



Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения
профессор кафедры истории музыки
Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова
alexdem43@mail.ru

ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: РЕТРОСПЕКЦИИ И ПРОГНОЗЫ

Изучая художественное творчество, мы широко пользуемся понятием *эпоха*, отграничивая им тот или иной отрезок исторического времени, в рамках которого явления отдельного вида искусства или даже всех его видов наделены некой общностью, комплексом отличительных признаков, что позволяет говорить о единстве этико-эстетических установок, о близости художественных манер и техник.

Пока что не станем затрагивать такие исторические измерения, как Древний мир, Античность и Средневековье, поскольку они выходят далеко за временные рамки единичной эпохи и состоят из целого ряда эпох. На смену Средневековью пришла эпоха Возрождения и, пожалуй, она даёт самое устойчивое и хрестоматийное представление о художественно-исторической эпохе как таковой. Далее следует эпоха Барокко, но не будем забывать, что это понятие в качестве эпохи, а не одного из стилей того времени (с соответствующим обозначением с малой буквы – барокко), закрепилось относительно недавно и не без дискуссионных затруднений.

Вслед за тем, находим вроде бы привычные дефиниции: Просвещение, Романтизм... Но здесь требуются достаточно серьёзные оговорки и прежде попутно необходимо обратить внимание на досадную чересполосицу в обозначениях. Только в написании двух эпох безусловно употребляется большая буква: Возрождение и Просвещение – видимо, для того, чтобы отличить их от обыкновенных слов, обозначающих *возрождение* чего-либо и *просвещение* кого-либо. Иногда можно увидеть написанные с прописной буквы Античность и Средневековье. Не пора ли научному сообществу договориться, что даже с точки зрения норм русского языка это имена собственные, по статусу своему требующие прописи. Заодно в ряде случаев удалось бы добиться различения в написании эпохи и стиля, который в силу своего определяющего значения дал ей имя. К примеру, как об этом говорилось только что, мы бы дифференцировали *Барокко* (с большой буквы – эпоха) и *барокко* (с малой буквы – стиль), имея в виду, что наряду со стилем барокко в ту эпоху существовали классицизм, реализм, так называемый «большой стиль», маньеризм, рококо.

Но вернёмся к более существенным моментам. Итак, Просвещение и Романтизм. По обыкновению мы числим их самостоятельными эпохами, хотя даже в чисто хронологически-количественном отношении может смутить их несоизмеримость с предшествующими эпохами: Просвещение – это главным образом вторая половина XVIII века, Романтизм (если следовать традиционным представлениям) – XIX век, в то время как Барокко протянулось на два с половиной столетия, а Возрождение охватывает более трёх столетий.

Разрешение этого противоречия (и разрешение отнюдь не формальное) состоит в том, чтобы отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма. На самом деле, это были контрастные звенья единой исторической цепи и в их смене больше неуклонно поступательного движения, нежели конфронтаций и прерывов. В первую очередь имеется в виду порой чрезмерно акцентируемая оппозиция романтиков начала XIX века к просветительским идеям. Одно из конкретных тому свидетельств – эволюция

творчества таких титанов, как Гёте и Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма.

Кроме всего прочего, внимательный анализ показывает, что Просвещение и Романтизм, в свою очередь, должны быть разделены на составляющие их периоды, качественно различающиеся между собой (об их хронологической протяжённости будет сказано ниже). В рамках *Просвещения* отчётливо выделяются два периода, которые можно обозначить как *Раннее Просвещение* (середина XVIII века) и *Высокое Просвещение* (вторая половина XVIII и самое начало XIX века). В рамках того, что обычно определяется словом *Романтизм*, следует различать три периода: собственно *Романтизм* (первая половина XIX века), *Постромантизм* (вторая половина XIX века) и завершающий период (конец XIX – начало XX века), который именуется *позднеклассическим*, а ещё чаще *позднеромантическим*).

Обозначенные пять членений по своей исторической функции являются именно периодами, хотя по своему художественному наполнению они могут восприниматься как целые эпохи. Однако эпохой в прямом и точном значении этого слова эти пять периодов становятся только вместе взятые. Назовём её *Классической* ввиду по меньшей мере двух причин.

