

СИСТЕМНО-СТИЛЬОВІ ПРОБЛЕМИ АВСТРО-НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ (ТИПОЛОГІЯ ПІЗНІХ ЕТАПІВ В ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА)

У свій час великий байройтський романтик Рихард Вагнер у своїх прогнозах відносно «мистецтва майбутнього» бачив позитивну перспективу тільки в одному напрямку — у створенні ідеального, на його думку, жанру «сукупного художнього твору» («Gesamtkunstwerk»), що знайшов втілення в його музичній драмі. «У той час, як критикові охопив жах перед безформністю, що загрожувала зруйнувати самі основи музики, нам нічого іншого вже не залишалося, як самим сприяти появі на світло Божий нової форми музичної драми...»¹, досить упевнено заявив він. Помітимо, однак, що всупереч категоричним вагнеровським пророкуванням про «відмирання» симфонії («на цьому шляху неможливо було сподіватися коли-або прийти до вироблення чистого художнього стилю»)², в австро-німецькій культурі останньої третини ХІХ сторіччя відзначається бурхливий розвиток саме цього жанру, а також «компромісного» з погляду прихильників «чистого інструменталізму» жанру симфонічної поеми. Причому стимулюють цей процес своєрідної жанрової «реабілітації» не стільки супротивники, скільки вірні шанувальники тиранічної вагнеровської музи: Йоханнес Брамс (уявний ворог), Антон Брукнер, Рихард Штраус і Густав Малер (усе - гарячі прихильники). Досить інтенсивно в цей же період розвивається й «безперспективне (по Вагнерові) камерне мистецтво Lied (Г.Вольф, Г.Малер, Й.Брамс, Р.Штраус). Іншими словами, пророкування генія виявилися зовсім несправдженими практично по всіх параметрах - при всім пієтетному відношенні послідовників до «пророка».

Якщо розглядати цей факт у більше широкому ракурсі, то набагато більш важливої, навіть визначальної виглядає його глибинна історико - художня (а не індивідуальна, творчо-особистісна) детермінованість. Мистецтво Австрії й Німеччини в цей час вступило в таку фазу (про неї мова йтиме далі), коли всі прогнози

¹ Вагнер Р. Вибрані статті. - М., 1935. - С. 98

² Там же. - С.97

без усяких видимих причин могли виявитися помилковими, а бездоганні, здавалося б, раціонально-логічні побудови щодо перспектив розвитку жанру, стилю й т.п. - виявити в реальності повну неспроможність. Найбільше ця непередбачуваність позначилася в композиторській творчості (про що можна судити хоча б по наведеному приватному прикладі), тому що література й живопис німецькомовних країн тої пори, як відомо, перебували як би в тіні, застої; шедеври світового значення тут не народжувалися й тому загальнокультурні закономірності в цих видах мистецтва відбивалися досить слабко і як би побічно. Пріоритет, передові позиції тоді цілком належали музиці, і в цей період саме по її «данім» ми можемо з повною підставою судити про корінні події, проблеми австро-німецького мистецтва в цілому.

А мистецтво це в останній третині ХІХ століття перебувало в особливому стані й виявилось обкутаним такою естетичною аурую, у якій панувала «пасіістська» атмосфера й з особливою яскравістю прочеркувалася лінія дбайливої спадковості стосовно всієї блискучої плеяди творчих попередників. Мистецтво (у першу чергу — музичне) заходу й народження сторіччя в Німеччині й Австрії виявляє, як головний, фактор генетичного споріднення, а не контрасту. У самому загальному плані цей стійкий, епохально сполучний естетичний ген німецькомовної культури століття, що йде, може бути названий узагальненим поняттям «романтизм»³. Однак при цьому відразу ж необхідно обмовити, що самоочевидність, недискусійність даного узагальнення - уявні, феномен романтизму дотепер - згусток проблем, тому волею-неволею доводиться вести мову про термінологію.

Попередньо нагадаємо, що в принципі сама проблема періодизації великих процесів, що стосується духовні, культурної життя суспільства, людства (без чого неможливо «вичленування» того ж романтизму), завжди чревата бурхливими суперечками, тому що в глибинах своїх таїть фактор умовності. Дійсно, будь-який серйозний науковий метод на певному етапі вишукувань прибігає, як прави-

³ Цікаво, що самому терміну налічується вже більше трьох з половиною сторіч. У всякому разі, відкритий французом Ф.Бальдансперже найбільш древнє джерело, де вперше було зафіксоване слово «романтичний», датується 1650 роком.

