

СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИЛЯ И СТИЛИЗАЦИИ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова — доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: elena.ust@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению подходов к интерпретации стиля и стилизации. Стиль — символическая форма выражения и идентификации творческого Я в диалоге с творческими кредо других субъектов в широком культурном контексте. Стилизация вносит неопределенность в процесс коммуникации, так как скрывает субъектную идентичность за знаковой формой, использующей чужие стилевые образы. Стиль является проектом, направленным в будущее, стилизация имеет вектор из настоящего в прошлое, ориентируясь на актуальный горизонт ожидания. Различие стиля и стилизации предопределяет разные подходы к их интерпретации. Символическая форма стиля подлежит глубокой смысловой интерпретации и требует активного участия интуиции и воображения. В стилизации игра знаками-значениями на границах культурных кодов располагает к раскодированию, а не смысловой интерпретации. Анализ языка художественных стилизаций опирается на комплекс семантических соотношений: диалог стилизации со стилем-прообразом, с историческим контекстом создания и восприятия стилизованного произведения, диалог стилизатора, выступающего в роли автора, с предполагаемым идеальным реципиентом и с реальным эмпирическим реципиентом. Эстетическая онтология стилизованного произведения предполагает его интерпретацию и как самоценного феномена художественной реальности. Диапазон стратегий интерпретации стиля

и стилизации обусловлен историко-культурными контекстами, выдвигающими свои критерии оценки. В статье рассмотрены разные виды соотношения стиля и стилизации в истории культуры и искусства: когда стилизация является приемом, включенным в стилевую систему и когда она сама становится стилем, как в культуре постмодернизма. В постмодернизме стилизации бесконечно воспроизводят сам контекст интертекстуальной игры столкновения кодов, препятствуя интерпретации смыслов.

Ключевые слова: стиль, стилизация, субъект культуры, интерпретация, контекст, код, коммуникация, игра, постмодернизм

STRATEGIES FOR INTERPRETING STYLE AND STYLIZATION

Elena Ustiugova

D.Sc. in Philosophy, Professor:
St.Petersburg State University, Russia.
E-mail: elena.ust@gmail.com

The article deals with approaches to the interpretation of style and stylization. Style is a symbolic form of expression and identification of the creative self in dialogue with the creative credo of other actors in a broad cultural context. Stylization introduces ambiguity into the communication process, as it hides the subjective identity behind the iconic form using someone else's style imagery. Style is a project directed towards the future, stylization has a vector from the present to the past, focusing on the current horizon of expectation. The difference between style and stylization predetermines different approaches to their interpretation. The symbolic form of style has no definite code, so it is subject to profound semantic interpretation and active involvement of intuition and imagination. In stylization the play of signs and meanings on the boundaries of cultural codes disposes to decoding rather than semantic interpretation. Analysis of the language of artistic stylizations is based on a set of semantic relationships: dialogue of stylization with the style image, with the historical context of creation and perception of stylized work, dialogue of the stylizer, acting as the author, with the assumed ideal recipient and with the real empirical recipient. The aesthetic ontology of the stylized work implies its interpretation as a self-valuable phenomenon of artistic reality. The range of interpretation strategies of style and stylization is determined by historical and cultural contexts, which put forward their own evaluation criteria. This article discusses different types of relationship between style and stylization in the history of culture and art: when stylization is a technique included in

the style system, and when it becomes a style itself, as in the culture of postmodernism. In postmodernism, stylizations infinitely reproduce the very context of intertextual play of collision of codes, preventing the interpretation of meanings.

Keywords: style, stylization, cultural subject, interpretation, context, code, communication, game, postmodernism

Введение

Стиль и стилизация — общекультурные стратегии формообразования, обеспечивающие историческое самосознание культуры и коммуникацию различных субъектов культуры. Эти формы тесно связаны друг с другом, во-первых, потому что стилизация — производная форма, представляющая собой, трансформацию оригинальных стилей, во-вторых, потому что стилизация сама может быть включена в стилевую систему того или иного типа культуры как одно (иногда даже ведущее) из выразительных средств, став кодом ее эстетического образа. Но если стиль проявляется в разных сферах деятельности (в искусстве, в научном мышлении, поведении, общении), то стилизация становится действенным принципом формообразования в наиболее коммуникативно ориентированных художественной и поведенческой областях. В искусстве стиль и стилизация действуют на структурном метауровне формообразования, пронизывая языки различных видов искусства. В данной статье мы ограничимся рассмотрением соотношения стиля и стилизации в искусстве. Несмотря на формальное родство, между стилем и стилизацией существуют кардинальные различия, предопределяющие разные стратегии их интерпретации.