Во-первых, именно на протяжении времени с середины XVIII до рубежа XX столетия был создан основной массив тех эстетических ценностей, которые мы именуем большой художественной классикой (это прежде всего касается литературы и музыки), откристаллизовались ведущие жанры (от поэмы и романа до сонаты и симфонии), типы образности, концепционные модели и композиционно-технологические принципы.

И, во-вторых, что для нас в данном случае особенно важно, стадийность художественно-исторического процесса предстала в развёртывании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности только тогда во всей отчётливости сказалась смыслообразующая роль таких основополагающих типов художественного мышления, как *романтизм* и *реализм*: первый из

них получил своё название и был окончательно осознан в первой половине XIX века, второй – во второй половине столетия, что связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

* * *

Сказанное побуждает начать выяснение закономерностей художественно-исторического процесса именно с Классической эпохи. В ходе её эволюции естественным образом возникали существенные отличия одного этапа от другого – именно эти отличия и дают основание для деления на ряд сменяющих друг друга стадий. И как уже было отмечено выше, учёт наиболее значимых дифференцирующих факторов позволяет вычленить пять периодов, протяжённость каждого из которых составила примерно четыре десятилетия. Чтобы представить картину их движения с достаточной осязаемостью и вместе с тем максимально компактно, ограничимся перечислением самых значительных композиторских имён.

Первый период (середина XVIII века, приблизительно 1730-е – 1760-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Барокко (позднее творчество Вивальди, Баха, Генделя) и начальной стадии Классической эпохи; эту стадию можно назвать *Ранним Просвещением* (раннее творчество Глюка, Гайдна, Моцарта).

Второй период (вторая половина XVIII века, 1770-е – 1800-е годы) – расцвет классического стиля времён Просвещения; в данном случае уместно обозначение *Высокое Просвещение* (основная фаза творчества Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена).

Третий период (первая половина XIX века, 1810-е – 1840-е годы) – движение *Романтизма* (воспользуемся таким обозначением, отличая в данном случае эпоху от романтизма вообще); романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода предстали в те десятилетия с кристалли-

ческой чёткостью и законченностью (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка; раннее творчество Листа, Вагнера, Верди).

Четвёртый период (вторая половина XIX века, 1850-е – 1880-е годы) уместно обозначить понятием *Постромантизм*, так как многое в искусстве определяли реалистические тенденции (в меньшей степени это касается музыки – основная фаза творчества Листа, Вагнера, Верди; Брамс, Бизе, Григ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский).

Пятый период (рубеж и начало XX века, 1890-е – 1920-е годы) – зона взаимодействия завершающей стадии Классической эпохи (эта стадия часто определяется как *позднеромантическая* или шире – как *позднеклассическая*: последняя фаза творчества Брамса, Грига, Римского-Корсакова, Чайковского; Малер, Р.Штраус, Дебюсси, Пуччини, Танеев, Глазунов, Рахманинов, Скрябин) и начальной стадии текущей ныне эпохи (Равель, Шёнберг, Берг, Веберн; ранняя фаза творчества Онеггера, Хиндемита, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича).

Сразу же стоит добавить, что названные периоды достаточно отчётливо подразделяются на составляющие каждый из них *этапы* протяжённостью примерно по два десятилетия. Первый период: 1730-е – 1740-е и 1750-е – 1760-е годы. Второй период: 1770-е – 1780-е и 1790-е – 1800-е годы. Третий период: 1810-е – 1820-е и 1830-е – 1840-е годы. Четвёртый период: 1850-е – 1860-е и 1870-е – 1880-е годы. Пятый период: 1890-е – 1900-е и 1910-е – 1920-е годы. Причём в крайних периодах находим тождественную динамику «эпохального» развития: как в 1730-е – 1740-е *ещё* господство позднебарочного стиля, так и в 1890-е – 1900-е годы *ещё* господство позднеклассического стиля; как в 1750-е – 1760-е *уже* определяющая значимость раннеклассического стиля, так и в 1910-е – 1920-е годы *уже* определяющая значимость раннесовременного стиля.

Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют именно эти крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения

постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи.

При рассмотрении периода середины XVIII века приходится учитывать то, что в трудах по истории литературы и пластических искусств до сих пор как нечто самостоятельное выделяется XVII столетие, в результате чего художественный процесс первых десятилетий XVIII века невольно «подтягивается» под Просвещение, реальное развитие которого началось с 1730-х годов, хотя отдельные прорывы нового можно обнаружить и в предыдущее десятилетие.

В отношении периода рубежа и начала XX века наблюдается противоположный крен: зачастую излишне многое «отдаётся на откуп» XX столетию в ущерб объективной оценке плодотворного дления художественных тенденций века предыдущего. Однако следует признать, что многое на данном этапе так или иначе «работало» на перспективу той эпохи, наиболее подходящим для которой представляется наименование *Модерн* (в этом отношении весьма показательно такое вырвавшееся из классики явление, как *стиль модерн*).

* * *

Последнее из высказанных соображений касается любого периода, который оказывается на стыке двух художественно-исторических эпох, когда неизбежно накладываются друг на друга явления «сходящей со сцены» предыдущей эпохи (последний, поздний, завершающий её период) и нарождающейся следующей эпохи (первый, ранний, открывающий её период). И, разумеется, эти явления не просто накладываются друг на друга, они сосуществуют, взаимодействуют, переплетаются и противоборствуют. Причём, их совмещение может порой порождать столь неразрывные образно-стилевые синтезы и симбиозы, что отделить в них прежнее от последующего, прошлое от будущего можно только чисто теоретически.

Отметим и ещё одно затруднение, связанное с тем, что для любого периода вообще и для периода на стыке эпох в особенности всегда встаёт дилемма: откуда вести его отсчёт – от исходных зёрен-ростков нового или когда это новое начинает идти «потокком»? К тому же следует учитывать круг неизбежно возникающих опережающих и запаздывающих явлений.

Если для примера взять период рубежа и начала XX столетия с его приведённой выше хронологией *1890-е – 1920-е годы*, то окажется, что в сфере изобразительного искусства некоторые передвижнические традиции, идущие от второй половины XIX века, поддерживались на русской почве ещё и в начале 1930-х годов, а с другой стороны – горизонты мироощущения XX столетия намечались уже с середины 1880-х годов не только у Ван Гога и Врубеля, но и у позднего Родена.

Или сопоставление из области музыки: Стравинский уже в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) и Равель в своём «Болеро» (1928) совершили прорыв к эстетике периода 1930-х – 1950-х годов, в то время как ранний Шостакович ещё в 1933 году создавал свои Прелюдии *op.34* и Первый фортепианный концерт, всецело относящиеся к 1920-м годам.

Следовательно, границы любого периода достаточно приблизительны, размыты, относительны, и провести чёткий «водораздел» практически невозможно. Тем не менее, намечать хотя бы условные вехи необходимо даже из соображений удобства ориентации в исторических пространствах. Намечать их естественнее всего, опираясь на анализ генерализующих магистралей, что как раз и составляет основную задачу художественно-исторической науки.

Одну из таких магистралей выведем, отталкиваясь от предшествующих рассуждений. Если предположить, что обозначенные выше пять приблизительно равных по длительности периодов Классической эпохи можно обнаружить и в хронологической структуре любой другой эпохи, то логично провести аналогию со ступенями развития всякого живого организма и прежде всего человека как такового. Тогда, подобно циклу человеческой жизни, тра-

екторию эпохи можно представить себе так: первый период – рождение и детство, второй – отрочество и юность, третий – молодость и первая зрелость, четвёртый – вторая зрелость и преклонный возраст, пятый – старость и отмирание. Выражения *первая зрелость* и *вторая зрелость* весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное, конечно же, присутствует.