ло, до принципу схематизації (яскравої, підкресленої або схованої, завуальованої). Стосовно до реального, буттєвого існування живих, триваючих явищ це неодмінно наділяє одержувані наукові дані й висновки явним відтінком релятивності⁴. Щодо неминучості появи й збереження надалі такої ситуації в області пошуків людської думки є чимало авторитетних висловлень. Але, здається, досить послатися лише на одне, особливо вагому думку-аргументацію, що належить Л.Н.Толстому: «Рух людства, впливаючи з незліченної кількості людських сваволь, відбувається безупинно.... Для того, щоб досягнути закони безперервного руху суми всіх сваволив людей, розум людський допускає довільні, переривані одиниці..., постійно приймає всі менші й менші одиниці для розгляду й цим шляхом наблизитися до істини. ...Усякий висновок історії, без найменшого зусилля з боку критики, розпадається як порох, нічого не залишаючи за собою, тільки внаслідок того, що критика обирає за предмет спостереження більшу або меншу переривану одиницю; на що вона завжди має право, тому що взята історична одиниця завжди довільна»⁵.

У періодизації історії мистецтва (як і культури) фактор умовності охоплює й хронологічні границі того або іншого феномена, і його назва, і, що особливо типово й дослідницьки багатоклопітно, саму сутність того, що розуміється під цією назвою. Романтизму ще «повезло» у тому розумінні, що сам факт його існування є загально визнаним, і про нього — у тому або іншому методологічному трактуванні — згадують практично всі закордонні й вітчизняні дослідники, що займалися й займаються питаннями систематизації історико – художнього процесу⁶. І проте відносність даного найменування все ж ні зживається: він розуміється і як стиль, і як метод, і як специфічна тенденція, і як рух, і як особливе

⁴ Недарма Х. Ортега-І-Гасет у висновку своєї фундаментальної праці викликає: ««О, Ісіда тисячоіменна, Ісіда про десять тисяч імен!» - волали єгиптяни до своєї богині. Усяка реальність у певному змісті така. Її компоненти, її риси - незлічимо. Чи не занадто це сміло - намагатися позначити предмет, нехай навіть найпростіший, лише деякими з багатьох імен?» (Ортега-І- Гасет Х. Дегуманізація мистецтва //Самосвідомість європейської культури ХХ століття. - М., 1991. - С. 260

⁵ Товстої Л. Війна й мир //Зібрання творів.: в 14 т. - М., 1951. - Т. 6.- С. 272-273.

⁶ Помітимо попутно, що аж ніяк не всі епохи мають навіть звичайне погоджене, стійке найменування. Так, ХУІІ століття те наділяється відразу декількома естетичними «іменами» (бароко, класицизм і ін.), те якимось одним з них, то взагалі втрачає вербального визначення, назви й представляється тільки в цифровому позначенні.

світовідчуття, світогляд, і як художній напрямок, і, нарешті, як ідейно-художня епоха.

Навіть час життя й розквіту романтизму вказуються різні. Літературознавці, наприклад, у переважній більшості вважають, що романтизм повністю зжив себе до середини ХІХ сторіччя, а далі на зміну йому прийшла епоха критичного реалізму⁷. А деякі з них ще більш жорстко обмежують строк життєдіяльності романтизму, затверджуючи, що «літературно-суспільний рух німецького романтизму доводиться на період між самим кінцем ХІІІ століття й антинаполеонівських визвольних воєн 1813 – 1815 років. Це відносно недовгий час його активного існування, виробництва нових ідей»⁸. У німецькому літературознавстві подібні думки висловлював, наприклад, Ф.Штрих. Останній, щоправда, затверджував при цьому, що «романтизм, взявши свої джерела в Німеччині, поширився звідси згодом і в інші країни Європи»⁹. Але це вже інша сторона питання - елементи так званого германоцентризму, що перебуває поза естетичної сфери, що власне нас цікавить. У цьому випадку показово лише те, що й у хронологічному, і в онтологічному, і в семантичному змістах з романтизмом ще надзвичайно багато дослідницьких непогодженостей і різночитань.

У цілому ж тільки по одному «терминоопределяющему» параметрі більш ніж двовіковий багаж романтизму такий, що при бажанні із гранично стислих цитат, що містять наукові або більш-менш метафоричні формулювання самого поняття цього феномена, можна було б, напевно, скласти досить об'ємний компілятивний фоліант. Але проте, і донині цілком справедливої здається констатація типу: «При безсумнівних достоїнствах багатьох із цих (про романтизм — Л.Н.) досліджень найбільш слабкою їхньою стороною залишається неясність самого поняття «романтизм». Така нечіткість основного поняття багато в чому поясню-

⁷ У сучасному мистецтвознавстві часом заперечується навіть сам факт наявності в ХІХ сторіччі якихось істотних естетичних змін. Як приклад такої позиції - висловлення вже згаданого найвідомішого іспанського й мистецтвознавця: «... В основному мистецтво минулого (ХІХ - Л.Н.) сторіччя було так чи інакше реалістичним. Реалістами були Бетховен і Вагнер. Шатобриан - такий же реаліст, як і Золя. Романтизм і натуралізм, якщо подивитися на них з висоти сьогодення, зближуються один з одним, виявляючи загальних реалістичних корінь» (Ортега-І-Гасет Х. Ціт. ізд. - С. 235).

