'єктом історії того, що відбувається в культурі, тим більше в кризовий період, від пошуків шляху, котрим можна рухатися далі. Тому в 1990-х міняється стиль мислення суспільства. Воно позбавляється прогресистських моделей лінійного розвитку; принизливої оцінки традиційних культур як нібито примітивно-дитячих. Однак у кожен епоху культура має своє уявлення про час. Більше того: мистецтво залежить від часу, про що дуже тонко писав ще на початку ХХ століття В. Кандінський, але воно і вільне від часу, при тому, що історію ні за якої культурної чи мистецької революції розпочати з абсолютного нуля нікому не вдавалося [8, с. 192–193].

Кант бачив час формою внутрішнього відчуття, яке обіймає простір як форму відчуття зовнішнього (можна порівняти з Кандінським: «зовнішнє, що не є народженням внутрішнім, є мертвнонароджене» [8, с. 28]). Спрощуючи абстрактно цю тезу, можемо додати: метод є спорідненим із культурно-мистецьким простором, тоді як стиль — часом; обидва вони є невід'ємними елементами цілісності, уособленням чого може слугувати стрічка Мебіуса, котра трансформує зовнішнє у внутрішнє та навпаки. Звідси — нерозривність буття різновекторних інтенцій у культурі і мистецтві, а також і різниця вагових категорій

актуального (просторового мистецтва перехідного періоду) і «традиційного» (позачасово-вічного мистецтва, що існує допоки жива людина); звідси і необхідність подолання позитивізму сучасних методів мистецтвознавства. Час набагато ширший і місткіший, ніж простір, він розповсюджується і на закони еволюції свідомості, творчої зокрема. Із розвитком техніки, швидкості і прискоренням історії виникає модернізм, який спочатку прагнув до свободи натхненного пошуку внутрішнього «впочування» (В. Воррингер) у нову красу та істину. Але в решті-решт авангард оперував *просторовою* метафорою часу (орнітоптери Татліна, просторові конструкції Екстер, Бурлюка, Малевича, Кандінського, Ермілова). Попри те, у розривах історії авангардисти побачили сучасність минулого, зокрема архаїки. У 1960-х досвід авангарду знову відроджується, так що Ю. Хабермас наполягає на концепції «незавершеного проекту» модерну [9], а Жак Ле Гофф висуває концепцію Довгого середньовіччя, доводячи спадкоємність більш багаторівневу [10]. У 1990-х Б. Гройс і Р. Козеллек констатують зникнення межі в розумінні старовини та сучасності: сучасний полістилізм скрізь сповнений еманациями історичних стилів, єдине, що необхідно уміти — розрізнити дійсний ресайклінг від стильового маскарару і хаосу [11]. Запропонована світосистемна ЧасоПросторова концепція І. Валлерстайна дозволяє зрозуміти очевидність того факту, що формальні відсилання до полістилізму сучасних форм вислову (фактично, до суми суб'єктивних творчих методів) не пояснюють суті множинності стратегій і цілей, які вони переслідують або намацують [12]. Але про велику відповідальність мистецтва перед життям казав ще 1919 року молодий випускник Петербургського університету М. М. Бахтін: «Поет повинен пам'ятати, що у вульгарній прозі життя винна його поезія, а людина життя хай знає, що в безплідності мистецтва винна її невимогливість і несерйозність її життєвих питань. Особа повинна стати суцільно відповідальною: всі її моменти повинні не тільки укладатися поряд в тимчасовому ряду її життя, але проникати один в одного в єдності провини і відповідальності. І не слід шукати виправдання, у безвідповідальності посилаючись на «натхнення» [13]. Ось чому так необхідно витратити потужні духовно-ментальні зусилля, щоб повернути іконологічну (замість «іконографічної») глибину полістильового мислення в мистецтво і культуру, впустивши в них трансцендентне. Тільки в цьому випадку культурний Час стилістичної свідомості ХХІ ст. знайде еволюційну прозорість і ємність, самоідентифікуючись мірою (одиноцею оцінки) високовідповідальної самосвідомості культури.

1. *Зедльмайр Х.* Утрата середины / Пер. с нем. — М., 2008.
2. *Кримський С.* Стиль мислення // Філософський енциклопедичний словник — К., 2002.
3. *Ясперс К.* Всемирная история философии: Введение / Пер. с нем. — СПб., 2000.
4. <http://magazines.russ.ru/authors/m/magidovich> (*Магидович М.* Поле искусства как предмет исследования)
5. *Каган М.* Искусство в системе культуры (К постановке проблемы) // Сов. искусствознание'78. — М., 1979. — Вып. 2. — С. 239–273.
6. *Конквест Р.* Роздуми над сплюндрованим сторіччям / Пер. з англ. — К., 2003.
7. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р. Г. Григорьева. — СПб., 2002.; *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996.
8. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости — СПб., 2006.
9. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. с нем. — М., 2005. — С. 7–31.
10. *Ле Гофф Ж.* В поддержку долгого средневековья // *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. — М., 2001. — С. 31–38.
11. *Козеллек Р.* Часові пласти: Дослідження з теорії історії / Пер. з нім. — К., 2006.
12. *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Введение / Пер. с англ. — М., 2006.
13. *Бахтин М.* Искусство и ответственность // *Вопр. л-ры.* — 1977. — № 6. — С. 307–308.

**Анотація.** Стаття присвячується історико-культурологічному розгляду специфіки стиля як феномена парадигмальних стратегій еволюції мистецтва і наук про мистецтво.

**Ключові слова:** стиль, стратегії розвитку, еволюція культури.

**Аннотация.** Статья посвящена историко-культурологическому рассмотрению специфики стиля как феномена парадигмальных стратегий эволюции искусства и наук об искусстве.

**Ключевые слова:** стиль, стратегии развития, эволюция культуры.

**Summary.** The article is devoted to the consideration of the historical-cultural specifics of the style as a phenomenon paradigmatic strategies evolution of art and science of art.

**Keywords:** style, strategy development, the evolution of culture.