Следует отметить, что в художественном творчестве неизмеримо сильнее, чем в органической жизни, каждая фаза эволюции демонстрирует не только свои особенности, но и только ей присущие возможности и достоинства. Это в полной мере относится и к последнему периоду эпохи, когда, казалось бы, приходит стадия старения и отмирания, однако к этому времени в жизни искусства никак нельзя отнести расхожее *«Если б юность умела, если б старость могла»*.

Ещё одна важная параллель отсылает нас к волновому принципу. Действительно, в линейном «графике» эпохи невозможно не уловить исторический ритм, напоминающий движение волны: накат – откат, прилив – отлив. Без труда удаётся зафиксировать «накаты» первого и третьего периодов и «откаты» второго и четвёртого периодов. В самом общем плане «накаты-приливы» первого и третьего периодов – это стадии брожения, активного обновления, что подчас носит радикальный, новационно-взрывчатый характер. «Откаты-отливы» второго и четвёртого периодов отмечены смягчением этико-эстетических установок, тяготением к уравниваемости, стабилизации, возвращением к устойчивым традиционным ценностям и художественным установкам. Об особенностях пятого периода будет сказано отдельно.

Действие волнового принципа тесно связано с взаимодействием упоминавшихся выше двух фундаментальных методов художественного мышления – романтизма и реализма, с попеременным преобладанием то одного из них, то другого. Периодичность их выдвижения на передний план самым непосредственным образом формирует конфигурацию эпохи, что вызывает

необходимость пояснений по сути понимания каждого из этих типов художественного творчества.

* * *

Начнём с романтизма. *«Прошлое и будущее романтизма»* – так Ю.Кремлев озаглавил одну из своих работ, справедливо подчеркнув тем самым неправомерность сопряжения этого явления только с временным ареалом XIX века (а ещё точнее – с его первой половиной). Одно из самых проницательных суждений о постоянном присутствии соответствующей ментальности принадлежит А.Блоку, утверждавшему, что романтизм первой половины названного столетия – это только *«один из этапов того движения, которое возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы имеем право говорить о романтизме мировом как об одном из главных двигателей жизни и искусства»*.

В контексте подобного подхода возникает настоятельная необходимость инициировать поиски универсального определения романтизма. Универсального, то есть преодолевающего частные и частичные дефиниции этого феномена, вытекающие из его восприятия в локализованных хронологических координатах.

В формировании такого, интегрирующего определения романтизма ключевым представляется понятие *экстремум*. Романтизм как тип мироощущения и как метод художественного творчества – это прежде всего этика и эстетика крайнего, предельного, инспирируемая стремлением к абсолюту. Максимализм критериев, радикализм устремлений побуждают романтиков к категорическому пересмотру ценностных установок, к интенсивнейшему творческому поиску, что в частности выражается в особой роли разного рода новаций и экспериментов и нередко результирует в виде «выброса» принципиально новых идей и концепций, отражающих качественное раздвижение жизненных и художественных горизонтов.

Подобным историческим этапам свойственны атмосфера брожения и неустойчивости, бурный, взрывчатый, импульсивно-скачкообразный характер развития, подчас экспансивно-воинствующие формы проявления (включая мятежно-бунтарские настроения, переходящие иногда в пафос тотального разрушения). Романтический темперамент зачастую сопряжён с такими характеристиками, как подчёркнутая обострённость выражения, повышенная экспрессия, патетика, аффектация, экстатичность. Жажда экстремального заявляет о себе и через влечение к особенному, необычному, исключительному, уникальному, чем отчасти объясняется склонность к гиперболе, парадоксу, фантастике, алогизму, абсурду.

Производным и следствием экстремальности становится *принцип антитез*, которые образуются в результате сочленения поляризованных значений экстремума: «левое» и «правое», «верх» и «низ», максимальное и минимальное и т.д. (один из вариантов такого противопоставления А.Скрябин в отношении собственной музыки зафиксировал формулой «*высшая грандиозность и высшая утончённость*»). Так складывается специфическая для романтизма система бинарных оппозиций.

