

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

Олександр КОННОВ

**ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА
ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ**

Монографія

Київ
Вид. НПУ імені М. П. Драгоманова
2015

УДК 111.852:7.03

ББК 87.822.82

К 64

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Інституту філософської освіти і науки
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(протокол № 7 від 25 березня 2015 року)*

Рецензенти:

І. А. Бондаревська, доктор філософських наук, професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету “Киево-Могилянська академія”;

С. П. Стоян, кандидат філософських наук, доцент кафедри соціології Національного авіаційного університету.

Коннов О. Ф.

К 64 Історична динаміка художнього стилю : [Монографія] / О. Ф. Коннов ; Нац. пед ун-т імені М. П. Драгоманова. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – 187 с.

ISBN 978-966-931-015-6

Починаючи з кінця 19-го ст., художній стиль був однією з провідних категорій в історико-художніх розвідках. Поступово сформувалася відома схема європейської історії мистецтва: романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм). Більш детальна розробка емпіричного матеріалу мистецтва Ренесансу, Нового часу, культури модернізму й постмодернізму продемонструвала невідповідність зазначеної схеми фактам художньої історії. Були висловлені констатації зникнення феномену стилю на сучасному етапі мистецького процесу та пропозиції відмовитися від використання поняття “стиль” у дослідженнях історії мистецтва.

Здійснений автором аналіз арт-практики модернізму та постмодернізму демонструє принципову можливість стильового тлумачення проблемного періоду. В якості вирішення проблеми у монографії пропонується розглядати “стилі” Відродження та Нового часу як модуси єдиного стилю.

Оскільки стильовий підхід не вичерпав себе, є сенс його розвивати. У роботі вводяться та розробляються поняття, що характеризують матерію та зміст твору, подібно до того, як “основні поняття історії мистецтва” Г. Вьолфліна характеризують форму. Тобто, пропонується, поряд з формальними, використовувати змістовні й матеріальні категорії стилю.

УДК 111.852:7.03

ББК 87.822.82

ISBN 978-966-931-015-6

© Коннов О. Ф., 2015

© Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова, 2015

Зміст

Вступ.....	4
------------	---

Розділ I

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА

1.1. Проблеми застосування категорії стилю у дослідженнях історії мистецтва	8
1.2. Основні напрямки аналізу художнього стилю	35

Розділ II

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА

2.1. Експлікація терміна “стиль”. Естетична природа стилю	59
2.2. Потенціал категорії стилю у дослідженні сучасної мистецької практики.....	71
2.3. Поняття про змістовні, формальні та матеріальні домінанти стилю.....	86
2.4. Стильова єдність культурно-історичної епохи.....	97

Розділ III

ТЕОРЕТИЧНА МОДЕЛЬ ДИНАМІКИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

3.1. Естетичний ідеал Середньовіччя у стилі доби	106
3.2. Ідеал прекрасного Нового часу: стильовий аспект	117
3.3. Художній стиль у культурі модернізму та постмодернізму в умовах трансформації уявлень про естетично досконале	130
3.4. Періодизація стильової динаміки	145

Висновки	160
----------------	-----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	169
---------------------------------	-----

Вступ

У сучасній мистецькій практиці спостерігаються релятивні тенденції, пов'язані з втратою строго вивірених критеріїв художності. 20-те століття розширило сферу художнього, включивши до неї ті явища, які попередня традиція не ідентифікувала як витвори мистецтва. Йдеться про реді-мейд, “знайдені об'єкти”, інсталяції тощо. Сучасна арт-практика дає привід багатьом дослідникам констатувати факт “вмирання мистецтва”. Останнє пов'язують також із втратою стилю. Чи справедливою є така оцінка, наскільки далеко зайшла деструкція цілісних стильових систем, чи зберігається взагалі художній стиль як “явище дійсності”? Ці питання є дискусійними для сучасної естетичної теорії.

Аналіз мистецтва нашого часу за допомогою класичних категорій естетики (категорії стилю, зокрема) давно став проблематичним. Відповідно, розробка понять і методологічних прийомів, що дозволяють інтерпретувати результати новітніх художніх практик, зараз належить до актуальних проблем естетики.

Поняття “стиль” уже тривалий час входить у категоріальний апарат гуманістики. Розробка цього поняття започатковується античною риторикою. Над категоріальним оформленням уявлень про стиль працювали софісти, Платон, Арістотель, стоїки,

Теофраст, Діонісій Галікарнаський, Цицерон, Деметрій, Гермоген.

Протягом епохи Середньовіччя стиліова проблематика розглядається у працях Алкуїна, Беди Вельмишановного, М. Псела, Іоанна Гарландського, Віллара де Онекура. У цей період теорія трьох стилів оформлюється у вигляді “колеса Вергілія” (найбільш детально – в Іоанна Гарландського), що використовується до 18-го ст.

Доба Відродження та Новий час відтворюють феномен стилю завдяки дослідженням Дж. Вазарі, Ж. Скалігера, Дж. Ломаццо, Н. Буало, І. Зульцера, Ж. Бюффона, І. Вінкельмана. Помітне значення для подальшого розвитку теорії стилю мали концепції І. Гете, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, Ф. Фішера. А. Шлегель та Ф. Шлегель започатковують розробку прийомів стилізового аналізу для літератури, А. Маркс – для музики, К. Румор – для образотворчого мистецтва. Наприкінці 18-го століття розпочинається розділення понять “стиль” і “манера” – зокрема, у працях І. Гете і Г. Гегеля.

У рамках позитивістського напряму над проблемою стилю працювали Г. Земпер, І. Тен. У другій половині 19-го на початку 20-го століть закладаються основи сучасного розуміння стилю. Мова йде про роботи О. Вальцеля, Г. Вьолфліна, А. Гільдебранда, М. Дворжака, Е. Кассієра, Л. Келлена, Е. Кон-Вінера, А. Рігля, К. Фідлера, А. Хаузера. Стиль у цей час стає провідною категорією історії мистецтва, а феномен стилю розглядається як виразник “духу” великих культурних епох. Остання обставина стимулювала вихід за межі суто естетичної та мистецтвознавчої

проблематики при аналізі стилю. Поступово стиль набуває статусу однієї з головних категорій культурології та гуманітарного знання загалом, що пов'язане, у першу чергу, з ім'ям О. Шпенглера. Стала помітною присутність стильових явищ у будь-якій сфері культури. Почали говорити про стилі життя, наукового мислення, господарювання тощо. Понад те, існує точка зору, що властивості стилю можна виявити і поза культурою – у природі, у формах самого життя (А. Кребер).

Протягом 20-го століття питання стилю розроблялися у працях Р. Арнхейма, Я. Бялостоцького, В. Вейдле, Н. Гартмана, В. Жирмунського, Г. Зедльмайра, С. Зонтаґ, Вяч. Іванова, Д. Лихачова, О. Лосева, Е. Панофського, В. Перетца, П. Флоренського, Е. Фора, М. Шапіро.

У другій половині 20-го ст. стильовий підхід переживає кризу, зокрема, у історико-художніх розвідках. У дослідженнях кінця 19-го та першої половини 20-го ст., побудованих на основі стильової методології, європейську історію мистецтва уявляли як загальновідому послідовність: романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм). Така схема (з різноманітними доповненнями та уточненнями) ще й сьогодні відтворюється у численних історіях мистецтва. Її інтерпретують або як лінійну послідовність конкретно-історичних стилів, які не редукуються один до одного, або як циклічне чергування двох основних стилів. Обидва варіанти наразі не задовольняють більшість дослідників. Проблема полягає у тому, що факти (більш детальна розробка

емпіричного матеріалу мистецтва Відродження, Нового часу, та 20-го ст.) не узгоджуються із тими схемами мистецького розвитку, які пропонує стильова методологія. Можливо, більш доцільним буде констатувати відсутність феномену стилю в сучасній художній практиці й обмежити застосування категорії “стиль” аналізом стародавнього мистецтва. Зазначене питання потребує осмислення та вирішення. Сучасна історія мистецтва вимагає нових концептуальних схем, які б адекватно описували художню динаміку Відродження, Нового часу і сьогодення.

Наразі відчувається потреба у теоретичних підходах, що дозволяють включити мистецтво 20-го століття до більш широкого історичного контексту, з'ясувати його відносини з попередньою художньою традицією та виробити поняття, за допомогою яких було б можливо інтерпретувати як класичне мистецтво, так і сучасні художні явища. Певний евристичний потенціал в межах зазначеної проблематики має спроба розвинути стильовий підхід та поширити його на мистецьку практику нашого часу.

Зрештою, 20-те століття розглядається в багатьох гуманітарних дослідженнях як перехід до принципово нової культурної парадигми, що також вимагає осмислення. Поняття “стиль” може бути цілком слушним у такій ситуації, оскільки воно тісно пов'язане з духовною самоідентифікацією культурно-історичних епох.

Розділ І

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА

1.1. Проблеми застосування категорії стилю у дослідженнях історії мистецтва

Термін “стиль” має довгу історію. Стисло розглянемо його етимологію, нюанси предметного значення та близькі до нього поняття, обираючи із зазначеного матеріалу те, що є важливим для даної роботи. Проблемним полем нашого дослідження є історична типологія мистецтва. Проблему можна сформулювати таким чином: художній розвиток мистецтва Нового часу та 20-го ст. не узгоджуються із відомою схемою, у якій він представлений як послідовність “великих стилів” (романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм)).

У межах історичної типології мистецтва під стилем розуміється здебільшого надперсональне явище, яке охоплює творчість великих груп (художніх шкіл, народів), що може зберігати стильову цілісність протягом тривалого часу (етнічний стиль, стиль епохи тощо). Оскільки існує традиція використовувати поняття “стиль”

також і для характеристики художньої практики окремої особи (індивідуальний стиль, авторська манера), то варто зупинитися на співвідношенні вищезгаданих значень поняття.

У добу античності слово “стиль” (гр. *stylos*) позначало палку, загострений кіл, інструмент для писання, яким продряпували літери на воскових дощечках. Слово вживалося також у переносному значенні. Так, Горацій радить митцям частіше “повертати стиль” (*stylum vertere*), тобто переробляти написане. Апулей і Тацит під стилем розуміють характерні особливості вираження міркувань, художнього твору. Переносне значення слово зберігає протягом усіх подальших часів (Г. Поспелов). Первісне значення вказує на його спорідненість із словом “почерк”, і вже в античну епоху під стилем розуміли індивідуальний спосіб письма, висловлювання своїх думок. У стародавніх авторів зустрічаються міркування про індивідуальні стилі окремих митців (наприклад, у Діонісія Галікарнаського), хоча під “стилем” розуміли не виключно індивідуальні риси творчості. Той самий Діонісій, говорячи про строгий, витончений і середній стилі, має на увазі надперсональні утворення, які характеризують творчість груп авторів, а не тільки окремої особи [55, с. 203–212]. У Арістотеля також є тлумачення стилю як ознаки мовлення не лише індивіда, але й групи. Фракієць і лаконець одне й те саме скажуть по-різному, зауважує Арістотель, що є вказівкою на стиль етносу [8, с. 137].

Можна зробити висновок про те, що вже в античній культурі існували уявлення як про індивідуальний стиль, так і про стиль групи. Проте, оскільки у різні епохи співвідношення індивідуального та колективного стилів було різним, можна припустити, що змінювалося і співвідношення відповідних понять. Наприклад, якщо у період Середньовіччя не приділялося великого значення розвитку відмітного авторського стилю, то поняття про індивідуальний стиль могло відходити на задній план (хоча повністю воно і не втрачалося). Так, М. Псел у своїх роботах говорить про стилі Платона, Демосфена, Григорія Богослова тощо, маючи на увазі саме авторські стилі [142].

Відомою є точка зору Д. Лихачова, згідно з якою індивідуальний стиль з'являється на певному етапі розвитку самосвідомості, коли особа достатньо емансипується від колективу. На думку Лихачова, слабкість індивідуального начала і робить можливим існування великих, “канонічних” стилів, що розповсюджуються практично на всі види мистецтва та охоплюють навіть позахудожню діяльність [100, с. 208]. За умови відсутності індивідуального стилю проблематичним стає можливість утворення поняття про нього. Звідси можна зробити висновок про те, що Античність і Середньовіччя, мистецтво яких розвивалося у межах великих стилів, просто не могли сформувати уявлення про стиль індивіда. З таким твердженням важко погодитися. Так, С. Аверинцев говорить про наявність індивідуального стилю вже в античній літературі, яка втрачає атмосферу “внутрішньої анонімності”, у якій працювали автори Близького Сходу [3, с. 221]. Є підстави вважати, що поняття особистості з'являється саме у Середньовіччі на ґрунті християнської персоналістичної антропології: людина створена за образом і подобою Бога, Який є Абсолютною Особистістю [102, с. 35]. Наявність особистості передбачає існування зрілого, розвинутого індивіда, що важко узгодити із тезою про слабкість індивідуального начала у добу Середньовіччя.

Можна зауважити, що в античну та середньовічну епохи поняття про індивідуальний стиль існувало, але не мало того значення, яке воно набуло у Новий час після розповсюдження культу творчої особи, що розпочинається в добу Відродження. Таку тезу варто висловити як припущення, яке потребує апробації. Впевнено це можна стверджувати після більш докладного аналізу, що не входить у завдання даної роботи і може стати темою окремої великої розвідки. Для нас важливішою є сучасна практика тлумачення художнього стилю. У її межах деякі дослідники вважають доцільним пов'язувати поняття стилю з індивідуальною формою вираження у мистецтві (А. Єсін, Л. Левчук, О. Оніщенко) [60, с. 497–498], деякі – з надперсональними мистецькими явищами, говорячи, наприклад, про стиль доби (В. Татаркевич)

[159, с. 163]. Найбільш поширеним є розуміння стилю, що об'єднує обидві зазначені позиції (О. Лосєв, В. Бичков, Ю. Борєв, А. Черних, І. Лісаковський, В. Панченко, Ю. Білодід, О. Поліщук, В. Лозовой). Тут *художній стиль* тлумачиться як *система виражальних засобів, принципів художнього мислення, прийомів, особливостей мистецької творчості, що характерна для окремої особи, художнього напрямку, суспільної групи, культурно-історичної епохи*. Такий підхід спостерігається у працях Г. Вьолфліна, Н. Гартмана, В. Жирмунського. У роботі “Основні поняття історії мистецтв” Вьолфлін пише, що стиль є, по-перше, вираженням особистості художника, по-друге, “школи, країни, племені”, по-третє, вираженням часу. Отже, є підстави говорити про “стиль індивідуумів, народів і епох” [35, с. 3–17].

Поряд із терміном стиль використовується термін “манера” (іт. *maniera* – прийом, спосіб дії, фр. *maniere* – “вправність рук”). Згідно з О. Лосєвим, у європейському мистецтвознавстві його вперше вживає Ч. Ченніні. У “Трактаті про живопис” Ченніні пише, що наділений фантазією митець рано чи пізно створює власну манеру [108, с. 384]. Тобто, Ченніні розуміє під манерою індивідуальні особливості творчості. Дж. Вазарі у “Життєписах” розрізняє “славну античну манеру” живопису (*buona maniera antica*), “застарілу манеру” (*maniera gotica, vecchia*), “грецьку манеру” (*maniera greca*) і “сучасну прекрасну манеру” [32, с. 106, 248–249]. Отже, Вазарі вживає термін “манера” для позначення творчості колективних суб'єктів, що охоплює великі історичні проміжки. Розмірковує він також і про манери Рафаеля або Урбіно, тобто, про манеру окремого художника. В. Татаркевич зазначає, що поступово слово “стиль” заступало ренесансову “манеру”, трактовану як особистий стиль митця; а у другій половині 19-го століття під стилем стали розуміти здебільшого узвичаєну художню мову доби, тобто, “стиль епохи” [159, с. 163].

Існує також традиція розрізняти ці терміни, у який манера отримує суб'єктивне і певною мірою “негативне” забарвлення у зрівнянні із “власне стилем”. Одним з перших подібне розрізнення зробив І. Гете [44]. Він розглядає стиль як найвищий рівень, на

який здатна піднятися художня творчість. Розвиток починається з “простого наслідування природі”. На цьому рівні художник ретельно і механічно репродукує видимі форми. Він старанно копіює образи та фарби природи, починаючи й закінчуючи кожну картину “перед її обличчям”. Гете вважав, що справжнє завдання мистецтва зовсім не у подвоєнні дійсності. У такий спосіб можна відтворити тільки “мертві або нерухомі об’єкти”.

Наступний рівень Гете називає “манерою”. На цьому ступені художник вже не є копіїстом. Він створює власну мову для передачі свого сприйняття світу. Безпосереднє споглядання натури тут вже не є обов’язковим, оскільки на цьому рівні відтворюються не частковості, а “всеосяжні об’єкти”, для зображення яких одиничне приноситься у жертву. Так, неможливо передати ландшафт, закріплюючи уявлення про нього як про ціле, не відкинувши часткове. Виникає мова, в якій безпосередньо відображає і виражає себе дух того, хто говорить.

Завдяки наслідуванню природі, завдяки манері, що виробляє мову мистецтва, воно заглиблюється в об’єкт і одержує більш точні знання про властивості речей. Мистецтво стає здатним вільно порівнювати різні образи і передавати характерне. Тоді воно досягає вищого ступеня – стилю.

Своє міркування І. Гете резюмує наступним чином: “Якщо просте наслідування ґрунтується на спокійному утвердженні суцього, на любовному його спогляданні, манера – на сприйнятті явищ рухомою та обдарованою душею, то стиль покоїться на якнайглибших твердинях пізнання, на самій сутності речей, наскільки нам дано її розпізнавати у зримих і відчутних образах” [44, с. 28].

Аналогічні думки висловлювали Ф. Шіллер, Ф. Шеллінг, А. Шлегель, Г. Гегель, Вяч. Іванов, Н. Гартман, В. Хофман. Шіллер розрізняє зображення, що обумовлені об’єктивно-випадковими чинниками, зображення манерні та стильні, Гегель розділяє манеру, стиль і оригінальність, Гартман – манеру, стиль (індивіда або групи), великий стиль. Хофман говорить, що подібні розрізнення вказують на існування рівнів стилю, опис яких починають робити

вже в античності. Діонісій Галікарнаський формулює теорію трьох стилів: високого, середнього та низького. Середньовіччя пристосовує її до “трансемпіричного, символічного мислення”, у Відродження вона знову стає головним постулатом форми, маньєризм перетлумачує її у “антикласичному” дусі, веймарський класицизм знову формулює її “як ціле” (найглибше – у Гете), а 20-те століття співвідноситься з нею протиставленням “абстракції” і “реалістики” (у термінах В. Кандінського) [185, с. 111]. Стиль, таким чином, має складну структуру. Він складається з шарів, які утворюють ієрархію: манера, стиль, великий стиль. Кожен з них містить попередні рівні і є, у порівнянні з ними, просуванням уперед. Останню обставину особливо підкреслює у своїй концепції Вяч. Іванов [67, с. 615–617]. Він вважав, що шлях до досконалості у творчості починається з манери, пошуків “власного обличчя”, проходить через стиль і завершується “великим стилем”. Всі етапи органічно нашаровуються один на одний і є обов’язковими. Спроби “перескочити” через який-небудь з них закінчуються “стилізацією”, “манірністю”, “лубочністю”.

У спеціальній літературі термін “художній стиль” може використовуватися для позначення кожного із зазначених прошарків. Тобто, і манера, і “власне стиль”, і “великий стиль” можуть бути названі “стилем”. Для того, щоб запобігти термінологічній плутанині, у подальшому під “художнім стилем” буде розумітися складне явище, що вміщує всі вказані шари як структурні складові. Другий шар, “власне стиль” буде називатися “досконалим стилем”, оскільки він є ознакою певної якості творчості.

У наш час під поняттям манери розуміють, по-перше, індивідуальний, авторський стиль (Ю. Білодід, І. Лісаковський, О. Поліщук) [22, с. 43–44]; по-друге, до цього може додаватися тлумачення манери як загальних особливостей, притаманних творам школи, напряму, епохи (С. Безклубенко, Г. Гуріна, О. Соколов) [18, с. 198]; по-третє, коли творчість має усі ознаки стилю, але ще бракує, наприклад, справжньої оригінальності, тоді вважають за краще говорити не про стиль, а про манеру

(О. Волкова, А. Єсін) [60, с. 497]. Отже, у сучасному естетичному тезаурусі термін вживається або просто як синонім стилю, або як його початковий, нижчий рівень.

Близькими до поняття стилю є також поняття “ордер” (від лат. *ordo* – лад, порядок) і “канон” (від гр. *kanon* – правило, зразок). Введення поняття ордер пов’язується із ім’ям Вітрувія, автора “Десяти книг про архітектуру”. Характеризуючи три типи архітектурної композиції, Вітрувій намагався представити теорію відомих у античності трьох основних художніх стилів (О. Лосєв). На думку В. Татаркевича, поняття ордеру (“ладу”) відображає стійкі форми, які переходять незмінними від покоління до покоління. Наприклад, із часів античності розмежовували доричну, іонійську та фрігійську тональності у музиці, поважний, проміжний та простий стилі у красномовстві, доричний, іонічний, коринфський лади в архітектурі. Митець може вибирати з них ті або інші форми та застосовувати їх відповідно до своїх намірів. Стиль, на відміну від ордеру, є не усталеною формою, а динамічною, що змінюється разом з культурою під впливом суспільних, економічних, психологічних чинників [159, с. 162–163]. До цього твердження можна додати, що сьогодні термін “ордер” застосовується здебільшого в архітектурі для позначення певного порядку співвідношення горизонтальних та вертикальних елементів будівлі.

У категоріальному апараті сучасної естетики канон фігурує як система правил, норм художньої творчості, що є загальновизнаними. Канон як система приписів відомий у мистецтві Стародавнього Сходу, він розвивається в античній художній культурі, де знаходить теоретичне вираження у праці Поліклета “Канон” (В. Бичков). За визначенням В. Бичкова, стиль – це своєрідна модифікація канону, що є більш вільною у формах прояву [29, с. 281]. Стиль – це система особливостей, принципів художнього мислення, виражальних засобів, прийомів творчості. Деякі прийоми визнаються обов’язковими у певній школі або у певну добу. Система таких нормативних прийомів, елементів стилю утворює канон. Це можуть бути особливості архітектурної композиції, світлотіньового моделювання у живописі, сюжетних

побудов у літературному творі або театральній виставі тощо. Наприклад, такі ознаки стилю як ясність, гармонійність, впорядкованість, завершеність, шляхетна простота були визнані зразковими у межах класицизму та закріплені у відповідних канонах, зокрема, в творі “Поетичне мистецтво” Н. Буало.

Орієнтоване на канон, нормативне художнє мислення властиве здебільшого стародавньому мистецтву. Це є однією з причин моностильового характеру художньої практики давнини. Справді, якщо певні стильові властивості сприймаються як імперативні більшістю митців певного історичного періоду, їхні творчі зусилля набувають подібності, і стиль цього періоду постає як цілісний моноліт. Починаючи з доби Відродження, європейська культура активно розвиває особистісно-самобутній тип творчості, для якого властиве усвідомлення різноманіття індивідуальних стилів як цінності. Виходячи з цього, термін “канон” зараз може вживатися як синонім стилю, коли мова йде про “великі стилі” Стародавнього Світу, Античності або Середньовіччя (О. Кривцун, А. Черних).

Підведемо підсумки, спираючись на окреслені вище положення В. Татаркевича та В. Бичкова. Поняття “ордер”, “канон” і “стиль” відображають різні сторони одного й того ж естетичного явища, а саме: вказують на характерні риси, принципи формотворення, художньо-образні засоби, прийоми мистецької творчості. У порівнянні із стилем, ордер є більш стійким, стабільним феноменом. До канону входять ті елементи стилю (або ордеру), які вважаються нормативними для художнього напрямку, чи історичного періоду. Вони фіксуються у певних правилах. Більш докладна розробка співвідношення понять стилю, канону та ордеру не є доцільною у межах даної роботи. Для нас було важливим визначити, у якому значенні той чи інший термін вживатиметься у подальшому.

Поряд з поняттям “художній стиль” у межах історичної типології мистецтва вживаються поняття “творчий метод”, “мистецький напрямок”, “течія”, “школа”. Визначимось щодо їхнього співвідношення. Хоча одноманітності у використанні понять напрямку, течії і школи не спостерігається, найчастіше вони

вживаються у таких значеннях. Під *художнім напрямом* розуміється сукупність витворів мистецтва, що мають спільні ідейно-художні властивості (Ю. Білодід, Ю. Борєв М. Каган, О. Поліщук) [71, с. 439–440]. *Течія і школа* розглядаються як 1) групи художників, регіональні та національні розгалуження напряму (Ю. Борєв, М. Каган) [95, с. 439–440], 2) під течією розуміється об'єктивна, “стихійна” спільність творчості групи художників, а під напрямом (або школою) – свідомо культивована спільність, що виникає, коли митці об'єднуються на основі певної творчої програми (Г. Поспелов, Ю. Борєв, С. Бройтман, Ю. Білодід, О. Поліщук) [22, с. 43].

Стиль – це художні особливості, своєрідність творчості особи або групи, що дозволяє відрізнити її від творчості інших осіб або груп (В. Дільтей, Г. Вьолфлін, П. Сакулін, О. Волкова, А. Єсін, Ю. Білодід, О. Поліщук, Г. Гуріна) [60, с. 489–490]. Ці особливості притаманні певній кількості витворів, що стає підставою для об'єднання їх в один напрям. Наявність цих своєрідних рис (стилю) дає можливість відрізнити один напрям від іншого. З огляду на сказане, представляється доцільним тлумачити напрям як сукупність витворів мистецтва, а стиль – як мистецьке своєріддя, суттєві світоглядні, художні ознаки, за якими ці витвори зближуються та виділяються серед витворів інших напрямів.

Над категорією творчого методу працювали М. Горький, М. Гельфанд, І. Маца, О. Лармін, Л. Тимофєєв, М. Каган, Г. Поспелов, Ю. Борєв, І. Волков, В. Власов та інші. Повної єдності у розумінні методу не було досягнуто, але можна виділити деякі ключові моменти, які є наскрізними для окресленого дослідницького блоку. *Творчий метод* визначається як система принципів, що скеровують художню творчість. У якості складових цієї системи найчастіше фігурують: принцип відбору, пізнання явищ дійсності, принцип їхньої оцінки, принцип образного віддзеркалення життя, втілення його у образи мистецтва (М. Каган, О. Лармін, Г. Поспелов, Л. Тимофєєв) [71, с. 435–436].

Спершу звернемо увагу на те, що поняття стилю та методу дуже складно розрізнити. Якщо метод визначається як система

принципів, то стиль визначається як система “домінант”, “елементів стилю”: описовість, психологізм, тип художньої умовності тощо [60, с. 491; 159, с. 88–89]. Привертає увагу подібність принципів, які утворюють метод, і домінант, що складають стиль.

Так, описовість характеризує творчість митця, коли останній концентрується на зображенні зовнішньої дійсності. Якщо художник зосереджується на внутрішньому світі героїв, то його творчості властивий психологізм. Таким чином, стиль містить аналог пізнавального принципу художнього методу, що визначає сферу буття, на якій концентрує свою увагу митець. Окрім того, кожен стиль є придатним для зображення строго визначеного предмета. Наприклад, урочиста мова класицизму – недоречна для відтворення побутової сторони життя. Для зображення, скажімо, купівлі овочів на ринку існують засоби реалізму, веризму, натуралізму. Ця обставина також свідчить про те, що стиль містить “принцип відбору явищ дійсності”.

Далі стильова домінанта “тип художньої умовності” визначає, чи буде зображення фантастичним або реалістичним. Таким чином, стиль вміщує “принцип втілення життя у образи мистецтва”, який фігурує також і як складова творчого методу.

По-третє, можна сказати, що стиль має аналог “принципу оцінки життєвого матеріалу”, оскільки він є втіленням певної системи цінностей. Стиль є особливим характером елементів твору [160, с. 329]. Характер таких елементів, як лінія і композиція, наприклад, у графіці може призводити до створення гротескного образу. А гротеск, як відомо, є одним із способів художньої оцінки, вираження ставлення до персонажу, події тощо.

