



2012/1 (7)

УДК 7.03:001

Селезнева Е. Н.

Содержание

Теоретическая культурология

Шеманов А. Ю.

Другой как «неспособный»: социальный конструктивизм vs. медиализация

Разлогов К. Э.

Духовное возрождение — миф или реальность?

Историческая культурология

Кочеляева Н. А.

Взаимодействие механизмов памяти и забвения в исторической перспективе

Скибинская О. Н.

Культурно-исторические основы исследования рода в провинциальной российской традиции

Прикладная культурология

Костина А. В.

Реклама как фактор формирования аксиологического пространства

Мамедов Ф.

Человеческий капитал: возможности культурологического подхода к анализу и оценке

*Румянцев М. В.**Лаптева М. А.**Зеленцова Е. В.**Мельвиль Е. Х.**Андреева С. В.*

Междисциплинарное исследование креативных индустрий и творческой экономики Красноярска

Методы концептуализации стилей наследования в истории культуры

Аннотация. Статья посвящена исследованию концептуальных границ стилообразования, в качестве «единиц концептуализации» использованы художественные стили. Прослеживается динамика изменения устойчивых принципов формообразования, по которым можно типологизировать стили наследования в истории культуры. Формирование структуры стиля как соотношения традиционного и инновационного позволяет выстраивать матрицы стилообразующих форм и исследовать историко-культурные принципы их легитимации.

Ключевые слова: стиль, эпистема, канон, наследование, история культуры, история искусства, стили наследования

Понятие стиля в современном научном познании значительно расширило свои концептуальные границы: оно используется не только в искусствоведческом, но и в культурологическом, и в более универсальном социально-антропологическом контексте, сближая или даже отождествляя понятие стиля с концептом эпистемы М. Фуко [1] и парадигмы Т. Куна [2].

В таком понимании понятие «стиль» имеет те же функции моделирования познания как условий и способов взаимодействия человека с окружением, которые могут быть выражены в устойчивых принципах формообразования [3], содержащих в себе всю совокупность социально-антропологических эпистем, взятых в определенных масштабах исторического времени: идентификационных, интегративных, коммуникативных, историософских, регулятивных, символических, технологических/инструментальных.

Каждая из этих функций может быть выражена в разных структурных формах: «устойчивых» (классических) и «неустойчивых» (динамических), характеризующих разные антропологические реалии. В этом довольно сложном структурировании стилообразования морфологии культуры в контексте мегаистории необходимо сочетать разные концепты знания — «модусы вещей и объектов» в определении М. Фуко. Социально-антропологический взгляд на проблему стилообразования задает более высокий уровень научной «надстройки» над искусствоведческим «базисом» посредством сближения понятий стиля и эпистемы, активизируя весь многослойный набор концептов знания, которые предлагает, например, М. Фуко.

Гуманитарные исследования

Большакова А. Ю.
Теория архетипа и концептология

Селезнева Е. Н.
Методы концептуализации стилей наследования в истории культуры

Богатырёва Е. А.
Фактор времени в становлении культурных индустрий

Вислова А. В.
Культурные индустрии и театр

Малая культурологическая энциклопедия

Иконникова С. Н.
Кондаков И. В.
Костина А. В.
Шапинская Е. Н.
Высокие стандарты ученого и гражданина, воплощенные в жизнь: памяти А. И. Шендрика

К 80-летию Российского института культурологии

Астафьева О. Н.
Разлогов К. Э.
Диалог накануне юбилея

Рецензии

Черносвитов П. Ю.
Цивилизационная идентичность в переходную эпоху

Васильев А. Г.
Современная историческая наука — культурологии
Рецензия на книгу Л. П. Репиной «Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика»

Аванесова Г. А.
Культурологический дискурс в контексте современных социальных трансформаций