⁸ Михайлов А. Естетичні ідеї німецького романтизму // Естетика німецьких романтиків. - М., 1987. -3. 7.

⁹ Strich F. Die Romantik als europäische Bewegung. — In: Begriffs Bestimmung der Romantik. — Darmstadt, 1968- S. 115.

ється емпіричною стадією, на якій перебувають ще наше літературознавство й мистецтвознавство»¹⁰. «Повзучим емпіризмом» у недавнім минулому легко було затаврувати й пояснити всі що завгодно. Однак і спокійне відношення до факту розмитості «основного поняття», пасивне прийняття його тотальної релятивності й байдужне відношення до його словесного формулювання в науці (нехай навіть чисто гуманітарної) неприпустимі в принципі.

Щодо цього автор цієї роботи солідарний з позицією о. Павла Флоренського, яку можна вивести із запропонованої їм соціально-психологічної теорії художньої творчості¹¹. Одне з корінних положень цієї теорії говорить: «Конкретні духовні форми — от що пізнають науки про культуру. Пізнають — виходить, словесно виражають. Ніякою побудовою з відвернених категорій і понять не можна виразити цього пізнання форм. Отже, у мові необхідно повинен бути в наявності і особливий розряд слів, що обслуговує цю сторону пізнання — конкретних категорій і конкретних понять»¹². Логічний висновок із цього методологічного положення — стосовно до розглянутих естетико-художніх явищ — такий: словесне визначення феномена — є ім'я його, а ім'я («фокус соціальної енергії», за Флоренським) найактивнішим чином впливає на сам феномен, особливості його соціально-психологічної структури, функціонування, суспільного й особистісного сприйняття¹³. Іншими словами, зовсім небайдуже, **як** вербально сформулювати, **назвати** той або інший період, художній напрямок, стиль, конкретний індивідуальний творчий метод тощо. Тому дослідницькі «термінологічні битви» неминучі, але при цьому в принципі перспективні й плідні навіть на такому, здавалося б, відомому, звично-знайомому художнім «полі», як романтизм. (Позиція в даному питанні автора цих рядків зафіксована в ряді інших його публікацій, у тому

¹⁰ Фохт У. Деякі питання теорії романтизму (зауваження й гіпотези) // Проблеми романтизму. М., 1967. - С. 115

¹¹ У роботах батька Павла Флоренського мова йде про онтологічну, пізнавальну й художньо-творчу функцію імен людських; зачіпаються тут також і назви (імена) географічні, історії та події. Але, здається, сфера охоплення матеріалу без усяких натяжок могла б бути набагато ширше. У всякому разі, цілком природної представляється проєкція застосованого о. Павлом Флоренським методу на проблему формулювання явищ історико-естетичної і культурологічної сфер.

¹² Флоренський П. Імена // Досвіди. Літературно-філософський щорічник. - М., 1990. - С. 394

¹³ Напрошується аналогія із ще однією тезою Павла Флоренського, викладеним їм у листі В.А.Кожевникову від 29 червня – 12 липня 1912 року: «Повірте, що тема особистості дається ім'ям, і все інше — лише проста розробка теми за правилами контрапункт і гармоній». (Там же. - С. 416).

числі монографії «Музична культура Німеччини й Австрії рубежу ХІХ–ХХ століть», Київ, 1990).

Особливо багато непорозумінь і різночитань із романтизмом пізнім. Тут доводиться робити ще одне істотне термінологічне застереження. Поняття «пізній період», у свою чергу, розмито до надзвичайності, майже повністю позбавлено якої-небудь визначеності обрисів. Правда, сама наявність пізніх періодів у будь-якому явищі, що має протяжний у часі характер (у тому числі — художньому), до цієї пори майже ніким не заперечувалося (виключення становлять, мабуть, лише деякі з поглядів А.Шопенгауєра)¹⁴. Сутність цього поняття посправжньому глибоко й кваліфіковано не осмислювалася.