Проблематичність розрізнення стилю і методу неодноразово привертала увагу дослідників. “Смислові значення понять “стиль” і “метод” дійсно збігаються, – зазначає Л. Мізіна, – але тільки в художньо-творчому аспекті, у характеристиці процесу художньої творчості. Поняття “художній метод” було штучно утвореним для характеристики тієї сторони художньої творчості, яка відображена

в одному з смислових значень поняття “стиль”, у значенні “спосіб творчості”” [120, с. 156–157].

Порівнюючи стиль і метод, О. Лосєв визначає “метод загалом” як спосіб конструювання без уваги до змісту. Метод – це каркас, план, певна композиційна схема, що визначає, наприклад, де початок і кінець твору, місце кульмінації тощо. Художній стиль також обов’язково містить метод як “скелет”, що заповнюється змістом. Далі Лосєв підкреслює, що художній метод (класицизм, критичний реалізм та інші), на відміну від просто методу, не може обходитися без змісту. Звідси випливає, пише Лосєв, що художній метод і художній стиль майже тотожні, оскільки стиль також є не лише формальним, але й змістовним. Своє міркування Лосєв завершує такою констатацією: “Що ж стосується терміна “художній метод”, то нам не залишається нічого іншого, як повністю ототожнити його з художнім стилем” [107, с. 195].

Якщо ці поняття тотожні або перетинаються у суттєвих елементах змісту, то можливо, від одного з них варто відмовитися, оскільки виникає небезпека підміни понять. “Запровадження категорії “художній метод” у радянському мистецтвознавстві та естетиці внесло додаткову плутанину в процес дослідження проблеми стилю”, – зазначає Л. Мізіна [120, с. 153]. Проте, не відчувається необхідності заглиблення у співставлення категорій методу і стилю та відкриття дискусії на цю тему. Якщо категорія творчого методу дійсно фіксує явища, які не відображають інші поняття, то вона буде використовуватися поруч із ними. Якщо ж категорія методу виявиться зайвою, вона зникне з понятійного апарату естетики без яких-небудь дебатів.

Тривалий час категорія стилю була основним інструментом структуризації і диференціації художньої динаміки. Початок такого підходу спостерігається у працях І. Вінкельмана і остаточно затверджується Віденською школою мистецтвознавства. Склався особливий “стильовий підхід”, “стильова методологія”, для якої категорія стилю виступає як основоположна (або одна з провідних) у історичній типології мистецтва. Стильова методологія представлена у працях І. Вінкельмана, Ф. Куглера, А. Рігля,

Г. Вьолфліна, П. Франкла, А. Шмарзова, В. Воррінгера, Е. Кон-Вінера, Ж. Буске, В. Деона, Ж. Базена, Д. Рассела, В. Перетца, Д. Чижевського, Д. Лихачова, В. Міріманова, В. Руднева, О. Устюгової, Н. Чечель та ін. У межах цього підходу історія мистецтва постає як послідовність “великих стилів”. Для європейського регіону склалася така схема: романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм (натуралізм), символізм (модернізм). Таке розчленування (з різноманітними доповненнями і уточненнями) є достатньо апробованим і відтворюється у численних історіях мистецтва. Зазначені стилі розглядаються або у конкретно-історичній послідовності, як монолітні блоки, що змінюють один одного у часі (лінійний принцип), або як чергування двох основних стилів (циклічний принцип). У такому разі стверджується, що романіка, Відродження і класицизм належать, наприклад, до “конструктивного” стилю, а готика, бароко і романтизм – до “декоративного”.

Тепер більш детально зупинимось на понятті “великий стиль” (“стиль епохи”), оскільки саме з ним пов’язане виникнення проблемної ситуації, що аналізується у даному дослідженні. Коли мова йде про стиль у цьому “історичному” значенні, то використовують терміни “стиль епохи”, “великий стиль”, “історичний стиль”, “канонічний стиль”, “канон”. Їх закріплено за поняттями, що описують великі художні спільності, які охоплюють значні хронологічні й територіальні межі та є наднаціональними або притаманними певній локальній культурі. Мова йде про мистецтво цивілізацій Стародавнього Сходу (Ассирії, Вавилону, Єгипту), античного світу, європейського середньовіччя, Візантії, частково Нового часу. Називають різну кількість стильових феноменів, що “заслужують” на таку назву. Якщо розглядати західноєвропейський регіон, то більшість дослідників згодна з тим, що великими стилями доби доцільно назвати романський стиль, готику, Відродження, бароко, класицизм. До цього переліку можуть додавати рококо, романтизм, ампір, реалізм, модерн (*art nouveau*) тощо. Узгодженості щодо змісту поняття “стиль епохи” також не

існує, і під “епохальним” стилем часто розуміють різні речі. Нарешті, зустрічаються швидше окремі зауваження про конкретно-історичні стилі епох, ніж методична й ґрунтовна розробка “логічно правильного” поняття “стиль епохи” (“великий стиль”). Розглянемо, що саме розуміється під поняттям стилю епохи, які властивості складають зміст цієї категорії.

Багато дослідників у першу чергу звертають увагу на “зовнішні обставини”, що супроводжують виникнення та існування того явища, яке прийнято називати великим стилем. Так, Е. Кон-Вінер писав, що його цілісність досягається внутрішньою підпорядкованістю мистецтв певній меті, коли, наприклад, пластика та живопис є тільки прикрашенням архітектури. Остання, у свою чергу, підкоряється релігії. Крім того, повинна існувати достатньо сильна централізована влада. Прикладом може бути мистецтво стародавнього Єгипту. У культових спорудах (храмах і гробницях) поєднувалося усе мистецтво тієї культури. Кожна художня дрібниця була обумовлена релігією та підкорялася архітектурі. Влада фараона була достатньою для того, щоб створювати циклопічні будівлі. Так, на думку Кон-Вінера, виникла єдність стилю, що не допускала відхилень і була досконалою за формою [76, с. 9, 128–129, 137]. Подібні спостереження висловлюються у подальшому аж до нашого часу (прикладом можуть бути праці В. Вейдле, Д. Лихачова, В. Бичкова, В. Міріманова).

Резюмуючи, можна виділити такі умови, що супроводжують або є причиною виникнення стилю епохи:

1. Суспільство, згуртоване релігією або ідеологією.
2. Сильна централізована влада, що має сакральний характер.
3. Відсутність індивідуалізму.
4. Підпорядкування художньої творчості релігії або ідеології.
5. Канонічність мистецтва, жорстке слідування нормам.

6. Синкретизм мистецької творчості. Концентрація художньої діяльності навколо архітектури, відсутність розрізнення мистецтва та ремесла.

Усі ці умови почали зникати у Європі, починаючи з доби Відродження. Релігія втрачає панівні позиції, і суспільство, яке було цементовано нею, розпадається на атомарних індивідів. Революційні рухи Нового часу змінюють принципи організації влади. Мистецтво секуляризується, емансипується від архітектури та розчленовується на види. Починає формуватися культ вільної від канонів творчої особистості. Відповідно, у Європі спостерігається відчутне зменшення стильової єдності. На першій план виходять індивідуальні відмінності, наростає строкатість стилів. Окреслені процеси спостерігаються й сьогодні. Тут доцільно звернути увагу на те, що термін “стиль” використовується і для позначення індивідуальних особливостей творчості, і для позначення таких надособистісних явищ як романіка, готика, бароко тощо. Деякі дослідники фактично ототожнюють стиль як такий і великий стиль (стиль епохи). Звідси висновки про поступове “згасання” стилю у Новий час та його остаточну “загибель” у 20-му столітті можуть стосуватися не стилю взагалі, а тільки великого стилю. Прояснення цієї обставини буде здійснено у наступних розділах. Резюмуючи, зазначимо, що у першому наближенні стиль епохи постає як велика художня єдність, що виникає за перелічених вище умов.

Наступну передумову явища, яке називають великим стилем, можна назвати “жертвністю митця”. У тлумаченні цієї властивості присутні різні концептуальні нюанси. Наприклад, Вяч. Іванов стверджує, що на рівні великого стилю художник повинен повністю і остаточно відмовитися від себе для злиття з об’єктивним космічним началом [67, с. 618]. Відмова від себе означає, що крізь художника починає промовляти не його суб’єктивність, а щось більше, певна глибинна основа Всесвіту. Великий стиль є виразником фундаментальних першооснов буття загалом, або, принаймні, буття народу. Отже, властивості великого стилю за Івановим – це надперсональність і вираження глибинних засад дійсності. Крім того, термін “великий стиль” набуває ще такого відтінку значення: стильова єдність, що виражає дух великої культурно-історичної спільноти, наприклад, нації.

На те, що у великому стилі промовляє не тільки окрема особа, вказує й В. Вейдле, який строго не розводить поняття “стиль” і “стиль епохи”. Вейдле позначає цими термінами романіку, готику і вважає, що останнім європейським стилем (з певними уточненнями і застереженнями) можна назвати романтизм. Вейдле називає такі передумови великого стилю:

1. Органічна, внутрішня узгодженість між смислом і формою твору, між задумом і втіленням у творчості, між особою і талантом митця у житті [33, с. 107]. Стиль, за Вейдле, є органічною та надраціональною заданістю мистецтва, його “долею”. Органічності стилю Вейдле протиставляє розумове, зовнішнє й механічне сполучення та конструювання форм. Людина (або група) не здатна вигадати, штучно створити стиль [33, с. 87].

2. Соборність творчості, внутрішня духовна єдність культурної доби, яка надається релігією [33, с. 86–87, 121]. Тоді стиль, що є надособистісним формотворчим фактором, не конфліктує із творчою свободою особи. Соборності, надперсональній зумовленості творчості Вейдле протиставляє самотність і сваволлю митця.

3. Із міркувань Вейдле випливає те, що однією з передумов існування стилю є переконання у існуванні загальнозначущих цінностей. Орієнтація на єдиний смисложиттєвий фактор і породжує феномен соборності. Це означає, що творчість у моностильову добу є вибірковою. Художник у такі часи орієнтується на “епохальну” цінність і відкидає все, що не узгоджується з нею. Митець-романтик, за Вейдле, позбавлений власного стилю у тому сенсі, що “романтичний геній” здатен любити все, що завгодно – китайську красу, середньовічну тощо [33, с. 85–86]. Він не має одного єдиного стилю, що впливає з інтимних джерел його душі.

Аналогічні думки висловлює Д. Лихачов, який називає умовою можливості великого стилю епохи “естетичну негнучкість”. Ця властивість закриває шлях до оволодіння цінностями інших культур і, таким чином, відкидає чужі стилі [100, с. 203].

Окрім того, Вейдле розуміє великий стиль як трансвидову мистецьку єдність, що охоплює й позахудожню діяльність. Усе зв'язано у “стилістично насичені” епохи, пише Вейдле, існують не тільки готичні собори, але й готична форма черевиків, і звичайнісінький свічник виявляє приналежність до 17-го або іншого століття [33, с. 96].

На основі аналізу ідей В. Вейдле можна виділити такі властивості великого стилю: 1) органічність і надраціональність, 2) вираження соборності та гармонійного, “здорового духу” культурної епохи, 3) поширення на всі, або, принаймні, на велику кількість видів мистецтва та культурної активності загалом.

Н. Гартман також називає “великими стилями епох” великі естетичні єдності – античне мистецтво, романське, готичне тощо. Стиль епохи, за Гартманом, має такі властивості:

1. Стиль епохи – це виявлення характеристичних особливостей “всього об'єктивного духу” цієї епохи [41, с. 347]. Великий стиль у цьому значенні є системою особливостей, які спільні для всіх витворів певної культурно-історичної доби.

2. Н. Гартман вважає, що стиль епохи пронизує всі шари художньої форми. Цим він відрізняється від індивідуального стилю, який охоплює тільки зовнішні шари, і від манери, коли багат шарового взаємозв'язаного оформлення немає взагалі [41, с. 350–353].

3. Стиль епохи панує над індивідуальними мистецькими пошуками і встановлює для них межу [41, с. 348]. Художнику, зануреному в середовище великого стилю, просто не спадає на думку творити якимось інакше.

4. Стиль епохи охоплює усі види мистецтва та сфери культури [41, с. 348].

Тепер розглянемо достатньо специфічне значення, у якому вживається термін “великий стиль” в роботах О. Шпенглера. Він тлумачить стиль дуже широко: Шпенглер говорить про стиль культури, стиль життя, релігії, думок, мистецтва, стверджуючи, що стиль у “великої культури” може бути тільки один [193, с. 373]. Він корениться у прасимволі великої культури. “Нескінченна рівнина”

росіян, “шлях” єгиптян та інші прасимволи шукають свого вираження, що “виливається” у певний стиль. На думку Шпенглера, культури, які не сформувалися остаточно, позбавлені стилю. Звідси – первісне мистецтво не має стилю, а російське мистецтво є тільки “обіцянкою” стилю, але ще не стилем [193, с. 367–368]. Таким чином, стиль є вираженням певного культурного типу. Стиль фаустівської культури, наприклад, являє собою “єдність паростків” від романіки до рококо й ампіру [193, с. 369]. У такій інтерпретації романський стиль, готика, Відродження, бароко тощо постають не “великими стилями”, а моментами єдиного “великого стилю Заходу”.

Окрім того, Шпенглер стверджує, що стиль не залежить від окремих особистостей, матеріалу або видів мистецтва. Навпаки, “великий стиль” творить особистостей, напрямки та епохи [193, с. 373].

Розширення сфери застосування поняття “стиль”, вихід стильового аналізу за межі художнього зустрічається, як уже зазначалося, й у працях В. Вейдле, Н. Гартмана, А. Кребера, Д. Лихачова.

Таким чином, під великим стилем також розуміють: 1) стиль розвинутої локальної культури; тобто, він є певним ступенем культурно-естетичного зростання; 2) вираження прасимволу культури; 3) надперсональну художню єдність. Необхідною передумовою виникнення великого стилю у цьому значенні є високий рівень зрілості локальної культури.

Резюмуючи, перелічимо властивості, що входять на даний момент до змісту категорії “стиль епохи”. На нашу думку, це слід робити, орієнтуючись на романіку та готику, оскільки щодо них існує достатньо стійка домовленість, саме їх узгоджено називають “великими стилями” та перевіряють інші художні явища на наявність “епохального” стилю, порівнюючи с ними. Отже, властивості глобальних мистецьких єдностей (романський стиль, готичний тощо), які називають стилями епохи, є такими:

1. Стиль епохи не вибирається свідомо, його не можна створити штучно. Він є зовнішньою силою для художника, хоча й

створюється руками останнього. Великий стиль має надраціональний та надособистісний характер.

2. Стиль епохи є органічним сполученням елементів витвору. Всі вони узгоджуються між собою. Таким чином, наступна властивість великого стилю – це органічність.

3. Охоплення всіх шарів, елементів художньої форми.

4. Вираження фундаментальних першооснов буття взагалі, буття народу, культурно-історичної доби.

5. Стиль епохи є спільним для всіх митців певного історичного проміжку і в цьому сенсі є протилежним індивідуальному стилю. Стиль епохи є надперсональним явищем. При наявності великого стилю мистецтво є анонімним.

6. Стиль епохи розповсюджуються на всі або на значну кількість видів художньої діяльності та культурної активності загалом. Отже, стиль епохи є надвидовим явищем. При наявності великого стилю мистецтво є синкретичним.

7. Великий стиль епохи – це певна якість художньої творчості, яка не присутня автоматично, а передбачає наполегливу працю й окремого митця, і напружені зусилля поколінь художників, з яких складається художня культура епохи.

Отже, термін “стиль епохи” (“великий стиль”) вживається у таких значеннях: 1) стильова єдність, яка охоплює всі види мистецтва, є спільною для всіх художників певної доби і виражає її “дух”; 2) певний ступінь розвитку чого-небудь (найвища якість індивідуального творчого зростання (Вяч. Іванов), рівень узгодженості формальних елементів (Н. Гартман), результат реалізації потенцій культури (О. Шпенглер)).

З огляду на зазначене, можна розрізнити поняття “стиль епохи” і “художня епоха”. *Художня епоха* визначається як конкретно-історичний етап розвитку мистецтва, пов’язаний із суспільно-історичною добою (Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Панченко) [136, с. 268]. Тоді *стиль епохи* – це система виражальних засобів, принципів художнього мислення, прийомів, що є характерними для певної суспільно-історичної доби і пов’язаної з нею художньої епохи. Тобто, художня і суспільно-історична епохи – це проміжки

історії, а стиль епохи – це система відмітних властивостей, що дозволяє відрізнити ці проміжки від інших епох.

Зупинимося на проблемах, пов'язаних із поняттям стилю епохи. По-перше, терміни “стиль” і “стиль епохи” (“великий стиль”) вживаються як синоніми. Коли потрібно з'ясувати, чи існує “епохальний” стиль, або стиль як такий на певному проміжку історії, художню культуру цього проміжку порівнюють з інтуїтивним уявленням про романіку, готику і т.п. Якщо на цьому етапі немає аналогу зазначеним глобальним мистецьким єдностям, то робиться висновок про відсутність або великого стилю, або стилю як такого. Ситуація ускладнюється тим, що кожний значний дослідник має власне розуміння того, що є готикою, що бароко і т.д. Відповідно, один може вважати, що досліджувана епоха має стиль, а інший – дотримуватися протилежної точки зору. Тому одним з актуальних питань естетики є експлікація терміна “стиль”. Після цього можна з'ясувати, у якому значенні припустимо говорити про наявність або “смерть” стилю у 20-му столітті і на сучасному етапі художнього розвитку.

По-друге, практично не зустрічаються чіткі визначення поняття “стиль епохи”. За браком сталих формул ознаки, що мають складати його зміст, здебільшого доводиться шукати у розрізнених міркуваннях дослідників. Зауважимо, що загальновизнаного поняття стилю епохи фактично немає, є швидше інтуїтивне уявлення, що корелює з такими явищами дійсності як романіка, готика тощо. У кращому випадку можна знайти остенсивні визначення великого стилю. Наприклад, на запитання “Що потрібно розуміти під “великим стилем епох”?” Н. Гартман відповідає просто вказівкою на відомі стилі. Ми легко сприймаємо, пише він, єдність класичного грецького стилю п'ятого століття у храмових будівлях, ліричній поезії тощо. Тому, хто не знає стилю, неможливо його описати. Той, хто з ним ознайомився, не потребує опису. Отже, резюмує Гартман, філософу залишається тільки вказати на строгу типовість форми у межах одного стилю та апелювати до художнього відчуття [41, с. 351].

Тепер розглянемо проблемні аспекти тієї картини історії мистецтва, яка склалася на середину 20-го століття внаслідок послідовного використання категорії стилю і впровадження “стильової методології” у історико-мистецьких розвідках. У численних історіях мистецтва європейська художня динаміка постає як відома послідовність “епохальних” стилів: романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм (натуралізм), символізм (модернізм). Проте, розробка емпіричного матеріалу показала, що реальні явища мистецької практики не вкладаються у зазначену схему. Виникла проблемна ситуація – факти не відповідають теоретичній побудові. Про різні аспекти проблеми писали, починаючи з середині 20-го ст., Г. Зедльмайр, Е. Сурйо, Р. Арнхейм, А. Хаузер, М. Шапіро, О. Кривцун, К. Акопян, Б. Реізов, В. Руднєв, Є. Соколов, Д. Кучерюк, В. Лічковах, М. Наєнко та інші. В нарисі 1981-го року “Стиль як проблема гешталту” Р. Арнхейм констатував, що сучасні історики мистецтв “виглядають приреченими та безпорадними перед величезними труднощами” [9, с. 286].

Отже, розглянемо ускладнення, що обговорюються у працях зазначених дослідників. По-перше, творчість значних художників не вкладається в межі одного визначеного стилю. Список таких майстрів є нескінченним: Мікеланджело, Караваджо, Сервантес, Моцарт та багато інших опиняються нібито поза стилем. В “Ідомінеї” Моцарт є класицистом, а в “Дон Жуані” – романтиком (Е. Сурйо); Караваджо часто називають “реалістом”, оскільки важко віднести його до класицизму, бароко чи маньєризму.

Окремі твори також опираються намаганням віднести їх до певної стильової рубрики. Можна навести багато прикладів поєднання різних стильових ознак у одній картині, п’єсі тощо. “Шагренева шкіра” О. де Бальзака поєднує елементи реалізму та романтизму, а “Улісс” Дж. Джойса – реалізму та модернізму. Адже, якщо реалізм є зображенням типових характерів у типових обставинах, то “Улісс” є реалістичним витвором, оскільки Леопольд Блум – це середньостатистичний, пересічний мешканець

Дубліна, тобто “типовий характер”, і роман розповідає про його звичайний день, тобто, ставить героя у “типові обставини”.

Багато подібних спостережень міститься в роботах В. Руднева [145, с. 192–201]. Такі твори як “Євгеній Онегін”, “Герой нашого часу”, “Батьки та діти”, “Анна Кареніна” традиційно відносять до реалізму. Але, зауважує Руднев, вони мають суто романтичні ознаки. Зокрема, головні дійові особи зазначених книг – типові романтичні герої, в цих творах присутня романтична колізія (егоцентричний герой і натовп), один з внутрішніх монологів Анни Кареніної взагалі має всі властивості літератури “потoku свідомості” тощо.

Слід зауважити, що полістилізм, колажне сполучення елементів різних стилів у межах одного твору залишається однією з характерних особливостей сучасної художньої творчості.

Отже, багато важливих витворів немовби випадають із дослідницького поля, оскільки вони не належать виключно до того чи іншого стилю. Але історію мистецтва повинні цікавити саме значні художні явища, оскільки вони, а не посередність чи художня невдача, визначають мистецький розвиток.

Окрім того, можна помітити, що стилі Нового часу нашаровуються, перетинаються, між ними дуже важко провести чітке розрізнення. Незрозуміло, чим, наприклад, романтизм відрізняється від реалізму, якщо є можливим поєднання принципів обох стилів у межах одного витвору. Стиль – органічне узгодження саме таких, а не інших художніх елементів. Наприклад, арка певної форми вимагає відповідної, строго визначеної форми склепіння і ніякої іншої [61, с. 50]. Важко уявити собі, скажімо, барочний інтер’єр у романській базиліці, оскільки ознаки окремих стилів принципово не поєднуються довільним чином. Якщо ж принципи нібито різних стилів співіснують у межах одного витвору і не справляють враження механічного та штучного поєднання, то стає незрозумілим, чим відрізняються ці стилі. Одним із завдань, що вирішується у подальших розділах, є аналіз зазначеного моменту.

Наступна проблема полягає у тому, що стилі Нового часу не змінюють один одного, а розвиваються паралельно. А. Хаузер у

праці “Філософія історії мистецтва” відзначає, що залишається “відкритим питання, які з різноманітних за діями тенденцій, виявлених в Італії на момент смерті Рафаеля, слід вважати найбільш характерними і важливими. Класицизм, маньєризм і раннє бароко були сусідами й процвітали один біля одного, жоден з цих напрямів не можна було назвати ані застарілим, ані передчасним” [9, с. 286].

Далі великого занепокоєння дослідникам завдає строкатість, атомарність мистецької практики, що спостерігається з доби Відродження. Якщо романський чи готичний стилі мали тотальне розповсюдження, то подальші стильові рухи є локальними утвореннями. Наприклад, стиль бароко не охоплює весь європейський культурний регіон у певний проміжок часу і не проявляється однаково чітко у всіх видах мистецтва. Багато дослідників стверджують, що стильова єдність у Європі має місце тільки до епохи Ренесансу. Подальший розвиток мистецтва демонструє розпад монолітного Великого стилю доби на різноманітні індивідуальні манери й стильові течії більшого або меншого масштабу. Художники активно розробляють персональні стилі, чого не було у Середньовіччі. Вже між Рафаелем, Тиціаном, Донателло й Мікеланджело спостерігаються значні стильові відмінності. Єдиний для всієї епохи стиль поступово зникає, розчиняється у строкатих “ізмах”. Це тенденція зростає у геометричній прогресії. Мистецтво 19–20-го століть, у порівнянні з попередніми художніми епохами, приголомшує різноманіттям течій і напрямів: імпресіонізм, символізм, фовізм, експресіонізм, футуризм, кубізм, супрематизм тощо. Чи розповсюджується поняття стилю на твори модерного мистецтва з урахуванням їхнього плюралізму, оригінальності, неповторності? – запитує у зв’язку з цим В. Личковах, – Адже стиль виявляє себе лише тоді, коли охоплює деяку досить репрезентативну множину явищ [101, с. 50]. Справді, мистецтво модернізму та постмодернізму дуже важко представити у вигляді якої-небудь цілісності або системи, що дає підставу говорити навіть про зникнення стилю як такого. Зауваження та міркування про останню обставину можна знайти у

Г. Вьолфліна, К. Ясперса, Й. Хейзінги, Г. Гадамера, В. Вейдле, Т. Адорно. Стверджується, що феномен стилю поступово зникає, починаючи з доби Відродження. Можна зустріти, наприклад, такі констатації: “Про бароко і рококо зазвичай говорять як про *останні* стилі європейського мистецтва” [118, с. 16]. В. Вейдле називав останнім європейським стилем романтизм [33, с. 85–86]. На думку Й. Хейзінги, гомогенне й гармонійне втілення цілісного стилю не спостерігається після 18-го ст. [182, с. 347]. У наш час ми маємо право говорити не про стилі, а тільки про моди, стверджував Г. Велфлін [34, с. 235]. Т. Адорно писав про “безстильність” 19-го століття, втрату стилю мистецтвом 20-го ст., про “неможливість стилю” у сучасному суспільстві [5, с. 298–300]. Художня культура 20-го століття характеризується для багатьох дослідників остаточним зникненням того явища, що традиційно називалося стилем.

Наступною проблемою є існування витворів, що “випереджають” свій час, або, навпаки, виглядають “анахронізмом”. Вони виникають у супереччю внутрішній логіці загального стильового руху. Г. Зедльмайр вважав, що такими є кубки Вафіо або хор францисканської церкви у Зальцбурзі – ці твори втілюють “художню волю” більш пізніх часів [62, с. 59].

Другою суттєвою проблемою історій мистецтва, що побудовані за стильовою методологією, можна вважати відсутність прояснення характеру зв'язку між формою та змістом. Як вже зазначалося, у стилі виражає себе художник, країна, епоха (Г. Вьолфлін). Не пояснюється, як саме співвідносяться стиль певної доби та її світоглядні, ментальні риси, духовні течії, що проявляють себе у цьому стилі. Якщо світогляд пов'язаний із формою, то певний тип стилю, скажімо, конструктивний стиль (у термінології Е. Кон-Вінера), повинен бути єдиним не тільки з формальної точки зору, але й із змістовної. Тобто, певному типу формальних стильових ознак повинно відповідати певне світоспоглядання, особливий тип ментальності. Кон-Вінер до конструктивних стилів відносить, зокрема, доричний стиль стародавньої Греції, романський стиль і ранній Ренесанс Італії [76, с. 212]. Якщо у формальних ознаках цих

стильових рухів можна побачити певну єдність, то на змістовному рівні вони суттєво відрізняються. Дорична Греція, романська Європа і ренесансна Італія мали достатньо відмінні світоглядні домінанти, які складали змістовну сторону відповідних стилів. Незрозуміло, як могли різні духовні змісти втілюватися в однакові форми (характерні для конструктивного стилю), оскільки відомо, що зміст потребує для себе саме такої, а не іншої форми. Той факт, що визначена ідея може втілюватися лише у відповідних щодо неї лініях, фарбах, образах, завжди привертала увагу як теоретиків мистецтва, так і самих художників. Прийом відповідає сюжету, ідея підкоряє собі техніку, писав з цього приводу П. Чистяков [164, с. 32].

Отже, отримуємо проблемну ситуацію: реальна художня практика не відповідає схемі історії мистецтва, у якій вона представлена як послідовність “великих стилів” (романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм)). На початок 21-го століття вказані вище проблеми не знайшли задовільного вирішення і залишаються актуальними. Це констатується, наприклад, у статті О. Кривцуна “Художні епохи у культурі Нового часу” [84].