Научная жизнь

Зубов А. А.
Курова-Чернавина Н. С.
Энциклопедический текст на фоне

Интерпретируя книгу М. Фуко «Слова и вещи», Ж. Делез формулирует ее смысл в метафорической фразе «вскрыть вещи, вскрыть слова». Логика мысли М. Фуко представляется Ж. Делезу «совокупностью кризисов, которые преодолела его мысль» [4]. Не случайно, видимо, слово «кризис» обозначает реконструкции смыслов формообразования вещей. М. Фуко отвергает метафизические абстракции — Единое, Всеобщее, Разум — но ставит задачу анализировать сложные состояния, «конструкции», то, что он называет «машинами». Именно в таких конструкциях, по мнению Ж. Делеза, обнаруживаются «очаги унификации» [5].

Иначе говоря, стиль в его антропологическом измерении можно представить как «очаг унификации» через реконструкции смыслов семантических связей слова и вещи, которые представляют собой не метафизические универсалии, но сложную совокупность конвенциональных отношений, легитимизирующих эти связи.

Приметная постмодернистская книга Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Тысяча плато» метафорически концептуализирует в универсалиях различные модальности конвенциональных порядков: «плато» символизирует набор концептов, образующих сложные конфигурации [6]. «Это словно распиленные кольца, каждое из которых может быть продето в другое. Каждое кольцо или каждая поверхность должна была бы иметь свой собственный климат, свою собственную тональность или свой тембр... По каждому кольцу или плато следует составить карту обстоятельств... Это модусы индивидуации, которые уже не являются модусами вещи, личности или субъекта» [7].

«Тысяча плато» отсылает к таким индивидуациям, которые не являются ни личностными, ни вещественными, но «стилеобразующими» способами формообразования, такими, как «тональность» или «тембр». Таким образом, процитированные суждения Ж. Делеза можно понимать как метод построения концептов знания — «от вещей к словам о них» — и способов их выражения, которые — суть «индивидуации» — неповторимые и конкретно-исторические принципы формообразования многообразных жанров индивидуаций, по сути «стилизации» многослойных концептов, существующих как выделение «специфического» из «общего».

Итак, если представить стиль как устойчивую совокупность принципов образования культурных форм, в широком социально-антропологическом контексте, то данное понятие будет переосмыслено в качестве универсалии — эпистемы, которая может служить исходным теоретическим и методологическим основанием для оценки «проблемной ситуации» в том, или ином культурно-историческом контексте как устойчивых и «равных себе» во времени и пространстве интегративных объединений (целостностей), обеспечивающих нормативный порядок и регуляцию восприятия и оценок тех или иных форм культуры, равно как и «неустойчивых», дискретных, прерывных или переходных.

Тогда понятие «стиль» по аналогии с понятием «эпистема» можно представить как «предметное поле» динамики принципов формообразования на микро- и мегауровнях, и оно будет включать в себя оценку разных уровней «переходности» и находить новые нормативные формы социокультурных взаимодействий, символизирующих культурно-исторические эпохи с точки зрения установления «норм общепринятого» и их культурную динамику в

Коваленко Т. В.

О создании Южного филиала
Российского института
культурологии

историческом времени.

Изменение принципов легитимации культурных порядков можно назвать «преобразованием», в плане которого адекватно применение принципов кодирования или «программы трансформаций» [8], когда на входе фиксируется некая неопределенность, разбалансированность стилиобразующих культурных форм, а на выходе — достижение устойчивых взаимодействий в стилистических целостностях. Это всегда контекст интерпретации значимости нового и старого, нормативности и архаики, соответственно, достижение определенной конвенции по поводу доминирования тех или иных оснований традиций и инноваций, что будет включать «отбор информации», «избирательность наследования», оценку баланса этих сил и построение теоретических выводов. Тогда необходимо рассмотреть, как понятие «эпистема» конструируется из конкретных способов формообразования в контексте дискретности культурно-исторических порядков.