Зараз навіть оціночна сторона цього явища може бути діаметрально протилежною. Пізня фаза може розглядатися і як вершина, і як найбільш повне розкриття сутнісного й глибинного (щодо творчості Бетховена, Моцарта, Верді, Гюго, Пушкіна, Чехова й т.д.), і як розчинення, ламання чогось принципово важливого (пізнє Середньовіччя, пізнє Відродження), і як зародження паростків нового, і, нарешті, як повний занепад, деградація, омертвляння. Інтелектуальний темперамент наукового дослідження іноді захоплює настільки, що намагаєшся не помітити твердження типу: ««Пізній» романтизм [...] майже негайно здобуває такі форми, у яких відчутна відома законсервованність усередині себе, це романтизм мислителів, що перестали ясно відчувати історичну конкретність. [...] В остаточному підсумку романтичний мислитель, особливо пізній, відбиває в собі сліпоту історії, непізнану суть історичного розвитку»¹⁵. Однак у цілому прийняти тезу про «пізній» як «законсервований», «історично неконкретний» не можна. Тут більш доречним представляється поняття «академізму», а це вже зовсім інша проблема.

¹⁴ Пошлемося хоча б на таке висловлення філософа: «Початок, кінець, продовження — це всі такі поняття, які запозичають свій зміст єдино від часу й одержують значення тільки за умови останнього. А час тим часом не має абсолютного буття, не є спосіб і склад внутрішнього стану речей, а представляє собою тільки ту форму, у якій ми *пізнаємо* наше й всіх буття й істоту; звідси треба, що це пізнання досить недосконале і обмежене одними явищами». (Шопенгауєр А. Смерть і її відношення до незруйновності нашої істоти // Вибрані добутокки. - М., 1992. - С. 114)

¹⁵ Михайлов А. Ціт. Ізд. С. 10–11

У цілому ж, як показує практика, необхідність у постановці проблеми «типологія процесу пізніх періодів» (хоча б стосовно до художніх, стильових напрямків або естетико-художніх епох) назріла вже давно. І вона настільки глобальна, що заслуговує спеціального фундаментального дослідження з кожного зі здатних бути рівнів - культурологічному, філолофсько - історичному, філософсько естетичному, мистецтвознавчому у всіх його специфікаціях тощо. У рамках справжньої досить короткої роботи є можливим лише компромісний шлях: гранично концентрований (на грані схематичності) виклад робочої гіпотези-трактування даного питання з акцентуванням тільки тих її аспектів, які докорінно торкаються об'єкта дослідження.

Логіка міркування тут може відштовхуватися від відомої тези Аристотеля: «**Ціле** є те, що має початок, середину й кінець. Початок — те, що саме не впливає по необхідності за іншим, [...]кінець — те, що саме по необхідності або як звичайно впливає неодмінно за іншим, [...]а середина — те, що й саме треба за іншим, і за ним інше»¹⁶. При всій елементарності що здається й наївності ця теза виявляється досить працездатною, особливо, якщо викладена **триєдність** розуміти як **тріаду** (тобто — у діалектичному змісті). У такому випадку будь-який триваючий художньо-історичний феномен обов'язково буде мати період **становлення** (або — початок, **ранній період**), **розвитку** (або — середину, **зрілий період**) і **розв'язання** (або — кінець, **пізній період**). При цьому (відповідно до Гегеля) пізній період буде містити в собі в **знятому** виді два попередніх. Іншими словами, він повинен мати неодмінно **синтетичний** характер і виводити все на **новий** якісний рівень (тобто в наявному синтезі обов'язково повинне виявитися щось принципово нове). У результаті такого саморуху не тільки замикаються початок і кінець самодостатнього й ізольованого аристотелевського «цілого»¹⁷, але й відкриваються реальні, об'єктивні перспективи для наступного витка тріади від поро-

¹⁶ Аристотель. Про мистецтво поезії. — М., 1957. — Розд. 7, с. 62 – 63.

¹⁷ Про таке «поверненні до джерел» Ф.Ніцше писав: «...Мистецтво йде назустріч своєму розкладанню й при цьому - що, втім, у край повчально - стикається з усіма фазами своїх зачатків, свого дитинства, своєї недосконалості, своїх колишніх відваг і гріхів: гинучи, воно витлумачує своє виникнення, своє творення» (Ніцше Ф. Людське, занадто людське. Книга для вільних розумів //Тв. в 2 томах. - Т. 1. - М., 1990. - С. 355).

дженого «нового» — адже життя мистецтва на макрорівні має безперервний характер.

У цілому ж у будь-якій пізній фазі процесуального художнього «цілого» (у тому числі - і романтизму як епохи й стильового напрямку) з достатньою виразністю повинне, на наш погляд, обов'язково проступати три функціональних елементи:

1. *Замикання, підсумок*, вичерпання якого-небудь істотного (якщо не визначального) змістовно-стильового компонента.

2. *Перехід, зв'язування*, створювані за рахунок згущення, прихованого кількісного нагромадження, підсумовування (в ідеалі — синтезу) багатьох елементів з попередніх естетико-художніх «цілих».

3. Нарешті, функція *передбачення*, що виникає в результаті якісного переосмислення «стильового конгломерату» і стимулом що служить для зародження й наступного розвитку нового «цілого».