З’являються пропозиції не надавати стилю центральної ролі, констатувати його “смерть” і навіть вилучити категорію “стиль” з наукового обігу. Так, С. Алперс пропонує не згадувати про стиль взагалі і говорити, наприклад, про живопис голландців 17-го століття, а не художників північного бароко [9, с. 287]. Скепсис або заперечення можливості використання категорії стилю чи самого факту його існування на сучасному етапі зустрічається у працях С. Алперс, П. Луцкера, Є. Кіріченко, В. Діанової, О. Кривцуна, В. Сидоренко та інших. Вважається, що сучасне мистецтво, на відміну від мистецтва старого або класичного, доавангардного, не має тематичної та стильової єдності – так починає свою книгу про сучасне мистецтво К. Андрєєва. “Граничний індивідуалізм художників... – пише далі дослідниця, – дійсно не залишає місця стилю у тому його розумінні, що існувало до початку 20-го століття” [7, с. 3]. Відповідно, “стиль не був

популярною категорією в 20-му ст.”, констатує Т. Малініна. “Художники-теоретики та дослідники сучасного мистецтва використовували здебільшого поняття “метод”, “напря́м”, “течі́я”. Саме ж поняття “стиль” стосовно творчості доби новацій, свободи художнього висловлювання, “багатоманітності дійсності у мистецтві” здавалося прибічникам новацій безнадійно застарілим” [112, с. 175]. Ті, хто дотримувався помірно-консервативних поглядів, зазначає Т. Малініна, також вважали безпідставним застосування стильових критеріїв до мистецтва, роздіреного численними об’єднаннями та напрямками.

Згадані вище проблемні питання історичної типології мистецтва спонукають шукати альтернативні щодо стилю категорії. Справді, якщо погодитися з тим, що рококо (або романтизм) є останнім стилем Європи, то варто ввести більш адекватну естетичну категорію для структурування та опису художньої динаміки принаймні Нового часу. У фаховій літературі зустрічаються твердження про те, що приблизно з 19-го ст. художня культура не вкладається в поняття стилю і може бути відображена тільки за допомогою особливої нової мови (В. Сидоренко). Зіткнення особи з трагічними вимірами буття призвели у 19-му ст. до зникнення стилю як важливої історико-художньої категорії (В. Панченко). Модерністське мистецтво не може бути представлене у вигляді якої-небудь цілісності або системи, тут не можна говорити про стиль, а швидше, про різні творчі методи (В. Діанова).

Можливо, окреслений комплекс проблем буде вирішеним, якщо замість поняття художнього стилю використовувати інші поняття історичної типології мистецтва. А саме – художній напря́м і творчий метод. Проте, є підстави твердити, що така заміна не призведе до бажаного результату.

Якщо тлумачити напря́м як сукупність художніх творів з ідейно-естетичною подібністю, то всі проблеми стильової методології залишаються без задовільного вирішення. Значні постаті також опиняються поза напрямками – наприклад, М. Булгаков. Твір або взагалі творчість одного автора може

поєднувати риси різних напрямів, наприклад, творчість Л. Арагона, який був і “модерністом”, і “реалістом”. Напрями не змінюють один одного послідовно, але співіснують паралельно протягом однієї культурної епохи – наприклад, романтизм і реалізм. Ці ж напрями демонструють відсутність чітких хронологічних і територіальних меж.

Подібні зауваження можна висловити й стосовно художнього методу. Оскільки і метод, і стиль вказують на одні й ті самі явища, а саме – на наднаціональні епохальні художні спільності (“бароко”, “класицизм”, “сентименталізм”, “реалізм”, “модернізм” тощо), то всі недоліки, які демонструвала категорія стилю, автоматично переходять до методу, адже змінюється тільки термін. Якщо позначити явище, яке не вкладається у зазначену вище модель мистецької історії, іншим терміном, то явище не починає поводити себе інакше, і проблема, таким чином, не вирішується. Якщо назвати, скажімо, експресіонізм методом, а не стилем, то це ніяк не допоможе з’ясувати його місце в історії мистецтва.

Окрім того, можна помітити, що значення терміна “художній напрям” вказує на наявність спорідненості у творчості різних митців. Якщо в сучасному мистецтві існують напрями, що виразно відрізняються один від одного, то існують і суттєві змістовні й формальні ознаки, за якими вони розрізняються, а отже, існують і стилі. Будь-які напрям, течія, школа мають свій стиль, оскільки “спільна світоглядно-естетична позиція” обов’язково призведе до появи унікальних спільних художніх рис, що будуть властиві для напряму, течії, школі, адже ці риси й утворюють стиль. Тоді, якщо модерна художня практика має напрями, течії та школи (футуризм, експресіонізм, сюрреалізм тощо), то вона має й відповідні художні стилі.

Підведемо підсумки. Історична типологія мистецтва містить проблемну ситуацію. Вона полягає у тому, що художній розвиток мистецтва Нового часу та 20-го ст. не узгоджуються з відомою схемою, у якій художній розвиток представлений як послідовність “великих стилів” (романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм)).

Оскільки для зазначеної схеми категорія художнього стилю є основоположною, постає питання про доцільність використання поняття стилю у дослідженнях мистецтва Нового часу та сьогодення.

Заміна категорії стилю поняттями художнього методу, напряму, школи, течії не розв'язує проблемних питань. Окрім того потрібно констатувати, що існування у новітній мистецькій культурі художніх напрямів, течій та шкіл (експресіонізм, футуризм, поп-арт, гіперреалізм тощо) передбачає й існування відповідних художніх стилів. Отже, варто не відмовлятися від намагань стильового прочитання історії мистецтва та продовжувати розвивати відповідну методологію.

Справді, ми й зараз можемо визначити авторство анонімного твору навіть за його окремим фрагментом. Ми впізнаємо роботи П. Мондріана без підпису і відрізняємо їх від робіт В. Кандінського. Можна виразно відчувати, чи створений той або інший твір поп-арту в 1960-ті чи в 1970-ті роки. Спостерігається певна схожість між творчістю сюрреалістів та їхня відмінність від доробку конструктивістів. А стилем і називається те, завдяки чому ми встановлюємо авторство твору, визначаємо час і місце його створення (В. Дільтей). Є підстави говорити про те, що стиль зараз все рідше досягається як найвищий ступінь зростання майстерності художника. Або про зменшення масштабу стильової єдності. Проте, констатація остаточної “смерті” стилю видається нам передчасною.

Художній стиль має складну структуру. Виділяють такі рівні стилю як манера, досконалий стиль (“власне стиль”), великий стиль. Термін “стиль” використовується як для позначення усього спектру ступенів стилю, так і для позначення високих рівнів, якого досягає мистецтво, коли воно щільно наближається до сутнісних вимірів існуючого та розпізнає їх у “зорових і відчутних образах”. Багатошаровість стилю є джерелом утруднень, що виникають при намаганні встановити його наявність або відсутність у певних явищ художньої практики (зокрема, сучасних).

Термін “стиль” є багатозначним. Варіативність його вживання порівняна з різноманіттям застосування терміна “культура”. Отже, доцільним буде перейти до розгляду головних напрямків тлумачення художнього стилю.

1.2. Основні напрямки аналізу художнього стилю

Навіть наведений у вступі дуже стислий список авторів, що працювали над стильовою проблематикою, свідчить про неможливість урахування всіх розробок, які стосуються стилю. Розглянемо тільки ті концепції, з яких надалі будемо виходити, розміщуючи їх не у хронологічній, а у логічній послідовності. У літературі, присвяченій стилю, можна виокремити “матеріальний”, “формальний” та “змістовний” напрямки: у першому стиль визначається на основі матерії твору, у другому – на основі художньої форми, у третьому – духовного змісту. Зупинимось послідовно на кожному із зазначених дослідницьких блоків.

Перший напрямок представлений у роботах К. Румора, Г. Гегеля, Г. Земпера. Згідно із визначенням Румора, стиль є підкоренням властивим матеріалу вимогам, яке стало вже звичним. Ним керується різьбар, створюючи свої скульптури, і живописець у своїх витворах [84, с. 108]. Отже, стильові властивості витвору певною мірою узгоджені з його матерією, вона виступає чинником стилетворення. Стиль, таким чином, має “матеріальний вимір”.

Визначаючи стиль, Г. Гегель приєднується до дефініції К. Румора (стиль – це підкорення вимогам матеріалу). Проте, Гегель не вважає за потрібне обмежити “вживання слова “стиль” позначенням цієї сторони чуттєвого елемента”, оскільки стиль є і “законом художнього зображення”, що впливає з природи того або іншого виду мистецтва [43, с. 305]. Загальні види мистецтва вимагають різних способів зображення. Пейзажист по-іношому “схоплює” предмети, ніж живописець, що працює в історичному жанрі, епічний поет – інакше, ніж лірик або трагик. У цьому ж

значенні розрізняються церковний і оперний стилі у музиці тощо. Стилем позначається тут спосіб художнього втілення, який обумовлюється матеріалом і відповідає вимогам певних видів мистецтва [43, с. 305].

Найбільш детально ідею визначення стилю за допомогою поняття матерії витвору мистецтва розгорнув Г. Земпер. У доповіді, виголошеній у 1853-му році в Лондоні і покладеній в основу статті “Нарис системи порівняльної теорії стилів”, Земпер дає своє визначення поняття стилю, підкреслюючи, що воно матиме у доповіді специфічне значення. Словом “стиль”, пише Земпер, позначається певний ступінь досконалості витвору мистецтва, який може бути досягнутий 1) “шляхом художньо виправданого використання засобів”, 2) “шляхом урахування тих обмежень, які обумовлені самою поставленою задачею і частково, супутніми другорядними обставинами, що визначають модифікацію прийнятого рішення” [63, с. 98].

Отже, маємо дві групи чинників – 1) і 2). Першу групу складають “вимоги, що впливають з самої сутності витвору мистецтва, в їх основі лежать закони, яким підкоряються природа та потреби, незмінні у всі часи і обов'язкові для всіх” [63, с. 99–100]. Ці вимоги ґрунтуються на способі застосування та призначенні виробу, на що не можуть вплинути місце й час. Посудина для зберігання води, наприклад, виконує однакову функцію у всіх народів, у всіх регіонах та у всі часи. Функціональні вимоги виражені в основній ідеї (motiv), яку має кожний предмет. На початкових етапах розвитку мистецтва формуються основні типи витворів, у яких втілюється первинна ідея.

Другу групу складають “зовнішні дії”, що викликають модифікацію основних типів. Для ілюстрації впливу цієї другої групи чинників Земпер розглядає форму стародавніх культових посудин – ситули та гідрії. Ситула – священне відро стародавніх єгиптян, яке носили на коромислі та яким черпали воду з Нилу. Ситула має розширення внизу, щоб вода не розпліскувалася. Грецька гідрія має розширення вгорі та воронкоподібну шийку, оскільки її переносили на голові, набираючи воду з фонтану. Форма

кожної з посудин відповідає способу їх використання, практичному призначенню. Крім того, у гідрії точно відтворюється рухомий характер греків, що живуть в горах. Ситула відображає непорушність, з якою асоціюється рівнина Нілу, нескінченна пустеля, єгипетська державність. Дух народів, які створили ці посудини, втілюється в них настільки яскраво, говорить Земпер, що вони слугували національними та релігійними емблемами.

Отже, другий клас впливів складають: а) матеріали і певний спосіб обробки, виробничі процеси; б) місцеві природні, етнографічні умови, клімат, релігійні та політичні інститути та інші “національні обставини”; с) особи художника та замовника, що обумовлюють індивідуальність твору [63, с. 101]. Чинники а), б), с) визначають стильові ознаки виробу.

Витвір мистецтва є результат, функція (F) дій і обставин а, б, с. Функція F – це вимоги, що обумовлені призначенням предмету. Вони зафіксовані в основній ідеї. Схему творчого процесу Земпер представляє у вигляді формули $J = F(a, b, c)$, де J – витвір мистецтва, F – перша група впливів, (а, б, с) – друга. Якщо ми змінимо b на b_1 , то отримаємо J_1 – модифікацію J.

Отже, Г. Земпер розуміє стиль таким чином. Твір позбавлений стилю, стверджує він, якщо обробка матеріалу не відповідає його природі [63, с. 101]. Тобто, відповідно Земперу, стиль – це рівень досконалості твору, що полягає у відповідності обробки матеріалу вимогам останнього. Вирішальну роль у стилетворенні, за Земпером, відіграють матерія витвору та спосіб її обробки, виробничі процеси.

У наведених вище дефініціях для визначення стилю використовується матерія художнього твору. Коментуючи такий підхід, М. Шапіро відзначав, що призначення, матеріал і техніка без сумніву відповідають за “деякі частковості стилю” [191, с. 412–413]. Проте, зазначає далі дослідник, ще А. Рігль показав, що вироби, виконані в різних матеріалах, техніках і для різного призначення можуть виявитися однаковими за стилем. І, навпаки, виріб з одного матеріалу, наприклад, з мармуру може бути й барочним, і “класичним”. Крім того, матеріал не завжди передуює

стилю. Вибір матеріалу може бути обумовлений наміром автора ще до початку роботи. При цьому, на думку П. Флоренського, вибір матеріалу диктується не стільки практичною доцільністю, скільки світоглядними орієнтирами тієї або іншої культури [174, с. 130]. Отже, матеріальний вимір стилю не може бути домінантним. Тому при осмисленні стильових явищ неможливо обійтися без звернення до художньої форми.

Розглянемо другий, “формальний” напрямок аналізу художнього стилю. Традиція тлумачення стилю як певного способу формоутворення починається ще в античні часи, й дотепер залишається наскрізною практично для всіх досліджень, що стосуються стилю. Арістотель, Діонісій Галікарнаський, І. Вінкельман, А. Рігль, Г. Вьолфлін, Н. Гартман та інші визначали стиль, аналізуючи форму твору, залучаючи поняття художньої форми.

Арістотель у “Риториці” розробляє поняття “lexis”, що передається у нових мовах словом “стиль”. Оскільки в ораторському мистецтві, зазначає Арістотель, важливо не тільки те, “що” саме мовиться, але й “як” воно мовитися, то необхідно сказати й про lexis (стиль) [8, с. 127–128]. Таким чином, стиль мови оратора є способом, яким вона промовляється. Буквально lexis перекладається як “говір”, “побудова промови”. Отже, стиль промови – це її “як”.

Стиль, згідно з Арістотелем, може бути пишномовним, ритмічним тощо. Ці якості стиль набуває внаслідок певного вибору слів, їх поєднання, використання тих або інших епітетів і метафор, вживання тільки “імен” або ж “розгорнених визначень”. Слова та метафори Арістотель називає “матеріалом” промови [8, с. 130]. Таким чином, стиль проявляється у матеріальному субстраті витвору і є способом його організації. Якщо матерією ораторської промови є слово, то очевидно, що матерією скульптури, наприклад, буде камінь. Стиль, таким чином, є способом надання форми матеріальному субстрату витвору.

Подібним чином трактував стиль Діонісій Галікарнаський. Він писав, що в основі стильової різноманітності лежать різні варіанти

“з’єднання слів”. Аналогом цієї дії у живопису є змішування фарб [55, с. 203]. Художники, користуючись однаковими кольорами, комбінують їх по-різному. Звідси – відмінності їхніх стилів.

Одне з найбільш розгорнутих визначень стилю за допомогою поняття форми представлено в “Естетиці” Н. Гартмана. На думку дослідника, художній стиль полягає у певному характері (схемі) форми. Він містить прийоми обробки або загальну схему можливих одиничних видів надання форми [41, с. 347–348]. Оформлення полягає у безлічі прийомів: у використуванні світла, в умінні передавати рух, в чіткості або нечіткості контурів тощо [41, с. 350]. Стиль має різні рівні: явища одного великого стилю можуть нести особливості народного місцевого стилю, стилю доби та індивідуального стилю майстра.

Форма у Гартмана може бути зовнішньою – просто зовнішністю, контурами, і внутрішньою – “рушійною силою та принципом” зовнішньої фігури [41, с. 19]. Художня форма, таким чином, має східчасту будову, вона складається з шарів [54, с. 353]. Шари форми відповідають “онтичним” шарам реального світу [41, с. 611]. Отже, онтологічна структура всесвіту відображається в естетичному предметі. Гартман представляє її у такому вигляді:

1. Річ (чуттєве).
2. Життя.
3. Душа.
4. Духовний світ.

У живописі перший шар розщеплюється на двомірну площину колірних плям, тривимірну перспективу з уявним простором і світлом, рух фігур. Потім розрізняється життєвість, душевне, характерне, сценічне, доля, загальна ідея. Можна помітити, що тільки зовнішні шари форми дані емпірично. Внутрішні моменти носять надчуттєвий, ідейний характер.

Стиль найбільш виразно проявляється у зовнішньому шарі, у площині безпосереднього нанесення фарб, доступній чуттєвому сприйняттю. Передній план є чистою художньою формою без претензії на зображення. Далі йдуть рівні цільової і просторової

композиції та “художньо-формууючої волі”, на яких стиль проступає вже не так виразно.

Отже, стиль є певним способом організації матерії витвору. При чому, у результаті художнього надання форми, ми одержуємо не механічний конгломерат формальних елементів, а певний організм. Витвір мистецтва має органічну структуру: всі його частини взаємоузгоджені, і довільна зміна однієї з них веде до порушення гармонії цілого. Звідси, стиль часто визначається або як єдність всіх боків, елементів, прийомів художньої форми, або як керівний принцип, закон форми, на підставі якого можна, навіть, робити “прогнози”.

Так, В. Жирмунський позначає терміном “стиль” єдність прийомів витвору. Відповідно, вирази “готичний стиль”, “єгипетський” тощо Жирмунський відносить до систем прийомів архітектури, які існують у ту чи іншу епоху, у тій чи іншій країні. Прийоми, що передбачаються стилем, підпорядковані певному завданню. Тому вони взаємообумовлені та впливають один з одного. Вони не поєднуються тільки зовні й випадково. Поняття стилю фіксує їхній внутрішній, органічний зв'язок. Мається на увазі, наприклад, що у Франції 13-го століття певна форма арок поєднується з відповідною конструкцією порталів або зведень необхідним чином. Іншими словами, стрілчаста арка вимагає готичного склепіння, відповідної форми колон. І, подібно до того, як вчений палеонтолог за декількома кістками викопної тварини відтворює всю її побудову, так і дослідник художнього стилю за структурою колони або іншого фрагменту може у загальних рисах реконструювати органічне ціле будівлі, відтворити втрачені форми. Такі “прогнози” на рівні стилю образотворчих мистецтв В. Жирмунський вважав принципово можливими [61, с. 50–51].

Єдність, керівний принцип елементів форми (тобто стиль) існує як система властивостей, які називають стильовими ознаками (“прикметами”), “елементами стилю”, стильовими домінантами або категоріями стилю та позначають словами “складність”, “простота”, “живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо. Домінанти стилю утворюють систему

особливостей творчості того або іншого автора. Завдяки присутності таких відмітних ознак результати художньої активності людей відрізняються один від одного та піддаються впізнаванню. Система стильових категорій (тобто стиль) є керівним принципом, законом організації елементів форми твору. Скажімо, монументальність обов'язково накладає специфічний відбиток на кожен формальну складову: лінію, колір, композицію тощо.

Стильові домінанти тривалий час не розроблялися систематично, терміни для їх позначення вживалися інтуїтивно та довільно. Наприклад, І. Вінкельман називав “стародавній” грецький стиль прямим, жорстким і незграбним, “високий” стиль – твердим і точним, а “прекрасний” стиль – величним і спокійним [36, с. 365, 369–370, 373–374]. Першу послідовну типологію стильових категорій побудував Г. Вьолфлін. А саме: лінійність і живописність, площинність і глибинність, закритість і відкритість, фрагментарність і цілісність, симетричність й асиметричність [35]. Свої домінанти стилю Вьолфлін розробив для живопису. Система швейцарського вченого виявилася вдалою, і її застосовували при аналізі інших видів мистецтва без змін або з певною адаптацією. Так, Д. Рассел послуговувався п'ятьма парами категорій Вьолфліна у “Періодах стилю для театру” [187, с. 80]. Відштовхуючись від напрацювань Вьолфліна, Д. Чижевський дає описи двох основних стилів, чергування яких, на думку вченого, утворює літературний процес [189]. Сам Чижевський не розробляє строгої системи стильових категорій і не дає чітких визначень, але з його описів основних стилів можна виокремити такі пари домінант для літератури: простота й ускладненість, закінченість і безмежність, ясність і “глибина”, “нормалізованість” та оригінальність, точність і повнота, викінченість і мінливість, канонічність і новизна, красиве й незугарне. Нарешті, О. Соколов пропонує комплекс стильових домінант не для окремого виду мистецтва, а вже “загальноестетичних”. У якості таких виступають: суб'єктивність та об'єктивність, зображення й експресія, загальне та одиничне, тип художньої умовності, строгість і свобода форм, простота та складність, симетричність та асиметрія, характер відношення

частин до цілого, монументальність і камерність (масштаб, величина), тип співвідношення статичної та динамічної. Перелік, за Соколовим, має відкритий характер і потребує корекції при застосуванні для кожного виду мистецтва [152, с. 94–100]. Приклад такого застосування щодо літератури можна знайти у працях сучасного фахівця А. Єсіна. Він розглядає такі домінанти: контраст, сюжетність, описовість, психологізм, життєподібність, фантастику, вірш, прозу, номінативність, риторичність, монологізм, різномовність, просту та складну композицію, обсяг [60, с. 491–494].

Дослідницький напрям, який почав розробляти О. Соколов, видається дуже перспективним. Розвідки такого типу перебувають на початковій стадії і мають значний евристичний потенціал. Створення послідовної та ґрунтовної системи загальноестетичних стильових домінант є завданням філософської естетики. Остання має побудувати систему категорій, що буде описувати стиль художньої творчості як такої. Ця система може стати основою мистецтвознавчого дослідження, спрямованого на окремі види мистецтва. Стиль буде розглядатися у подальших розділах саме на естетико-філософському рівні аналізу.

Підсумовуючи, констатуємо, що аналіз стилю передбачає звернення до художньої форми. Мистецьке формотворення дає в результаті органічну єдність компонентів витвору мистецтва. Керівним принципом, законом організації елементів форми твору виступає система стильових категорій, яка, власне, і є художнім стилем. Розробка такої системи на даний момент недостатньо ґрунтовна і може стати завданням естетики на майбутнє.

Переважає більшість дослідників, які торкалися проблеми художнього стилю, так чи інакше залучають до своїх міркувань поняття форми у мистецтві. Проте, його значущість може бути різною у тому чи іншому дослідженні. На межі 19–20-го ст. сформувався підхід, для якого поняття форми є базисним, який наполягає на її винятковій ролі й автономії (принаймні, частковій) у художній творчості. Таке бачення найбільш послідовно та повно представлено у працях А. Гільдебранда, К. Фідлера, А. Рігеля,

Г. Вьолфліна. Тому в подальшому під “формальним напрямком”, “формальною школою” буде розумітися саме їхня точка зору.

Розглянемо третій, “змістовний” напрямок присвячених стилю досліджень. Його представляють І. Тен, М. Дворжак, В. Воррінгер, Е. Панофський, П. Флоренський, Г. Зедльмайр, А. Хаузер, Д. Чижевський, О. Лосєв, Д. Лихачов та інші.

У межах змістовного підходу стиль розуміється, в першу чергу, як вираження певного змісту. Стиль твору – це маніфестація внутрішнього світу автора. Стиль митця так тісно пов’язаний із змістом його душі, що досвідчений погляд може побачити душу за стилем (О. Блок).

Стиль є вираженням не тільки окремої людини, але й “колективних соціокультурних суб’єктів”. Етноси, суспільні стани також виражають себе у мистецтві і мають власні оригінальні стилі. Крім того, відомо, що у витворі мистецтва та його стилі виражається не тільки художник або локальна група, але й певна культурно-історична доба. Художник, писав з цього приводу Ф. Марк, черпає образи з найглибшого джерела – духу епохи [203, с. 261].

Отже, стиль є єдністю формальних елементів, у якій себе виражає певний зміст – від внутрішнього світу окремого художника, до ідей, переконань, настроїв, що складають дух певної культурної епохи. Стиль, таким чином, має матеріальний, формальний і змістовний виміри. Співвідношення формального та змістовного аспектів стилю активно обговорюється, починаючи з кінця 19-го століття. Це питання й зараз залишається дискусійним. Який характер взаємоузгодження змісту та форми? Чи є форма чимось автономним і чи достатньо звернення тільки до неї для адекватного розуміння стилю? Стверджувально відповідає формальна школа, для якої форма є принаймні відносно незалежним елементом витвору, що розвивається за власною логікою.

Якщо класична естетика розглядала мистецтво здебільшого як різновид пізнання, то формальний підхід підкреслює значущість мистецтва як самотійної духовної діяльності, що має власну

цінність. Колір, лінії, світло й тінь тлумачаться як особлива стихія, функція якої не вичерпується “вираженням”. Мистецтво не тільки відтворює щось зовнішнє відносно себе, але й вирішує внутрішні, власне художні завдання. Тому ті, хто подібно до І. Тена намагаються зрозуміти стиль виключно як “вираз пануючого настрою часу”, можуть дійти лише до того місця, де мистецтво тільки починається, стверджував Г. Вьолфлін [34, с. 302]. При такому підході зникає специфіка художньої діяльності, що відрізняє мистецтво від інших сфер культури. Ми стикаємося з небезпекою повністю розчинити мистецтво у тому, чим воно не є: в етиці, політиці, релігії тощо.

Оскільки нас цікавить саме мистецтво, писав Вьолфлін, то нам слід звернутися до формальних моментів твору, які позбавлені “вираження” і занурені у процес розвитку суто “оптичного характеру”. Стиль не вичерпується тільки змістовною характеристикою. Крім змісту, він ґрунтується на розвитку художньої здатності зору, що не залежить від панівних ідей доби. Стиль характеризує настрій епохи, але вимоги ока, яке потребує того чи іншого сприйняття, відсилають до формальних моментів, що не виводяться з настрою часу [34, с. 303]. Отже, потрібно аналізувати форму, стежити за її іманентним розвитком, оскільки нас цікавить художнє явище, а не релігійне чи економічне. Згідно з логікою формальної школи, виникнення та розвиток стилю мотивується виключно внутрішніми для мистецтва міркуваннями, і стиль зазнає зміни через суто естетичні чинники.

Виникає запитання, чим такий чинник відрізняється від інших мотивів – політичних, соціальних тощо. Для новоєвропейської традиції, якщо не домінуюча, то, в усякому разі, одна з найпоширеніших точок зору на цю проблему полягає у тому, що специфіка мистецтва вбачається у незацікавленій естетичній насолоді, яку воно дає. Витвір мистецтва можна розкласти на “чисту форму” й ті компоненти, які “співвідносяться з життям”. Тоді виявиться, що власне естетичну насолоду ми одержуємо від форми. “Естетичним” виступає формальний елемент у своєму рафінованому варіанті, що відрізняє витвір мистецтва від інших

продуктів культури. “Фабулу”, “сюжет” мистецтво черпає ззовні, наприклад, із навколишньої дійсності. Цей компонент примушує глядача співпереживати герою художнього твору, емоційно залучатися до того, що відбувається на сцені театру, або представляється на картині живописця. Відчуття, які ініціює у глядачах сюжетний момент, “життєва подія”, лежать зовні сфери естетичного. Людина їх має не лише при сприйнятті краси мистецтва, але і у звичайних життєвих ситуаціях. Вони тільки заважають побачити й оцінити красу. І для того, щоб виконувати свою функцію (дарувати глядачу незацікавлену естетичну насолоду), природним було б позбутися від них як від непотрібного баласту. Очищення форми від усього зовнішнього Х. Ортега-і-Гассет назвав “дегуманізацією”, а його головну причину вбачав у художніх спонуках.

Отже, формальний підхід представляє виникнення та розгортання стилю як внутрішній розвиток форми. Стиль тоді постає рафіновано естетичним явищем. Зупинимося на проблемних моментах, з якими стикається такий спосіб розгляду. Формальна школа наполягає на іманентному для мистецтва стильотворчому чиннику, оскільки художня творчість – автономний культурний феномен. Проте достатньо чітко відрізнити мистецтво від “нехудожніх форм” людської діяльності можливо тільки у проміжку від доби Відродження до 20-го століття. Ті періоди історії, в які мистецтво не виділяється як незалежна сфера, залишаються, тим самим зовні розгляду. Г. Вьолфлін стверджував, що художники завжди підходять до твору виключно зі сторони його цінності: наскільки він є якісним, наскільки володіє внутрішньою завершеністю, наскільки натура в ньому зображена достатньо сильно і виразно [35, с. 16–17]. Проте, сказати, що іконописець вирішував виключно естетичні завдання, означає знищити сутність ікони. Якщо ж критерії вьолфліновського живописця застосувати до такого сучасного твору як піраміда з бананів на Трафальгарській площі, то ефект буде комічним.