«Переходность» в художественно-эстетическом выражении есть некий перелом в применении устоявшихся принципов формообразования, который означает переориентацию в способах использования наследия прошлого, в самом методе обновления традиций. Разумеется, этому предшествует мировоззренческая переориентация. Обращение к новым образцам, их осмысление интерпретируется как разрыв с предшествующими нормами. Например, переход от эпохи Ренессанса к Новому времени выразился в изменении стилевых форм, что прослеживается в искусстве (живописи, архитектуре, поэзии). Гуманизм Возрождения формирует новую антропоцентричную картину мира в противовес теоцентрической эпохи Средневековья. Человек полагается «центром» Вселенной, и культурным кодом является «Витрувианский человек». Соответственно, для выражения этого нового по сравнению со средневековьем мировоззренческого основания требуются иные принципы формообразования, которые Возрождение заимствует у античного мира. «Программой трансформации» культурных кодов здесь выступает Античность.

Отражением массового интереса к данной теме стала, например, книга Д. Брауна «Код да Винчи» [9], автор которой предлагает своим читателям интерпретацию культурных кодов Возрождения через своеобразную стилистику творчества гениального художника Леонардо да Винчи. Почему эта книга стала бестселлером? Художник оставил потомкам таинственный код! Многие его полотна на христианские темы отражают и нехристианские представления: идеи, заимствованные из апокрифов, неканонических Евангелий, знаки и символы нехристианской культуры. Но можно сказать, что Леонардо да Винчи разработал свою «программу трансформации», в которой соединил нормативность христианской культуры (библейские сюжеты и темы, образы Христа, апостолов) и нехристианские, оккультные знания. Леонардо да Винчи, в интерпретации Д. Брауна, создал свой код — набор символов, который стал «ключевым» для разгадки его творчества. Автор называет в качестве такового последовательность Фибоначчи, которая до некоторой степени может ассоциироваться с использовавшейся Леонардо античной формулой «золотого сечения»; пропорции золотого сечения также можно представить в виде некоторой последовательности.

Античные каноны, представляющие устойчивые принципы формообразования, породили особый стиль, названный «классическим», в котором гармония представлялась как мировоззренческая универсалия и выражалась в соответствующих эстетических канонах. Эти принципы

закреплялись в архитектурном «ордерном стиле» (ионическом, коринфском, дорическом), а также в пластичности скульптурных произведений Мирона, Фидия, Поликлета. Эти классические каноны античного стиля должны были символизировать некие «вечные» и «неизменные» истины единства (целостности) — истины добра и красоты, которые лежат в основе «макрокосма». А поскольку человек понимался как «микрокосм», который во всех своих основаниях тождественен «макрокосму», он также мог быть наделен вечными и неизменными характеристиками красоты и гармонии, которые Витрувий символически представил фигурой гармоничного человека, вписанного в круг. Канонические образцы стали пониматься как «классические формы», создаваемые как бы вне времени.

XVII век привнес новое понимание человека. Это была уже не антропоцентрическая картина мира, а представления об Универсуме на основе естественнонаучных данных — астрономии, физики, механики. Изменение мировоззренческих представлений связано также с определенными культурно-историческими переменами: становлением государственности, эпохой между двумя буржуазными революциями — нидерландской и английской. Эти исторические дискретности не могли не сказаться на мировоззрении, складывается иная картина мира, основанная на новых представлениях о времени, пространстве, месте человека в мире, жизни и смерти, других экзистенциальных смыслах, что нашло отражение в художественном творчестве.

Если обратиться к искусствоведческим работам, посвященным сравнительно-историческому анализу эстетических принципов ренессансной стилистики и принципов формообразования XVII в., то обнаруживается существенное различие в понимании главных эстетических категорий: форма, содержание, мера, целесообразность, гармоничность. Если мастера Ренессанса руководствовались «статичными» категориями, то в творчестве мастеров живописи XVII в. отчетливо выражено «чувство времени», его «протекаемость», изменяемость. Так, множество автопортретов Рембрандта сохранили множество его «Я». В отличие от эпохи Леонардо да Винчи и Рафаэля, когда человек оказался как бы «закреплен» в классической нормативности канонических форм, образцах совершенных и потому неизменных, соответствующих представлениям о красоте и гармонии, в период Нового времени формируется иной стиль, поскольку появляются новые культурные коды и художественно-эстетические программы, в основе которых лежит принцип трансформации, анализа и синтеза.