Стиль как символический образ

Стиль может иметь разное содержание — от исторического до индивидуального. Так называемые большие исторические стили обозначают границы и интервалы временной устойчивости форм языка искусства в динамике исторических изменений, благодаря чему удается установить порядок и определенность в потоке разнообразных феноменов искус-

ства. Поэтому в историческом искусствознании категория стиля используется в типологических и классификационных исследованиях (недаром картина истории искусства вплоть до XX века представляла как история последовательной смены стилей: античность, романский стиль, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, символизм, модерн. Кроме того, общая картина стилевых соотношений внутри культурного целого дает как бы «рентгеновский снимок» внутренних интенций культуры и ее художественных векторов, обретающих свою форму в стилевых направлениях (например, в эпоху модернизма параллельно развивались кубизм и экспрессионизм, футуризм и супрематизм). Категория стиля позволяет также определить характер различных творческих индивидуальностей, представленных в многообразии их произведений (например, стиль Стравинского, Шостаковича, Малера). Свойство стиля охватывать в условном формально-содержательном единстве множество феноменов обусловило инструментально классификационное использование категории стиля не только в искусствознании, но и в других областях культурологического знания, решающих задачу упорядочивания содержательно разнообразного материала. Но если отнести к феномену стиля не просто как к данности, а как к выразительному образу, то возникает вопрос о том, какое содержание кроется в стилевых структурах?

Главная особенность стилевой структуры в искусстве состоит в том, что она является метаформой по отношению к морфологическим константам языков искусства (видов, жанров, технологий). В качестве метаформы стиль оказывает воздействие на стандартные формализмы языка, действуя на том уровне художественного творчества, на котором художник как субъект культуры выражает свое отношение к содержанию мира культурных смыслов. Еще Генрих Вёльфлин писал о двойном значении категории стиля — быть одновременно структурой и выражением (образом).

Понятие субъекта культуры — это воображаемая целостность, обозначающая особое интенциональное усилие сознания, направленное на усмотрение, удержание и выражение образа своего мира в отличие от объективной реальности при-

родного, социального, культурного бытия и различных типов его субъектности. Глубинной мотивацией языка стиля является идентификация субъекта художественной деятельности, имеющая два вектора: «я и мир», и «я и другие». Соотношение этих векторов исторически меняется в зависимости от изменения содержания субъектности в мире культуры. В логоцентристской мировоззренческой парадигме самоидентификация творческого субъекта культуры происходила в скрытой форме, так как он осознавал свое место в мире путем восхождения к надсубъектным первоначалам через религию, философию, научное познание, мораль. В пришедшей ей на смену субъективированной парадигме творческий поиск идентичности был направлен на обнаружение и утверждение индивидуального права каждого на собственный универсум. В интерсубъективной парадигме субъект осознает себя прежде всего в коммуникативном пространстве множества равнозначных субъектов, и его творческие усилия направлены на утверждение своей роли как участника коммуникативного процесса. Известный тезис об *исчезновении субъекта* указывает лишь на новую форму его культурной идентичности.

Каждое стилевое высказывание корнями уходит в свою культурно-историческую почву, а затем продолжает жить, вступая в творческий диалог со стилями других эпох и культур, обнаруживая с ними линии притяжения (как классицизм с античной классикой, или экспрессионизм с готикой), или линии взаимной оппозиции (как классицизм и барокко, романтизм и классицизм, реализм и абстракционизм). Стили рождаются не в голове автономного субъекта, не являются трансляцией идеи, социальной или этической позиции, а происходят из широкого культурного контекста, внутри которого вызревает стилевая форма как голос самобытного творческого Я (в диапазоне от исторической эпохи до личности). В. Беньямин подчеркивая разницу понятий происхождения и возникновения, писал:

Происхождение стоит в потоке становления как водоворот и затягивает в свой ритм материал возникновения... В каждом феномене происхождения определяется фигура (Gestalt), в которой идея то и дело спорит с историческим миром, пока

не обретет явленную завершенность в своей истории. Таким образом, происхождение не выделяется из фактической наличности, а относится к ее пред- и пост-истории... То есть категория происхождения не является...чисто логической, она историческая. (Benjamin, 2002, 27-28)

Стилевая форма — символический способ существования собирательного образа творческого Я, выражающего глубинные смыслы экзистенциального мира исторического человека, утверждающего свое присутствие в мире. Стилеобразование — особый вид формотворчества, производного от процесса синергии культурных смыслов, в котором происходит становление потенциального проекта трансцендентального субъекта, способного воспринимать мир за пределами опыта, но стремящегося самоосуществиться в деятельности. Стиль — это символическая форма, обретающая чувственно-сверхчувственную реальность в образе самоидентификации субъекта творчества в материале определенной деятельности. Таким образом, главной характеристикой стиля является его выразительность, создающая эстетическую (чувственно-сверхчувственную) ауру языка, склоняя относиться к стилю как к символу, почувствовать скрытые смыслы стилевой структуры, прочесть больше, чем непосредственно сказано.