Далі сучасна арт-практика дає підстави припустити, що послідовне очищення форми від усього зовнішнього призводить не до “апофеозу” естетичного, а до його зникнення.

По-перше, фабула, сюжет теж можуть бути розглянуті як елементи форми, як це робив, зокрема, Н. Гартман [41, с. 20–22]. Тоді “формалізм” у мистецькій практиці буде призводити до зменшення формально-виражальних можливостей, що є збідненням, а не прогресом естетичного.

По-друге, спроби художників виділити форму в чистому вигляді, як правило, провокують дискусію про те, чи залишаються результати цих спроб власне мистецтвом. Можна пригадати, що сучасне “розчинення” мистецтва у позаестетичних видах активності почалося з колажів кубістів. П. Пікассо і Ж. Брак, як відомо, вирішували при цьому виключно “формальні задачі”. Художник, за словами Брака, повинен не відтворювати анекдотичні факти, а створювати факти живописні. Рухаючись у цьому напрямі, він відкриває “автономність кольору” (момент очищення форми). Це відбулося, за його зізнанням, після введення у простір картини *rapiers collés* (паперових наклею) [87, с. 13]. Іншим прикладом може слугувати П. Мондріан, який теж позбавляв форму від усього зовнішнього. Він передрікав, що на цьому шляху “чисте вираження форми замінить мистецтво”. Коли це відбудеться, картини стануть нам не потрібні, оскільки ми житимемо у “справдженому мистецтві”.

Інше ускладнення, що виникає при формальному тлумаченні мистецтва, полягає у загрозі неадекватної інтерпретації художнього твору. Аналізуючи виключно форму, ми ризикуємо поєднати в одній стильовій рубриці абсолютно різнорідні художні явища. Це показав М. Дворжак у роботі “Живопис катакомб”. Формальний підхід не дозволяє розрізнити стилі ранньохристиянського і язичницького мистецтва пізньої античності. Якщо доповнити аналіз форми змістовними характеристиками, то різниця між цими стилями стане очевидною, оскільки існує різниця між язичницьким і християнським світобаченнями. Теза Дворжака про різку стильову відмінність ранньохристиянського і язичницького мистецтва не є

загальновизнаною. Проти неї висловлювалися, наприклад, В. Вейдле та Г. Зедльмайр. Але ж сам Зедльмайр у праці “Мистецтво та істина” наполягав на неприпустимості виділення маньєризму у монолітний “художній континент” саме тому, що у творчості художників, яких називають маньєристами, реалізується не єдиний “дух”, а різні духовні рухи епохи. Тобто Зедльмайр, як і Дворжак, наполягав на неприпустимості стильових узагальнень, які враховують лише формальні моменти та ігнорують змістовні.

Зрештою, формальний метод не дає можливості задовільно вирішити питання про ціннісний статус твору. Форма має внутрішнє самостійне життя, проходить певні етапи розвитку. Скажімо, Відродження і бароко є такими необхідними етапами саморуху форми. Кожен з таких моментів є цінним і доречним для свого часу. Звідси випливає, що різні стилі потрібно розглядати як рівнозначні з точки зору художньої цінності. Мистецтво різних культур і часів потрібно оцінювати не за критеріями сучасності, вважав Г. Вьолфлін, а виходячи з тих формальних можливостей, які мала у своєму розпорядженні та чи інша доба. Для такого підходу зникає різниця між шедевром і художньою невдачею, оскільки обидва розглядаються як необхідні моменти іманентної динаміки форми.

Складнощі, з якими зіткнувся формальний напрям, примушують шукати інші варіанти пояснення виникнення та розвитку стилю. Багато дослідників констатували недостатність суто мистецьких чинників для аналізу стилю художнього витвору та відтворення картини історії мистецтва. Прикладом може бути позиція О. Лосева, який підкреслює, що стиль є саме тим моментом витвору мистецтва, у якому він нерозривно пов'язується з позахудожньою сферою. Звідси існування стилю принципово неможливо зрозуміти без виходу за межі форми. У роботі “Теорія художнього стилю” Лосєв стверджує, що остаточне пояснення стилю може дати тільки “історичний розгляд”. Стиль можна остаточно пояснити, тільки пов'язавши його з відповідною історичною епохою. Так, досвідчений мистецтвознавець, аналізуючи роботи Джорджоне, побачить не лише фактуру,

композицію, сюжет тощо. Крізь все це проступає приєм середньовічних традицій, авторитетів і моралі, культ вільної особи, її емансипація, що пов'язано з переходом від феодальної формації до буржуазної. Стиль твору, вважає Лосєв, це завжди “згусток суспільно-політичних відносин”, а не лише структура форми, фактура й таке інше [107, с. 209–213].

Аналіз стильових феноменів привів багато дослідників до висновку про необхідність звернення до більш широкої загальнокультурної проблематики при розгляді питань стилю. Відповідно джерело стильової динаміки передбачалося шукати поза художністю мистецтва. Ця установка є основною тезою для “змістовного” підходу. Акцент при цьому робиться на зовнішніх щодо мистецтва чинниках художнього розвитку. До цієї лінії можна віднести І. Тена, М. Дворжака, В. Воррінгера, Е. Панофського, Г. Зедльмайра та ін..

Змістовний напрям аналізу шукає зв'язки мистецької динаміки з культурною самосвідомістю, світовідчуттям людини певної історичної епохи. При цьому дискутується питання про те, чинник якого порядку є визначальним для художньої динаміки. Г. Зедльмайр виділяє три основні варіанти вирішення даного питання. Витвір мистецтва, говорить Зедльмайр, “виникає немовби у дузі Вольты” між переконаннями художника і завданням, яке перед ним ставить спільнота. На обох полюсах цієї дуги діють три групи чинників, що належать, як і сама людина, “трьом сферам буття: біологічній, соціологічній і духовній” [62, с. 120]. Розглянемо детальніше три варіанти пояснення стилю, виділені Зедльмайром.

Теорія про те, що світогляд, спосіб мислення і відчуття є джерелом тривало існуючих стильових констант, пише М. Шапіро у роботі “Стиль”, часто формулюється як теорія расового або національного характеру [191, с. 416–417]. Прикладом такого підходу може бути концепція В. Воррінгера [178, с. 207–211]. У книзі “Абстракція і вчуття” Воррінгер використовує розроблене А. Ріглем поняття “художня воля”. Вона може мати дві форми, два типи: вчуття, емпатію (Einfühlung) і абстракцію (Abstraktion).

Реалізація емпатичної художньої волі призводить до створення реалістичних образів, а втілення абстракції – до умовних художніх форм. Напрямок художньої волі має у Воррінгера расову підоснову. Північні народи тяжіють до абстракції, а південні – до емпатії. Наприклад, германська, “готична” раса є “апріорно” ворожою до дійсності та життєподібності у мистецтві. З цієї точки зору середньовічна готика й експресіонізм межі 19–20-го століть можуть розглядатися як суто “німецькі стилі”. Мешканці ж півдня, греки або італійці, “апріорно” схильні до наслідування природі. Художній стиль, таким чином, виводиться з тілесно-душевних, біологічних особливостей великих груп людей. У такому напрямку расовий аспект концепції Воррінгера розвивав, зокрема, А. Розенберг у книзі “Міф 20-го століття”.

Визнаючи значення расового елементу, багато дослідників виступали проти його абсолютизації. Наприклад, П. Міхеліс у праці “Естетичні категорії як виразники духу часу” писав, що раса або індивідуальність художника грають важливу роль у історико-художньому русі, але вони є не більше ніж “суб’єктивними умовами” другого порядку [119, с. 45]. Пояснити історію мистецтва вичерпним чином, виходячи тільки з расового моменту, згідно Міхелісу, неможливо. Схожим чином висловлювався Г. Зедльмайр. У роботі “Мистецтво та істина” він пише, що “зміни у біологічній структурі носіїв мистецтва відбуваються занадто повільно, щоб тільки ними обґрунтувати великі епохи історії мистецтва” [62, с. 123].

Соціологічний підхід акцентує увагу на зв’язку художньої динаміки з суспільно-економічним розвитком. Цей напрям склався на рубежі 19–20-го століть. Його становлення пов’язано з ідеями, що були висловлені такими вченими як В. Любке, І. Тен, Е. Кон-Вінер, А. Хаузер. Згідно з логікою соціологічного підходу, головний стильотворчий фактор та рушійна сила стильової динаміки – це суспільно-економічні чинники. Народження, розквіт і загибель стилю пов’язані із зміною системи виробництва та структури суспільства. Не вибір матерії твору і техніка, не духовні явища (наприклад, виникнення й занепад релігій), але “матеріальні

рухи у житті народу та економіці” справляють вирішальний вплив на стиль та його зміни, писав Е. Кон-Вінер [76, с. 215–216].

Художня форма часто тлумачиться “соціологами” як вираз тієї чи іншої ідеології. Наприклад, А. Хаузер у праці “Соціологія мистецтва” пов’язує стильові особливості грецької класичної пластики з аристократичною реакцією на висунення нових, буржуазних форм господарювання. Значні стильові зсуви соціологія мистецтва ставить у залежність від ідеологічних рухів.

Деякі соціологи мистецтва розробляли схему стильової динаміки, виходячи з марксистського поділу історії на суспільно-економічні формації. Так, у роботі “Мистецтво та суспільство” В. Гаузенштейн виділяє в історії мистецтва “стиль первісно-мисливських племен”, “стиль первісного аграрного комунізму”, “стиль феодально-ієратичних суспільних формацій”, “стиль капіталістичних суспільств” і “стиль змішаних суспільних утворень”. Критики соціологічного підходу відзначають надмірний схематизм подібних теоретичних побудов. Рівень розвитку художньої культури часто не відповідає рівню розвитку соціуму (наприклад, Іспанія 17-го століття або Німеччина кінця 18-го), що дуже складно пояснити, виходячи з прогресистського формаційного розчленовування історії мистецтв (О. Кривцун).

Г. Зедльмайр відзначає, що у межах расової та соціальної концепцій історії мистецтва художня практика ставиться в залежність від людського духу, який, у свою чергу, залежить від матеріальних чинників суспільства або від схильності певної раси. Духовне життя виявляється тільки “фасадом” соціального або біологічного життя. Зедльмайр наполягає на необхідності визнання дієвості і самостійності власне духовних чинників. Концентрація на цій сфері найбільш плідна для тлумачення мистецької практики [62, с. 122–123]. Класиком такого підходу до розгляду мистецтва є М. Дворжак. Згідно з його відомою тезою, мистецтво полягає не тільки у рішеннях і розвитку формальних завдань і проблем, воно у той же час і в першу чергу є вираженням пануючих ідей, а його історія (історія мистецтва), в такій же мірі, як історія релігії, філософії або поезії є частиною загальної історії духу [51, с. 324].

Отже, духовно-історичний метод концентрується не на художній формі, а на духовному змісті, що вкладається у форму. Такий підхід висуває дух у якості головного чинника стилетворення і динаміки стилю.

У центрі розгляду, таким чином, опиняється поняття духу епохи. У “Філософському енциклопедичному словнику” (2000), укладеному на основі статей із аналогічних західних видань, читаємо: дух часу (нім. *Zeitgeist*) – сукупність ідей, характерних для якого-небудь історичного періоду. Для Г. Гегеля дух часу – це об’єктивний дух, що розгортається в історії. Він діє у всіх одиничних явищах певної епохи. Для І. Гете – це переважаюча “духовна сторона” епохи, що володіє масами. Вона визначає сутність даного проміжку історії [173, с. 147].

Дух епохи слугує підставою для розчленовування історії на періоди. Е. Панофський у роботі “Готична архітектура та схоластика” визначає одиницю періодизації як “виразно помітний відрізок історії”. Аби бути “виразно помітним”, говорить Панофський, такий відрізок повинен володіти внутрішньою єдністю [134, с. 52]. Цю єдність “відрізка історії” надає певний “дух”. Г. Зедльмайр у праці “Мистецтво та істина” пише, що поняття “епоха” відмежовує в континуумі історії відносно цілісну сукупність подій. Епоха – це певна спільність, течії та частини якої визначаються всеохоплюючим “духом” цілого [62, с. 117]. “Дух епохи” Зедльмайр розуміє як “цілісний феномен”, з якого можна зрозуміти її окремі явища [62, с. 120].

Справді, історія піддається розчленовуванню на культурні цілісності з достатньо чіткими контурами. Кожна з них має домінуючий інваріант (дух доби), що проступає за всіма проявами тієї або іншої культури. Він реалізує себе у нескінченному різноманітті індивідуальних фактів від повсякденної побутової практики до екзальтованих містичних прозрінь. Дух епохи присутній як щось стійке у потоці історичних змін. Завдяки цьому окремі проміжки історії володіють внутрішньою єдністю. Дух часу накладає відбиток на всі сфери людської активності, внаслідок чого її результати утворюють добре помітний малюнок. Кожний

історико-культурний період має, таким чином, своє індивідуальне обличчя.

Слід зауважити, що на сьогодні поняття духу доби є достатньо аморфним. Окрім того, існують поняття, що співвідносяться й перетинаються з ним, якими користуються для його конкретизації і пояснення: прасимвол, архетип, об'єктивний дух, суспільна свідомість, "раса, середовище, момент", колективне позасвідоме, світогляд (світовідношення, світовідчуження), ментальність, картина чи модель світу, життєвий світ тощо. Зустрічаються й такі термінологічні конструкції та відповідні поняття як: геній культури, психічна стихія, вихідні інтуїції, психоідеологія, душа культури, духовне ставлення до навколишнього світу, духовна та емоційна атмосфера, відчуження життя, життєве орієнтування, духовний стан, ментальна звичка, ментальне ядро, космо-психологос тощо. Всі названі вище поняття розрізняються за ступенями апробованості, розробленості і визначеності змісту. Подібні концепти фігурують як синоніми духу доби, його кореляти, або висловлювання, які його описують.

Можна побачити, що під духом епохи розуміються стійкі комплекси ідей, цінностей, психологічних реакцій на оточуючий світ, парадигм взаємодії з дійсністю, переконання, настрої, при чому, частина з них не усвідомлюються, а стосовно деяких стоїть питання щодо можливості їхньої адекватної об'єктивації (вербально, образно чи інакше). Все це складає духовний зміст часу. Проте, описати дух доби шляхом перелічення феноменів, що його утворюють, достатньо складно.

Розглянемо проблемні аспекти духовно-історичного підходу. По-перше, його критики й послідовники (зокрема, Г. Зедльмайр) звертають увагу на те, що при змістовному аналізі ускладнюється оцінна інтерпретація твору. Оскільки дух епохи виражається у всіх творах, для погляду зникає відмінність між шедевром і художньою невдачею. До поля розгляду потрапляють тільки ті елементи твору, які знаходять стильову схожість з іншими творами того ж часу і є його вираженням. І справжня художня творчість, і ремісництво

виражають добу однаково, отже, на цьому рівні аналізу їх неможливо розрізнити.

По-друге, змістовний підхід часто не враховує складну структуру духовної атмосфери епохи. Вона включає як “анахронізми”, так і явища, що випереджають свій час. В духовному змісті епохи є як домінуючі тенденції, що накладають відбиток практично на всі одиничні факти культури, так і маргіналії. Крім того, духовні рухи епохи не є рівнозначними за своєю цінністю. Вони можуть бути, за виразом Зедльмайра, “мертвлячими” та “животворними”, “істинними” та “хибними”. Якщо ігнорувати ці обставини, то все мистецтво епохи буде помилково підведене під один духовний знаменник [62, с. 129].

По-третє, слід констатувати, що на теперішній момент недостатньо чітко й послідовно розроблене питання співвідношення змістовних складових твору та його стильових домінант, у яких цей зміст знаходить вираження. Духовно-історичний підхід переконливо демонструє, що форма узгоджується із змістом. С. Зонтаґ писала у 1965-му році, що стосовно нероздільності стилю та змісту існує “благочестивий консенсус” серед шанованих критиків. Утім, стиль продовжують розуміти здебільшого як категорію форми. “Всі охоче визнають, що стиль і зміст нероздільні... Проте у критичній *практиці* стара антитеза продовжує залишатися фактично неспростовною” [66, с. 22]. Таким чином, наявна “розірваність” між формальним і змістовним вимірами стилю. Остання обставина призводить до того, що характер зв’язку між формою і змістом “випадає” з поля зору дослідників. Залишається не висвітленим, як саме зміст обумовлює особливості форми, які саме змістовні компоненти приводять у рух ті чи інші стильові домінанти. Наприклад, які саме риси світогляду (песимізм, вимога новизни чи щось інше) призводять до виникнення, скажімо, “розірваної” форми, яка скерована такими стильовими домінантами як “безмежність” і “мінливість”. Одним із актуальних завдань філософського-естетичного аналізу стилю є встановлення відповідності між формальними стильовими домінантами (суб’єктивність та

об'єктивність, зображення й експресія, тип художньої умовності, монументальність і камерність тощо) та духовними змістами часу, що втілюються у витворі й потребують для свого втілення саме такої системи категорій стилю, а не іншої. У подальших розділах роботи планується здійснити розгорнення певних моментів вказаного питання.

І зрештою, точаться дискусії щодо того, який змістовний чинник є головним для виникнення стилю. Стил можна зіставляти з різноманітними духовними явищами доби. Е. Панофський, наприклад, співвідносить готику (стиль будівництва) і схоластику (стиль мислення), стверджуючи, що між ними існує каузальний зв'язок. Він утворився, твердить Панофський, в результаті “розповсюдження певного кола ідей”. Схоластика здійснює вплив на готичний стиль через характерний для епохи “духовний стан”, “ментальну звичку”. Такі “духовні стани” діють у всіх культурах. Сучасність, наприклад, просякнута ідеями еволюції, позасвідомого тощо [134, с. 60].

Р. Арнхейм, М. Шапіро, Г. Зедльмайр критикували Е. Панофського за довільність і невизначеність інтерпретації. На виникнення і розвиток стилю діє величезна кількість різних впливів. Відкритим залишається питання, чому стиль пояснюється за допомогою виключно такого, а не іншого духовного явища.

Щоб уникнути релятивності, часто властивій змістовному тлумаченню стилю, Г. Зедльмайр пропонує виділити у ментальній структурі епохи домінуючий елемент, який обумовлює всі інші. Серед численних духовних явищ доби, необхідно визначити основне, яке грає вирішальну роль у формуванні стилю. Зедльмайр вказує на ту обставину, що “людський дух одержує свою найглибшу і конкретну визначеність через своє відношення (у тому числі й негативне) до абсолютного духу: через своє відношення до Бога” [62, с. 121]. Адже, як людина співвідноситься з Богом, цитує далі Зедльмайр Ф. фон Баадера, так співвідноситься вона і з собою, і з оточуючими її людьми, і з природою, і з духовним світом. Таким чином, стрижнем духу епохи, що об'єктивується у стилі, виявляється відношення до Абсолюту. Саме воно повинне бути

поставлено у центр розгляду питань стилетворення. Звідси, на думку Зедльмайра, вихідним пунктом для пояснення певного стилю, наприклад, готики, повинна стати не схоластика, а “нова містика світла” [62, с. 122]. Панофський також писав про містику світла у роботі “Абат Сюжер та Абатство Сен-Дені”. У такому ключі ідеї Панофського і Зедльмайра розвивав, зокрема, О. Сімсон у книзі “Готичний собор: походження готичної архітектури та середньовічна концепція порядку”.

Більш пізні дослідження, вирішуючи питання про остаточний, фундаментальний чинник стильового руху, обертаються у колі ідей, сформульованих у першій половині 20-го століття. Отже, питання про вирішальний чинник стилетворення залишається відкритим.

Підведемо підсумки. У розглянутих фахових працях художній стиль постає, по-перше, як спосіб художнього втілення, що підкоряється вимогам, які диктує матерія твору. Проте, матеріальний чинник стилетворення не є вирішальним, і у дослідженнях 20-го століття про цей аспект стилю майже не згадують. По-друге, стиль розуміється як сукупність формальних особливостей, відмітних рис, що властиві витвору або групі витворів. Такого роду властивості називають стильовими домінантами або категоріями стилю і позначають словами “живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо. У особливостях форми витвору, які утворюють стиль, виражається певний духовний зміст. Стиль твору – це маніфестація внутрішнього світу окремого автора, мистецького об’єднання, нації, епохи у розвитку культури. Отже, по-третє, стиль виявляється своєрідним способом вираження, зовнішнього виявлення внутрішнього, духовного. Формальні властивості твору корелюють з його змістовним наповненням. Відмітні ознаки, що утворюють стиль, обумовлюють поєднання складових витвору так, що останні не є безладним і механічним нагромадженням, але органічно впорядкованим сполученням. Звідси стиль визначають як закон, принцип сполучення елементів художньої форми або єдність, цілісність формальних елементів. Таким чином, домінантними вимірами стилю виступають формальний і змістовний.

Із відзначеного випливає, що формальний та змістовний виміри неможливо розглядати ізольовано. Про справедливність цього твердження говорять труднощі, що постали перед формальним і змістовним напрямками досліджень стильових явищ. Окрім того, у “чистому” вигляді формальний і змістовний, духовно-історичний методи не використовуються навіть класиками відповідних шкіл. Переважно спостерігається більш або менш вдале і послідовне поєднання формального і змістовного підходів. Прикладом може служити “синтетичний метод” Д. Чижевського. Отже, на сьогодні наявність узгодженості між стилем як “законом форми” та змістом як “ідеєю” не викликає сумнівів у великої кількості фахівців. Утім, стиль продовжують розуміти здебільшого як категорію форми. В результаті, не достатньо розробленим залишається питання співвідношення формальних стильових домінант і змісту, який вони виражають. Потрібно усунути “розірваність” між змістовним і формальним вимірами стилю та з’ясувати, що саме потребує для втілення, наприклад, суб’єктивності та камерності, які саме ідеї, цінності, настрої. Крім того, необхідно враховувати й матеріальний аспект стилю, незважаючи на його другорядність. Такий напрямок роботи є необхідним моментом корекції стильової методології, що й планується розгорнути у подальших розділах.

На сьогодні немає єдиної точки зору щодо “субстанційного” чинника виникнення та розвитку стилю. На нашу думку, найбільш евристичною є позиція Г. Зедльмайра, який розглядав стильову динаміку у зв’язку із змінами релігійних принципів. Зедльмайр працював у межах напрямку, окресленого в працях Августина Аврелія, Григорія Турського, М. Вебера, К. Леонтьєва, А. Тойнбі, М. Бубера. Переконання і висновки названих вчених різні і часто протилежні, але всі вони ставили релігію у центр філософії історії. Продовження цієї дослідницької лінії у розвідках з історії мистецтва видається плідним, і в наступних частинах роботи буде здійснена спроба збільшити та посилити аргументи на користь такого підходу.

Іншим складним питанням стильового аналізу є оцінна інтерпретація витвору мистецтва. “Судження смаку” про художній твір повинно враховувати складну структуру духу доби. Можливо, саме на шляху розрізнення, ціннісної диференціації духовних течій можна віднайти ефективний критерій для визначення художньої цінності твору.

Опираючись на здійснений огляд присвяченої художньому стилю літератури, можна запропонувати таке визначення: *художній стиль – це ступінчата (багатошарова) система змістовних, формальних та матеріальних особливостей витвору, у яких окремий автор, мистецька група, народ, епоха виражають себе закономірно й послідовно, тобто так, що результати їхньої діяльності утворюють єдність, обумовлюють один одного.*

Зробимо висновки до розділу, акцентуючи на напрямках подальшого викладення матеріалу дослідження. Огляд фахової літератури дозволяє стверджувати, що художній стиль визначається матеріальними, формальними та змістовними чинниками. Формальний і змістовний фактори є головними, і стиль постає, у першу чергу, системою формальних властивостей, домінант (“живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо), яка корелює з духовним змістом, виражає його. Проте, недостатньо ґрунтовно та повно розроблено питання узгодженості формальних домінант стилю із змістом. Потрібно з’ясувати, які саме змістовні елементи (ідеї, цінності, настрої) вимагають для втілення “живописності”, які – “лінійності” тощо.

Накопичений історією мистецтва емпіричний матеріал не вкладається у моделі динаміки європейської мистецької практики Нового часу та сьогодення, що представляють художній розвиток як послідовність “великих”, “епохальних” стилів (романський стиль, готика, стиль Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм)). Отже, існує проблемна ситуація, яка обумовила кризу стильового підходу в історико-мистецьких дослідженнях. Спроби аналізу мистецтва модернізму та постмодернізму за допомогою поняття “стиль” викликають скепсис сьогодні.

Термін “стиль” є багатозначним. Він використовується і для позначення таких тотальних художніх спільностей як романіка, готика, Відродження, бароко й подібні, і для позначення індивідуальних особливостей творчості, і для позначення ступеня індивідуальної майстерності або художнього чи культурного розвитку взагалі, і для позначення одного або всіх рівнів стильової єдності (манера, досконалий стиль, великий стиль). Потрібно здійснити експлікацію терміна “стиль”. Після цього можна встановити, у якому значенні припустимо говорити про відсутність художнього стилю у 20-му столітті та на сучасному етапі мистецького процесу. Питання про міру присутності стилю у арт-практиці нашого часу залишається для естетики одним із дискусійних.

Розділ II

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ

ЯК КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИЧНОГО

АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА

2.1. Експлікація терміна “стиль”.

Естетична природа стилю

Як уже зазначалося, питання про наявність стилю у мистецтві нашого часу є відкритим і дискусійним для сучасної естетики. У першій половині 20-го ст. багато авторитетних фахівців висловлювали різноманітні думки про зникнення стилю (Г. Вьолфлін, К. Ясперс, Й. Хейзінга, Г. Гадамер, В. Вейдле, Т. Адорно). Скепсис щодо доцільності використання цієї категорії у розвідках художньої практики зберігається й дотепер. З іншого боку, сучасні дослідники все частіше впевнено називають “стилями” модерністські й постмодерністські течії та стверджують, що художній стиль продовжує існувати, а відповідна категорія залишається цілком слушною і перспективною для гуманістики. Різні положення такого ґатунку можна зустріти у працях В. Турчина, В. Міріманова, Ю. Борєва, Т. Малініної, К. Акопяна, О. Красової, О. Устюгової, Н. Чечель, Д. Кучерюка, В. Личковаха та інших. Постає питання, звідки така розбіжність у

висловлюваннях щодо стилю, коли мова йде про сучасний етап художньої культури? Чи всі розуміють під стилем одне й те саме, адже термін є багатозначним?

Для з'ясування місця стилю у художньому процесі 20-го століття й сьогодення насамперед слід встановити, який феномен дійсності називається стилем, і подивитися, чи залишається він зараз. Якщо у мистецькій практиці сучасності не буде віднайдене явище, що традиційно позначалося терміном “стиль”, то потрібно встановити, коли і чому воно зникло, на якому етапі історії культури виникли умови, за яких існування стилю стало неможливим. І, якщо стиль дійсно зник, то твердження про його “смерть” доведеться визнати справедливими. Відповідно, категорія, що відбиває явище дійсності, якого вже достатньо тривалий час не існує, не може використовуватися для аналізу художнього процесу Нового часу та сучасності. Тоді критика стильової методології, про яку йшлося в першому розділі, має рацію без яких-небудь обмежень та застережень, і від категорії стилю доведеться або відмовитися, або використовувати її тільки для опису художньої культури далекого минулого. А для історії мистецтва варто шукати альтернативні методологічні та категоріальні засади.

