

УДК 008

СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ «СТИЛЬ» И «АВТОРСКИЙ СТИЛЬ»: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Хань Бин

ФБГОУ ВПО «Забайкальский государственный университет», Чита, Россия (672039, Чита, ул. Александров-Заводская, д. 30), e-mail: sofichina@mail.ru

Проведено обобщение содержания двух понятий «стиль» и «авторский стиль» на основе анализа китайской, российской и западноевропейской культурологической литературы. Была установлена семантическая асимметрия понятия «стиль». В зависимости от принадлежности ученого к определенной научной школе стиль рассматривается как культурное явление или как результат индивидуального творчества. В науке также сложилось третье направление, в рамках которого исследователи пытаются установить опосредующие свойства стиля: он рассматривается одновременно как продукт социокультурной детерминации и индивидуального творчества. Автор предлагает актуализировать понятие «авторский стиль», который еще не получил достаточно широкого применения и теоретического обоснования в культурологической литературе. В этом случае противопоставленность двух уровней – культурного и индивидуального – соотносится с двумя терминами «стиль» и «авторский стиль». Авторский стиль и стиль фиксируют механизм творческого процесса, когда автор создает нечто новое, используя готовый социокультурный материал, хорошо известные правила и приемы, легко узнаваемые сюжеты и символы.

Ключевые слова: авторский стиль, теория искусства, авторство, научные школы, социокультурная детерминация.

THE COMPARISON OF “STYLE” AND “AUTHOR’S STYLE”: CULTURAL STUDIES ASPECT

Han Bing

Transbaikal State University, Chita, Russia (672007, Chita, Alexandro-zavodskaya st., 30), e-mail: sofichina@mail.ru

Theoretical research of the concepts “style” and “author’s style” which circulate in Chinese, Russian and Western European cultural studies literature was carried out. It turned out that the notion “style” is semantically asymmetrical. The understanding of the term “style” as a cultural phenomenon or as a result of individual creative work depends on the research school in which the term has been formulated. There is also an intermediate tendency to regard “style” as both the product of sociocultural determination and individual creative work. The author suggests actualizing the term “author’s style” which is not widely used and theoretically grounded in cultural studies yet. In this case the contradiction of cultural and individual levels correlates with the terms “style” and “author’s style”. The author’s style and style fix the mechanism of creative process when an author creates something new using existing sociocultural material, well-known rules and techniques and easily recognizable plots and symbols.

Key words: author’s style, art theory, authorship, schools thought, sociocultural determination

Сложность описания явления «авторский стиль» определяется рядом причин. С одной стороны, сложилась определенная традиция его изучения в эстетике и разных теориях искусства. С другой стороны, явление авторства – исторически довольно молодое, в привычном нам понимании оно появилось как результат формирования капиталистических отношений и буржуазного права.

Кроме того, существуют разные термины, применявшиеся для описания изучаемого нами явления. Так, в рамках различных дисциплин, изучающих искусство и культуру, сосуществует несколько терминов: стиль, направление, художественная система, художественный метод, манера, техника. Они зачастую очень слабо дифференцированы, или

авторы каждый раз по-новому пытаются их переосмыслить. Большая популярность понятия «стиль» объясняется не столько прозрачностью термина, сколько любовью со стороны исследователей и практиков к англоязычной терминологии. Однако и здесь обнаруживается асимметрия в объеме понятий и традиции их употребления. Если понятие «стиль» имеет длительную историю функционирования в научной и философской мысли, то «авторский стиль» – понятие сравнительно молодое, которое слабо дифференцировано в научной литературе от подобных ему терминов. В китайской научной литературе понятие «авторский стиль» является синонимом слова «манера», которое также означает совокупность стилистических приёмов, свойственных какому-либо автору.

В данной работе выдвигается тезис о функциональной распределенности двух понятий – стиль и авторский стиль – в зависимости от уровня – культурного или индивидуального – осмысления творческого процесса. Подобное разведение может иметь важное познавательное значение. Данный вопрос далек от своего решения в эстетической и культурологической литературе.

Указывая на промежуточное положение стиля в определении функционирования произведения искусства как продукта, с одной стороны, глубоко индивидуального, а с другой, обусловленного культурой и обществом, в которых он был создан, мы заведомо можем предположить, что в понятии «стиль» разные научные школы и направления будут выдвигать на передний план то проявленность в нем авторской индивидуальности, то его социально-культурную обусловленность. Хотя возможен и третий путь его рассмотрения – попытка трактовать стиль как промежуточный, организующий симметрию между двумя этими сущностями.