Стиль является эстетическим языком культуры прежде всего потому, что в нем форма является символическим способом бытия творческого Я, утверждающего свое присутствие в мире в образе эстетической реальности. При этом стилевой образ несет в себе присущую эстетическому феномену неясность, непереваемость на внеэстетические языки. На это указывала С. Зонтаг, говоря, что языку стиля свойственны механизмы умолчания: «даже самое простое ощущение в его тотальности неопишимо. Любое произведение тем самым следует понимать [...] как определенную работу с невыразимым» (Sontag, 2014). Эстетическая природа стилевой выразительности убеждает в том, что при трактовке бытия эстетического как эмпирического чувственного феномена, мы не сможем продвинуться к пониманию стиля.

Стилевая метаформа может угадываться в языках разных видов искусства, как, например, барокко в архитектуре,

живописи, музыке, литературе; или как форма общности разных индивидуальностей внутри одного стилевого направления, как импрессионизм К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега; или как характеристика творческой индивидуальности художника, внутренне объединяющая множество произведений одного автора (стили Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова). Многозначность символической выразительности стиля раздвигает рамки содержательности каждого отдельного произведения, так как в нем может собираться целый букет стилевых смыслов. Так, например, в образе Александринского театра прочитываются неоклассицизм, ампир, стили Санкт-Петербурга и творчества архитектора К. И. Росси. Гибкость гештальта стилевой метаформы поддерживает общность ее многообразных воплощений, каждое из которых способно быть оригинальным, поэтому стилевой изоморфизм лучше всего определяется в n-мерном языковом пространстве.

Стилеобразование представляет собой синергетическую самоорганизацию языка в динамике живого творческого процесса, в ходе которого художник вступает в бесконечный поток соотношений с реальностью и другими субъектами культурной деятельности, то есть в поиск себя через другое. Этот интенция к гармонизации желаемого и реального осуществляется усилием воли и полета воображения к обретению желаемого образа (проекта) самого себя, очертания которого угадываются, проступают в незавершаемой потенциальности, более неопределенной, чем хочет осознанно сказать художник как автор и мастер.

Избирательная и организующая активность стилевой метаформы не поддается рационально-причинному объяснению, поэтому в истории искусства в ней нередко видели некую над-индивидуальную мистическую силу — «дух времени», «демонический порыв», «орнаментальная воля», «натиск формы». Художник при этом понимался как одинокий индивидуум, без всякого принуждения подчиняющийся этому воздействию. Но если под стилевой интенцией понимать свободную волю художника как субъекта исторического мира культуры к творческому самоиспытанию, то мистический ореол вокруг стиля рассеивается (см. об этом Ustiugova, 2006).

Эстетическое восприятие и интерпретация стиля

Хотя очертания стилового образа в совокупности его внешних признаков кажутся отчетливыми, его скрытые смыслы не очевидны, поскольку природа его символическая. А это значит, что ей присуща неопределенность и неисчерпаемость смысла. Д. С. Лихачев, отмечая поисковую природу происхождения стилового образа, говорил, что в процессе рождения первичного стиля образующий его код не существует, и автор интуитивно движется от потенциального к реальному, никогда не доходя до стадии определенности смысла-формы (Likhachev, 1996, 24). По-своему эту мысль развивал и Ж. Деррида, по мнению которого стиль «защищает от смертельной угрозы того, что предстает, упрямо являет свой вид, присутствие, стало быть содержание, саму вещь, смысл, истину...». Он принадлежит такому процессу освоения, который

будучи неразрешимым, значительнее вопроса *ti esti*, вопроса о завесе истины [...] Процесс освоения приводит к без-донной структуре свойства... Читаемый текст [...] всегда может остаться тайной — не потому, что скрывает тайну, а потому, что всегда может не владеть ею [...] Текст всегда может остаться одновременно открытым, предъявленным, и нерасшифровываемым. (Derrida, 1991, 122-125)

Феномен ускользания смысла стиловой формы находит свое объяснение в символической природе стилового образа. С. С. Аверинцев, размышляя об амбивалентности его бытия, писал:

Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя [...]. Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. (Averintsev, 2001, 155)

Воля художника к определенному видению и чувствуванню мира, и выражению его в стилевом образе направлена не на репрезентацию самой действительности, а на выражение отношения к ней художника: «если я воспринимаю веру другой персоны, я тем самым определенным образом отношусь к ней, в то время как она, выражая свою веру, относится не к себе, а к миру» (Danto, 1984, 312-313), — писал А. Данто.

Механизмы восприятия стиля — интуиция и воображение — схватывают сквозь конкретные внешние черты незримую смысло-форму стилевого образа. Коль скоро стиль как целостность проявления внутренней структуры во внешнем облике является телесно-бестелесным образованием, то и восприятие этой целостности осуществляется чувственно-сверхчувственно.