Одна из них может быть обозначена сопоставлением *субъективизм – объективизм*: субъективность как общепризнанная норма романтического сознания способна приобретать подчёркнутые формы, в своём крайнем выражении подводя к субъективизму; противоположное стремление (максимально возможное отстранение от личностного начала, всемерное утверждение суммарного и массовидного) ведёт к объективизму.

Другая пара романтических антиномий *эмоционализм – рационализм* расшифровывается так: амплитуда романтического эмоционализма простирается от трепетной взволнованности лирического высказывания до исповедальности и необузданного кипения страстей; романтический рационализм, напротив, всячески вуалирует проявления чувств, культивируя примат интеллекта, трезвого расчёта, жёсткой прагматики, абстрагированной логики.

Прерогативой романтика являются также следующие антитезы: беспредельный энтузиазм переустройства, «*стремление жить удесятерённой жизнью*» (А.Блок) – апатия и меланхолия; обострённое психологическое реагирование на малейшие колебания внутренней и внешней жизни – нарочитая индифферентность к ним; ощущение вопиющей неустроенности и неразумности окружающего мира – идеализированное его восприятие; культ вымысла, свободная игра воображения – натуралистический слепок действительности, её протокольная регистрация и т.д.

В историческом отношении можно утверждать, что романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием *homo sapiens* и с зарождением искусства. Это изначальная категория, существование которой в её «антропологическом» варианте гарантируется вплоть до эсхатологической катастрофы, если таковая предречена человечеству. А пока этого не произошло, романтический менталитет остаётся необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития.

Альтернатива к романтизму чаще всего именуется термином *реализм*, хотя по характеру своих устремлений она могла бы быть обозначена и словом *позитивизм*, а в отношении отдельных периодов уместна и дефиниция *классицизм* (в музыкальном искусстве это особенно очевидно по отношению к Высокому Просвещению вообще и Венской классической школе в особенности). Этика и эстетика реализма-позитивизма отчётливее всего соотносятся с понятием *оптимум*. Это и тяготение к сдержанности, уравновешенности проявлений, к устойчивым формам существования с их размеренно-поступательным, эволюционным типом развития. Это и стремление к объективному воссозданию жизни «как она есть», желание понять и объяснить мир, исходя из него самого, что определяет установку на безусловную достоверность и тщательную мотивированность.

И если романтизм «бежит» к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реа-

лизм оказывает предпочтение принципам «здорового смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). И наконец, реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и ощущениям, так что, перефразируя Ф.Энгельса, можно говорить об «обычных характерах в обычных обстоятельствах».

Дуализм романтизма и реализма, примечательный и сам по себе, ещё более важен ввиду того, что в ходе их попеременного преобладания складывается цикл эпохи. Как уже можно было понять, её второй и четвёртый периоды развиваются под эгидой реализма, а на начальной, центральной и завершающей стадиях вступает в свои права романтизм. Причём, на каждой из этих стадий он проявляет себя весьма вариативно.

Романтизм первого периода, закладывающий «программу» эпохи, отмечен избыточностью сил и возможностей, чертами бурного энтузиазма и первозданной свежести. Романтизм третьего периода задаёт новый сильнейший импульс движению эпохи, обычно акцентируя индивидуально-личностные мотивы.

Романтизм пятого периода, как правило, связан с ощутимым снижением активности, растекаясь по двум контрастным руслам – «золотой закат» и «чёрные сумерки». Вновь и вновь следует подчеркнуть, что на самом деле поздний романтизм и ранний романтизм (то есть романтизм пятого и первого периодов) совмещены во времени, сосуществуют и противоборствуют, реализуя диалектический процесс отмирания предшествующей эпохи (её финальный фазис) и рождения эпохи последующей (её исходный фазис).

Разумеется, это только самая общая схема, инвариантная парадигма, каждый раз наполняемая конкретным историческим содержанием. Следовательно, речь идёт лишь о генерализующей тенденции, строгая закономерность которой может нарушаться действием спонтанных исторических обстоятельств и возникновением всякого рода аномалий.