Оскільки термін “стиль” є багатозначним, то відшукування явища, до якого він відсилає, буде процедурою, котру відомий методолог науки О. Зінов'єв називав “експлікацією” [65, с. 54–56]. Тобто, у нашому випадку, необхідно здійснити експлікацію терміна “стиль”: уточнити його смисл і виділити об'єкт, за яким він закріплений, з більш широкої множини об'єктів. Багатозначність терміна робить його уточнення дуже значущим, принаймні, у межах даної роботи. Використовуються десятки визначень стилю, які майоріють різноманітними смисловими, концептуальними відтінками. Звідси, одні дослідники впевнено стверджують, що стиль включений у сучасне художнє життя, а інші так само впевнено заперечують навіть можливість виникнення стильових явищ у “арт-практиці” сьогодення. Проте, кожен, хто висловлювався або висловлюється про стиль, має перед очима

певне явище дійсності. Потрібно чітко вказати на нього. Зрозуміло, що під назвою стиль фігурували різні феномени, проте, все ж таки можливо виділити певний “традиційний” варіант розуміння стилю, що буде відігравати роль еталону. Тоді, відштовхуючись від нього, потрібно пошукати це явище у музеях, галереях і т.п. місцях, які репрезентують художнє життя того історичного періоду, котрий нас цікавить. Як результат, ми отримаємо можливість встановити, у якому сенсі доречно говорити про наявність і відсутність стилю у мистецтві Нового часу, 20-го століття і сучасності. Для вирішення окресленої задачі з’ясуємо, що саме дозволяє говорити про присутність стилю, як ми дізнаємось, що певний предмет володіє стилем. Іншими словами, виділимо атрибутивні властивості “стильного” явища. В якості початкової точки відліку будемо використовувати дослідження стилю, огляд яких вміщується у першому розділі. Як ми бачили, художній стиль визначається здебільшого за допомогою таких слів і виразів: “сукупність (система) особливостей”, “спосіб художнього втілення”, “сукупність прийомів”, єдність, цілісність, закон, принцип, “вираження душі”. Спочатку варто з’ясувати, чи йде мова у відповідних дефініціях про одне й те саме, чи про різні речі.

Аналіз присвяченої нашому питанню літератури демонструє, що термін “стиль”, у першу чергу, позначає характер, тип, комплекс відмітних ознак чого-небудь. Художній стиль – це сукупність особливостей витвору мистецтва або групи витворів. Причому, мова йде здебільшого про *властивості форми*. І якщо “формалістичність” розуміння й не підкреслюється спеціально, то вона, як правило, міститься у контексті. Така інтерпретація стилю є наскрізною і так чи інакше висловлюється практично у всіх працях, що торкаються проблем стилю.

Коли стиль визначається як певний “спосіб художнього втілення” чи “сукупність прийомів”, то мається на увазі те саме, що й “особливості форми”. Прийомом, наприклад, називають повтор певної деталі зображення, чіткість або розмитість контурів тощо. А спосіб вираження, наприклад, спосіб накладення фарб, може бути таким, що у витворі буде переважати “пасивна пляма”, а не

“активний мазок”. Все це – особливості форми, які називають стильовими домінантами і позначають словами “ритмічність”, “асиметрія”, “живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо. Завдяки присутності таких відмітних ознак результати активності людей відрізняються один від одного і є впізнаваними. Ми впізнаємо твори одного автора й без підпису. Причому, для цього нам достатньо навіть фрагмента твору, оскільки стильові домінанти не локалізовані у якомусь одному елементі, але проникають скрізь.

Слова “характер”, “особливість” вказують на те, що стильові прийоми належать саме цій, а не іншій особі. Тобто підкреслюють унікальність, неповторність стилю кожного автора. Будь-який митець проведе рукою лінію власним способом, і кожна така лінія буде не співпадати з прямою, проведеною за допомогою лінійки. Таким чином, ми говоримо про наявність стилю, коли витвір є *індивідуальністю*. Відсутність стилю у цьому сенсі – це невиразність, позбавленість своєрідності, оригінальності, власного обличчя, непомітність на загальному тлі. Стилю немає, якщо ми не можемо впізнати авторство без підпису, і витвір залишається для нас анонімним. Отже, атрибут твору, що володіє стилем – це оригінальність, індивідуальність. Відсутність цього може бути обумовлена 1) сліпим наслідуванням, використанням вже знайдених способів вираження, епігонством, 2) механічним відтворництвом, копіюванням “натури”, 3) переважанням “функціональності”, намаганням надати виробу тільки утилітарних властивостей, нехтуючи естетичним аспектом.

У такому широкому значенні стиль присутній взагалі в будь-якому артефакті, оскільки повну відсутність особливостей, індивідуальності неможливо собі уявити. Не існує двох “зроблених руками” речей, які б були абсолютно схожі. Певною “мірою стилю”, таким чином, володіє кожний твір самим фактом свого існування. Адже кожна людина проведе лінію на папері своїм неповторним способом, який і буде її індивідуальним стилем.

Проте, однієї лиш своєрідності недостатньо для того, щоб отримати стиль. Річ може володіти яскравою оригінальністю і не

бути при цьому “стильною”. Створення чогось принципово неповторного і авторського саме по собі ще не гарантує присутності стилю. Якщо елементи оригінального твору не узгоджені між собою, то стилю немає. Отже, до стильових атрибутів потрібно додати внутрішню послідовність у поєднанні частин. Індивідуальність, таким чином, закладає основу стилю, але не зводиться до нього.

Звідси, стиль, як ми бачили у першому розділі, визначається як єдність, цілісність. Це ж саме, на нашу думку, мається на увазі, коли визначають стиль як закон, принцип. Наприклад, художній стиль – це “принцип конструювання всього потенціалу художнього твору” [107, с. 226]. Принцип – це основа, виток, старогрецьке “архе”, фундамент чого-небудь. Закон – це внутрішній суттєвий зв’язок явищ, що обумовлює їхні впорядковані зміни. Знання закону дозволяє робити достовірні прогнози щодо подій, процесів. Стиль є законом форми у тому сенсі, що елементи витвору взаємообумовлені, і стиль є їхньою єдністю і зв’язком. Присутність одного елементу передбачає присутність жорстко визначених інших елементів. Якщо ми побудуємо арку певної форми, то приєднати до неї можна не будь-які колони, а тільки такої форми, що узгоджується з конфігурацією арки. Тобто, між елементам твору існує строга відповідність, яка виключає будь-яку довільність. Звідси, якщо ми бачили фрагмент твору, то ми достатньо достовірно можемо реконструювати ціле – “зробити прогноз”. Стиль, таким чином, є детермінантною, принциповою властивістю форми, що “розчинена” у всіх її частинах. Якщо стиль, наприклад, “конструктивний”, то всі формальні компоненти набувають функціонального забарвлення.

Можна помітити, що згадана закономірна послідовність не досягається штучно. Стиль виникає нібито “сам по собі”, а не внаслідок свідомих зусиль. Звісно, митець може цілеспрямовано покращувати свій стиль. Проте, спостереження за процесом творчості залишає враження, що стилетворення поєднує раціональні й позараціональні моменти. Можна, наприклад, свідомо вирішити працювати у романтичному стилі. Але якщо це

рішення залишається суто розумовим і не знаходить відгук в інтимних джерелах наснаги, то результатом буде тільки надумана стилізація. Такі феномени як стильова цілісність, натхнення і т.п. принаймні частково належать царині природності, спонтанності і не підлягають штучному контролю до кінця.

Таким чином, слова “принцип”, “закон” і “єдність” у дефініціях стилю вживаються у значенні “органічна узгодженість”, “впорядкованість з’єднання”. Всі частини “стильної” речі неодмінно пов’язані одна з одною. Витвір “притягує” споріднені і “відштовхує” чужі елементи. Відсутністю стилю у цьому значенні є позбавленість єдності, еклектика, що спостерігається, коли 1) твір є невпорядкованим, хаотичним, 2) частини твору сполучені суто зовнішньо і механічно. Отже, *органічна, внутрішня послідовність (єдність)* – це друга атрибутивна властивість явища, що має стиль.

Певною мірою єдність присутня у будь-якому мистецькому виробі так само, як і індивідуальність. Повна, абсолютна “конгломератність”, відсутність зв’язку та цілісності у творенні людських рук є суто “номінальною”, теоретичною абстракцією. Якщо у художнього твору є частини, то обов’язково буде й певна ступінь узгодженості. Чим більш природним, глибоким і суттєвим є поєднання між його елементами, тим “більш стильною” є річ. Стиль у цьому сенсі також опиняється практично наскрізною властивістю “арт-дійсності”.

Третій важливий момент, що потребує уваги – це виражальний потенціал стилю. Кожна людина накладає свій внутрішній світ на всі результати власної діяльності і таврує у такій спосіб все, що виходить з її рук. Відомо, що немає двох художників, які створюють однакове зображення однієї моделі. Залежно від настрою, переконань і т.п. митці під час відтворення щось привносять до натури від себе особисто і від свого культурного оточення. Річ, яка володіє стилем, неодмінно щось виражає, і відсутністю стилю буде тоді відсутність вираження. Таким чином, третім стильовим атрибутом є *виразність*. Цей аспект стилю робить його неповторним мистецьким почерком. Можна констатувати, що більш або менш яскравим власним почерком володіє кожен

художник, навіть мимоволі, подібно до того, як кожна людина має унікальні відбитки пальців.

Однак, почерк – це характер накреслення букв, особливості письма, і зміст твору виражається у його особливостях. Виявляється, що ми нібито рухалися по колу і прийшли до того, з чого розпочали. Природним буде припустити, що розглянуті стильові атрибути пов'язані між собою. Коли ми говоримо, наприклад, про стиль бароко, то маємо на увазі, перш за все, ознаки, що відрізняють бароко від інших стилів. Для бароко притаманні складні вигнуті контури, а для, скажімо, “романеску” – прості геометричні форми. Коли мова йде про єдність, закономірність, мається на увазі, що виріб виконаний у певному стилі, є послідовним сполученням елементів. Можна помітити, що цю послідовність надає духовний зміст, який виражається у творі. Виріб є єдністю, оскільки зміст може бути виражений тільки так, а не інакше. Романський стиль і бароко розрізняються саме тому, що в них втілюється різний зміст. Виявляється, що вказані стильові атрибути передбачають один одного, кожен з них обов'язково залучає й інші. Вираження духовного змісту здійснюється у особливостях твору впорядкованим чином. Твір буде знеособленим і неузгодженим, якщо він нічого не виражає.

Таким чином, ми отримали три атрибути явища, яке містить стиль. За відсутністю хоча б одного з них немає стилю. Можна бути індивідуальністю, виразно відрізнитися від інших, але не бути “стильним” у плані узгодженості. А узгодженість, у свою чергу, має місце тільки завдяки присутності виразності.

Зазначені стильові атрибути стосуються, здебільшого, суб'єктивної сторони творчості і називаються манерою. Про стиль же говорять у тому випадку, коли у творі не просто виголошується митець, але й враховано вимоги натури, жанру і виду зображення, матерії втілення, ідейного змісту твору. У цьому сенсі твір є “стильним”, коли присутнє гармонійне сполучення суб'єктивних і об'єктивних моментів художньої діяльності. Це передбачає наявність певного рівня майстерності, творчої зрілості і наснаги. Тобто, коли йдеться про стиль, мається на увазі не просто

“особливості”, “закономірність” і “вираження”, а *досконала* узгодженість елементів твору, яка *бездоганно* виражає щось. Стиль, таким чином, тлумачиться як естетична цінність, котра досягається далеко не завжди.

Подібне розуміння стилю демонструють у своїх працях багато науковців і митців. Відомим є, наприклад, такий вислів Дж. Свіфта: стиль – це “належні слова у належному місті”. Тобто, коли форма твору ідеально сполучена з матерією і змістом, а елементи форми – між собою. Коли певний зміст виражається у особливостях речі впорядковано і викінчено. Однак, таку властивість прийнято називати “естетичним”. Естетичним називають довершене вираження, що не може бути змінено без погіршення. Явище дійсності є естетичним об’єктом, коли воно досягає стану такої вивершеності й повноти, що будь-які втручання руйнують цей стан. Отже, тлумачення стилю як особливостей твору, що досконало виражають зміст, призводить до збігання стилю і “естетичного загалом”.

На нашу думку, стиль є своєрідністю, особливостями естетичного. Саме цей нюанс відрізняє стиль від естетичного як такого. Отже, можна запропонувати таке визначення: *стиль – це характер естетичного*. Речі, які володіють естетичною цінністю, унікальні та своєрідні, що й конденсується у стилі. Існують численні класифікації естетичних властивостей. Традиційно розрізняють відомі модифікації естетичного: прекрасне, піднесене, трагічне. У сучасних естетиках до них часто додаються: експресивне, героїчне, драматичне, потворне, низьке, жахливе, абсурдне та достатньо багато інших. Відповідно стиль може бути вишуканим, суворим, аскетичним, патетичним, помпезним і так далі. Стиль є властивістю речі. Естетичне – це також властивість, яка є “більш субстанціальною” за стиль. Стиль є аспектом естетичного, естетичним феноменом.

Відсутність стилю у цьому сенсі є браком естетичної досконалості. Можна стверджувати, що будь-яка людська діяльність та її результати володіють тими чи іншими естетичними властивостями, навіть коли для їх досягнення нічого не

здійснюється, і коли їх наявність взагалі не помічається суб'єктом діяльності. Наприклад, будівельна споруда завжди є чимось більшим, ніж просто житлове приміщення, склад, фортеця тощо. Якщо прибрати функціональне призначення будинку, обов'язково залишиться певних “естетичний залишок”. У випадку, коли естетичний ефект є головною метою діяльності, ми отримуємо те, що в Новий час було прийнято називати “витонченим мистецтвом”.

У цьому сенсі, чим більше людська активність буде підкорена науковому, утилітарному, гедоністичному, тим менше вона буде мати естетичних ознак. Відповідно, тим більше їй буде бракувати й стилю, оскільки він належить до царини естетичного. Зменшення декоративних елементів в архітектурі або в ремісничко-промислових виробах призводить до зменшення “кількості” стилю (розмова про “кількість” стилю – це троп, зрозуміло, що стиль не підлягає математичному вимірюванню). У хореографії відсутність стилю досягається, коли рух танцівника є тільки виразом емоцій, таким само, як жест перехожого на вулиці. Щоб стати танком і мати стиль, рух повинен бути художньо організованим, впорядкованим особливим чином. Живопис і література демонструють відсутність стилю, якщо натюрморт, наприклад, викликає виключно фізіологічні реакції.

Резюмуючи, можна констатувати, що термін “стиль” відсилає до таких властивостей дійсності, як “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “завершеність, ненадмірність”. Вони є тим об'єктом, на який вказує наш термін, його предметним значенням. Річ, що має стиль, буде бездоганно цілісною і виразною індивідуальністю. Перші три атрибути стилю присутні у будь-якій речі автоматично. Вони сполучені й нероздільні. За їхньою присутністю маємо рівень стильової єдності, що називається манерою. Стиль з'являється, коли вдається досягнути довершеності, що відбувається не завжди. Як зазначалося, цей рівень стильової єдності будемо називати “досконалим стилем”.

Зрештою, як вже згадувалося в попередньому розділі, є підстави говорити і про більш високий рівень – “великий стиль”. Головною ознакою найвищого рівня стилю є аксіологічна й

онтологічна значущість духовного змісту, втіленого у творі. Відповідно, є підстави ввести ще один стильовий атрибут для позначення найвищого рівня стильової єдності, а саме – *значущість духовного змісту*.

Таким чином, можна констатувати наявність таких рівнів стилю: 1) манера; 2) досконалий стиль; 3) великий стиль. Кожен ступінь обов'язково містить усі попередні. Твір може бути позбавленим стилю й великого стилю, але не манери. Носієм стилю може бути окрема річ, наприклад, витвір мистецтва, або група речей. Можна говорити про стиль одного твору, про стиль творчості митця або її періоду, про стиль мистецької спільноти, нації, епохи.

Стиль “колективного суб'єкта”, стиль групи або доби також має зазначену троїсту структуру. Нижчий рівень “епохальної” стильової єдності – це особливості художньої діяльності в певну епоху, що відрізняють її від інших часів і культур. Ця “манера культурно-історичного періоду” так чи інакше присутня у результатах його мистецтва обов'язково. Окрема особа може свідомо опиратися духу свого часу і культивувати чужі щодо нього цінності. Але провідні ідеї так чи інакше залишать сліди своєї пануючої присутності у творчості митця-маргінала. Його твори будуть містити симптоматичні ознаки того, що художник жив у певному культурному оточенні. Далі епохи можуть перебувати на різних ступенях стильової зрілості і майстерності, подібно до окремих митців. Як правило, у художньому процесі значної культурної доби присутні: незграбність “архаїчного” стилю, стильове безладдя мистецьких “декадансів” та довершеність “класичного” стилю.

Зрештою, в залежності від того, які саме ідеї, настрої, вдачі складають ціннісно-сміслову ядро епохи, визначається духовна значущість її стильових рухів. Якщо ідеї піднесені, то стиль доби у цілому буде вражаючим. Якщо ж ідеї мізерні, то і стиль буде нецікавим. Великий стиль епохи надає певних естетичних властивостей та якості витворам навіть безталанних митців та продуктам нехудожньої культурної активності.

Отже, *стиль епохи – це складне явище, що містить такі шари: манеру, досконалий стиль, великий стиль*. Шари утворюють ієрархію. Манера доби, початковий ступінь “епохальної” стильової єдності – це система особливостей художньої творчості у певний історичний період, які відрізняють його від інших епох. Другий рівень (досконалий стиль) передбачає наявність певної естетичної довершеності. Вищий ступень художнього розвитку епохи (великий стиль) означений присутністю виразних змістовних, духовних цінностей.

До здійсненого вище розгляду пропонуються такі зауваження й коментарі. Впадає в очі нечіткість, розмитість кордонів між наявністю і відсутністю стилю, між його рівнями. Немає кількісного методу для вимірювання атрибутів стилю. Так, індивідуальність – це невизначене та інтуїтивне поняття, подібне до поняття “купа” з відомого античного софізму. Де саме закінчуються непомітність, анонімність і починається оригінальність? Тільки порівняння надає можливість зрозуміти, що, скажімо, ця річ є більшою індивідуальністю, більше виділяється на загальному тлі, отже, вона “більш стильна” ніж інші. Це ж стосується й узгодженості, вираження та досконалості.

Розмірковуючи про стиль, ми перебуваємо у сфері суджень смаку, які не можуть бути підведені під строгі поняття. Тому вичерпати дискусію, розставити “загальнообов’язково” й остаточно всі крапки над “і” щодо наявності стилю у творчості окремого митця чи у художній практиці цілої доби, на нашу думку, принципово неможливо.

Як неодноразово зазначалося, у дослідженнях стилю має місце термінологічна плутанина, внаслідок чого вони утворюють складний і суперечливий лабіринт. Терміном “стиль” можуть позначати як окрему ступінь стильової єдності, так і всі три ступені загалом. Звичайною є така, наприклад, ситуація: знаний вчений позначає словом “стиль” тільки рівень великого стилю, виходячи з власних суб’єктивних уявлень про змістовну значущість. У результаті, коли два дослідники дивляться на один і той самий

фрагмент художньої культури, то часто для першого присутність стилю є очевидною, а другий ніякого стилю не помічає.

Здійснена вище експлікація терміну дозволить отримати більш чітке розуміння цього питання та полегшить орієнтування у присвяченій художньому стилю літературі. Тепер ми маємо можливість встановити, у якому значенні той або інший фахівець висловлює судження стосовно стилю. Наприклад, В. Вейдле стверджував, що останнім стилем у Європі був романтизм [33, с. 85–86]. Зрозуміло, що тут мова йде про зникнення великого стилю. В. Міріманов, навпаки, стверджував, що стиль існує й донині, оскільки він завжди супроводжує зображальну діяльність, а остання зараз є у наявності [118, с. 18–19, 46, 182]. Так само зрозуміло, що у цьому випадку мова йде про манеру.

Підведемо підсумки. Предметним значенням терміна “стиль” є такі властивості дійсності як “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “довершеність”, “значущість духовного змісту”. Явище, що позначається терміном “стиль”, має складну структуру, між рівнями якої вказані властивості розподіляються таким чином. Манера має “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, на ступені досконалого стилю до них додається “довершеність”, на ступені великого стилю – “значущість духовного змісту”. Повної відсутності феномену стилю (знеособленість, неоригінальність та невиразність) неможливо досягнути остаточно, абсолютним чином. Це є теоретичною абстракцією, подібною до математичної точки.

Виділення атрибутивних властивостей художнього стилю надасть нам змогу чітко встановити, чи залишається він усередині мистецької культури 20-го ст. і сучасності. Для цього потрібно пошукати стильові атрибути в художній продукції сьогодення. Їхня присутність або ж відсутність дозволять визначити становище стилю у наш час.

Терміном стиль позначають і єдність усіх його структурних рівнів, і кожен рівень окремо. Багатозначність терміна обумовлює необхідність його перманентної експлікації, без чого неможливо запобігти термінологічній плутанині, різноманітним пасткам мови.

2.2. Потенціал категорії стилю у дослідженні сучасної мистецької практики

Тепер можна визначитися стосовно позиції, згідно з якою стиль зник із художньої практики вже сто років тому (або навіть більше). Приводів для таких суджень більш ніж достатньо. Сучасні артисти (у широкому сенсі, від слова “art”) вчиняють речі, які часто несумісні із звичними новочасовими уявленнями про мистецтво. П. Манцоні “створює скульптури”, ставлячи підписи на живих людях, Е. Уорхол пропонує техніку piss paintings, Л. Андерсон грає на скрипці, стоячи на скибці льоду, Д. Фішбоун складає піраміду з тридцяти тисяч бананів на Трафальгарській площі і т.д., і т.п. Усе це дає підстави стверджувати, що “мистецтво вже давно існує поза стилем” [7, с. 4]. Дійсно, зараз дуже важко говорити про існування традиційного “витонченого мистецтва” та про все, що з ним було пов’язано, у тому числі й про стиль.

Поглянемо, чи здатні містити стиль найновітніші результати мистецької діяльності у принципі. Стиль, як ми бачили, має три виміри: матеріальний, формальний і змістовний. Для того, щоб містити стиль, річ повинна володіти носіями усіх цих параметрів. Тому потрібно спочатку подивитися, чи можна говорити про матерію, форму і зміст сучасної художньої продукції. По-друге, потрібно з’ясувати, чи володіють сучасні твори атрибутами стилю (“відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “довершеність”, “значущість духовного змісту”), про які йшла мова у попередньому підрозділі.

Пошуки стильових явищ у сучасному художньому процесі пропонується розпочати з “мистецтва об’єкту”. Мова йде про *papers collés*, *ready-made*, знайдені об’єкти сюрреалістів, інсталяції, ассамбляжі, “соціальну скульптуру” (Й. Бойс) тощо. Подібна арт-практика є однією з відмітних особливостей 20-го століття та сьогодення, що визначає художній шар новітньої культури. Поява мистецтва об’єкту стала подією, яка багато у чому обумовила весь подальший мистецький розвиток і задала горизонт для роздумів і

суперечок естетичної, мистецтвознавчої та культурологічної думки нашого часу. Природа і значення арт-об'єктів й досі не є остаточно прозорими для дослідницького ока. Відповідно, стильовий аналіз цього феномену не може не бути корисним та актуальним.

Окрім того, є підстави стверджувати, що поява реді-мейд була визначальною подією сучасного художнього процесу, певним поворотним пунктом. До нього естетика здебільшого вирішувала питання про природу краси. Реді-мейд примусив дослідників сконцентруватися на питанні про природу мистецтва [95, с. 312]. Не виключно, що тільки реді-мейд і є тим принципово новим, що відрізняє “сучасне” мистецтво від “традиційного”. Дійсно, усі авангардні течії були “авангардними” у сенсі “як”, а не у сенсі “що”. Усі авангардисти робили теж саме, що й попередники: малювали, обробляли камінь, виходили на сцену, писали тощо. “Авангардність” полягала тільки у тому, що все це здійснювалося у інший спосіб. Реді-мейд був єдиною справжньою інновацією, і нічого принципово нового у порівнянні з ним у художній творчості не з'явилося й дотепер. З огляду на сказане можна висловити таке припущення: якщо реді-мейд здатний мати стиль, то й усі інші результати мистецької практики сьогодення здатні його містити.

Отже, насамперед нас цікавить, чи може реді-мейд бути “стильним” у принципі. Неважко помітити, що багато властивостей арт-об'єктів опираються проникненню стильових атрибутів у цей вид мистецької активності. Реді-мейд – це “готова”, “вже зроблена” річ. Вона нічим не відрізняється від таких само речей, що здебільшого зібрані на конвеєрі, отже, не є оригінальною індивідуальністю. Далі, стиль – це естетичний феномен, а реді-мейд є продуктом промислового виробництва, що залишає замало місця для естетичних якостей, у тому числі й для стилю. Не дуже зрозуміло також, як унікальна особистість художника може виразитися у готовому предметі, адже, він має “не авторське”, принципово анонімне походження. У такому стані реді-мейд дійсно навряд чи може вміщувати стиль.

Проте, у такому стані “виготовлена річ” є сушаркою для пляшок або пивними банками, але ж ніяк не “Сушаркою для

пляшок” чи “Розписною бронзою II”, тобто, не “реді-мейд”. Із “знайденим предметом” потрібно ще попрацювати для того, щоб він перетворився на “арт-об’єкт” (як мінімум, “знайти” його). “Вже зроблена річ”, таким чином, ніколи не є “вже зробленою” вичерпно і остаточно. Арт-об’єкт – це завжди достатньо широкий мистецький жест, який, до того ж, артист робить тільки йому одному притаманним способом.

Розглянемо, для прикладу, “Фонтан” М. Дюшана. Піонер мистецтва об’єкту не просто використовує придбаний у магазині предмет. Дюшан повертає його і підписує вигаданим ім’ям. Уже це є оформленням первинного матеріалу, привнесенням у “зроблене раніше” чогось нового. На нашу думку, немає принципової різниці між використанням необробленого мармуру для скульптури та доробкою матеріалу, до якого вже хтось прикладав руки. Над матерією для “Фонтана” почали працювати до Дюшана, і йому залишалося довести справу до кінця.

Реді-мейд, таким чином, містить матеріальний носій стильової єдності, матерію твору, яка у подальшому творчо оформлюється. Це дає підстави стверджувати, що “Фонтан” володіє здатністю до “засвоєння” матеріального та формального вимірів стилю. Зупинимось на естетичному потенціалі “Фонтану”. По-перше, він є “штучним” у всіх значеннях, тобто, зберігає одну з найбільш фундаментальних властивостей того, що здавна називається “мистецтвом”. Спочатку він був створений людиною як промисловий продукт. Потім його перенесли до виставкового залу, у чому теж немає нічого “природного”. Крім того, “Фонтан” не є суто утилітарним предметом, оскільки Дюшан щось “додав” до його функціонального призначення. Зокрема, “Фонтан” знижує намагання “пафосного” мистецтва, насміхається над товарним фетишизмом та смаком культури, що зорієнтована виключно на споживання. Отже, якщо визнавати комічне естетичним явищем, то “Фонтан” тоді виконує естетичну функцію. Не буде прибільшенням твердження, що у його створенні були використані такі художні прийоми як гротеск та іронія. Таким чином, можна констатувати,

що реді-мейд здатний бути носієм матеріальних та формальних стильових аспектів.

Нарешті, у реді-мейді є місце й для змістовного виміру стилю. За спостереженнями мистецтвознавців, “Фонтан” збурює антиномічні міркування, задає питання, відповіді на які виключають одна одну [7, с. 129–130]. Це дає підстави до аналогій між практикою реді-мейд та східними духовними вправами. “Фонтан” чимось подібний до коану, який нібито отримало від “дзенського майстра” сучасне художнє мислення. Воно вирішує цю парадоксальну загадку й дотепер, проте ніяк не отримує остаточне “просвітлення”. “Фонтан” на такий спосіб яскраво виражає руйнацію ціннісних абсолютів та відчуття абсурду існування, які були знаменнями часу його створення. Можна стверджувати, що концентрація духу новітньої культури досягає у ready-made одного з найбільш високих ступенів щільності, які тільки взагалі можливі.

Наведені вище спостереження й міркування дозволяють стверджувати, що реді-мейд містить всі необхідні для присутності стилю компоненти: матерію, форму, духовний зміст. Наявність цього робить реді-мейд таким само потенційним носієм стилю, як і всі “традиційні” результати художньої активності людства. Адже, якщо є матерія, форма і зміст, то вони, безумовно, здатні мати певні особливості, тобто, стиль.

Проаналізуємо, чи володіють конкретні “виготовлені речі” стильовими атрибутами, які були зафіксовані у попередньому підрозділі: індивідуальність, органічна узгодженість елементів, виразність, досконалість. Якщо це так, то можна буде впевнено констатувати не просто потенційну можливість отримання стилю, але його наявність. Для цього варто аналізувати не ізольовані об’єкти, а порівнювати роботи різних авторів. Як вже зазначалося, присутність стилю стає виразно помітною саме у співставленні. Достатньо наочним зразком для цього може бути творчість М. Рея і К. Ольденбурга.