На балансирование воображения между реальной данностью формы и ирреальностью метаформы при восприятии стиля указывал Ж.-П. Сартр: «...чтобы сознание могло воображать, нужно, чтобы оно ускользало от мира в силу самой своей природы, ...чтобы оно было свободным» (Sartre, 2001, 305). То, что понимается под понятием «стиль Ренессанса», не входит в непосредственное восприятие статуи Давида, созданной Микеланджело, хотя Давид — этап на пути постижения понятия Ренессанса: «Не выдавая себя открыто за Ренессанс, Давид притязает на то, чтобы смутно таить в себе смысл этой эпохи» (Sartre, 2001, 199-200). С. Зонтаг также отмечала, что художественный стиль «следует понимать не только как выражение чего-то, но и как определенную работу с невыразимым. В великом искусстве всегда чувствуешь недосказанность [...], противоречие между выразительностью и присутствием невыразимого» (Sontag, 2014). Принципиальная сложность интерпретации стиля состоит в том, что

смысл символического образа, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий... Самый точный интерпретирующий текст сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы. (Averintsev, 2001, 157)

Восприятие стиля осуществляется в процессе эстетического постижения-освоения, которому, как писал еще А. Баумгартен, свойственна творческая природа, объединяющая впечатлительность, воображение, предвидение, способность видеть целое сквозь сходство и различия, что позволяет говорить об эстетике как знании о неясном. Эстетическая природа стиля и восприятия его целостности ускользают от аналитических процедур интерпретации, способных упростить символ до значения кода.

Интерпретации символического образа стиля осуществляются на стадии выстраивания на образно-эстетической основе искусствоведческих и культурологических нарративов. Но эти трактовки все равно исходят из эстетической чувственно-сверхчувственной целостности стилевой символики, поэтому не могут не прибегать к метафорическому языку понимания. Многие авторы полагали наиболее адекватным способом интерпретации стиля метафору. С. Зонтаг замечала, что

разговоры о стиле — один из способов говорить о произведении искусства в целом. Как любое суждение о целостности, высказывание о стиле вынуждено опираться на метафоры, поэтому для описания чувственных эффектов определенного стиля приемлемы такие эпитеты, как например, «яркий», «тяжелый», «тусклый». (Sontag, 2014)

Метафора схватывает целостность смысло-формы и облегчает трансформацию эстетического образа в язык понятий или эпитетов. Так, Генрих Вёльфлин, характеризуя стиль барокко, чувствовал в нем «тревогу возникающего бытия, напряжение переходного состояния», «стремление чувства к высотам чрезмерного и беспредельного», а образ ренессанса описывал как «образ покоящегося в себе совершенства, замкнутой в себе пропорциональной формы» (Welflin, 2009, 10-11). А в представлении А. В. Михайлова стиль барокко воплощает онтологию тайны преображений, приверженности к метаморфозам, представлению, театральности (Mikhailov, 1994, 333-344). Возможность столь различных толкований указывает на то, что на основе эстетического восприятия стилевого образа может складываться множество вариантов истолкования, в зависимости от системы профессиональных установок интерпрета-

тора. А. В. Михайлов, отмечая разнообразие интерпретаций стиля барокко, вместе с тем подчеркивал, что в их основе так или иначе лежит онтология самого стиля:

Тайная поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое «второе дно», такой глубинный слой, к которому отсылает произведение само себя — как некий репрезентирующий мир облик-свод. (Mikhailov, 1994, 336)

Согласно А. Ф. Лосеву, схватывание единства души художника и облика конфигурации произведения не может не быть предельно жизненным и конкретным, чувственно наглядным, что не снижает эвристичности понятия стиля. Напротив, такие характеристики выразительности стиля как «холодный», «импульсивный», «изобильный» или «вулканический» оказываются не персонально субъективными ощущениями, а вполне категориально приемлемыми описаниями, соответствующими эстетической природе стиля (Лосев, 1977, 237-238).

М. М. Бахтин в заметках о методологии гуманитарных наук солидаризировался с мыслью С. С. Аверинцева о признании симвонологии в качестве особой инонаучной формы знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности (Bakhtin, 1979, 362). Характеризуя природу символа, Аверинцев писал, что

истолкование символа, или симвонология, как раз и составляет внутри гуманитарных наук элемент гуманитарного в собственном смысле слова, т.е. вопрошание о *humanum*, о человеческой сущности, не овеществляемой, но символически реализуемой в вещном, поэтому отличие симвонологии от точных наук носит принципиальный и содержательный характер — ей не просто недостает «точности», но она ставит себе иные задачи. (Averintsev, 2001, 157)

В этом смысле, можно считать образы больших исторических стилей искусства достоверным языком исторической поэтики культуры, открывающим эвристические возможности эстетических способов исторического познания.

Когда речь идет о персональном стиле художника, мы чувствуем эту эстетическую форму не как свидетельство авторского мастерства, а как выразительную речь экзистенциального

художественного субъекта, который, имея стиль, может не владеть им. Это ощущается, когда мы воспринимаем эстетическое родство ряда произведений одного автора, что позволяет говорить о стилях Достоевского, Чехова, Врубеля, Репина, Зебальда или Уэльбека. Так, представление о стиле барокко возникает у нас как неразложимый эстетический образ концентрации эмоций, напряжения форм, в котором в нашем представлении сливаются Вивальди и Микеланджело, Бах и Веласкес, Бернини и Растрелли. Этот образ остается в сознании как память эстетического опыта встреч с произведениями этих и многих других авторов эпохи барокко.