Внимание художника переключается с идеальных начал (форм-эйдосов), на окружающий его конкретный мир; при создании артефактов начинает преобладать конструктивность, вытесняя копирование и подражание классическим образцам, идеальным и вечным. Новые стилевые формы получают название «барокко», и многие исследователи считают весь XVII век эпохой этого стиля. (Согласно другим представлениям, к барокко относят преимущественно итальянское искусство и, прежде всего, искусство Ватикана, богатство и слава которого воплощались в пышной декоративности.)

Церковь ордена иезуитов Иль-Джезу, относящаяся к раннему барокко, демонстрирует явное изменение классической архитектоники, основанной на принципе «единства эстетического и утилитарного», красоты и целесообразности. В облике церкви декоративные элементы преобладают над конструктивными. При сохранении некоторых классических элементов (например, симметричность, центр и главная ось

планировочных конструкций) формы раннего барокко могут «сгущаться» или «разряжаться» по отношению к центру, они больше не неподвижны, импульсивны, пустые пространства заполняются декоративными элементами. Формы начинают «играть»: выступающие и отступающие в произвольном порядке планы фасадов зданий создают игру света и тени, впечатление колеблющихся и перетекающих пространств; поверхность «вибрирует», движется; часто используются волнообразные фигуры. Воспроизведение изменяющихся, движущихся форм осуществляется всеми художественными и архитектурными средствами: волнообразными, пересекающимися линиями; созданием иллюзии «переливающихся» масс камня, его «пластичности»; распространением «завитков». Меняется геометрия форм: вместо совершенного круга — динамичный эллипс, многогранник — вместо четырехугольника, округлые формы вместо четких прямых углов. Использование оптических иллюзий — также излюбленный прием художников барокко.

Живопись барокко также динамична: фигуры изображаются в разных ракурсах (летают, извиваются), они декоративно переплетаются, движутся, что создает иллюзию «прорыва в бесконечность». Но это не «животворящий» и «самотождественный», равный самому себе в вечности космос Античности. Барокко осуществляет стремление человека выйти за грань конечных форм.

Еще более ярко эти тенденции просматриваются в искусстве модерна на рубеже XIX–XX вв. Дискурс модерна также обозначил дискретность в мировом искусстве, смену эпох, изменение принципов формообразования, кризис художественной системы, который предшествовал модерну. Поэтому его тоже можно назвать «переходным стилем», хотя такое определение стиля модерна недостаточно для выявления его полноты.

Обозначая историческое место и художественное своеобразие модерна, искусствоведы рассматривали соотношение хорошо исследованных нормативных эстетик Нового времени и тех инноваций, которые привнесла новейшая история. Сравнивая модерн с эпохой классицизма, искусствоведы задавались вопросом о том, можно ли представить этот стиль как законченную самостоятельную художественно-эстетическую систему или он обозначил лишь черты девиантности по отношению к канонам классицизма.

Как вообще модерн соотносится с классическим искусством? Как он вписывается в культурное пространство истории? Вопросы эти, как очевидно, связаны с проблемами наследования культуры [10]. Переход от одной эпохи к другой связан с переосмыслением культурного достояния прошлого, сложившихся традиций и деконструкцией этого социокультурного опыта в соответствии с его актуальностью для решения новых проблем.

Существуют ли какие-либо общие закономерности передачи художественно-эстетических принципов формообразования от одной эпохи к другой или всякий раз «переходность» имеет свои индивидуальные черты, представляющие интерес только как самобытный исторический феномен?