И. Тэн, вероятно, был одним из первых, кто попытался решить указанную проблему в позитивистской методологической парадигме, выбрав третий путь. Он убедительно показывает, что художник, скульптор, писатель, в принципе, любой творец не является одиночкой. Он живет в эпоху, где рядом с ним работают его коллеги в такой же манере и стиле, что и он. Творцы группируются в школы согласно наличию общих черт у их творений: «Например, вокруг Шекспира, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дюжину отличных драматических писателей: Вебстера, Форда, Мэссинджера, Марло, Бен Джонсона, Флетчера и Бомонта, которые писали таким же стилем и в том же духе, как он. Их драматические произведения носят на себе те же характерные черты; вы найдете там те же дикие и ужасные лица, те же кровавые и неожиданные развязки, те же быстрые и необузданные страсти, тот же беспорядочный, причудливый, резкий и вместе с тем роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, те

же нежные и глубоко любящие типы женщин» [7, с. 8 – 9]. Однако есть реальность, которая определяет их единство: «общее состояние умственного и нравственного развития того времени», т.е. то, что мы сегодня обозначаем привычным нами термином «культура». На этом основании И. Тэн формулирует закономерность: «Чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [7, с. 10].

Позитивистская традиция усиливает общественную компоненту в понимании стиля и, в какой-то мере, абсолютизирует её. Так, для Г. Тарда не существует искусства для искусства, оно во всех своих проявлениях и средствах достижения является социальным: все виды искусства существуют для того, чтобы выполнять определенные социальные функции.

Промежуточную позицию попытались занять гносеологи, которые столкнулись с необходимостью раскрыть механизм сопряжения индивидуального и коллективного аспектов в процессе познания: «Эпоха налагает неизгладимый отпечаток на мировосприятие индивида, дает ему определенные формы психических реакций и поведения. Эти особенности духовного оснащения обнаруживаются в “коллективном сознании” общественных групп и страт, в сознании выдающихся представителей эпохи. Любой писатель, художник, мыслитель подвергается своего рода “культурному принуждению”, в той или иной мере он “вплетен” в систему представлений, господствующих в его среде. Даже будучи оригинальным автором того или иного текста, человек не может выразить его в “ходе” заранее заданной ему языковой системы и культурной традиции, ставящих ему определенные границы». [5, с. 127] Скорее метафора, чем строгое понятие, выражение «культурное принуждение» дает яркий образ тесной связи создателя оригинального произведения искусства с социально-культурной средой.

Однако позитивистская методология развивается в условиях, когда господство миметического искусства ещё не подвергалось сомнению. Процитированным выше французским ученым не приходилось сталкиваться с обескураживающим разнообразием форм, средств и стилей, сосуществующих одновременно и в рамках одного социально-культурного пространства, каковым является современный глобализирующийся мир. Они жили в период, когда ещё не совершилась инверсия культурных смыслов от природных к художественным [3, с. 163].

Данная проблема решалась уже в рамках других теоретических направлений. Неомарксистская традиция предложила собственный вариант решения проблемы соотношения «культурного – авторского». Т. Адорно, как один из последователей марксизма и фрейдизма, показал сложность понимания сущности стиля и его функций в условиях

трансформирующейся культуры: «Несмотря на это, неоспорим тривиальный для духовно-исторической школы вывод, что развитие художественной техники, чаще всего обозначаемой понятием “стиль”, соответствует общественному развитию. Даже самое возвышенное произведение искусства занимает определенное отношение к эмпирической реальности, высвобождаясь из-под власти её чар, причём не раз и навсегда, а всякий раз заново, в конкретной форме, бессознательно полемизируя с состоянием этой реальности в данную историческую эпоху. Тот факт, что художественные произведения как закрытые от мира монады “представляют” то, чем сами они не являются, вряд ли можно объяснить иначе, как тем обстоятельством, что их собственная динамика, присущая им историчность, представляющая собой диалектику отношений между природой и её покорением, не только обладает той же сущностью, что и внешний мир, но и походит на внешнюю реальность, не имитируя её. Эстетическая производительная сила – та же, что и сила, применяемая в процессе полезного труда, и обладает той же телеологией» [1, с. 11]. Немецкий философ, живший уже в совершенно другую эпоху, должен был осмыслять не только результаты мощного творческого поиска представителей модернистского искусства, но и объяснять причину постоянной реактуализации произведений искусства в эпоху, удаленную по времени от момента их создания.