Стилизация как текст

Различные формы стилизации пронизывали художественные языки разных эпох. Они могли иметь разную мотивацию: ностальгическую, пародийную, чисто игровую, декоративную, а также разнообразный репертуар приемов: от уподобления до утрирования и карнавального разыгрывания, от эклектической рядоположенности до культивирования отдельных стилевых признаков чужой речи.

В отличие от символически выразительной природы стиля возникновение стилизаций имеет знаковую форму текста как наличной данности. Текст стилизации представляет собой знаковую систему, семантика которой открывается в процедурах интерпретации как соотносительности с определенными контекстами, а путь к ним указывает стилизатор. Смысловые горизонты символического образа стиля преодолевают границы контекстов, они не замкнуты в системе значений, неопределенны и процессуальны, в то время, как стилизованным текстам свойственны самодостаточность и стабильность значений.

Для стилизации существенно именно репрезентативно-коммуникативное качество текста, обозначающее коннотацию с уже существующими текстами. Двойственное отношение к содержанию передается особым «дистанцированием от предмета с помощью риторического наложения» (Sontag, 2014), поэтому стилизация сущностно вторична, искусственна и ретроспективна.

Если стиль — символическое выражение субъектности, то стилизация скрывает субъектную идентичность за знаковыми признаками стилей-оригиналов. Принцип построения стилизованного произведения парадоксален, так как, с одной стороны, стилизатор выступает как его автор, демонстрирующий умелое владение избранным языковым материалом, а с другой стороны, он намеренно скрывает свою авторскую индивидуальность под маской чужих стилей, уводя сообщение от прямого понимания, но в то же время придавая стилизованному тексту привлекательность неоднозначности переключки «своего» и «чужого» и интерпретационной свободы. Но все же коммуникативные возможности стиля и стилизации несоизмеримы, поскольку посредством стилей осуществляется межкультурный диалог смыслов в глобальном историческом пространстве культуры, а коммуникативная программа стилизаций ограничена ориентацией на актуальный культурный контекст и межтекстовыми коннотациями.

Интерпретация стилизации

Главным механизмом действия стилизации является метаязыковая игра: игра со стилями как текстами, игра с текстом, игра с реципиентом посредством текста. Будучи текстом, отсылающим к другим текстам, стилизация располагает к контекстуальной интерпретации, раскодированию значений, поэтому стилизованное произведение воспринимается не столько как самостоятельное творение, сколько как комментарий к существующим произведениям — оригиналам.

Разные типы стилизации в искусстве предоставляют различные возможности для интерпретации произведения как автономного текста, стилизации как принципа построения оригинального стиля, как игровой дихотомии. В основу интерпретации стилизованного произведения искусства заложен комплекс коннотаций: связь стилизации со стилем-прообразом, с историческими контекстами создания и восприятия стилизованного произведения, диалог стилизатора-автора с предполагаемым идеальным или с реальным эмпирическим реципиентом, а также рассмотрение собственной эстетиче-

ской онтологии стилизованного произведения как феномена художественной реальности.

Если стиль не обращен к конкретному адресату и существует как послание в мир, то есть является в принципе незавершаемым процессом творческого самовыражения и саморазвития субъекта деятельности, то стилизация, во-первых, обнаруживает определенный замысел автора-стилизатора, который целенаправленно избирает двоичную структуру своего произведения, а во-вторых, изначальную ориентацию стилизатора на конкретный горизонт рецептивного ожидания.

И сам стилизатор, и реципиент принадлежат общему контексту актуализации смысла, что сужает канал потенциальных значений. Тот, кого У. Эко называл образцовым читателем, улавливает игру стилизатора со стилем как игру значений и читает замысел автора стилизации, становясь соавтором смысла. Таким образом, интерпретация стилизованного художественного произведения предполагает общение стилизатора с подготовленным реципиентом. Стилизатора можно было бы назвать, говоря словами У. Эко, образцовым автором, «голосом, который хочет нас видеть рядом с собой» (Эко, 2002, 32), при помощи приема «стилизации» настраивающим реципиента и подготавливающим его к встрече. Реципиент, получая шифр, принимает заложенную информацию и занимается образной импровизацией на основе структуры сообщения (Lotman, 2005, 95). Но когда реципиент сталкивается с неожиданной сменой кодов, ему приходится искать новый ключ к пониманию. По мнению Лотмана, именно на рубежах смены кодов находятся точки наивысшего напряжения в восприятии текста (Lotman, 2005, 488). Но реципиент, принадлежащий к другому культурному и историческому контексту, может эту игру не опознать и пройти мимо игрового диалога, задуманного автором. Так эмпирический реципиент (обычная публика) легко принимает неоготику за готику, а неоренессанс — за Ренессанс.

Возможности эстетической интерпретации стилизованного произведения зависят от широты диапазона эстетических импровизаций и декоративных решений в пределах заданного кода, что может придавать стилизованным образам эстетическую новизну и художественную ценность. Если относиться



Илл. 1. Страсбургский собор,
Франция, XV в.