Ответы на эти вопросы можно представить только лишь на уровне междисциплинарных исследований — не только в формате художественной теории и практики, но и в контексте социальной и культурной антропологии, поскольку все переходные периоды ознаменованы формированием новой картины мира, представляющей

всю совокупность мировоззренческих универсалий — от философии до культуры повседневности. В рамках новой картины мира отрицаются стилистические принципы предшествующей, но, по законам инверсии, следует ожидать определенного «возврата» отвергнутых в какой-то другой исторический период социокультурных и эстетических принципов.

Почему это происходит? Почему человечество время от времени возвращается к отвергнутым идеалам и стилистическим формам? Некоторые из ответов на эти вопросы дают философы. Например, Н. Бердяев [11] высказал мысль о том, что в период трансформаций, социальных катаклизмов или реформ всегда возникает потребность в таких идеально-типических моделях, которые бы восполнили утраченные в ходе кризисов модели адаптации и выполняли бы роль «образцов» или «трендов», позволяющих восстановить гомеостазис и гармонию со средой, «достроить» ее до уровня целостности и полноты. Например, ориентация на античные образцы известна уже в раннем христианстве — в ранней патристике Александрийской школы, которая, как известно, обращалась к идеям неоплатоников, изучая всесторонне разработанный категориальный мир философских универсалий. Необходимо это было для того, чтобы универсализировать христианский опыт с тем, чтобы передавать его не только другим народам, но и другим поколениям.

Следовательно, изменения в эпохи реформаций происходят «нелинейно». Например, в раннем Возрождении Н. Бердяев находит изменения стилистики Средневековья (в живописи Джотто, поэзии Данте, учении Франциска Ассизского), которые внутренне противоречивы: с одной стороны, это устремленность к трансцендентному, духовному, что выразилось во всей культуре Возрождения (библейские темы и сюжеты в изобразительном искусстве); с другой — интерес к «языческим» образцам, т.е. темам античного искусства, которые, с точки зрения христианской монотеистической культуры, несли в себе принципы политеизма (Афине, Зевсу, Артемиде поклонялись и приносили жертвы, строили им храмы).

Но античное искусство, его темы и сюжеты имеют иную метафизическую основу — не трансценденции, а «предвечного круговорота». Поэтому мировоззренчески они несовместимы. И это приводило ренессансное мировоззрение к «раздвоению» (по выражению Н. Бердяева) на «небо» и «землю», «душу и плоть», и, наконец, на «Бога и Дьявола». Это столкновение языческих и христианских начал в возрожденческой картине мира, которое, как отмечает Н. Бердяев, отражало их несовместимость. В христианской картине мира классические формы как «завершенные в себе», «законченные в своей чувственной красоте» невозможны, поскольку христианство стремится к «сверхчувственному» и не может удовлетвориться земной красотой. Оно находится как бы «за пределами» земных физических форм. Иначе говоря, христианское искусство символизирует иную, невидимую высшую реальность.

Эти противоречия в искусстве Возрождения Н. Бердяев подмечает очень тонко: «Венеры Боттичелли — это уже не классические античные фигуры... но — они как бы вытянуты в тоске по небесам... стройные, прозрачные, но с полным отсутствием ясной и спокойной уравновешенности античных фигур... мадонны перестали быть чисто небесными эфемерными созданиями средневековых живописцев: Венеры покинули землю, а Мадонны покинули небо» [12]. В предшествовавшие эпохи христианство должно было пророчествовать о

грядущем и создавать его символ. Но, поскольку представления о нем в языческом и христианском мире были разными, несовместимыми оказались и символы этого грядущего.

В эпоху Средневековья в качестве социально-культурного идеала выступала утопия создания на земле «Града Божьего», символом которого выступала Римская католическая церковь. Эта «принудительность» подчинения «Духовному центру» привела, по мнению Н. Бердяева, к теократическому кризису, Реформации и обновлению веры, возникновению в Западной Европе протестантизма. И это было определенной трансформацией средневекового социума, что вызвало появление новых форм социокультурной организации. Изменилось, соответственно, и понятие духовности, его символы, то есть стилистическая форма его выражения. В Средневековье она выражалась через христианскую аскетику, которая символизировалась в образах «монаха», «рыцаря». Личность была закована в доспехи как физически, так и духовно.