Попытка объяснения данной проблемы также была реализована в семиотической, в том числе советской, научной традиции. Ю. М. Лотман проблематизировал соотношение культуры и авторства в контексте раскрытия принципов функционирования символа. «“Алфавит” символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера» [4, с. 225]. Советский семиотик пытался объяснить характер взаимодействия творца и его культуры через анализ природы и свойств семиотического материала. В данном исследовании на первый план выходит проблема социокультурной обусловленности взаимодействия автора с художественной формой, опосредования культурой и обществом способов организации мастером художественного материала независимо от его семиотической природы.

В этом отношении нельзя упускать из виду богатый опыт осмысления изучаемых нами явлений в марксистской методологии. В рамках данного направления стиль – историко-социальное понятие, прилагаемое для описания художественной практики деятелей

искусства конкретной эпохи. Например, Г. Пospelов определяет стиль как «... исторически обусловленное эстетическое единство содержания и многообразных сторон художественной формы, раскрывающее содержание произведения. Стиль возникает как результат “художественного освоения” определенных сторон социально-исторической действительности, отражаемой в поэтических образах; таким образом, в стиле осуществляется конкретно-историческое единство формы и содержания художественного произведения. Характер стиля определяется своеобразием конкретной исторической действительности, в условиях которой возникает данный стиль. В этом смысле понятие стиль служит для различения одних исторически сложившихся групп художественных произведений от других, возникших в одну и ту же или в разные эпохи. Таким образом, понятие стиль помогает осознать существенные различия между произведениями искусства, различия в единстве всех их сторон и элементов, во всей их художественной целостности» [9, с. 40 – 60].

Справедливости ради необходимо отметить, что такой подход не является только монополией марксизма. Феноменологически ориентированный философ Г. Г. Шпет утверждал, «что стиль может явиться только после школы» [10, с. 185].

Пограничность стиля (в принципе индивидуального творчества) как явлений культуры была раскрыта во всей её противоречивости постмодернистами. С одной стороны, их философия известна как чрезмерная гипертрофия идеологического аспекта в понимании разнообразных явлений культуры. С другой стороны, именно в отношении стиля было выработано его глубоко индивидуалистское понимание.

На материале литературы Р. Барт пытается показать, что стиль предстает как недифференцированная область индивидуального, личностного, где ведущая роль отводится биологической детерминации. «Стиль – это человеческая мысль в её вертикальном и обособленном измерении. Он отсылает к биологическому началу в человеке или к его прошлому, а не к Истории: он – природная “материя” писателя, его богатство и его тюрьма, стиль – это его одиночество». И далее он продолжает: «Стиль участвует в литературном обряде на частных правах, он вырастает из глубин индивидуальной мифологии писателя и расцветает вне пределов его ответственности. Это живописный голос потаенной, неведомой плоти; он действует подобно самой Необходимости, так, словно в порыве к прорастанию являет собой конечную стадию слепой и упрямой метаморфозы, оказывается частью некоего низшего языка, возникающего на границе между плотью и внешним миром. Стиль – некий феномен растительного развития, проявление вовне органических свойств личности. Вот почему все, на что намекает стиль, лежит в глубине» [2, с. 331].

Именно из приведенных цитат можно заключить о пограничном характере (объект столь любимый философами-постмодернистами) стиля. Он располагается Р. Бартом на границе личностного, индивидуального и природного. В этом контексте понятна логика подмены социального природным. Человек, согласно постмодернистским воззрениям, – существо глубоко зависимое от внеположенных ему социальных и идеологических сил. Творчество подвержено той же зависимости. Однако стиль не может претендовать на роль «тоталитарной» инстанции, наделенной функциями подавления индивидуального, поскольку традиционно ассоциируется с культивированием собственного, непохожего, уникального. Но смириться с этим значило бы внести элемент произвольности и автономности в концепцию несвободного человека, с чем Р. Барт поступиться, конечно, не мог. Оставалось только ограничить область дозволенного для человеческого творчества природными границами.

Понятие «стиль» получило достаточное осмысление в китайской научной литературе. Отметим, что китайские ученые также не достигли взаимопонимания по поводу определения роли и места стиля в эволюции искусства. В XIX – XX вв. категория «стиль» активно разрабатывалась историками и теоретиками в области искусства, эстетики и философии. Китайские учёные Тэн Гу (1901 – 1941), Хун Цзайсинь (р.1958 г.), У Яохуа (р.1959 г.), Сюе Юннэнь (р.1941 г.) и др. под стилем понимали достаточно устойчивую систему формальных признаков и элементов организации произведения искусства, хотя определение её содержания у них качественно разное.