Илл. 2. Вокзал Сент-Панкрас,
Лондон, XIX в.



Илл. 3. Антонио Гауди,
Дом дракона (Batllo), Барселона

к стилизации как к эстетическому образу конкретного художественного произведения, то сама его онтология располагает реципиента не только к поиску значения, но и к эстетическому соприсутствию в акте сотворчества. Так, воспринимая фантазии А. Гауди об архитектуре и природе, реципиент погружается в процесс взаимопроникновения пластической игры форм, поверхностей, цветов и ассоциаций, улавливает образную метафору, включается и в спор языка архитектуры

с природными формами, и в диалог архитектурной традиции с новаторскими фантазиями модерна, то есть он оказывается соучастником бытийно-смыслового события состязания культуры и природы, искусственного и естественного.

Чем более стилизация замкнута в сфере чисто знаковой комбинаторики, тем беднее ее собственная эстетическая выразительность. Чем ярче и оригинальней фантазии стилизатора, тем несомненной эстетической привлекательностью произведения искусства, поскольку даже «сама эксцентрика стилизации приносит значительное и весьма значимое удовлетворение. Вместе с тем очевидно, что стилизованное искусство — ощутимо избыточное, лишенное гармоничности — никогда не будет великим» (Sontag, 2014).

Если стилизация осуществляется с целью уподобления стилевому образу прошлой культурной эпохи, как Ренессанс следовал античной классике, в ее языке явно прочитывается код уподобления-обновления, указывающий направление последующей интерпретации. Во многих стилевых языках европейского искусства, начиная с эпохи ренессанса, затем в классицизме, неоклассицизме, историзме и модерне стилизация включалась в стилевую систему как один из ее выразительных инструментов. Так, смыслом культурного самоопределения эпохи Возрождения был творческий диалог с античностью, ставший структурообразующим принципом языка этой культуры, результатом которого явился оригинальный стиль ренессанса.

Для классицизма объектом воспроизведения была сама классическая форма, оцененная как общекультурный идеал и образец рациональности, порядка и гармонии, что было созвучно пафосу и воле рационалистического субъекта культуры Нового времени.

При этом рафинированный образ классики был наделен собственным содержанием Нового времени, утверждавшего исторически непреходящую (объективную) логоцентристскую основу миропонимания в целом и художественной картины в частности.



*Илл. 4. Древний Пантеон,
Рим, II в. н. э.*



*Илл. 5. Церковь св. Женевиэвы,
Париж, XVIII в.*

Историзм как феномен культуры середины — второй половины XIX века стимулировал обращение к стилизациям в становлении стиля историзма и эклектики. В это время назрела



*Илл. 6. Храм спаса на крови,
Санкт-Петербург, 1883-1907 гг.*

потребность найти образный язык исторического самосознания культуры под натиском современности, субъект которой, с одной стороны, релятивистски разрушал ценностную иерархию былых культурных авторитетов, с другой стороны, искал среди них форму своего отличия (неоготика, неоренессанс, необарокко, неоклассицизм, стилизованные национальные образы). Кроме того,

в основе историзма лежало стремление окрасить современный практицизм и функционализм эстетической образностью исторически авторитетных ценностей, ввести нарастающий поток серийной продукции в контекст историко-культурной традиции. Учитывая временные масштабы этого явления, охватившего почти все XIX столетие, а также то, что историзм стал самостоятельной культурной ценностью как ступень становления европейского исторического самосознания, его все-таки можно считать близким по смыслу тому, что принято называть стилем, в котором субъект культуры XIX в. обрел свой эстетический образ.

Стиль и стилизация в постмодернизме

В культуре постмодернизма происходит удивительная трансформация стилевого языка, в результате которой стилизация становится ведущей стилевой формой, и сама выступает в качестве стиля. Культурная идентификация субъектности в интерсубъективной модели культуры осуществляется в условиях размывания границ между национальными, классовыми, ролевыми структурами, социальными институтами и личностями. Культура предстает нейтральной совокупностью текстов, ценностная база отношений между которыми отсутствует, всё становится равнозначным, рядоположенным, вследствие чего индивидуальность, как и сам социокультурный мир, теряют конструктивную форму. Субъект, потерявший устойчи-

вую почву под ногами, обретает себя, оформляясь в языковой интерсубъективной реальности, получая возможность опознать себя и мир через акт коммуникации. Видимой возможной перспективой образования смыслов становится постоянное переосвидетельствование культурных гештальтов ради пребывания в коммуникационном пространстве. В. Вельш назвал это состояние «сверхъязыковостью» (Welsch, 1992, 120-121).