Но эпоха Средневековья не была, по мнению Н. Бердяева, эпохой абсолютной свободы духа. Наоборот, она подчинялась жесткой дисциплине Римской католической церкви, и вся ее сила была направлена на укрепление Священной Римской империи, которое осуществлялось путем завоевания земель, крестовых походов и деятельности рыцарских орденов. Кризис средневековой теократической культуры породил и социальный кризис. Понятно, что в условиях дезадаптации возникает потребность в новых моделях социума, которые «добраивали» бы все дисгармонические отклонения до уровня стилистической завершенности.

Поэтому всегда и во все времена существовала потребность в интегративных моделях целостности, которые представлялись как «опыт новой истории». Они создавали новую стилистику и новые аксиологические модели.

Начало Новейшей истории связано с эпохой модерна. Почему модерн можно отнести к «стилям эпохи», а не просто к переходным стилям? Гипотезу, предложенную в статье ранее (условия и факторы сближения понятий стиля и эпистемы на предложенных постмодернистами М. Фуко и Ж. Делезом конструктивных основаниях), как представляется, можно использовать для характеристики стиля модерна. Его можно представить как «очаг унификации», как некоторый универсальный способ сочетания и сосуществования разных культурных образцов, которые в истории мирового искусства в определенном смысле отрицали друг друга (искусство Ренессанса и Средневековья, архаики и Античности, барокко и классицизма, Античности и барокко и т.д.). Модернизм признает за всеми этими оппозициями «равные права». Они все равнозначны в художественно-эстетической эпистеме модерна, все имеют значение в стилистической организации новой картины мира, как «большие» стили, так и «переходные» (например, искусство рококо или греческая архаика). В этом смысле, модернизм можно квалифицировать как некий универсальный стиль, содержащий в себе все предшествующие культурные образцы. Поэтому модерн — не классический стиль, поскольку сочетает как классические, так и неклассические стилевые компоненты и композиции; как отклонения от классических канонов, так и возможные произвольные сочетания их совмещения, которые, в принципе, бесконечны.

Этим многообразием стилеобразующих форм и их бесконечных композиций, дающих огромный простор творческому воображению и

возможность использовать эстетический опыт разных времен и народов, можно объяснить интерес к модерну. Он интересен переосмыслением традиций и стилей, представленных в обновленной форме. В цитировании разных стилей и состоит инновация модерна, создающего нечто вроде постмодернистских гипертекстов. Модерн стремится представить всю полноту, интегрировать все «отпавшие» от состоявшихся художественных систем способы формообразования, поэтому он выступает как символ универсальности неклассического наследия всех времен и народов.

Взяв навскидку несколько примеров архитектуры модерна, можно обнаружить эти разные, порой невообразимые сочетания и совмещения традиций и инноваций. Например, доходный дом И. С. Кальмеера в Москве (Поварская, 20; арх. В. Е. Дубовский, Н. А. Архипов, 1913–1914 гг.). Характерная для переходных стилей девиация от классики выражается в отсутствии строгой симметрии, выступающие и отступающие поверхности зрительно воспринимаются как «волнообразные». В то же время, имитирующие колонны сочетания представляют собой черты классического стиля, но зрительная неравномерность их расположения, волнообразность поверхностей создает иллюзию отсутствия симметрии. Ее усиливает симметричное расположение окон: на фоне волнообразной, как бы движущейся каменной массы они кажутся декоративными, «брошенными на поверхность» пятнами.

Собор Богоматери в польском Вроцлаве также характерен сочетанием симметричных и несимметричных форм, что открывает широкий диапазон вариаций для выражения общеизвестного (нормативного) в индивидуациях национального, особенного и самобытного. Казалось бы, такие сочетания должны привести к эклектике, и многие искусствоведы считают стиль модерна эклектичным, т.е. фрагментарным, способным лишь цитировать уже созданное другими и не способным создать ничего нового.