Розглянемо такі витвори Рея: “Подарунок” (1920), що являє собою праску з цвяхами на гладильній поверхні, “Компас” (1920) – пістолет з магнітом, “Обструкція” (1920/1961) – багато підвішених і

сполучених “плічок”. Творчість Ольденбурга будуть репрезентувати “Променевий пістолет” (1959) – фантастична зброя, що виглядає як реквізит до фільму про “космічні війни”, “Спочивальня” (1963) – кімната курортного готелю, яка наповнена резиновими деталями інтер’єру (резиновими простирадлами, резиновими шторами та ін.), “Кеди” (1963) та “М’який туалет” (1966) – однойменні предмети, зроблені з синтетики.

Поглянемо, якими зовнішніми особливостями володіють згадані серії об’єктів. Рей обирає металеві і дерев’яні предмети з твердою і жорстокою фактурою, що зустрічають глядача залізним загрозливим блиском. Ольденбург надає перевагу м’яким й податливим матеріалам, здебільшого ненатуральним: резині, поролону, полімерним фарбам, полотну тощо. Характерною ознакою його “речей” є штучний глянець синтетики.

Контури інсталяцій Рея – це енергійний злам, лінії чіткі і закінчені. Форми продукції Ольденбурга нібито трохи “підтоплені”. Домінує млявий, апатичний вигін, іноді у поєднанні з шерехатістю поверхні, що справляє враження незавершеності, “відчиненості” з відтінком “зіпсованості”.

Об’єкти Рея та Ольденбурга демонструють відмітне “обличчя” й на рівні “предметного світу”. Перший обирає цвяхи, праску, пістолет – все це може стати знаряддям для вбивства. Ольденбург здебільшого занурюється в побутово-спокійну тематику. Дуже наочною авторська своєрідність кожного з митців на цьому прошарку форми стає при порівнянні виробів з однаковим “сюжетом”. Поставимо поруч “Компас” і “Променевий пістолет”. Кожен з них – експресивний на свій спосіб. У присутності першого можна відчути небезпеку, тривогу, дискомфорт. Другий викликає кволу цікавість: що перед нами – “річ майбутнього”, чи особиста річ якогось прибульця, або ж звичайна реклама. Форма “Компасу” закрыта й агресивна, форма “Променевого пістолета” незавершена, відкрита та пасивна.

Отже, реді-мейд має перший стильовий атрибут – індивідуальність. Витвори Рея і Ольденбурга починають її демонструвати вже при самому “поверховому” співставленні.

Подивимось тепер, як їхні об'єкти виявляють внутрішню послідовність, закономірність.

Наскрізним стильовим принципом робіт Рея, що розглядаються, є дискомфортне поєднання протилежностей. У “Подарунку” робоча поверхня праски, що має згладжувати нерівності тканини, сполучається із цвяхами, які, навпаки, деформують і розривають гладінь. Назва “Компас” відсилає до предмета, що допомагає зорієнтуватися, який приводить корабель до затишної гавані через туман і темряву. І під цією назвою, котра викликає асоціації з тим, що зберігає, ми бачимо пістолет, який, навпаки, є знаряддям для нищення. Нарешті, “плічки”, звичайні буденні предмети, скомпоновані у якесь “їжасте”, колюче утворення. У поєднанні із назвою “Обструкція” навіть в них починає вимальовуватися щось насильницьке.

У побудові об'єктів Ольденбурга також є виразно помітна логіка. Вони послідовно синтетичні, неприродні, і будь-яка органіка призведе до порушення їхньої цілісності. Ольденбург явно “не товаришує” з природними матеріалами. Наприклад, у стерильному, штучному інтер'єрі “Споживальні” жива квітка буде цілком зайвим і чужим елементом.

Стосовно виразності названих серій “артефактів” можна висловити наступні спостереження. У витворах Рея сконденсовані пафос, атакуючий порив, провокація та бешкет “епічного” періоду мистецького авангарду, за якими відчутно проступають біль і відчай покоління, що “загубилося” між двома світовими війнами. Продукція Ольденбурга вже нікого не бентежить і не епатує. Вона є маніфестацією суспільства споживання, яке досягло панування над природою й задовольнило усі “первинні” потреби. “М'які спальні” Ольденбурга пропонують ситий та спокійний, хоча й дещо механічний, трохи нелюдський комфорт.

Здійснений вище розгляд дозволяє впевнено констатувати, що мистецтво об'єкту вміщує принаймні нижчий рівень стилю – манеру. У “готових предметах” достатньо чітко спостерігається авторська своєрідність виконання. Можна без підпису встановити, кому належить арт-об'єкт, і коли приблизно він був виготовлений.

Чи можна визнати, що розглянутий вид мистецької діяльності володіє досконалим стилем, довершеною виразністю? У певному сенсі, так. Духовні змісти, що утворювали ядро ментального поля 20-го століття, навряд чи можна виразити краще, ніж це зробили артисти мистецтва об'єкту. Панівний дух доби втілювався у їхніх витворах цілком довершено. Створені у той час “артефакти” викликають сталий ефект безпомилкового впізнавання: “Так, це 20-те століття, таким воно й було”. З іншого боку, висловлене твердження є “судженням смаку”, що робить його принципово дискусійним. Щоб впевнено вирішити таке питання, потрібно, наприклад, визначитися стосовно поняття естетичної досконалості. Чи передбачає вона обов'язково технічну майстерність художника? Багато арт-об'єктів погіршаються від будь-якої зміни, вони оптимально виражають щось і є естетично досконалими у такому сенсі. При цьому може бути очевидно, що для їх створення артисту аж ніяк не потрібно бути віртуозом своєї справи.

Естетична цінність витвору залежить також від ідеї, яку він виражає. Певні ідеї можуть бути втілені тільки засобами технічно витонченого мистецтва. Такі твори обов'язково будуть мати стиль як естетичну цінність. Сучасне мистецтво здебільшого виражає змісти, що не вимагають принципової присутності технічної викінченості. Швидше навпаки, зараз реалізуються ідеї, які примушують впадати у “художнє дитинство”, наслідувати архаїчним зразкам, навіть симулювати “примітив” і “пластичне божевілля”, культивувати пересічність смаку тощо.

Окрім того, про “смерть стилю” говорили вдумливі та спостережливі фахівці, зокрема, В. Вейдле. Не можна припустити, що вони просто помилилися, і на цьому поставити крапку. На нашу думку, подібні констатації свідчать не про загибель стилю взагалі, а про мізерність того, що виражають стилі сучасних митців. У стилі відбиваються певні переконання, настрої, прагнення, культурні смисли. Художнє явище може майстерно та бездоганно виражати ту чи іншу ідею і на суто зовнішньому рівні містити стиль. Але, якщо ця ідея недостатньо значуща, то стиль, у якому вона проявляється, не буде “піднесеним”, “великим” (таким, як

романський, наприклад). Духовна беззмістовність сучасної культури обумовлює відсутність великого стилю і ставить під питання наявність досконалого стилю в індивідуальних художніх пошуках. Досконалий стиль і великий стиль, на нашу думку, зараз можливі на рівні персональної творчості, але зустрічаються дуже рідко.

Можна стверджувати, що наведені міркування та спостереження стосуються переважно більшої частини художньої культури як минулого століття, так і сучасності. Нині митці не винаходять нічого принципово нового у порівнянні з авангардом початку 20-го століття. Усі пост-авангардні новації були суто технічними, а не концептуальними. Фактично відбувалося залучення у художній процес нових механічних приладів (відео, комп'ютера тощо), а не нових ідей. Відбувається або розгортання, або відтворення тих принципів, що були запропоновані сто років тому. “Фонтан” у більш або менш проявленому виді вже вміщує ассамбляж, інсталяцію, поп-арт, мінімалізм, концептуальне мистецтво, хеппенінг, перформанс, акціонізм (перелік можна продовжувати). І дійсно, Дюшан не просто повертає пісуар і підписує його псевдонімом. Фактично “Фонтан” є цілою виставою. До її складу входять: фотографування виробу, переговори з комісією Салону незалежних, видання часопису “Сліпий” з розмірковуваннями про подію, відгуки преси стосовно влаштованого скандалу. Раніше всі ці дії не були такими важливими для виробу живописця або різьбяра. Вони утворювали цілком “побутово-позахудожнє підґрунтя” картини або скульптури. Дюшан залучає цей прошарок до художньої сфери і навіть робить його необхідним. Якби не цей “додаток”, то підписаний пісуар сам по собі не викликав би такого вражаючого ефекту. “Театр” є занадто “академічним” словом для акції Дюшана. Проте можна побачити, що така мистецька активність має у своєму розпорядженні всі носії стилю, котрі притаманні театру як синтетичному виду мистецтва. Крім того, сучасний акціонізм (і все, що тяжіє до нього) – це, швидше, повернення до витоків театру, а не заперечення традиції.

Розглянемо декілька прикладів. К. Шнеєман організовує масові оргії на купах загиблої органіки. Все поливається кров'ю з бійні. Г. Нітч, Р. Шварцкоглер розпинають учасників на закривавлених тушах і також окроплюють кров'ю тварин. В одній із акцій Шварцкоглер відрізав у себе шматки пенісу і вмер від втрати крові. М. Журінак пропонує публіці облатки, змочені у її крові. В. Акончі кусає себе за плече і демонструє сліди, що залишили зуби. Все це відбувалося й раніше, під час діонісійських свят, які були “колискою” театрального мистецтва. Відомо, що культ Діоніса утворювали “оргіастичні безумства”, травмування себе вакхантами, розривання живцем козла тощо. Невипадково, Г. Нітч називав свої акції “Оргійно-містеріальним театром”. Акціонізм, таким чином, можна описувати за допомогою понять, що відображають традиційну театральну дію (у тому числі, за допомогою поняття “стиль”). До речі, поворот до першопочатків мистецької активності є загальною інтенцією багатьох авангардних течій, починаючи з кінця 19-го століття. Отже, навіть найбільш екстравагантні, “нові” форми сучасної арт-практики потенційно можуть містити стиль.

Здійснений вище аналіз демонструє, що манера збереглася у мистецькому процесі й дотепер, принаймні, на рівні індивідуальної творчості. Можливість досягнення більш високих ступенів стильової єдності не виключається принципово тому, що в художніх творах (подіях) присутні усі носії стилю.

Тепер перейдемо до питання стосовно того, чи збереглася донині “манера доби”, тобто, чи наявні особливості, що відрізняють художню практику певного періоду від інших періодів і культур. На нашу думку, безумовно, так. Без манери, як вже йшлося вище, важко навіть уявити собі те, що створене людськими руками. Манера є атрибутивною властивістю діяльності людини, що підтверджує й 20-те ст.. Його неможливо переплутати з будь-якою іншою мистецькою епохою. Все виготовлене у цей проміжок історії безпомилково упізнається. Навіть найретельніша стилізація під давнину повідомляє про час свого створення. Не кажучи вже про авангард, який є відмітною рисою століття і який просто не міг виникнути в інші часи. Так само впевнено ми відносимо до

20-го ст. і всі інші художні рухи цієї доби. Ми чітко відрізняємо, наприклад, натуралістичну манеру німецьких скульпторів 1930–1940-вих років від натуралістичного стилю античності, хоча роботи А. Брекера, Й. Вакерле, Й. Торака та інших тяжіють саме до нього. Щось є в лініях, способах сполучення пластичних мас, жестах, що відрізняє все мистецтво 20-го століття загалом від інших часів і робить його яскравою індивідуальністю.

Як уже зазначалося, присутність єдиного елемента манери передбачає присутність і двох інших. Впізнаваність свідчить про те, що сучасне мистецтво відштовхує чужі елементи, тобто має внутрішню логіку і володіє виразністю. Воно виражає власний, особливий духовний зміст, для чого знадобилася нечувана раніше мистецька мова. Кольорова пляма як завершений витвір, а не елемент візерунку на шпалерах, є безпрецедентним явищем художнього життя.

Тепер спробуємо відповісти на питання, чи властиві досконалий стиль та великий стиль 20-му ст. як художній епосі. У минулому столітті були присутні всі перелічені у першому розділі передумови для виникнення того, що називається каноном, стилем епохи, великим стилем. Синкретизм мистецтва, естетична негнучкість, відсутність індивідуалізму, сакральність влади, згуртованість суспільства ідеологією, якій підкоряється творчість – всі ці явища вміщував культурний простір тоталітарних режимів. Живопис, хореографія, музика, театр, кіно, цирк, мистецтво слова, декоративно-прикладне мистецтво, зодчество – все поєднувалося, наприклад, у святі Партайгату у Нюрнбергу чи параді на Червоній площі. Існували жорсткі художні канони та принципова позиція щодо “дегенеративних” відхилень від них. Була воля до з’єднання із надперсональним началом, до розчинення у колективі, до злиття з волею партії і повної втрати особистого, принесення його у жертву на вівтар революції. Цю тенденцію яскраво демонструють, зокрема, колони майже абсолютно однакових будівників майбутнього, що крокують площею. Був і виразний сакральний момент: дія розгорталася перед мавзолеєм з мумією легендарного “першопредка” усіх радянських людей. З мавзолею за парадом

спостерігав і живий вождь, провідник держави, який був “втіленням божества”, “фараоном”, який теж знаходив останній притулок у піраміді.

У художньому процесі останнього століття та сьогодення можна знайти також майже всі ті явища, що зафіксовані у першому розділі як властивості “великого стилю епохи”. Про синкретизм у модерному мистецтві вже говорилося. Сучасні хореографія, театр, кіно, перформанс тощо синтетичні за природою, а не штучно. Спостерігається й тотальність охоплення, розповсюдження стильових рис на різні види мистецтва та позахудожньої активності, а також на всі шари та елементи художньої форми усередині окремого твору. Наприклад, у 1913-му році в Петербурзі відбулася прем'єра опери М. Матюшина “Перемога над Сонцем”. Як ідейний, так і формальний зрізи твору були послідовно витримані у модерністських тонах. Все працювало на єдину “футуристську” ідею і було узгоджено відповідним чином, починаючи від назви та закінчуючи геометричними декораціями і костюмами “будетлян”, зашитих у чорно-білі трикутники і квадрати. Саме наявність такого глибинного проникнення стильового принципу і відрізняє, на думку Н. Гартмана, стиль епохи від індивідуального стилю, який охоплює тільки зовнішні шари форми, та від манери, що не знає багат шарового взаємозв'язаного оформлення взагалі.

Наскрізна присутність стильових домінант багатьох напрямків модернізму ясно помітна у художній і, більш широко, у культурній дійсності. Це твердження справедливе для експресіонізму, абстракціонізму, ар-деко, сюрреалізму, конструктивізму (перелік можна продовжувати). Зокрема, принципи конструктивізму реалізуються з часу його виникнення й дотепер у живописі, архітектурі, дизайні, літературі, театрі (наприклад, вистави студії С. Радлова у Петрограді 1922-го року, поміст Кембриджського фестивального театру тощо), хореографії (деякі різновиди “брейк-денс”), музиці (А. Шенберг, І. Шиллінгер, гурт “Крафтверк”, напрямки “індастріал” і “техно” тощо). Позахудожня активність також потрапляє у сферу дії стильових законів. Наприклад, Ф. Леже

носив фабричну робу як повсякденний одяг, що було втіленням постулатів конструктивізму й у побуті. Цей випадок, звісно, можна назвати демонстративною ексцентрикою художника. Але важко заперечувати той факт, що наш одяг дійсно наблизився за “функціональністю” до фабричної роби. У нашому повсякденному вбранні обмаль декору і максимум практичності. Крім того, культ речей – одна з помітних властивостей сучасної культури. А “речовизм” міститься у самій природі конструктивізму, на що звертали увагу мистецтвознавці й культурологи. Тотальність розповсюдження конструктивістських стильових властивостей є цілком порівнюваною, скажімо, з бароко, що багато дослідників впевнено називає стилем епохи.

Далі, велику кількість подій і результатів мистецького життя характеризують такі властивості великих стилів як надперсональність, органічність (а не розумова механічність) та анонімність. Яскравим прикладом може бути сюрреалізм або американський абстрактний експресіонізм. Цілком щиро відмовлявся від себе А. Бретон за допомогою “автоматичного письма” чи Дж. Поллак, практикуючи екстатичні, шаманські техніки. Під час роботи крізь мене промовляє щось інше, говорив Поллак, я тільки не заважаю картині самій проявляти себе [203, с. 261]. Про його витвори дуже важко сказати, що вони є результатом тверезої праці свідомості, що раціонально сполучає штучно обрані компоненти. Роботи Поллака видають присутність відчутно вегетативної, стихійної сили, у якій майже повністю розчиняється свідомою частина персони автора. У творчому методі А. Бретона остання обставина абсолютизується. Сюрреалізм Бретон визначив як чистий автоматизм, диктування думки поза всяким контролем з боку розуму, поза якими б то не було естетичними чи моральними хвилюваннями [26, с. 56]. Автоматичне письмо, яке не обмежується свідомою цензурою, робить художника дуже схожим на медіума, що спілкується з духами на спіритичному сеансі. “Художників-зомбі” подібного гатунку взагалі було багато у 20-му столітті. Настільки багато, що К. Юнг навіть описав їхній тип (екстраверт). При чому Юнг стверджує, що навіть у тому випадку,

коли художник вважає саме себе ініціатором творчого процесу і свідомо ставить перед собою певне завдання, є підстави припустити, що його поведінка не настільки вільна, як він собі уявляє. “Творче живе й виростає в людині, як дерево в ґрунті, з якого воно забирає потрібні йому соки” [197, с. 223]. Існує й аналог середньовічної анонімності творчості – “смерть автора” (Р. Барт, М. Фуко), коли всім байдуже, хто саме висловлює щось.

Здається, віднайденого достатньо для того, щоб стверджувати про присутність значного епохального стилю (стилів) у 20-му ст. Але все ж таки відчувається опір такому висновку, який йде від самого емпіричного матеріалу. У першому розділі йшлося про те, що великий стиль епохи – це вираження фундаментальних першооснов буття загалом, буття народу, історичного періоду. На нашу думку, провідні духовні змісти доби, що об’єктивуються в її стилі, не досягають у 20-му столітті достатньої значущості. Остання обставина ставить під сумнів наявність великого стилю. Рухаючись саме в цьому напрямку, ми сподіваємось наблизитися до вирішення дискусійних питань, які стосуються становища стилю у мистецтві сучасності.

Присутність досконалого стилю в мистецтві 20-го ст. також викликає великі сумніви. Досконалий стиль (“власне стиль”) є певною якістю художньої творчості, яка не присутня автоматично, а передбачає наполегливу працю й окремого митця, й напружені зусилля поколінь художників, з яких складається художня культура доби. Цей пункт викликає великі сумніви. Нелегко наважитися наполягати на тому, що 20-те століття є часом суцільного культивування виконавчої витонченості. Майстерність, що залишається у мистецтві й досі, є, швидше, “рудиментом”, “пережитком старовини”, а майбутнє належить принциповому нехлюйству da-da.

З огляду на сказане можна зробити такі висновки. Про присутність стилю у художньому процесі останнього сторіччя дає підстави стверджувати наявність манери доби. Про “загибель стилю” – мізерність її духу (Zeitgeist) та брак естетичної досконалості. Це свідчить, до речі, про те, що саме ідея є

вирішальним чинником стилетворення, а не “кров і ґрунт”, наявність сильної сакральної влади тощо.

Окрім того, слід констатувати, що “манера епохи” і “великий стиль” чітко не розрізняються. Обидва рівні стильової єдності називаються і “стилем”, і “великим стилем”. Чимало непорозумінь і суперечок стосовно наявності стилю в сучасному мистецтві виникає саме внаслідок еквівокації, термінологічної плутанини. У нашому випадку ясно відчувається потреба у філософії як “праці з уточнення”, аналізу мови науки, що дозволяє позбутися “ідолів Площі”.

У російській мові є слова “большой” і “великий”, які відповідають кількісному та якісному параметрам (обсяг охоплення та духовна, змістовна значущість). Перше слово можна використати для позначення манери епохи, а друге – для позначення великого стилю. В українській мові обидва значення має одне слово – “великий”. Тому пропонуємо називати найвищу ступень стильової єдності не “великим стилем”, а якимось по-іншому. В даній роботі для цього буде використовуватися словосполучення “високий стиль”.

Підсумовуючи, відзначимо: отриманих результатів цілком достатньо для того, щоб побачити придатність категорії стилю для дослідницького занурення у сучасний історико-мистецький матеріал. Художня манера, нижчий рівень стилю, зберігається й дотепер як на індивідуальному рівні, так і на рівні культурно-історичної стадії. Манера доби, початковий ступінь “епохальної” стильової єдності – це особливості художньої діяльності у певний період, що відрізняють його від інших часів і культур. Коли змінюються ці особливості (характер ліній, кольорів, словосполучень, пластичних мас тощо), одна епоха заступає іншу, і ми опиняємося в іншому стильовому просторі. Отже, за динамікою стильових домінант можна спостерігати історію мистецтва, членувати її на періоди та будувати класифікації творів за стильовими підставами.

Твердження про те, що 20-те ст. й сьогодення мають “манеру доби”, означає визнання того, що вони є впізнаваною культурно-

історичною індивідуальністю. А це досягається автоматично, оскільки історія культури – сфера індивідуально-унікального. У цьому сенсі будь-яка доба культурного процесу буде обов'язково вміщувати мистецьку манеру, але може не досягати рівня досконалого стилю чи високого стилю. Справді, якщо загалом певний проміжок виділяється у потоці історичних подій, то це робиться на підставі наявності в нього відмітних ознак. У зворотному випадку, яким чином його взагалі можна відрізнити від інших стадій? Усі сфери культури пов'язані між собою: якщо виділяється одна з них, то будуть якоюсь мірою виділятися й усі інші, у тому числі й естетичний шар доби. Це означає, що вона буде мати й особливий стильовий характер – манеру. Додаткові міркування і спостереження з цього питання вміщуються у останньому розділі.

З того факту, що манера є атрибутивною властивістю художнього процесу, випливає, що констатація відсутності стилю означає твердження про відсутність певного рівня стильової єдності – досконалого стилю або високого стилю.

Оскільки рівень стилю містить манеру, розрізнити їх дуже важко. Для цього немає точних критеріїв, тут використовуються “судження смаку”. Тому суперечливі висловлювання з приводу того, чи має та чи інша культурна епоха досконалий стиль, високий стиль, чи тільки манеру, будуть неминучими. На нашу думку, остаточно закрити дискусію на цю тему принципово неможливо, як принципово неможливо всім без винятку однаково оцінити творчість того чи іншого митця. Але утримання у полі дослідницької уваги троїстої структури стилю допоможе впевнено орієнтуватися як у дискусійних твердженнях щодо нього, так і у складних феноменах художньої культури сьогодення.

При цьому помічаємо, що можливість розрізнення прошарків стилю робить цю категорію корисною не тільки для історії, але й для аксіології мистецтва. Як зазначалося у першому розділі, однією з проблем стильової методології є оцінна інтерпретація, встановлення відмінності між шедеврами і художніми невдачами. Формальна школа тяжіє до визнання принципової рівнозначності

усіх без винятку творчих рішень, як необхідних моментів розвитку форми. Духовно-історичний підхід може не фіксувати ціннісної різниці, оскільки зосереджується виключно на “епохальних” властивостях, що принципово присутні у всіх творах певної доби. Тобто на таких ознаках, що є спільними і для геніальності, і для пересічності. Чітке розрізнення трьох рівнів стилю дозволяє визначати аксіологічний статус твору, завдяки розрізненню ціннісної значущості духовних змістів, що опредмечують себе у ньому. На нашу думку, недоліком формального підходу, що викликає критику, може бути ігнорування змістовного виміру стилю. Недоліком духовно-історичного методу – ігнорування відмінностей усередині стилю. Зрозуміло, що духовно-історичний спосіб розгляду зосереджується здебільшого на манері епохи. Якщо ж враховувати при аналізі решту структурних елементів, то ми отримаємо можливість більш точної оцінної інтерпретації.

2.3. Поняття про змістовні, формальні та матеріальні домінанти стилю

Як зазначалося у першому розділі, одним з недостатньо розроблених питань теорії стилю є зв'язок між його змістовним та формальним вимірами. Факт узгодженості змісту і форми є відомим і визнаним у “науковому співтоваристві”. Проте, стиль розглядається (свідомо чи ні) у першу чергу як система *формальних* властивостей, домінант (“живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо). Питання кореляції формальних домінант стилю із змістом художнього твору розроблено недостатньо ґрунтовно. Потрібно з'ясувати, які саме змістовні елементи (ідеї, цінності, настрої) вимагають для втілення “живописності”, які – “лінійності”, які примушують лінію гнутися у вигін, а які – у злам тощо.

Концентрація виключно на зовнішніх елементах стилю часто призводить до дискусійного тлумачення художньої практики.

Виникають сумніви щодо відповідності таких теоретичних побудов дійсності. Існує багато прикладів історико-мистецьких інтерпретацій подібного типу. Так, П. Міхеліс у праці “Естетичні категорії як виразники духу часу” [119, с. 44–46] стверджує, що готика, мистецтво християнської Сирії та Візантії втілюють один і той самий “християнський ідеал”, і мета всіх трьох – виразити “піднесене”. Готику та мистецтво християнського Сходу П. Міхеліс розглядає як єдиний художній масив. Не можна заперечувати, що вони мають багато спільного як з формальної, так і з ідейної точок зору. Але готика та мистецтво Візантії мають чіткі стильові відмінності. Не можна робити висновок про єдність стилю мистецтва середньовічних Сходу та Західної Європи на тій підставі, що вони обидва є “християнськими”. При такому підході поєднуються різні художні явища.

В іншій площині подібну тенденцію демонструє В. Воррінгер у книзі “Абстракція та вчуття” [178, с. 207]. На думку німецького вченого, в історії мистецтва змінюють один одного два стилі: натуралістичний, обумовлений “емпатичною” художньою волею, і ненатуралістичний, у якому реалізується “абстрактний” мистецький імпульс. Епохи натуралізму – це антична класика, італійське Відродження та мистецтво Західної Європи Нового часу. Ненатуралістичний, “абстрактний” стиль має мистецтво первісних народів, єгипетський монументалізм, середньовічне мистецтво та художня практика 20-го століття.

Якщо світогляд пов’язаний із формою, то певний тип стилю, скажімо, описаний В. Воррінгером абстрактний стиль, повинен бути єдиним не тільки з формальної точки зору, але й з змістовної. Тобто, певному типу формальних стильових ознак повинно відповідати певне світоспоглядання, особливий тип ментальності. Якщо у формальних ознаках стародавнього, середньовічного та сучасного мистецтва можна побачити певну єдність, то на змістовному рівні вони суттєво відрізняються. Єгипетська старовина, європейські Середньовіччя і сьогодення мають достатньо відмінні світоглядні домінанти, котрі складають змістовний бік відповідних стильових рухів. Незрозуміло, як могли

різні духовні змісти втілюватися в однакові форми, оскільки відомо, що зміст потребує для себе саме такої, а не іншої форми.

Приклади подібного “підходу, що нівелює”, можна продовжувати, і сьогодні він залишається популярним і впливовим. Циклічна парадигма аналізу художнього процесу користується великим авторитетом, що продемонструвала, наприклад, конференція “Мистецтво і наука про мистецтво у перехідні періоди історії культури” (Державний інститут мистецтвознавства Міністерства культури РФ і Наукова рада з комплексної проблеми “Історія світової культури” РАН, 2000) [68, с. 6–7]. Циклічний підхід містить у своїй основі розглянуту вище “тенденцію, що нівелює”, оскільки намагається звести різноманіття художнього процесу до двох-трьох головних стилів.

Отже, зупинимось на питанні про зв'язок змістовного та формального прошарків стилю, адже воно є недостатньо розробленим. Уточнення структурних зв'язків стильових компонентів допоможе у побудові більш адекватної картини художнього процесу. Зокрема, зменшить вірогідність зведення у одну стильову рубрику різних художніх явищ. Така помилка спостерігається, наприклад, у теоретичних моделях, що представляють історію мистецтва як чергування двох основних стилів: абстрактного й натуралістичного, або класичного й романтичного тощо. Тільки неухважність щодо змістовного виміру стилю дозволяє поєднати, наприклад, романеск і модернізм під однією назвою “абстрактне мистецтво”.