Вместе с тем, хотя большинство теоретиков постмодернизма исключает категорию стиля из числа понятий, соответствующих современной культурной парадигме (Рагамонов, 1997), есть основание полагать, что вполне определенное позиционирование постмодернизма в историческом пространстве культуры указывает на существование такого типа субъекта культуры с присущим ему стилевым языком. Ф. Анкерсмит называл постмодернизм особой интеллектуальной территорией, на которой прошлое представляется как настоящее, «как часть нашей идентичности, ставшей странной, чуждой и сверхъестественной. В рамках этой “конституции” прошлого объективируется не само прошлое непосредственно, но “различие” как объект исторического опыта» (Ankersmit, 2003, 422).

Судьба субъекта культуры постмодернизма — заявлять себя в процессе испытания языкового пространства, а стиль оказывается производной формой такого опыта. В. Вельш, говоря о постмодерне как о мировоззрении плюрализма образцов смысла и действия, полагает, что его можно воспринимать как целостность, представленную в переходах, связях, комплексах, только при помощи особого коммуникативного разума, адекватного стихии плюральности (Welsch, 1993, 7, 63). Такой тип мышления открывает ее суть изнутри, а не извне:

центрирование в одном, вокруг которого группируется другое, разрушается в пользу некоторой между-сферы [...], где одно связано с другим и каждое суть то, что оно есть только будучи связанным с другим. Между означает не просто нового рода феномен, но и нового рода организацию. (Waldenfels, 1994, 77)

Стиль становится внутренней формой языковой реальности в атмосфере смысловой неопределенности и пребывает в между-сфере постмодернистской модели мировоззрения.

Стиль присутствует в культуре постмодернизма как нечто близкое к воображаемой целостности, как топос, не имеющий отчетливого символического выражения, как интуиция сверхязыковой интенциональности. Тем не менее, все действия, осуществляемые в контексте данной культуры, организованы в соответствии с этим началом, придающим интертекстуальности значение новой риторики, где плюральность, деконструкция, интертекстуальность образуют общий код, а «деконструктивная герменевтика» — стиль философствования, ведь «именно деконструктивность и призвана в грамматологии сыграть конструктивную роль» (Gryakalov, 1989, 159).

Сложившийся структурный изоморфизм, конституирующий процесс взаимного отражения субъектов, служит ключом к пониманию методологии культурной деятельности, запечатленной в межтекстовых смещениях, противопоставлениях, дроблении целого, производстве разрывов, увеличении граничности. В таком языковом универсуме ведущей стилевой стратегией формообразования становится стилизация как жест, указывающий на дисгармонию «чужого» и «своего». Основополагающим началом постмодернистского образа мира оказывается визуализация различий, а не синтез различного, о котором мечтали романтики и ранние авангардисты. При этом постмодернисты уклоняются от герменевтического критического истолкования принципов различения, чтобы, как говорил Ж. Лиотар, «изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено» (Liotaer, 1994, 322) и не укладывается в рамки логически оформленной философской рефлексии. Желанию каждого субъекта культуры «быть», эстетически онтологизировать свое мировосприятие отвечает образ одновременного пребывания человека среди форм современной цивилизации и среди разобщенных форм ушедших культур. Такое мировосприятие находит свое эстетическое выражение в форме стилизации, избирающей язык метатекстуальной игры, показывающей, что все — культура, язык, текст, — по сути, является стилевыми играми, а не отражением какой-либо реальности. Внутренние смыслы постмодернистской стилизации сохраняют тайнопись постмодернистского языка, пребывающего в поисках смысла, не

нашего иной формы выражения. В основе этой культуры заложена транскультурная модель виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам, когда, по словам М. Эпштейна

место твердой культурной идентичности занимает [...] универсальная символическая палитра, из которой любой индивид может свободно выбирать и смешивать краски, превращая их в автопортрет. Особенность постмодернизма в том, что он присваивает себе жанры и стили прошедших эпох, освобождая их от той исторической действительности [...] Так многовариантность чтения оказывается моделью для сборки многих текстов. (Epstein, 2001, 243-244)

Приемы, при помощи которых строится постмодернистская стилизация, разнообразны: пастиш, коллаж, монтаж, расчлененность художественного текста, цитатное совмещение несовместимого, гибридизация, мутация жанров и т. п. — все это направлено на то, чтобы создать впечатление тотальной метаязыковой игры, асистематичности, незавершенности и открытости конструкции (Kireeva, 2014).

В смысловом пространстве «неопределенности» культурного контекста постмодернизма тексты стилизаций оказываются в принципе нерасшифровываемыми, не подлежащими интерпретации. Стилизатор выступает как мнимая личность ускользающего «Я» без лица и имени, а реципиенту, лишенному какого-либо намека на путь понимания смысла, не остается ничего, кроме как стать соучастником события игры, в процессе которого он не создает и не дешифрует текст, а втягивается в процесс столкновения кодов «не для того чтобы насладиться ими, но для того, чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое» (Liotar, 1994, 322). Постмодернистская стилизация разрушает коммуникативные связи между создателем произведения и реципиентом, поскольку их



Илл. 7. Здание M2, Токио-сити

взаимодействие не строится на связи смыслов и значений. Их встречу можно считать скорее способом эстетического контакта. Восприятие не завершается пониманием, а является опытом вступления в некое эстетическое состояние переживания эффекта неопределенности соприсутствия различий.