При цьому, з огляду на гнучкість, охопленість і всеприйнятність використання «механізму» діалектичних тріад, необхідно зробити істотне доповнення. Зазначені три функції — підсумку, зв'язування-переходу й передбачення (до речі, що можуть бути знайденими як второпланові в будь-якій фазі триваючого процесу) — у явищах пізнього періоду зобов'язані проявлятися (і проявляються) з підвищеною, перебільшеною яскравістю і як би самокоштовне - ізольовано, часом, навіть трохи неорганічно. У результаті це процесуальне «ціле» (пізній, підсумковий, він же перехідний, він же період, що передбачає) може робити враження внутрішньої неоднорідності, образно-стильової незв'язності, що на практиці, у реальному побутуванні (у сучасників) часто сприймається як недолік і позначається як еkleктичність¹⁸. Ф.Ніцше такий стан у сучасному йому мистецтві обумовив специфікою часу, назвавши його «епохою порівняння»: «Якщо люди відтворюють тепер одночасно всі роди художнього стилю, то [...] така епоха здобуває

¹⁸ Яскравий приклад такого нерозуміння в сучасників - новацій симфонізму Г. Малера: ««Горезвісний» демократизм Малера здебільшого зводиться до простої мелодійної вульгарності й банальності. Формальні обриси частин пухкі й плутані. Багато довгот. Багато дешевки. Багато музичних грубостей. І дуже мало самостійності» (Каратыгин В. Вибрані статті. - М.; Л., 1956. - С. 66).

значення тим, що в ній можуть бути порівнювані й одночасно пережиті всілякі світорозуміння, вдачі, культури,— що колись, через завжди локалізоване панування кожної культури, було неможливо, подібно тому, як і всі роди художнього стилю були зв'язані місцем і часом»¹⁹.

Взагалі ж, із часом «вирок» критики звичайно зм'якшується, що здавалося безглуздістю згладжується й – з народженням і «завоюванням прав громадянства» нового художнього явища, у порівнянні з ним - всі елементи попереднього замикаючого періоду постфактум переосмислюються й знаходять системно-логічне обґрунтування. Іманентна стильова «розтріпаність», споконвічна неоднорідність, звичайно, нікуди не подінуться, але вже не зауважуються, тому що міняється їхнє бачення, контекст сприйняття.

Симптоматично, що в конкретних дослідженнях, присвячених якому-небудь із пізніх періодів, нерідко відбувається як би відокремлення, акцентування тільки однієї їхньої вищезгаданих функцій. І наукова вірогідність, переконливість від цього аж ніяк не страждає, відчуття необхідності якогось додаткового коректування не виникає. Наприклад, зовсім правочинної виглядає «заявка на підсумок», зроблена блискучим голландським дослідником Йоханом Хейзингою на початку його фундаментальної праці «Осінь Середньовіччя»: «Як ревно вишукували ми в середньовічній цивілізації паростки сучасної культури! Настільки ревно, що іноді здавалося, начебто історія духовного життя Середньовіччя являла собою не більш, ніж переддень Ренесансу. [...] Тут робиться спроба побачити в ХІУ – ХУ століттях не звіщення Ренесансу, але завершення Середньовіччя; спроба побачити середньовічну культуру в її останній життєвій фазі, як дерево, плоди якого повністю завершили свій розвиток, налилися соком і вже переспіли. Заростання живого ядра думки розумовими одерев'янілими формами, висихання й отвердіння багатой культури — от чому присвячені ці сторінки»²⁰.

Поширені також делікатні віднесення творчості конкретних авторів к часу передбачення. Наприклад: «У порівнянні з літературною традицією свого часу

¹⁹ Ніцше Ф. Ціт. видання— С 254

²⁰ Хейзинга Й. Осінь Середньовіччя.— М., 1988.— С. 5

вони (повісті Уолпола, Казота й Бефорда — Л.Н.) означають розширення історичного й географічного об'єкту літератури, ідеологічно вже підготовлені епохою Освіти, але що стало естетично можливим лише на новому щаблі розвитку літератури, і нове розуміння психології людини в її складності й суперечливості, що виходить за рамки раціоналістичної естетики»²¹.

Досить часті й безапеляційно-тверді енциклопедичні визначення «перехідності» такого типу: «Творчість Блейка — явище перехідне від просвітительства до революційного романтизму. Не вірячи більше в силу розуму, здатного позбавити людство від страждань, і передбачаючи Дж.Г.Байрона й П.Б.Шеллі, Блейк жагуче протестує проти гноблення особистості, славить тираноборчество, мріючи про настання в майбутньому «золотого століття», «земного раю»²².