Анализ стилеобразующих форм модерна с точки зрения исторических условий смены парадигм и использования их «остаточных» эвристических возможностей в контексте новых представлений показывает, что модернизм имеет самостоятельную культурную парадигму — девианты системных образований включаются в новую систему модерна на равных основаниях только потому, что общий смысл (замысел) этой новой парадигмы задан другими обстоятельствами, которым подчинена деконструкция прошлого, соответствует новым задачам, решению новых проблемных ситуаций, актуализирующих только подходящие для нее социокультурные и художественные образцы.

Иначе говоря, в модернизме равнозначность всех использованных неклассических форм находится как бы «над смыслами» конкретно-исторических индивидуаций, это уже другая архитектура стиля.

Как было отмечено выше, в классическом искусстве нельзя отделить конструктивное начало от эстетического. В Новое время эти принципы разделяются, и каждый из них может иметь самостоятельное значение. Этот эффект также обнаруживается в культуре и искусстве модерна: красота и польза имеют самостоятельные смыслы, которые объединяются в рамках новой целостности, состоящей из соотношений традиций и инноваций. Эти соотношения можно представить в виде «реплик» старого и нового:

соразмерность, мера, единство — динамическая несоразмерность,

дисгармония;
целостность — фрагментарность;
четкость линейно-геометрических форм — их текучесть, скругленные, изогнутые, перетекающие контуры;
поверхности гладкие — «вибрирующие»;
пространства однотонные — декоративные;
гармония как единство в многообразии — дисгармония, отсутствие единства и преобладание многообразия;
формы плоскостные — выпуклые, волнообразные;
формы конструктивные — декоративные, как бы «прикладные»;
композиции спокойные — импульсивные, экспрессионистские и т.д.

Стиль модерна «удостоверяет» интеграцию этих репликативных сочетаний, вбирая разные стилевые идентификации. Подводя итоги, попробуем проструктурировать процесс становления новой эпистемы на примере модерна и выявить этапы ее становления как формирования нового стиля:

- *первый этап*: рефлексия на устойчивые традиции, противопоставление новых конструкций консервативным формам стилеобразования;

- *второй этап*: вариации этих новых конструктивных способов в пределах старой парадигмы стилеобразования, которые как бы «расшатывают» ее устойчивость;

- *третий этап*: создание новой модели формообразования, синтезирующей инновации и традиции, на основе новых представлений.

В исторической смене стилей представленная этапность обновлений стилеобразующих форм может иметь и обратный ход: сначала формируется некий «тренд», который существует как «манера», некая индивидуация выделения из общего конвенционального ряда; затем она становится доминантной, закрепляя в новых принципах формообразования репрезентацию новых ценностей. Все вышесказанное можно сформулировать в нескольких тезисах.

1. Понятие стиля в инструментальном отношении может рассматриваться как достаточно сложное в проблемном отношении научно-исследовательское предметное поле переходности (дискретности).

2. Разработка проблемного поля потребует выделения «единиц операционализации», с помощью которых можно проводить эмпирические и теоретические исследования. В качестве таких единиц в данном контексте может выступать весь набор стилеобразующих признаков, начиная с понятий «вкус», «манера», «декоративность», «мера», «гармония», «ритм», «соразмерность», «пропорциональность» и до сложных сочетаний, композиций этих признаков в рамках единого стиля.

3. В качестве эпистемы стиль наследования культуры включает в себя определенные мировоззренческие взгляды, скажем, идеи рационализма, лежащие в основе классицизма, или, наоборот, идеалистические концепции тождества микро- и макрокосма, лежащие в основе канонических стилей, или идеи деконструкции переходных стилей и т.д.

4. Стилизация как интегрирование нормативного (или канонического) уровня становится идентификацией соотнесения нормативности с «отобранным» слоем культурных ценностей, что будет отличать один стиль от другого.