Корекція стильового методу, що пропонується у даній роботі, спирається на закон єдності змісту і форми художнього твору. Відомо, що духовний зміст, якій знаходить вираження у витворі, може бути втіленим тільки у строго визначеній, відповідній формі. Ідея просто перестає бути собою, якщо вона виражається інакше. Зміна формальних прийомів викликає зміни й у змісті. Можна суто формальними засобами перетворити Енея на “моторного парубка”, а Одисея на пересічного мешканця Дубліну. Якщо зображення Мадонни зробити не площинним, а тривимірним, додати глибину, об'єм у зображення, то зміниться зміст: Мадонна із матері Бога-

Слова перетворюється на звичайну жінку. Прикладом може бути творчість В. Васнецова, який трактував релігійні теми у занадто натуралістичному стилі. Такий підхід суттєво змінював духовну сутність ікони, що викликало відомі заперечення П. Флоренського, викладені у роботі “Зворотна перспектива”.

На факт узгодженості змісту і форми постійно звертали увагу як митці, так і теоретики художньої творчості. Легше витягнути голими руками камінь із фундаменту єгипетської піраміди, писав С. Колрідж, ніж змінити слово або навіть його місце у рядку Мільтона чи Шекспіра без того, щоб не змусити автора сказати інше. Серйозної шкоди поезії завдають ті рядки, продовжує думку Колрідж, які можуть бути викладені іншими словами тієї ж мови без втрати для змісту [181, с. 153].

Зв'язок змісту і форми є естетичним законом, який має такий статус, як відомі закони Г. Лессінга. Проте, не можна відзначити вдале впровадження цього закону у стильовий аналіз. Такий стан справ має певне пояснення. Категоріальний апарат для дослідження стилю розроблявся здебільшого представниками формального напрямку. Їхні категорії є домінуючими й загальновживаними. Наприклад, поняття історії мистецтва Г. Вьолфліна: закритість і відкритість, фрагментарність і цілісність, симетричність і асиметричність тощо. З них принципово вилучений змістовний аспект. Усі значні розробки стильової проблематики у подальшому або відштовхувалися від напрацювань формальної школи або принаймні враховували їх. Тож не дивно, що більшість дослідників мимоволі зосереджувалася на формі й залишала зміст поза увагою. Це відбувалося навіть тоді, коли наявність відповідності між формальними і змістовними елементами твору ясно усвідомлювалася.

Прикладом є синтетичний метод Д. Чижевського, запропонований в праці “Історія української літератури”. На думку Чижевського, аналіз форми та змісту у їхній єдності утворює “синтетичне” осмислення мистецького процесу, яке вчений називає “вищою Інтерпретацією”. Тільки після з'ясування формальних і змістовних моментів твору, зазначає Чижевський, можна указати

авторові і його твору місце в історії літератури, що є метою синтетичного методу [189, с. 26–28].

Для вирішення окресленої задачі Чижевський використовує такі характеристики стилів: 1) прагнення до точності висловів, унормована, “чиста” мова, закінчена форма, орієнтація на ідеал спокійної урівноваженої краси; 2) уживання діалектизмів та жаргонізмів, своєрідна, оригінальна мова (навіть мовні дивацтва), навмисне незакінчена, розірвана, “вільна” форма, введення до естетичної сфери незугарного [189, с. 28–29]. Далі Чижевський представляє художню динаміку як чергування двох основних стилів, які відповідають зазначеним характеристикам. У результаті літературний процес Нового часу постає як відома послідовність: Ренесанс та реформація, бароко, класицизм, романтика, реалізм, символізм (модернізм).

У створенні своєї моделі історії мистецтва Чижевський продовжує лінію Вьолфліна, підпадаючи під його вплив. Запропоновані Чижевським характеристики стилів утворені з огляду тільки на форму. У подальшому до них приєднується зміст, але результат здійсненого синтезу спонукає до дискусії. Наприклад, Чижевський відносить до другого з описаних вище типів і стиль мистецтва 12–13-го ст., і стиль символізму початку 20-го ст. [189, с. 29–30]. Певна формальна близькість між ними є достатньо наочною. Але, якщо вважати їх однотиповими стилями, вони повинні виражати й подібний світогляд, а це вже викликає заперечення. Дослідження не уникає й усіх інших проблем, окреслених у першому розділі. Реальний літературний процес не вкладається у занадто апріорну схему, зорієнтовану тільки на форму. Зокрема, складним моментом залишається стильова ідентифікація крупних майстрів. Наприклад, постать Лесі Українки важко однозначно віднести до реалізму або модернізму.

Цей пункт привертає до себе увагу. Яким чином взагалі можливе поєднання ознак різних стилів у творі чи у творчості митця? Ми вже переконалися, стиль відштовхує чужі елементи. Наприклад, зовнішність романського собору несумісна з рокайльним інтер'єром. Як тоді можуть співіснувати реалізм і

модернізм в одному витворі? Зазначене ускладнення можна спробувати обійти за допомогою понять “стиль фрагменту твору” та “стиль періоду творчості”. Але навіть у колажі можна поєднати не будь-які, а тільки строго визначені елементи різних стилів. Навіть якщо у певному творі всі складові поєднуються принципово хаотично, то цілісність, органічність твору все ж таки зберігається. Навіть витвір дадаїста, що може виглядати як повна нісенітниця, має свою внутрішню абсурдну логіку, яка унеможливорює внесення неприродного для нього елемента.

Стиль художника може змінюватися протягом життя, але цей процес теж має певні обмеження. Кожна культурно-історична епоха задає горизонт творчості всередині себе. Стиль сучасного архітектора може зазнавати певних трансформацій. Проте нині не можна створити, скажімо, автентичну середньовічну споруду. Результат подібних намагань буде тільки стилізацією. Для ілюстрації можна навести таке спостереження Д. Лихачова. З трьох порталів собору Нотр Дам у Парижі, пише вчений, правий вужче за лівий на 1,75 м. У 19-му ст. при “добудові” собору у Кельні будівники зробили башти західної сторони однаковими і тим додали Кельнському собору неприємну сухість. Наслідування романській архітектурі у 19–20-му століттях, розвиває Лихачов свою думку, відрізняються від справжніх витворів романського мистецтва саме своєю точністю, “гладкістю”, ідеальною симетричністю. У справжніх витворах романеску права та ліва сторони portalу трохи різняться, вікна та колони неоднакові тощо [98, с. 395–396].

Чим обумовлена невдача добудови собору у Кельні? Духовні змісти епохи можуть виражатися тільки у строго визначених формах. Наведений приклад демонструє спробу привнести до унікальної та неповторної стильової єдності чужий щодо неї фрагмент. Дух часу вимагає саме такої, а не іншої взаємообумовленості, систематичного зв'язку елементів твору, його прийомів, тобто стилю. Стиль Кельнського собору виражав певний *Zeitgeist* (дух доби). Його спробували реставрувати відповідно до духу іншого історичного проміжку. Це й дало відчуття дисгармонії.

Дух епохи обумовлює стильову єдність творів певного історичного періоду. Духовний зміст обмежує можливість стильових варіацій, поєднань стильових прийомів у межах твору і творчості. Якщо Новий час є цілісною епохою, зв'язаною наскрізною ідеєю, то чому вона виражається у різних, суперечливих стилях? Яким чином це можливо? Закон єдності змісту і форми стверджує, що ідея може бути виражена тільки у такій, а не іншій формі. Коли ж дух епохи об'єктивується у поєднанні елементів, котрі, як вважається, належать до різних стилів, це викликає здивування. Є ймовірність, що потрібно переглянути інтерпретацію твору. Можливо, в результаті зміни тлумачення виявиться, що зазначені елементи належать не до різних стилів, а до єдиного стильового блоку?

Подібні питання і складнощі дають можливість наочно простежити недостатність використання лише категорій форми в історико-мистецьких розвідках. Робилися спроби подолати “розірваність” змістовного та формального у стильовому аналізі. Мабуть, найбільш цікавий і цінний варіант запропонував О. Лосєв [108, с. 353; 104, с. 17]. Він вводить поняття “структурного терміна”, що є точкою перетину принципів побудови художньої форми та онтологічних понять. До “структурних термінів” належать такі як: міра (meros), співмірність (symmetria), рівне, урівноважене (isos), середина, центр (mesos), кількість, рівновага та ін.. Перелічені категорії використовуються у філософії, геометрії, арифметиці, акустиці, фізиці. Структурні терміни містять теологічний, онтологічний, аксіологічний та природничо-науковий зміст. Окрім того, вони виражають закони, правила створення форми витвору мистецтва, тобто, стильові домінанти. Розроблений Лосєвим підхід знайшов реалізацію у праці Р. Басманової “Антропологія святого Григорія Ніського у її відношенні до іконографічного канону”.

О. Лосєв розкриває сутність проблеми. Здається, бажати кращого вже не можна. Справді, терміном “міра” користувалися для формулювання й закону природи, й етичного припису, й естетичної норми. Але відчуття тотожності закону природи,

етичного та естетичного принципів характерне для “архаїчного” мислення. Можна погодитися з тим, що багато інтуїцій древніх глибше проникають у природу речей, ніж сучасні наукові вишукування. Це відчувалося багатьма дослідниками (відомим прикладом є М. Хайдеггер). Але чи здатна так мислити сучасність? Вказана специфіка старогрецької ментальності втілювалася у словосполученнях такого ґатунку: “квадратна людина” у значенні “доброчесна людина” (квадрат має рівні сторони, а справедливість – це співмірна відплата). Наш час, як відомо, не продукує нічого подібного. “Міра”, “симетрія” тощо зараз сприймаються як поняття, які стосуються чогось суто зовнішнього, тобто, форми. Поки ж категорії аналізу стилю будуть викликати асоціації лише з формою, визнання єдності змістовного та формального прошарків стилю залишиться тільки декларацією. Відповідно, вирішення складних питань стильової методології буде утрудненим або унеможливленим.

Пропонуємо таке вирішення проблеми. Історія мистецтва оперує лише формальними категоріями стилю: лінійність, живописність, проста композиція, складна композиція тощо. Змістовний аспект з них або принципово елімінований, або ж він недостатньо акцентований. Отже, є сенс доповнити формальні категорії стилю змістовними, які будуть відбивати особливості духовних вимірів твору. Форму витвору мистецтва утворюють композиція, система образів, ритм, колорит і т.п. складові. Потрапляючи у поле впливу духу певної епохи, вони набувають відповідних властивостей. Композиція може бути відкритою або завершеною, контур може бути розімкнутим або замкнутим. “Розірваність”, “закритість” та інші особливості твору і є його стилем. Цінності, ідеї, настрої, прагнення, що утворюють змістовний шар твору, також мають особливості. Світогляд може бути “метафізичним” або “діалектичним”, цінність може бути матеріальною або ідеальною. Пропонується відобразити “духовні особливості” за допомогою системи змістовних категорій, і розглядати їх разом з формальними. Наприклад, “іманентності”,

“поцейбічності” онтологічної орієнтації може відповідати “натуралістичність” образу.

Зазначимо, що у подальшому стильова властивість твору (явище дійсності) буде позначатися терміном “домінанта”, а поняття, що його описує – терміном “категорія”. Змістовна категорія стилю – це поняття, що відображає особливість змісту, який втілюється у форму твору. В залежності від потреб дослідження, можна вводити, наприклад, такі змістовні категорії: раціональність/емотивність, позитивність/містичність тощо. “Раціональність” – категорія, яка характеризує дух класицизму, “емотивність” відбиває домінанти змісту бароко, сентименталізму, романтизму. “Позитивність” описує духовну атмосферу Нового часу, “містичність” – Середньовіччя, 20-го століття.

Слід зауважити, що, крім змістовного та формального параметрів, стиль має ще матеріальний вимір. Як вже згадувалося, він не є вирішальним, і сучасні дослідники про нього майже забули. Доцільно включити у стильовий аналіз і матеріальний прошарок стилю, попри його другорядність. По-перше, цього потребує вимога повноти теоретичного охоплення. По-друге, розрізнення матерії та форми витвору, матеріальних і формальних компонентів стилю у фаховій літературі простежується недостатньо чітко. Чи є слово, мова матерією або ж формою літературного твору? Звук – матерією чи формою музики? Декорація, рух тіла – матерією чи формою театру або хореографії? Мова, звук, декорація можуть фігурувати і як елементи форми, і як матерія. Наприклад, О. Соколов пише, що іноді художню мову розглядають не як форму, а як матерію літератури [152, с. 71–72]. Подібні констатації викликають подив. Форма – це композиція, ритм, предметний світ тощо. Все це впорядковує матерію (слово) і відрізняється від неї. Отже, потрібно конкретизувати такі питання. У цьому може допомогти введення матеріальних категорій стилю, що будуть відображати особливості матерії твору.

Відомо, що кожна культурна епоха обирає певний чуттєвий компонент як найбільш адекватний її духу. Середньовічний живопис обирає дошку чи мур як зображальну поверхню та віддає

перевагу темпері. Новий час вважає за краще використовувати олію та полотно. 20-те ст. відчуває потребу додати до переліку матеріалів предмети побуту, маргарин, жир, сміття тощо. Всі перелічені матеріальні складові володіють різними біологічними, хімічними, фізичними властивостями, які можна описувати за допомогою матеріальних стильових категорій. А саме: “пружність”, “твердість”, “піддатливість”, “органічність”, “штучність” тощо. Таким чином, матеріальна категорія стилю – це поняття, що відображає особливість матерії (матеріальну домінанту) твору.

Стиль – система відмітних ознак чого-небудь. Логічним буде розглядати стиль як систему всіх, а не тільки формальних ознак твору. Стиль і матерію твору ставили поруч К. Румор, Г. Гегель, Г. Земпер так саме, як М. Дворжак та його послідовники (духовно-історична школа) розглядали разом стиль і зміст. У фаховій літературі можна зустріти визначення стилю, що передбачають саме таке його розуміння. Наприклад, Ю. Білодід та О. Поліщук визначають стиль як єдність авторської ідеї (думки, концепції художнього твору), матеріалу (фарби, пластика об’ємних форм тощо) та застосованих митцем засобів і способів художньої виразності [22, с. 42]. Але для опису стилю використовуються тільки формальні категорії, що не є послідовним.

Твір є організмом – про це говорив, наприклад, І. Кант у “Критиці здатності судження”. У творі необхідним чином пов’язані всі елементи: матеріальні, формальні, змістовні. Але для стильового аналізу цей зв’язок залишається чимось зовнішнім, хоча потреба в його належному відображенні у теорії відчувається вже тривалий час. Звернемося до двох дуже характерних тверджень. Перше належить П. Флоренському та стосується чуттєвого аспекту мистецтва. На думку Флоренського, у консистенції фарби, у хімічній і фізичній природі речовини, що її зв’язує, у способі нанесення фарби на відповідну поверхню, у механічній і фізичній побудові самих поверхонь твору та в інших його “матеріальних причинах” вже безпосередньо відбивається те глибинне світовідчуття, яке прагне виразити даним твором художня воля митця. Цей “підбір матеріальних причин” твору здійснюється не

індивідуальним свавіллям, а тим соборним розумом народів і часів, який визначає і весь стиль витворів епохи. “Можливо, правильно навіть сказати, що стиль і ця матеріальна причина мистецтва повинні представлятися як два кола, що перетинаються, причому певним чином матеріальна основа твору навіть більше виражає світовідчуття епохи, ніж стиль як загальний характер улюблених форм” [174, с. 129–130]. Тепер – теза О. Лосева, яка стосується духовної основи творчості: “Стиль і світогляд повинні бути об’єднані щоб там не було; вони обов’язково повинні відображати один одного” [187, с. 62].

Якщо стиль, матеріальні та змістовні елементи твору сприймаються як окремі, то у теоретичних моделях вони будуть поєднуватися в конгломерат. Тим часом реальній твір – це організм, у якому їхній зв’язок є природним. На нашу думку, введення змістовних та матеріальних категорій стилю поруч із формальними дозволить, з одного боку, “поєднати стиль і світогляд”, з іншого – представити “матеріальні причини” мистецтва та стиль як “два кола, котрі перетинаються”.

Підведемо підсумки. У багатьох фахових працях художній стиль тлумачиться як характер, єдність формальних елементів: ліній, пропорції, перспективи, кольору тощо (Г. Вьолфлін, В. Жирмунський, Д. Чижевський, П. Сакулін, О. Соколов, А. Єсін, І. Лісаковський та інші). Коли констатується зв’язок стилю як характеру форми із духовним змістом твору, стиль все одне описується тільки за допомогою формальних категорій. У даній роботі пропонується усвідомити стиль як єдність і характер матеріальних, формальних та змістовних елементів твору. Змістовні елементи складаються з внутрішніх прошарків витвору: від окремої емоції художника до його світогляду чи духу цілої епохи, які проступають у формі. Матеріальними елементами є мармур, слово, звук, тіло танцюриста тощо. Характерна, відмітна особливість елемента твору є його домінантою, що фіксується у відповідній категорії. Для вираження формальних домінант використовуватимуться категорії стилю, розроблені Г. Вьолфлінім, Д. Чижевським, О. Соколовим, А. Єсінім та іншими фахівцями:

суб'єктивність та об'єктивність, зображення й експресія, тип художньої умовності, монументальність і камерність тощо. При цьому, увага в даній роботі здебільшого зосереджується на типі художньої умовності. Адже нас цікавить стильова динаміка, історичне існування стильових явищ, а тип художньої умовності, за висловом В. Міріманова, є саме “стадіальною властивістю” витвору мистецтва. Введення понять про змістовні та матеріальні домінанти стилю повинне сприяти побудові більш точної моделі художньої практики Нового часу й сьогодення та зробити стильовий аналіз твору ефективнішим.

2.4. Стильова єдність культурно-історичної епохи

Продовжимо спроби скорегувати стильовий підхід. Нагадаймо, які питання історії мистецтва потребують зараз вирішення. Проблемна ситуація, яку ми розглядаємо, виникла внаслідок емпіричної розробки мистецтва Нового часу й сьогодення. Було виявлено факти, які не можна пояснити за допомогою існуючих прийомів теорії художнього процесу. По-перше, стилі Нового часу розвиваються паралельно, а не вишиковуються у відому низку: стиль Відродження, маньєризм, бароко, класицизм тощо. Тобто, “абстрактні” маньєризм і бароко не чергуються з “натуралістичними” Відродженням і класицизмом, а поєднуються та співіснують у якийсь інший спосіб. По-друге, окремі художні твори можуть вміщувати ознаки різних стилів, і творчість видатних майстрів у цілому не вкладається у межі одного стилю. Виявляється, що відмінність, скажімо, між класицизмом і бароко є чіткою тільки на папері. “Бароко” і “класицизм” є сукупностями певних стильових домінант, наявність яких дозволяє віднести той чи інший витвір до цих стилів. Реальні ж твори здебільшого поєднують ознаки декількох стилів. Те, що традиційно називається “бароко”, може мати ознаки і класичного, і реалістичного, і романтичного витвору, може мати ознаки і інших стилів. Отже,

накопичений історією мистецтва емпіричний матеріал не відповідає традиційним моделям європейського художнього процесу Нового часу, побудованим на основі категорії стилю. Невідповідність теорії та емпірії не в останню чергу обумовлена нехтуванням та невірним тлумаченням його змістовного аспекту.

Далі, утруднення для стильового аналізу складає відсутність єдності, атомарність мистецтва Нового часу, що поступово збільшується та досягає кульмінації у 20-му столітті. Мистецькі твори втрачають типові риси, художнє життя вражає “пістрявістю”, що різко контрастує із стильовими монолітами минулого. Таке становище викликає розгубленість у “озброєного” стильовою методологією дослідника, оскільки стиль передбачає цілісність мистецтва.

Можна помітити, що зазначені проблемні пункти пов’язані. У спеціальній літературі констатується, по-перше, зникнення стилю як такого. По-друге, стверджується, що теоретичні проблеми історії мистецтва виникли внаслідок неспроможності стильового прочитання. Отже, коло замикається, оскільки категорія, що описує неіснуюче вже певний час явище, й не може бути спроможною. Здійснені вище експлікація терміна та аналіз реді-мейд вказують на можливість використання поняття стилю у дослідженні проблемного поля художнього процесу. У попередньому підрозділі були сформульовані поняття, спираючись на які можна намагатися вирішувати зазначені дискусійні питання. Крім того, для їхнього розв’язання потрібно побачити ситуацію по-іншому.

Закон єдності змісту і форми художнього твору стверджує, що певний зміст може бути вираженим тільки у відповідний спосіб і ніяк не інакше. Ми вже переконалися, створений у Новий час витвір мистецтва може поєднувати ознаки різних стилів. Цей факт суперечить закону зв’язку формального та змістовного. Згідно з цим принципом, кожний зовнішній стильовий прийом призначений для відтворення тільки власного змістовного нюансу. Кожній формальній стильовій домінанті відповідає строго визначена змістова домінанта. Саме тому стиль і є закономірністю, а витвір – організмом, у якому певні частини сполучені саме так, і чужі

елементи не можуть бути допущені. З того факту, що твір органічно та природно поєднує ознаки різних стилів, може бути зроблений висновок про неспроможність стильового методу. Але це – не єдиний можливий висновок. Неспроможною може бути також існуюча інтерпретація художнього процесу. І саме вона, на нашу думку, й потребує змін. Поєднання ознак різних стилів у межах одного витвору та однієї творчості є не суперечністю, а повідомленням про їхнє невірне тлумачення.

Опираючись на закон узгодженості змісту і форми, пропонуємо такий варіант інтерпретації. Стили Нового часу потрібно розглядати не як “різні стилі”, а як *єдиний* стильовий блок. Тоді Середньовіччя, Новий час, 20-те ст. й сучасність постають великими стильовими єдностями, що змінюють одна одну у часі. Причому це не чергування двох основних стилів, а послідовне існування унікальних стильових індивідуальностей. Кожна з них є окремим змістовно-формально-матеріальним стильовим цілим. На нашу думку, така схема більше відповідає дійсності і допомагає у вирішенні проблемних питань. Цю тезу ми надалі спробуємо захистити та аргументувати. Запропоноване тлумачення припустиме на рівні гіпотези, що потребує подальшої перевірки й апробації.

Новий час традиційно розглядали як чергування або послідовність різних стилів. Пригадаймо, як відбувалося становлення цієї відомої моделі новочасової історії мистецтва. У 19-му столітті періодизацію художнього процесу утворювали дуже великі проміжки. В. Морріс, наприклад, демонструє такий високий рівень узагальнення у роботі “Готична архітектура”. Він тлумачить все середньовічне мистецтво як єдність, не виділяючи окремо візантійський, романський і готичний стилі. Подібним чином розглядали й мистецьку динаміку Нового часу. У процесі накопичення емпіричного матеріалу прийшло усвідомлення того, що середньовічна художня культура має складну структуру. Ще більше утруднень поступово почав викликати художній розвиток, що відбувався після Відродження. Можна впевнено стверджувати, що готичний стиль в Європі приходить на зміну романському, а

потім поступається місцем ренесансному стилю. Після цього послідовний розвиток художніх стилів змінюється на паралельний. Вже Відродження дає достатньо строкату стильову картину, а у 17-му столітті виразна стильова єдність починає губитися. Заглиблення у емпірію призвело до того, що струнка схема історії мистецтва як історії стилів почала розпадатися.

На нашу думку, потрібно знову повернутися до “макроаналізу”. При надмірному заглибленні у емпіричний матеріал почне розпадатися будь що, навіть такий стильовий моноліт як мистецтво стародавнього Єгипту. Наведених вище утруднень, з якими стикається стильова методологія, можна уникнути, якщо віддалитися від емпірії на відповідну дистанцію. При цьому потрібно постійно утримувати у полі зору змістовний вимір мистецтва, у чому зможуть допомогти змістовні категорії стилю.

Відома низка стильової динаміки європейського мистецтва виглядає так: романський стиль, готика, Відродження, бароко, класицизм, романтика, реалізм, символізм (модернізм). При порівнянні, скажімо, бароко і класицизму, різниця між ними є відчутною. Але, якщо їх порівняти з супрематизмом, то вони виявляють стильову близькість між собою і різкий контраст із “нульовими формами” 20-го століття. Так само бароко і класицизм демонструють спорідненість й у порівнянні з попередньою художньою традицією, з мистецтвом середньовіччя. Існує верхня і нижня межі, за якими починаються явища, що є чужими для “стилів” Нового часу. На нашу думку, нижня межа проходить між мистецтвом пізнього середньовіччя і Відродження, а верхню потрібно шукати у модерністських течіях на зламі 19–20-го століть (межа визначена у першому наближенні і потребує подальшого уточнення). У середині ми бачимо моностильове утворення, якщо його порівнювати з попередньою і подальшою динамікою. Цей моностильовий простір виглядає строкато, за умови порівняння його складових між собою. Але старе єгипетське мистецтво теж виглядає монолітом тільки у зрівнянні з іншими великими художніми епохами. В середині єгипетського стилю також можна знайти розгалуження, які помітно різняться між собою.

Знову підкреслимо, що відмінність між стилями Нового часу є чіткою тільки на папері. “Бароко”, “класицизм”, “романтизм”, “реалізм” є сукупностями певних стильових домінант, наявність яких дозволяє віднести той чи інший витвір до цих стилів. Реальні ж витвори здебільшого поєднують ознаки різних стилів. Те, що традиційно називається “бароко”, може мати ознаки і класичного, і реалістичного, і романтичного витвору, може мати ознаки й інших стилів.

При цьому видається очевидним те, що, скажімо, Мольєр, міг цілком природно поєднати у своїй творчості ознаки реалізму і класицизму. А от присутність стильових домінант мистецтва середньовіччя або 20-го століття вже важко навіть уявити у його виставах. Стильові властивості літургійної драми або театру абсурду, що належать до тієї, що передує Новому часу та наступної після нього культурної парадигми, у комедіях Мольєра є неможливими. Так само Моцарт міг бути і класицистом, і романтиком, але не міг створити автентичні григоріанські хорали або “4 хвилини 33 секунди” Дж. Кейджа. Отже, існує межа, яка окреслює достатньо визначений блок стильових явищ Нового часу, котрі демонструють спорідненість між собою і наочну відмінність від попередньої і подальшої мистецької традиції. З такої точки зору мистецтво Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм не є різними стилями, а різними моментами єдиного стильового руху Нового часу.

Розглянемо аргументи на користь даної тези. По-перше, Новий час є епохою, яка має цілісність і визначеність. Він починається з Відродження та приходить до завершення у 20-му столітті. Новий час складається з локальних історико-культурних утворень, які теж часто називають “епохами”. Говорять про “епохи” Реформації, Бароко, Просвітництва, Романтизму, можуть фігурувати навіть такі стадії як “епоха Гете” тощо. Проте, застосування терміна “епоха” для таких проміжків не є дуже вдалим. За висловом Г. Зедльмайра, епохи “починаються з надії і закінчуються відчаєм”. Культурна доба повинна мати початок, кульмінацію, кінець, внутрішню логіку розвитку та домінуючу ідею. Коли остання перестає бути

актуальною, епоха закінчується. Епохами у цьому сенсі є Античність, Середньовіччя, Новий час. Епох Реформації, Бароко чи Просвітництва, як завершених стадій з чіткими просторовими та часовими межами, не було.

Наприклад, у якості часу Просвітництва фігурує здебільшого 18-те ст. Але просвітницький рух не локалізовано у ньому. Ідеї Просвітництва надихали європейську частину людства аж до середини 20-го ст. і остаточно не вмерли й дотепер, ми й досі спостерігаємо їхнє поступове згасання.

Це стосується й інших “епох” Нового часу, навіть Відродження, яке можна вважати його початком. Ренесанс не обмежений, скажімо, проміжком між 14-тим та 16-тим ст. Наприклад, гуманізм, ідеологія Відродження, не зникає разом із завершенням цієї “епохи”. Він проходить крізь весь Новий час як актуальне та дієве коло ідей, і починає втрачати значення (не остаточно, причому) тільки у 20-му столітті. Отже, “епохи” Нового часу можна розглядати як самостійні стадії лише з великими застереженнями. Вони існують, швидше, як взаємопов’язаний комплекс ідей, суспільних рухів, політичних подій, що утворюють послідовне розгортання єдиного глобального “проекту Модерну”.