Тэн Гу в работе «История живописи Тан и Сун» исследовал механизм функционирования стиля. Он считал, что механизмом развития искусства выступает последовательная эволюция стилей. Смена стилей – движущая сила этого развития. Однако его рассуждения остаются достаточно умозрительными, социально-культурный аспект остается вне его внимания. Китайский учёный называет стиль душой художественного творчества: стиль – форма выражения художником своего внутреннего мира. Таким образом, стиль обобщается в своём содержании до важнейшего аспекта бытия произведения искусства, через который проявляется жизнь творца, выражается авторский темперамент и человеческая натура, но культурный аспект остается незамеченным [6, с. 51].

Хун Цзайсинь в «Хрестоматии по китайской живописи» рассматривает закономерности формирования различных стилей. Он также связывает развитие искусства с новациями в стилистике конкретных произведений искусства, поскольку стиль – единство содержания и формы художественного произведения. Черты личности художника, сюжет, жанр произведения, социальные, исторические условия объединяются в стиле. По мнению китайского исследователя, в изобразительном искусстве стиль проявляется сразу, вызывая

чувства, эмоции, переживания людей, ему нужно воплотиться в видимом и чувственном явлении, выразиться и обновиться в движении творческой жизни [9, с. 73].

Ученые и философы, чье творчество приходится на начало XX в., концентрировали свое внимание на индивидуальном аспекте стиля. Их интересовали закономерности проявления индивидуального (произведение искусства) в коллективном (стиль). Исследователи второй половины XX в. были более внимательны к социальной и культурной сторонам вопроса.

У Яохуа считает, что «художественное очарование произведения», проявляющееся в художественной форме, заключается в возможности китайской живописи осуществлять познание и выявить связь с обществом и культурой. Как видим, понимание роли стиля в развитии искусства кардинально меняется. Стиль перестает рассматриваться активным фактором, влияющим на эволюцию искусства. Эта роль возлагается на художественную форму, которая соотносится со становлением новых стилей и появление которой маркирует развитие культуры. Следовательно, в терминах семиотического направления тезис китайского ученого выглядит следующим образом: знаковый аспект предшествует содержанию, которое в нем проявляется. Художественный образ предшествует формированию духовного содержания, равно как и возникновению желания любоваться, понять и объяснить сокровенное в нём. Стиль вторичен по отношению к художественному образу, но предшествует формированию его эмоционального восприятия и новому культурному знанию о нем [8, с. 61]. Таким образом, в теории У Яохуа стилю придается важное значение посредника между коллективным и индивидуальным уровнями существования произведения искусства.

В целом, стиль – это результат творческого процесса, осуществление ориентации художника по отношению к реальности, к художественной традиции, к публике. У каждого художника есть свой собственный «авторский» стиль, но его значение заключается в придании индивидуальности художественным формам. Любая художественная форма обладает определенными стандартными качествами. Творец избавлен в какой-то мере от необходимости применения рефлексивных усилий по отношению к той части произведений искусства, которая может быть реализована в готовом виде, и опирается на объективные принципы и закономерности: сюжет, композиция, цветовая палитра и пр. Следовательно, понятие «стиль» отличается определенным противоречием, поскольку авторство во многом реализуется как процесс формации нового из уже данного и реализуемого в парадигме заранее разработанных принципов, которые и соответствуют тому или иному уровню социально-культурного развития.

Список литературы

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 327 – 370.
3. Витель Е. Б. Художественная культура XX века: от антропоцентризма к новой художественной реальности: монография. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. – 293 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
5. Микешина Л.А., Опенков М.Ю. Новые образы познания и реальности. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. – 240 с. – С. 127.
6. Тэн Гу. История живописи Тан и Сун. – Шанхай: Народное издательство Китая, 1933. – 113с.
7. Тэн И. Философия искусства / Подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А. М. Микиши; вступ. ст. П. С. Гуревича. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
8. У Яохуа. Исследование изобразительного искусства. – Цзянсу: Издательство изобразительного искусства, 1997. – 185с.
9. Хун Цзайсинь. Хрестоматия по китайской живописи. – Шанхай: Издательство народного искусства, 1992 . – 256с.
10. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 712 с.

Рецензенты:

Иванова Юлия Валентиновна, доктор философских наук, профессор кафедры социологии и социальной работы Забайкальского государственного университета, г. Чита.

Гомбоева Маргарита Ивановна, доктор культурологии, профессор, проректор по дополнительному профессиональному образованию и международному сотрудничеству Забайкальского государственного университета, г. Чита.