Как и в прошлых культурах (ренессанса, классицизма, модерна), постмодернистская стилизация оказывается приемом, обнажающим наличие стиля как метаформы, внутренне организующей язык постмодернистской культуры. Следовательно, утверждения о конце стиля в современной культуре, преждевременны. Любая культурная целостность, занимающая свое определенное место в историческом процессе, несет стилевой образ порождающего ее субъекта, как незримую глубинную структуру, просвечивающую сквозь многообразие ее языковых проявлений. И постмодернизм не является исключением.

Итоги

Стиль и стилизация — языки культуры, чутко реагирующие на свойственные ей типы идентификации и коммуникации. Их восприятие далеко не всегда доступно герменевтическому анализу. Стиль — символическая выразительная форма синергии внутренних смыслов субъектности, образный язык которой, неразложимый на знаки и значения, воспринимается как эстетическая целостность. Интерпретация эстетического образа происходит на последующей стадии восприятия, когда символическая целостность трансформируется в метафорический нарратив.

Стилизация представляет собой межтекстовую игру в коммуникативном пространстве определенного культурного контекста. Язык стилизации принадлежит, в первую очередь, коммуникативной системе культуры, в зависимости от которой в нем преобладают семантические, игровые, эстетические аспекты. Интерпретация стилизации направлена на расшифровку различных типов столкновения кодов в контекстуальных ракурсах культуры.

Анализ расположения стилей и стилизаций в культуре позволяет диагностировать соотношение в ней символических и коммуникативных форм, как различных способов осу-

ществления субъектности в процессе исторической идентификации искусства, а также указывает на диапазон границ и возможностей применения в эстетике герменевтической методологии. Предпринятый ракурс рассмотрения соотносительности стиля и стилизации может привлечь внимание исследователей к принятию всей исторической полноты содержания эстетики, включающей в себя как символическую выразительность образа, так и знаковые коммуникативные формы бытия искусства.

REFERENCES

- Ankersmith, F. (2003). *History and Tropology: The Rise and Fall of metaphor* (M. Kukartseva, E. Kolomoets, & V. Kataeva, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Progress-Tradition Publ. (In Russian)
- Averintsev, S. S. (2001). Symbol. In *Sofia-Logos. Dictionary* (2nd ed.) (155-161). K.: Dukh i Litera Publ. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1979). On the methodology of the humanities. In *Aesthetics of verbal creativity* (361-374). Moscow: Art Publ. (In Russian)
- Benjamin, V. (2002). *The Origin of German Baroque drama*. Rus. Ed. Moscow: Agraf Publ. (In Russian)
- Danto, A. (1984). *Metapher, Ausdruck und Stil*. Frankfurt a. Mein: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1991). Spurs: Nietzsche styles. *Philosophical Sciences*, 3, 116-141. Rus. Ed. (In Russian)
- Eco, U. (2002). *Six walks in literary forests*. Rus. Ed. St. Petersburg: Symposium Publ. (In Russian)
- Epstein, M. (2001). *Philosophy of the possible*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Gryakalov, A. A. (1989). *Structuralism in aesthetics*. St. Petersburg: Publishing House of Leningrad State University Publ. (In Russian)
- Kireeva, N. V. (2014). Postmodernism in foreign literature. FLINT. Retrieved from <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/yazykoznanie/366006-nataliya-kireeva-postmodernizm-v-zarubezhnoj-literature> (In Russian)
- Likhachev, D. S. (1996). *Essays on the philosophy of artistic creativity*. St. Petersburg: Russian-Baltic Information Center BLITZ Publ. (In Russian)
- Liotar, J.-F. (1994). The answer to the question: what is postmodern? In E. V. Petrovskaya (Ed.), *Ad Marginem 93 (Yearbook of the Laboratory*

- of Postclassical Studies of the IF RAS*) (303-324). Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Lotman, Yu. M. (2005). *About art*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ. (In Russian)
- Mikhailov, A. V. (1994). *Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness*. Moscow: Heritage Publ. (In Russian)
- Paramonov, B. (1997). *The end of style*. St. Petersburg, Moscow: Agraf, Aleteya Publ. (In Russian)
- Sartre, J.-P. (2001). *The Imaginary. Phenomenological psychology of imagination*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Sontag, S. (2014). *Against interpretation and other essays* (B. Dubin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Ustiugova, E. N. (2006). *Style and culture. Experience in building a general theory of style*. St. Petersburg: St. Petersburg University Press Publ. (In Russian)
- Waldenfels, B. (1995). Own culture and someone else's culture. The paradox of the science of the "alien". *Logos*, 6, 77-94. Rus. Ed. Moscow. (In Russian)
- Welflin, G. (2009). *Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art*. Rus. Ed. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russian)
- Welsch, W. (1992). *Unsere post-moderne Modern*. Berlin: Akademie Publ.