Досить важливо уточнити, що в пізніх періодах феномен синтезування (як наслідок паралельної, одночасної дії підсумкової й перехідної функцій) містить у собі, як правило, елементи не тільки з ранніх фаз свого власного «цілого» (наприклад, пізній класицизм — із класицизму раннього й зрілого), але й із всіх попередніх епох. Із цього логічно витікає, що чим далі просувається історико - художній процес, чим ближче він до нашого часу, тим більше надається можливостей-варіантів для синтезу. Іншими словами, кожне наступне «ціле» у своєму пізньому етапі усе більш розширює тимчасові й стильові границі, відсуваючи свій умовний «початок» углиб часів. Підсумкова функція як би розбухає, синтезування стильових елементів здобуває надзвичайно акцентований, часом підкреслений контрастний характер²³. Особливо яскраво це починає проявлятися з тої пори, коли в усій області інтелектуальної людської діяльності проникає принцип історизму, тобто із часів епохи романтизму. Дійсно, «хоча в XVІІІ столітті виник сам термін «філософія історії», що був уперше вжитий Вольтером, і виник цілий ряд історичних

²¹ Жірмунский В., Сігал Н. У витоків європейського романтизму // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастичні повісті. — Л., 1967. С. 251

²² Коротка літературна енциклопедія. — Т. 1. — 1962. — С. 639.

²³ Як на яскравий приклад цьому, здається, досить буде послатися на явище полістилістики, що може в кожному з видів мистецтва містити в собі практично необмежену кількість самих контрастних елементів епох. Незайвим буде нагадати, що сам принцип полістилістики, настільки розповсюджений у мистецтві нашого часу, своїм найближчим «батьком» має один з останніх етапів, а саме - пізній романтизм. Цікаво, звичайно, що ця явно пізньоромантична, ширше - пізньоетапна ознака збереглася, «законсервувалася» на настільки довгий час, але це ставиться вже до специфіки розвитку мистецтва в ХХ -ХХІ сторіччі і являє собою самостійну проблему.

книг і добутоків, але антиісторизм ХУІІІ століття так загальновідомий, що немає потреби на цьому особливо зупинятися. Зробилося загальновизнаною істиною у філософії історії, що лише романтичний рух, романтична реакція, спрямована проти Освіти ХУІІІ століття на початку ХІХ, уперше прилучили нас до таємниці історичного й уможливили по-справжньому пізнання історичного руху»²⁴.

Нарешті, не можна не згадати ще про одну прикмету «пізніх» періодів: досить часто в різних видах мистецтвознавства вони визначаються як «кризові» — в області стилю, образності, мови тощо. У музикознавстві, наприклад, широко відома ідея академіка Б.В.Асаф'єва про «інтонаційні кризи», при яких «попередні форми вираження оголошуються надуманими, формальними й т.п. і продовжують звучати змістовно для деяких шарів слухачів, поступово відмираючи. [...] А явища, інтонаційно органічно підготовлені попередній кризі епохою й пов'язані з передовими ідеями в росту суспільної свідомості, кризою інтонацій не відмітаються, але осмислюються, укорінюються і переходять у вищу художню якість»²⁵. І при апеляції до конкретних добутоків дослідник обирає такі, як правило, з пізніх періодів.

У більше широкому змісті поняття «кризисність» відносять звичайно до великих епох. Причому більшість сучасних дослідників схильні особливо виділяти кризу, що хронологічно збігається із часом пізнього романтизму, тобто рубежу ХІХ и минулого сторіч. Першість у цьому, цілком ймовірно, належить О.Шпенглеру й Н.Бердяєву. Так, свою публічну лекцію, прочитану в Москві восени 1917 року, російський філософ відкриває буквально програмною заявою: «Багато криз мистецтво пережила за свою історію. Переходи від античності до середньовіччя й від середньовіччя до відродження ознаменувалися такими глибокими кризами. Але те, що відбувається з мистецтвом у нашу епоху, не може бути названо одним із криз у ряді інших. Ми присутні при кризі мистецтва взагалі, при найглибших потрясіннях у тисячолітніх його основах. Остаточо померк старий

²⁴ Бердяєв Н. Смысл истории. — М., 1990. — С. 7 – 8.

²⁵ Асаф'єв Б. Музична форма як процес. Книга друга. Інтонація //Вибрані праці. — Т. 5. —М., 1957. — С.27

ідеал класично прекрасного мистецтва й відчувається, що немає повернення до його образів»²⁶.