Кроме того, стерильно «чистые» романтизм и реализм мыслимо моделировать скорее на уровне теоретической абстракции – в живой практике эти типы ментальности и художественного мышления представлены во всевозможных оттенках и комбинациях. В период преобладания одного из них другой вовсе не исчезает, временно уходя в тень и присутствуя в качестве дополняющего.

Однако при всём том, именно взаимодействие романтизма и реализма (позитивизма, классицизма), их ритмичная пульсация и смена является «режиссирующим» фактором, движущим принципом в развёртывании бытийной и художественной эволюции, сообщаящим историческому процессу дискретно-стадиальный характер.

* * *

Всё рассмотренное выше касалось в основном структуры, стадиальной модели и траектории отдельно взятой эпохи и было проиллюстрировано на примере Классической эпохи. Теперь можно выйти за её пределы, чтобы осветить другую закономерность художественно-исторического процесса – его неуклонное ускорение, постепенное сжатие временных рамок.

Это сжатие происходит и в ходе эволюции каждой эпохи, но в целом оно не столь заметно, что позволяет пренебречь им для большей простоты и ясности общей картины. Единственное, что приходится несомненно учитывать – хронологическая зона на стыке эпох, где начальный период последующей эпохи равен по протяжённости завершающему периоду предыдущей эпохи. Он как бы балансирует между прошлым и будущим, поэтому в приводимых ниже расчётах оказывается приблизительно на десятилетие больше периодов, идущих ему на смену.

Итак, было установлено, что каждый из пяти периодов Классической эпохи длился примерно по четыре десятилетия, что для эпохи в целом составило хронологический ареал в два столетия или немногим больше, если вести её отсчёт не с 1730-х, а с 1720-х годов.

Ей предшествовала эпоха Барокко с периодами приблизительно по полстолетия (кроме первого, в котором прибавляем «лишние» десять лет): 1510-е – 1560-е, 1570-е – 1610-е, 1620-е – 1660-е, 1670-е – 1710-е, 1720-е – 1760-е годы. Напомним, что на фазе 1510-х – 1560-х годов Позднее Возрождение совмещается с Ранним Барокко, а на фазе 1720-х – 1760-х Позднее Барокко с Ранним Просвещением. В общей сложности получаем протяжённость более двух с половиной столетий.

Периодизация эпохи Возрождения требует в качестве «счётной единицы» уже шесть десятилетий (опять-таки за исключением первого периода): 1260-е – 1320-е, 1330-е – 1380-е, 1390-е – 1440-е, 1450-е – 1500-е, 1510-е – 1560-е годы. Исключение было сделано для зоны стыка заключительной фазы Позднего Средневековья и того исходного периода эпохи Возрождения, который известен под названием *Проторенессанс*. Итого – более трёх столетий.

Остановим движение в глубь веков и обратимся к текущему ныне времени, пришедшему на смену Классической эпохе. Предложенное ему наименование *Модерн* при всей своей условности отмечает тот факт, что процессы, начавшиеся на рубеже XX столетия, продолжаются и ныне, в начале XXI столетия. Хронология их такова: 1890-е – 1920-е, 1930-е – 1950-е, 1960-е – 1980-е, 1990-е – 2010-е, и, заглядывая в ближайшее будущее, 2020-е – 2040-е годы. То есть, тридцатилетние отрезки (кроме четырёх десятилетий стыка Классической эпохи и Модерна), дающие в сумме примерно полтора столетия.

Сопоставим цифры, продвигаясь из настоящего в прошлое: Модерн – приблизительно 1,5 столетия, Классическая эпоха – 2 столетия, Барокко – 2,5 столетия, Возрождения – 3 столетия. Вряд ли могут быть сомнения в том, что до Возрождения художественно-исторические эпохи были ещё более протяжёнными, а после Модерна они станут ещё более краткими.

Высказав подобное предположение, имеет смысл завершить построение целостной художественно-исторической периодизации. Как уже было

сказано, *эпоха* состоит из пяти *периодов*, в каждом из периодов можно дополнительно вычленить по два *этапа*, а далее мыслима и ещё более детальная дифференциация. Это в сторону дробления, что, по логике вещей, предполагает возможность движения в противоположном направлении – по линии укрупнения: от *микро* (этап) через период и эпоху к *макро*, в роли которого выступает *эра*.