5. Существует некоторая «продолжительность» (или «бесконечность») образования форм во времени, т.е. у каждого стиля наличествует «масштаб времени».

6. Проблема культурной динамики. В истории европейской культуры утвердилась устойчивая схема смены культурных эпох и стилей: Античность — Средние века — Возрождение — барокко — Классицизм — сентиментализм — романтизм — реализм — натурализм — модернизм — постмодернизм. Каждая смена стилей имеет свои устойчивые и переходные формы, когда части или элементы одного стиля могут проявляться в другом. Причем историки, искусствоведы и даже антропологи не всегда согласуются в определениях доминантных изменений формообразования (социальных, политических, антропологических, эстетических и т.д.). Например, нормативная эстетика, определяющая строгую иерархию жанров и классических форм поэтики или архитектурно-планировочных структур, могла определяться отнюдь не рационализмом Р. Декарта или культом разума, а причудами королевского вкуса (эстетика дворцового стиля Людовика XIV). Поэтому проблема переходности разных художественных стилей имеет огромное множество интерпретаций и представляет собой предмет не прекращающихся дискуссий.

7. Историческое время может быть рассматриваемо через смену художественных стилей, понимаемых в вышеописанной интегративной модели устойчивых принципов формообразования, которое нередко называется «стилем эпохи».

8. Структура стиля формируется как соотношение традиционного и инновационного в рамках единой целостности, что предполагает решение следующих проблем: определение движущих сил и источников изменений; определение их последовательности (от девиации к признанию или, наоборот, от «расшатывания» единой матрицы стилеобразующих форм в виде «разностилья», к приобретению им легитимности). Исследование концепции стиля в историческом времени позволяет понять методы построения концептов знания и проблемы наследования культуры в разные культурно-исторические эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

[2] Кун Т. Структура научных революций. М., 2009.

[3] Орлова Э. А. концепция стиля культурного наследования в изучении социокультурной динамики // Стиль наследования культуры. М, 2009.

[4] Делез Ж. Переговоры. СПб., 2004. С. 113.

[5] Там же. С. 117.

[6] Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. М., 2010.

[7] Делез Ж. Переговоры... С. 41.

[8] Орлова Э. А. Теоретическая модель культурного кода // Обсерватория культуры. 2009. № 6. С. 14–19. [9] Браун Д. Код да Винчи. М., 2005.

[10] Термин «наследование» был предложен И. К. Кучмаевой, см.: Кучмаева И. К. Культурное наследие: современные проблемы. М., 1987; Ее же. Социальные закономерности и механизмы наследования культуры. М., 2006. Связанная с ним категория «стиль наследования»

интенсивно разрабатывается в трудах сотрудников Государственной академии славянской культуры, см.: *Стиль наследования культуры* : сб. науч. ст. / Гос. акад. славян. культуры. М., 2009; в частности: *Селезнева Е. Н.* Наследование русского духовного опыта в контексте современных научных парадигм // *Стиль наследования культуры*. М., 2009.

[11] *Бердяев Н.* Смысл истории. М., 1990.

[12] Там же. С. 106.

© Селезнева Е. Н., 2012

Статья поступила в редакцию 27 февраля 2012 г.

Селезнева Елена Николаевна,
доктор философских наук, профессор,
ведущий научный сотрудник,
Российский институт культурологии (Москва),
e-mail: riku@dol.ru

UDC 7.03:001

Selezneva E.

Methods of Conceptualising the Style Inheritance in the History of Culture

Abstract. The article analyses limitations in conceptualising artistic style as a cultural phenomenon. The author addresses the issues of the big artistic styles' dynamics, evaluates their sustainable features and principles of representation, and proposes structural principles for description of artistic styles on the base of traditional and innovative elements' ratio.

Key words: style, episteme, canon, inheritance, a history of culture, art history, inheritance styles

Selezneva Elena Nikolaevna
Doctor in Philosophy, Professor,
Leading Researcher,
Russian Institute for Cultural Research (Moscow),
e-mail: riku@dol.ru