Справедливості заради додамо, що визначення «кризисність» застосовується аж ніяк не тільки до завершальних фаз. На практиці в мистецтвознавстві їм нерідко позначається той або інший внутрішньо неоднорідний, контрастно-стильовий феномен, часом дуже великий по тимчасовій довжині. Так, внаслідок «кризової» багатозначності, різнорідності дотепер зіштовхуються, ніяк не погодяться думки щодо характеристики художніх процесів, що відбувалися в XVІІ столітті. Звичайно констатується, що «складна й суперечлива епоха, що пролягає між Відродженням і Освітою, багато в чому перехідними, багатими різнобічними творчими шуканнями, не піддається єдиному стильовому визначенню»²⁷. Як корінна ознака цього часу (крім згаданої в попередній цитаті «перехідності») нерідко називають кризисність, причому, надестетического параметра. У цьому плані типово таке, наприклад, висловлення: «Осмислюючи своєрідність сімнадцятого століття як епохи, необхідно враховувати, що остання грає багато в чому в з л о в у ю, к р и т и ч е с к у ю р о л ь (розрядка автора) у розвитку того процесу боротьби між силами, що захищають феодальні підвалини, початкова стадія якого ставиться до епохи Відродження, а завершальна охоплює епоху Освіти»²⁸.

В опозицію до вищевикладеного помітимо все ж, що в цілому, як представляється при безсторонньому підході, було б невірним трактувати саме поняття «кризисність» занадто однобоко — як щось тотальне, винятково негативне. Бути може, варто прислухатися до думки на цей рахунок «співака розпачу» С. Кьєркегора, що помітив один раз: «Чому про кризу завжди говорять тільки стосовно до хвороби, а не стосовно до здоров'я? Тому що з фізичним здоров'ям завжди залишаєшся в границях безпосереднього, діалектика відкривається тільки із хворобою, і тоді тільки можна говорити про кризу. Однак у духовній області або ж коли людини розглядають із погляду цієї категорії, то хвороба, і здоров'я відносні, і

²⁶Бердяєв Н. Криза мистецтва. — М., 1990. — С. 3

²⁷Ліванова Т. Історія західноєвропейської музики до 1789 року. — Т. 1. — М. 1983. — С. 317,

²⁸Віппер Ю.Про «сімнадцятий вік» як особливої епосі в історії західно-європейських літератур //XVІІ вік в світовому літературному розвитку. — М., 1969. — С. 20

для духу немає безпосереднього стану здоров'я»²⁹. Із цього напрошується висновок, що в певному змісті й криза може позитивно стимулювати духовний (у тому числі, художній) процес. Загострюючи й збагачуючи рефлексію, стоншуючи сприйняття, любуючись слабостями, вишуканістю й самоіронією, він тим самим підспудно просуває цей процес до хиткої границі «фази здоров'я», зародження й твердження нового «цілого», що веде хоча б на час від розпачу.

Проте, що б не уточнювалося відносно нюансів використання терміна «кризисність», все-таки аналіз епох показує, що пізнє Середньовіччя, і пізнє Відродження, і завершальні фази Освіти й Романтизму — це часи ламання, переоцінки, перегляду якийсь певної системи, що встояла, її цінностей. Ф. Ніцше справедливо констатував: «Людина повинна володіти й від часу до часу користуватися силою розбивати й руйнувати минуле, щоб мати можливість жити далі; цієї мети досягає він тим, що залучає минуле на суд історії, піддає останнє самому ретельному допиту й, нарешті, виносить йому вирок»³⁰.

Дійсно, на цих «судах історії» переглядаються сформовані погляди на дійсність, на форми взаємини людей, на мораль, на розуміння прекрасного й потворного, ідеального й негативного й так далі. А якщо узагальнити й виділити саме головне, то можна сказати, що в ці пори ламається, змінюється концепція людини, особистості. Точніше, різко порушується відносна стабільність концепції особистості, що домінувала в мистецтві в попередній період (наприклад, тип витонченого, куртуазного героя в мистецтві рококо, величного, сильного духом — у класицизмі). Концепція особистості змінюється в кризові епохи не відразу на щось нове, цільне, не одноманітно, а з величезною кількістю варіантів, Тип особистості як такий у художній творчості в цих випадках важко виводимо як величина узагальнена. Іншими словами, висловлюючись метафорично, у цьому *тупі* звичайно досить невеликий «коефіцієнт *типовості*». У пізні періоди взагалі важко говорити про *типову* концепцію героя: кризовий стан, процес пошуків, властивий цим періодам у мистецтві, у значній мірі, гіпертрофовано індивідуалі-

²⁹ Кьєркегор С. Хвороба до смерті. // Етична думка 1990. — М., 1990. — С. 377

³⁰ Ніцше Ф. О користі й ваді історії пользе и вреде истории для життя // Тв. в 2т. — Т.1. — М., 1990. — С. 178

зує тип особистості в кожному конкретному добутку (навіть того самого автора); кількість таких *тунів* у художній творчості в одному тимчасовому зрізі різко зростає (у порівнянні з «звичайними» часами).