Исторической науке известно так называемое *Новое время* и в проекции на художественно-историческое пространство оно обнимает три эпохи – Возрождение, Барокко и Классическую эпоху. Возможно, будущие изыскания покажут, что точно так же из трёх эпох состоят и более отдалённые эры: Средневековье, Античность (очевидно, сложнее с этим вопросом будет разбираться в отношении Древнего мира). Но уже и сегодня мы можем констатировать на уровне эр всё то же сжатие хронологических измерений.

Выход в столь бескрайнее временное пространство, которым является эра, позволяет приблизиться к ещё одной закономерности художественно-исторической эволюции. Имеется в виду своего рода «эстафета», которую предшествующее время как бы передаёт последующему времени. Разумеется, происходит это на их стыке и, таким образом, *исход* одного времени в некотором роде становится *истоком* другого.

С наибольшей очевидностью отмеченная закономерность сказывается в ритмичном чередовании того, что метафорически можно обозначить через понятия «*свет*» и «*тьень*», если за первым видеть относительную гармоничность и уравновешенность, а за вторым – сдвиги и сломы, которые подчас приобретают катастрофический характер. И оказывается, что «высветление» или «затемнение» в конце предшествующего времени «программирует» доминирующую окрашенность последующего времени.

В самом деле, «высветление» позднего периода Древнего мира предвосхищало «свет» Античности, «затемнение» Поздней Античности – «тьень» Средневековья, «высветление» Позднего Средневековья – «свет» Ренессанса, «затемнение» Позднего Возрождения – «тьень» Барокко, «высветление»

Позднего Барокко – «свет» Классической эпохи, «затемнение» позднеклассического периода – «тень» Модерна.

И далее есть основания ожидать, что Поздний Модерн с его «высветлением» должен подготовить «свет» следующей эпохи. И если эта следующая эпоха, которая должна начаться в середине нынешнего столетия (отмеченный выше период *2020-е – 2040-е годы*), действительно окажется более или менее органичной, то есть надежда, что, несмотря на все мрачные пророчества, человечество и его искусство «дотянут» хотя бы до середины XXII века. А вот следующее «затемнение» может привести к последней «тени», то бишь к окончательному «концу света»...

В качестве резюме необходимо заметить следующее. Вряд ли имеет смысл оспаривать достаточно утвердившийся постулат: искусство имманентно только в известной мере, его саморазвитие мыслимо лишь в определённых границах. И в конечном счёте понятно, что творцы искусства данного исторического этапа – это люди, неотрывно принадлежащие своему времени. Отсюда их достаточное одиночество, при всей внешне безразмерной амплитуде мировоззренческих позиций и типов ментальности. Отсюда же – достаточное созвучие устремлений, мотиваций и типов реагирования.

Следствием всего этого в сфере искусства является достаточное единообразие эстетических платформ, творческих потоков и всевозможные сближения, которые мы наделяем терминологически такими понятиями, как *стиль эпохи, художественное направление, школа, объединение, группа* и т.д. То есть всё самое существенное в жизни искусства так или иначе определяется движением общих процессов, характеризующих жизнь человека и человечества на той же исторической фазе.

Обо всём этом в данном случае говорится только для того, чтобы подвести к мысли: то, что зафиксировано в произведениях художественного творчества данного исторического периода, с различной степенью приближения и адекватности отображает происходящее в действительности соответствующего времени. Следовательно, сказанное о закономерностях худо-

Демченко А.И. Искусствознание: ретроспекции и прогнозы

жественно-исторической эволюции с достаточными основаниями может быть развёрнуто в плоскость общеисторического процесса.

Таким образом, умозаключения, адресованные миру искусства, можно считать приложимыми и к явлениям бытия в целом, а выводы, сделанные выше в отношении художественно-исторической эволюции, с успехом могут быть распространены на любые сферы онтологического порядка, в том числе использоваться в целях прогнозирования ближайших и отдалённых перспектив существования земной цивилизации.