У цілому ж можна говорити про чітко виражене, значне посилення суб'єктивного фактора в художній творчості в періоди криз-переглядів. Не випадково великий Гете, що жив задовго до розквіту суб'єктивізму (у нашій розумінні) у мистецтві, за свідченням І.Еккермана, затверджував: «Всі реакційні, що підпали розкладанню епохи — суб'єктивні, і, навпроти, епохи прогресу спрямовані до об'єктивного. Ми живемо в реакційний час, тому що воно суб'єктивно» (запис від 29 січня 1826 року)³¹. І справа тут не в пророкуванні, не в пророчому дарунку, а в тім, що Гете відчував свій час не як *початок* нової епохи (романтизму), а більш як *кінець, розпад* попередньої, до якої він сам духовно належав. Звичайно ж, у контексті гетевських ідей принципової «домірності», співвіднесеності, «універсальної гармонії» помітне посилення суб'єктивності сприймалося їм як дисгармонія, порушення, занепад, реакція нарешті.

Розвиток же романтичного мистецтва й філософії, у свою чергу, приведе до того, що саме поняття «занепад» («декаданс») як неодмінний супутник кризисності й суб'єктивності, буде дослідницькі узаконено. У Німеччині його популярності особливо сприяли праці Ф.Ніцше, що трактував цей термін зі звичайної для нього позиції «занадто людського»: «Болісне, страшне видовище представилося мені: я відслонив завісу із *зіпсованості* людини, — писав він. — У моїх вустах це слово вільно принаймні від однієї підозри: нібито воно містить у собі моральне обвинувачення. [...] Я розумію зіпсованість, як про цьому можна вже догадатися, у змісті *decadence*: я затверджую, що всі цінності, до яких у цей час людство прагне, як до найвищих, — суть *цінності decadence*»³². Надалі ж поняття «декаданс» міцно ввійде в розповсюджений термінологічний побут філософів і мистецтвознавців всієї Європи останньої третини ХІХ і всього ХХ сторіччя.

³¹ Еккерман І. Розмови з Гете. — Єреван, 1988. — С. 166

³² Ніцше Ф. Антихрист // Тв.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 635

Щодо ж пізніх періодів у мистецтві все вищевикладене в граничній концентрації може бути систематизоване й сформульовано в такий спосіб. Пізні фази великих, узагальнюючих процесуальних феноменів мистецтва (епох, художніх напрямків, стильових плінів і т.п.) виявляють ряд типологічних ознак. До числа таких, зокрема, ставляться:

1. Завершальний, підсумковий характер щодо конкретного історико - художнього «цілого», що проявляється через зведення воедино визначальних, найважливіших системно-стильових компонентів, накопичених, знайдених за весь період життя даного художнього «цілого» (згущення, або зняття характеристичних рис).

2. Більш великий і глибокий різноуровневий синтез, що захоплює ряд істотних елементів різних естетико-художніх феноменів, що хронологічно передували конкретному «цілому» (розмикання «цілого» у джерелі, руйнування лінійності в ланцюзі наступності).

3. Помітна різноспрямованість, «розщеплення» функціонального вектора в розвитку конкретного відрізка історико - художнього процесу (підсумоване сполучення функцій підсумку-замикання, зв'язку-переходу й передбачення).

4. Специфічний «клоччастий», «неорганічний» в образно-стильовому відношенні характер згаданого в пунктах 1 і 2 синтезування (зовнішня видимість еклектичності).

5. Обов'язкове визрівання в «еклектичному» системно-стильовому конгломераті елементів фактично нового, спочатку як що б губляться в складносполученому «тілі» (стильова розпушеність як джерело для нового витка нового художнього «цілого»).

6. Неодмінна естетико-стильове «основоположення», фундаментальність згаданих елементів у виниклому й такому, що затвердився новому художньому «цілому» (принципове переміщення елементів у системі: з периферії в центр, з ледь помітних, другорядних, супутніх - у чільні).

7. Загальна внутрішня напруженість і гіпертрофована нестабільність художньої системи, спочатку сприймані й обумовлені як стан кризисности (помітна перевага, домінування відцентрових сил у даній системі).

8. Нестабільність (кризисність) світоглядного плану - у ведучих філософсько - естетичних навчаннях часу , індивідуальних творчих методах, конкретних художніх творах (принциповий перегляд системи цінностей, ламання, деформація, істотне переосмислення концепції особистості, багатоваріантність і акцентована індивідуалізованість її конкретної художньо-творчої реалізації).

Все вищевикладене в найвищому ступені властиво тому хронологічному відрізку західноєвропейського мистецтва, у якому сформувався й вступив у діалог з часом яскравий художній «об'єкт» - австро-німецький пізньоромантичний симфонізм як повноправний репрезентант усього мистецтва австро-німецького пізнього романтизму.