Його початок був ясно відчутим у добу Відродження, і його кінець у 20-му столітті теж є достатньо помітним. Новий час розпочався з переживання появи “новизни”, чогось нечуваного раніше. Зараз це відчуття зникає та змінюється втому, ходінням по колу, коли нічого нового не відбувається – постмодернізм, “кінець історії”. Різні аспекти цієї події розглядають у своїх працях Е. Чоран [190], о. Серафім (Роуз) [146], Ф. Фукуяма [180], Е. Тодд [163], Дж. Даймонд [49] та інші.

Приходить чіткіше розуміння того, що Модерн, який вичерпав себе, поступово змінюється іншим типом культури. Що нам повідомляє про це, які риси наступної історичної ери вже можна побачити? По-перше, відбувається руйнація антропоцентризму. Культура Нового часу оберталася навколо людини. З початку 20-го століття численні дослідники впевнено констатують “дегуманізацію” культури, “смерть” суб’єкта та автора. Втрата

людиною свого виняткового місця має велику симптоматику. Починаючи з твердження, що еволюція не закінчилася, що людина має поступитися місцем більш досконалій істоті (надлюдина, кіборг тощо), і закінчуючи “екологічною” вимогою розглядати людину не як володаря природи, а як “рівноправного співробітника” з іншими формами життя.

Художня культура, яка здебільшого нас цікавить, свідчить про значну втрату цікавості до людини. Х. Ортега-і-Гассет навіть стверджував, що художники-модерністи проголосили ““табу” на проникнення всіх людських елементів у мистецтво” [132, с. 253].

Отже, людина звільнила центральне місце природного та культурного універсуму. Центр не може залишитися порожнім. Щось обов’язково потрапить до нього і стане початковою крапкою відліку, від якої розпочнеться структурування іншого типу культури. Новий час або закінчився, або щільно підійшов до закінчення. Таким чином, Модерн здійснив свої потенції, набув завершеності як епоха. А цілісна епоха має “дух”, який не може не виражатися послідовно і закономірно в особливостях мистецтва цієї епохи. Отже, цілком природним буде висунути припущення про те, що Новий час охоплюється єдиним цілісним стилем.

Ми говоримо про епоху Нового часу, про “проект Модерну”. Існування такої епохи вказує на існування сталого духовного стрижня, комплексу ідей, ментальних імпульсів, почуттів – духу доби, що забезпечує її існування як єдності. А певний дух повинен втілюватися тільки так, а не інакше (закон зв’язку змісту і форми). Дух епохи буде задавати “горизонт”, за який індивідуальний дух окремого митця принципово не здатний переступити. У ту чи іншу епоху мистецтво може далеко не все. Кожному історичному періоду дається власна міра творчої свободи, писав про це В. Кандінський, і навіть найталановитіші генії не можуть перескочити межу цієї свободи [72, с. 34]. Звідси, створений у певну епоху витвір може поєднувати властивості, які належать до різних розгалужень стилю тільки *цієї* епохи. Витвір з необхідністю не може містити стильові домінанти *інших* епох. Звісно, це можна зробити штучно. Таке зовнішнє поєднання елементів стилю буде

або позбавленою смаку еkleктикою, або стилізацією, або постмодерніською грою. Подібний витвір все одне буде належати виключно тій епосі, під час якої він був створений. Його ніяк не можна назвати автентичним породженням духу тих історичних стадій, з культури яких запозичені його фрагменти. Так само творча біографія художника може поділятися на різні періоди. Але всі вони не здатні вийти за обрії епохи, якій належить художник. Два періоди однієї особи можуть бути принципово відмінними і належати різним епохам тільки якщо художник працював у переломні часи, але це – окремий випадок.

Резюмуючи зазначимо, якщо Новий час – епоха, відмітний проміжок історії, то він повинен самовиражатися у єдиному стилі, а не бути пістрявим калейдоскопом різноспрямованих стильових напрямків. Тоді Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм виявляються не окремими стилями, а “моментами” одного й того ж стилю. Сильові течії Модерну постають взаємовиключними при погляді зблизька. Якщо ж роздивитися на них з відповідної дистанції, то вони повинні виявитися узгодженими фрагментами вираження духу Нового часу.

Зробимо остаточні висновки до розділу. Експлікація виявила такі властивості дійсності, на які вказує термін “стиль”: “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “довершеність”, “значущість духовного змісту”. Вони розподіляються між трьома ступенями стильової єдності: манерою, стилем і високим стилем. Кожен ступінь обов’язково містить всі попередні. Твір може бути позбавленим стилю і високого стилю, але не манери. Отже, повної відсутності стилю неможливо досягнути остаточно, вона є теоретичною абстракцією, подібною до ідеального газу.

Таким чином, манера збереглася у мистецькому процесі й дотепер – як на рівні індивідуальної творчості, так і на рівні художньої культури загалом. Можна говорити про манеру одного твору, про манеру творчості митця або її періоду, про манеру мистецької спільноти, нації, епохи. Здійснений аналіз реді-мейд демонструє, що можливість досягнення більш високих ступенів стильової цілісності не відкидається принципово. Суперечки щодо

присутності стилю у художньому процесі Нового часу та сьогодення викликані здебільшого багатозначністю терміна. Він використовується і для позначення таких тотальних художніх спільностей як романіка, готика, Відродження, бароко тощо, і для позначення індивідуальних особливостей творчості, і для позначення ступеня індивідуальної майстерності або художнього чи культурного розвитку загалом, і для позначення одного або всіх рівнів стильової єдності (манера, стиль, високий стиль). Здійснений аналіз показав, що висловлювання стосовно відсутності стилю на сучасному етапі художнього процесу мають на увазі відсутність певного ступеня стильової єдності.

Звідси випливає, що категорія стилю залишається придатною для аналізу художньої культури. Для корекції стильового аналізу можна використати наступні методологічні прийоми. По-перше, залучення до розгляду понять про змістовні та матеріальні домінанти стилю, які доповняють “традиційні” формальні категорії. По-друге, постійне утримання у полі зору троїстої структури стилю (манера, стиль, високий стиль). По-третє, тлумачення “стилів” Нового часу не як відмінних та ізольованих один від одного утворень, а як моментів єдиного стилю доби.

Розділ III

ТЕОРЕТИЧНА МОДЕЛЬ ДИНАМІКИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

3.1. Естетичний ідеал Середньовіччя у стилі доби

Тепер розглянемо європейський художній процес, спираючись на запропоновані у попередньому розділі методологічні прийоми та намагаючись відповісти на проблемні запитання, про які йшла мова в огляді літератури. Нас цікавить, перш за все, Новий час і сьогодення. Саме цей проміжок не вкладається у традиційні схеми історії мистецтва. Для аналізу проблемного поля варто застосувати історичний підхід. Це допоможе нам у подальшому виявити закономірні зв'язки між елементами стилю, між його змістовними та формальними складовими. Отже, розпочнемо наш аналіз з доби Середньовіччя. Якщо не приділити увагу цьому періоду, складним виявиться з'ясування специфіки стильової динаміки Нового часу. У межах нашої роботи неможливо детально зупинитися на художньому процесі Середніх віків, тому він буде розглянутий у найбільш загальних рисах настільки, наскільки це доцільно для нашого завдання.

Спершу поглянемо на ідеї, настрої, прагнення, які утворюють духовний зміст Середньовіччя, виражений у стильових течіях доби. Потім спробуємо виявити характерні особливості середньовічної ментальності, які утворюють змістовний шар стилю. Тобто, спробуємо виявити змістовні домінанти стилю художньої практики епохи. Паралельно будемо розглядати формальні домінанти та намагатися встановити, яким чином вони корелюють із змістовними. Обсяг роботи не дозволяє залучити до аналізу матеріальні домінанти, але це може стати робочим завданням на майбутнє.

Для того, щоб характер кожної з зазначених культурно-історичних стадій проступив найбільш рельєфно, є сенс послідовно розглянути пануючі уявлення цих періодів щодо одного предмету. Подібно до того, як індивідуальні стилі художників розкриваються найбільш виразно при співставленні їхніх робіт за одним сюжетом, так і духовні змісти епох виявляють свою специфіку у висловлюваннях на одну тему. У якості такої розглянемо “аксіоматичні” твердження доби про дійсне буття. Порівняємо, що було безумовно й очевидно існуючим для людини доби Середньовіччя, Нового часу та сучасності, використовуючи відомі положення Аврелія Августина, Р. Декарта та А. Камю, які були знаковими у відповідні моменти.

Одне з принципових для онтології Августина положень формулюється у “Сповіді” так: “І Ти виголосив здалека: “Я єсмь, Я Сущий”. Я почув, як чують серцем, і ні з чого було більше мені сумніватися: я швидше б засумнівався в тому, що живу, ніж в тому, що є Істина, Яка осягається розумом через світ створений” [1, с. 92]. Про все те, що стоїть нижче за Бога, пише далі Августин, не можна сказати ні що воно існує, ні що не існує: воно існує, оскільки все від Бога, і його немає, оскільки воно не те, що Він. Істинно, на думку Августина, існує тільки те, що перебуває незмінним.

Із зазначеного вище можна зробити такі висновки. Початкова інтуїція Августина – існування Бога, можна засумніватися у власному існуванні, але не в Його. Статусом справжнього буття володіє тільки Бог. Предмети, що нас оточують теж існують,

Августин не сумнівається в їхньому бутті, питання у тому, наскільки воно справжнє. Гарант існування речей – їх Творець. Вони суть остільки, оскільки створені Ним.

Від створеного світу слід звернутися до його трансцендентного джерела – Бога, бо тільки Він надає дійсне життя. Бога слід шукати за межами видимого світу, Він не є чим-небудь з безпосередньо доступного нам. Тобто, Августин чітко розрізняє “примарний світ смерті” та істинне Буття. У світобудові Августина суще ієрархічне, неоднорідне. Все організовується навколо трансцендентного Творця та існує настільки, наскільки наближено до Нього. Тільки такий, структурований всесвіт, згідно переконанням стародавніх, можна вважати дійсно існуючим. В язичницьких космогоніях йому протистоїть аморфний, гомогенний хаос, позбавлений начала, яке структурує, початкової точки відліку, сакрального виміру, навколо якого починає утворюватися космос. Основна властивість цього хаотичного неіснуючого – гомогенність, однорідність: жодна крапка у просторі не має переваг перед іншою, жоден момент часу нічим не відрізняється від будь-якого іншого. Цей хаос слугує матеріалом для творіння. У християнській космогонії всесвіт створюється з ніщо.

За середньовічною онтологією, ми мешкаємо у світі, про який складно сказати, чи він є, чи його немає. Тому людина того часу прагне прилучитися до Божественного, справжнього буття. Історія, за Августином, є пошуками втраченого раю: “прогримів заклик Його, щоб ми повернулися звідси до Нього” [1, с. 49]. Відновити спілкування з Творцем є головною метою середньовічної людини. А Він, підкреслимо, є трансцендентним Богом. Античні боги, наприклад, не володіли такою властивістю [42, с. 172; 103, с. 5–6]. Отже, культура середніх віків спрямована на потойбічні виміри буття. Однією з особливостей духу цієї епохи є трансцендентна орієнтація. Як вже згадувалося, особливості духу доби утворюють комплекс змістовних домінант – змістовний вимір стилю, у якому доба самовиражається. Тоді зазначену особливість духу середньовіччя (змістовну стильову домінанту) можна позначити словом “трансцендентність”.

Художня творчість яскраво виражає трансцендентну спрямованість епохи. Середньовічне мистецтво слова характеризується розквітом “видінь”. Події в цих книгах розвиваються таким чином: головний герой “підноситься” у потойбічні сфери, а потім розповідає, що він там бачив. Прикладом може бути Апокаліпсис Іоанна Богослова. Самі назви середньовічних творів свідчать про трансцендентну спрямованість. Наприклад, “Лествиця” Іоанна Синаїта. Твір був “сходами від земного у священне”, тобто посередником між світами. За його допомогою читач міг відкинути тяжкість профанного існування і “доторкнутися” до Неба.

Іншим “вікном” у трансцендентне була ікона, що вказувала за допомогою зримих образів на недоступні звичайним почуттям небесні архетипи. Ікона розкриває свій духовний вміст у духовному сходженні “від образу до прототипу”. Іконопис, вчив автор корпусу ареопагітик, є зображенням “надчуттєвих видовищ”. Однією з основних задач ікони було залучення глядача до трансцендентного світу. Той, хто споглядає образ Божества на іконі, писав Преп. Іосіф Волоцькой, підноситься розумом і думкою до Божественної любові. Мистецтво, таким чином, веде людину від видимого образу до невидимого і позамежного прототипу, зводить від тілесного і доступного відчуттям до суто духовних споглядань. У цьому полягає “анагогічна функція” ікони: вказуючи на духовні феномени потойбічного світу, вона зводить (anago) розум і дух людини до нього.

Образотворчі мистецтва доповнювала музика. У 4-му ст. Амвросій Медіоланський вводить “антифонний” спів (на два хори) за зразком Іерусалимського Храму. За переказом, цей спів був явлений Святителю Ігнатію Богоносцю, учню Іоанна Богослова: так оспівували хвалу Богу янголи. Отже, музика не просто “супроводжує” богослужіння, вона наслідує тому, що відбувається на Небі, наближає людину до Бога, сприяє “небесному сходженню”. Спів – це “піднесення розуму” [39, с. 70].

Амвросій Медіоланський започаткував систему співу на вісім “голосів”. Григорій Богослов і Іоанн Дамаскін називають “вісім”

символом вічності, у числі “сім” вміщується теперішній час (за днями створіння), а восьмий день буде після воскресіння померлих. Архітектура використовує таку ж символіку. Середньовічний зодчий намагається втілити у своїх витворах невидимий порядок. Прикладом може бути типова для того часу базилікальна церква [58, с. 53–58]. Вона могла бути побудована виключно з каменю без дерев'яних стропил для того, щоб єдність матеріалу відображала ідею єдності Трійці та єдності людства, що обіймається єдиною вірою. Коло склепіння символізувало рай майбутній, а квадрат на рівні пола під склепінням – рай втрачений. Чотири сторони квадрату могли позначати чотирьох євангелістів, чотири кінця Хреста, чотири ріки у Раю, чотири головні чесноти. Храм будували на місці “теофанії”, вторгнення надприродного. У такому місці відбувається сполучення між світами, між різними онтологічними рівнями існуючого. У храмі людина намагається подолати прірву між навколишнім світом і Небом за допомогою молитви.

Описана вище трансцендентна інтенція досягала апофеозу у “храмовій дії як синтезі мистецтв”. Богослужіння у храмі містить формально-виражальні прийоми усіх видів мистецтва. На людину під час служби впливають слова і мелодія молитви, ікона, запах пахощів, особлива система освітлення, ритуальні жести, архітектура храму. Всі ці складові богослужіння мали символічне навантаження і вказували на інший світ. Вбрання священників, розподіл храму на частини – все символізує Інший світ, вказує на Небо. Метою богослужіння є наближення людини до Бога.

Тепер поглянемо, яких формальних домінант вимагає для себе трансцендентність. Оскільки мистецтво було зобов'язане підносити у надприродне, то усе, що могло нагадувати про земне, пристрасне, спотворене гріхом послідовно усувалося, для чого виробляються відповідні стильові прийоми. В іконописі, наприклад, вважається за необхідне порушення пропорцій, просторових співвідношень, використання зворотної перспективи. Разом із фасадом будинку можуть бути показані обидва причілки, у книги помітні відразу три, чи навіть чотири обрізи, людські фігури збираються навколо центрального образу занадто щільно тощо. Натуралістичні стильові

рішення відкидалися, оскільки вони елімінують трансцендентний вимір, духовний зміст зображуваної події. Якщо при відтворенні Стрітєння, наприклад, дотримуватися ренесансних правил малювання, то вийде картина з церковного побуту, а не чудо, що змінює хід історії [143, с. 283].

Середньовічне мистецтво зображує те, чого бракує нашій дійсності, яка “лежить у злі”, і долучення до чого було метою життя людини. Тобто, предметний світ літератури цієї доби дуже далекий від життєподібності, від повсякденного існування. У подіях, які утворюють сюжети середньовічних літературних творів, порушуються “звичайні” земні часові, просторові й т.п. закономірності. Мова йде здебільшого про дивовижне, потойбічне та чудесне. У житіях святих, наприклад, представлений поведінковий ідеал, наслідування якому сприяє душевному росту і виправляє небездоганні мирські вдачі. Агіографія розповідає не про “пересічних” людей, а про небожителів, які більш схожі на янголів. Тому за типом умовності середньовічне мистецтво є абстрактним, далеким від форм природи.

Відповідно, важливим при відтворенні історичної особи стає не портретна схожість, а вираз “ідеї людини”, “задуму Бога” про людину. На перший план виходить не зображення зовнішнього, а експресія, вираження внутрішнього. При описі своїх основних стилів Д. Чижевський зазначає, що для одного переважає ідеал спокійної врівноваженої краси, для іншого прийнятним є навіть незугарне. Відштовхуючись від цього твердження, можна зауважити, що середньовічний стиль ґрунтується на ідеалі внутрішньої краси.

У літературі епохи складається специфічний “лексіс”, спосіб поєднання слів. Трансцендентний зміст вимагає для виразу особливої мови із своєю стильовою специфікою. Вона відрізняється від мови язичницької літератури, що оповідала або тільки про земне, або переказувала про небесне анекдоти, які не заслуговують на довіру. Творцю Вульгати, Ієроніму Стрідонському мова священних текстів здавалася занадто “необробленою” у порівнянні із стилем Цицерона. Тобто, християнська духовність вимагала для

вираження більш “простого” способу мовлення, ніж могла запропонувати язичницька риторика. Авва Дорофей, який був добре освіченим і літературно обдарованим, вважав недоречним занадто прикрашати свої повчання. Зміст його книг вимагав присутності “духу смиренномудрія”, який був несумісним з надмірною декоративністю.

З іншого боку, широко застосовувалася алегорія, мовні образи часто були не репрезентативними, а символічними. У середньовічній Русі, наприклад, склалася особлива “книжкова” мова – церковнослов’янська. Будь-яка інша мова була неадекватна змісту церковних книг. Введення елементів “народної” мови у “книжкову” сприймалася як задум христорборців або людей з грубим розумінням [117, с. 283–284]. Тобто, стиль літератури доби, все ж таки, був достатньо далеким від мовної норми. Якщо скористуватися термінологією А. Єсіна, то можна сказати, що для середньовічного мистецтва слова притаманна така стильова домінанта як риторичність.

Загальновідомим є підкорення середньовічної художньої творчості суворим канонам. Причому правила встановлювали не самі митці. За одним з визначень Сьомого Всесвітнього Собору, живописцю при написанні ікон довіряється тільки технічна сторона справи. Художня форма перебуває у віданні святих отців, здатних споглядати надчуттєву реальність, що зображувалася на іконі [174, с. 101]. Формальну домінанту, що буде складовою стилю такого мистецтва, можна називати “строгістю форми” (у термінології О. Соколова), або “канонічністю” (за Д. Чижевським).

За середньовічними уявленнями, справжнім існуванням володіє тільки Бог, і мистецтво відтворює сакральне, прагне зобразити те, що існує реально, а не примарно. Істинно існує лише те, що перебуває незмінно (Августин). Тому мистецтво намагається піднятися над потоком становлення і втілити в своїх творіннях уявлення про буття, що перебуває. Духовний зміст, який виражається, вимагає для себе відповідних стильових властивостей. Складається особливий “трансцендентний стиль”. Переважає двомірне, площинне зображення. Об’єм, глибина виключаються,

оскільки дозволяють показувати предмети в різних ракурсах, що вводить їх у потік зміни, у рух. А те, що змінюється – руйнується, і отже, гине (Лукрецій Кар). Середньовічним художникам потрібно було відобразити те, що належить вічності і не піддається руйнуванню. Фігури на розписах римських катакомб, наприклад, не підкоряються дії фізичних і психічних законів, вони нерухомо і безпристрасно повисають у якомусь абстрактному просторі. Будучи при цьому всім корпусом зверненими до глядача, вони випромінюють нетутешній, потойбічний спокій. Фон замальовується однорідною фарбою, внаслідок чого фігури вихоплюються з природного середовища. Августин так виражає цей аспект середньовічної художньої волі у коментарі до “Євангелія від Іоанна”. Помисли тіло – воно є смертним, земним, таким, піддається руйнуванню – відлинь його. Порівняй дух з тілами. Сяйво духу яскравіше за сяйво зірок і сонця. Але дух мінливий, він то знає, то не знає, то хоче, то ні. Облиш все видиме і мінливе. Бог немінливий. Намагайся досягти Бога, бо тільки Він не є минулим [2]. Формальні доміанти, яких потребує втілення подібних змістів – це площинність, фронтальність.

Світло й тінь підкорялися тому ж завданню – піднесенню зображення над світом становлення. У добу Відродження світло та тінь навпаки використовували для моделювання предметів у трьох вимірах, тобто для максимального наближення зображення до навколишньої, чуттєвої реальності. Середньовічна естетика ставила перед мистецтвом зовсім інші завдання. Потрібно було відтворювати явища, що поставали над спотвореною гріхом повсякденністю – такі як Преображення. Подібні завдання потребували особливих стильових рішень. До них належить золоте тло, німби, мандорла, система пробілів, спеціальна гама кольорів, використання золота й дорогоцінного каміння для вбрання зображень тощо. Використання цієї світової системи призводило до виникнення особливого ефекту, зокрема, до зникнення тіней.

Композиція ікони здебільшого симетрична. Строго втримується рівновага частин, предмети угруповуються гармонійно. Така композиція відповідає уявленням про те, що

статусом існування володіє тільки стабільний, впорядкований космос.

Наступна риса, що привертає увагу – чіткі контури предметів на середньовічних зображеннях. Якщо скористатися термінологією Г. Вьолфліна, можна зауважити, що середньовіччя “бачить у лініях”. Це означає, що значення і краса речей відшукуються у контурах, око рухається уздовж меж та “обмацує” предмети. Тобто, в образотворчому мистецтві середніх століть ми маємо справу з “тактильним” образом. Формальна домінанта стилю такого зображення називається лінійністю. Лінійний образ дає предмети нерухомими у чітко окреслених межах. Предмет існує як окреме щось, він не зливається з оточенням, він схоплений у статичний момент, тобто, він відповідає уявленням епохи про справжнє буття. У цій стильовій домініанті також постає характерна “онтологія нерухомості”.

Такі ж мотиви спостерігаються і в архітектурі доби. Для романського стилю властиві масивна пластика, прості геометричні форми, чіткі контури будівлі. За висловом Ле Корбюз’є, архітектура – це мистецтво вписування ліній у небо. Романська покрівля чітко “відрізнана” від неба, подібно до лінійного образу у живопису епохи. Споруди, що були створені за допомогою таких стильових прийомів асоціюються із спокоєм, порядком, стабільністю, надійністю, незмінністю. Це враження посилюється скульптурними образами, які розташовували з огляду на архітектурний задній план. На них можна було роздивитися тільки фронтально, що виключало динаміку. Таку форму можна назвати закритою (у термінології Г. Вьолфліна) або завершеною (за Д. Чижевським).

Пошуки мови, доцільної для виразу трансцендентного змісту, були довгими і часто мали драматичний характер. Прикладом може слугувати відома полеміка між іконоборцями та іконошанувальниками. Іконоборці вважали, що живописні образи не можуть вміщати Божественне. І якщо живопис був, зрештою, визнаний прийнятною формою для сакрального змісту, то деякі інші виразні засоби, наприклад, комічні, були відкинуті. Якщо

витвір мистецтва повинен бути “сходами, що зводять душі від землі до небесної слави”, то жарти недоречні. Йдеться про настільки значущі речі, що сміх нічим добрим тут закінчитися не може.

Отже, доба може самовиражатися у стилі тільки певним способом і ніяк не інакше. Чужі стильові елементи будуть відштовхуватися, а споріднені – притягуватися.

На завершення доречним буде таке зауваження. У мистецтві середньовіччя існували явища, які носили виразний світський характер і тому нібито відхилялися від трансцендентної орієнтації доби. Мова йде про народну, лицарську, студентську творчість. Проте, результати цієї художньої практики несуть у собі загальний відбиток часу та залишаються умовними за стилем. При погляді на них зрозуміло, що всі вони створені у трансцендентну епоху. Загальна інтенція доби відбивається у всьому. Наприклад, персонажі героїчних пісень, епосу, романів або любовної лірики – це символічні образи, при створенні яких використовуються прийоми, що надають їм умовності. Наприклад, широко використовуються шаблони (“атлас рук”, “світло очей”), що перешкоджають натуралізації образу, наближенню його до життя тощо.

Так, Прекрасна Дама трубадурів і труверів має мало спільного із реальними жінками, які оточували поетів-лицарів. Дама була персоніфікацією уявлень про досконалу красу, недосяжну у реальному земному житті, тобто, трансцендентним щодо нього ідеалом. Причому, ця неможливість доторкнутися до ідеалу сприймалася як принципова: кохання не може бути здійсненням, здійснене кохання змінює ім'я (Арнаут де Марейль). Загалом куртуазний світ був, за висловом А. Гуревича, “сублімованим світом” [46, с. 218], він являв собою особливу сферу, що відділялася від повсякденного існування. Герої класичного епосу середньовіччя також є ідеальними, зразковими типами, які підносяться над історичною дійсністю у трансцендентний щодо неї світ, хоча епос і ґрунтується на реальних подіях, а його герої – це історичні особи [46, с. 216]. Побутові, жанрові подробиці зустрічаються у середньовічних романах так само нечасто, як і в

життях святих (прикладом може бути “Трістан та Ізольда” Кретьєна де Труа). Фантастика була обов’язковим елементом рицарського роману, насиченого казковим, пригодницьким, надзвичайним, що підносило його героїв над буденністю життя [69, с. 97]. Поезія французьких голіардів (студентів) 12–13-го ст. вміщувала суто світський вимір (пародії, любовна лірика), проте вони писали й релігійні гімни, заклики до хрестових походів, моралістичні сатири на негідних монахів, що було цілком у дусі доби.

Умовними є й зображення, що ілюструють світські сюжети літератури. Лицарі та їхні дами, які обмінюються ніжними поглядами, подаються на площині, вони статичні, деформовані [58, с. 246–247]. Такими є й світські середньовічні портрети. Так, зображення дам з роду Бабенбергів 12-го ст. відрізняються від зображень Мадонни суто зовнішніми атрибутами (відсутністю німбів тощо). Подібні тенденції спостерігаються і в народній творчості. Наприклад, символи та алегорії були присутні у сценах “народної драми”, які розігравали жонглери, зображаючи “тяганину”, “дебати” Душі з Тілом, Вина з Водою, Великого посту і Масляниці [69, с. 53–54]. Мистецтво германських народів, зауважує А. Гуревич, було суцільно фантастично та умовно. Образи “звіриного стилю” 1-го тисячоліття на камені, дереві, металі, кістці далекі від реально існуючих тварин. Ці ж риси виступають у стародавній скандинавській поезії [46, с. 90].

Отже, Середньовіччя загалом було трансцендентною епохою. У цьому його специфіка і відмінність від попереднього та подальшого часів. Середньовіччя виділяється як щось цілісне і має відмітні особливості саме завдяки піднесенню духу, інтенції до надприродного. Остання надає добі відмітне забарвлення і дозволяє відрізнити Середньовіччя від інших епох.

Підведемо підсумки. Середньовіччя як історична епоха виражає себе у таких стильових домінантах як: трансцендентність, площинність, лінійність, статика, закінченість, закритість форми, виразність, внутрішня (духовна краса), риторичність художньої мови, симетрія у композиції, канонічність, абстрактність

(умовність). Перелік, звісно, відкритий, він припускає й передбачає уточнення та подальшу розробку. Мова йде про загальну тенденцію, яка висвітлена тією мірою, яка потрібна для з'ясування характеру проблемного проміжку художнього процесу (Нового часу та сьогодення).

3.2. Ідеал прекрасного Нового часу: стильовий аспект

Перш ніж розглядати стильові аспекти художньої практики Нового часу, доречним буде визначитися щодо його часових меж. Існує позиція, згідно з якою Відродження не є ізольованим від Нового часу періодом, а його початком. Так розуміли Ренесанс Я. Буркхардт, О. Шпанн та інші [194, с. 217–218, 221]. Справді, як вже зазначалося, ідеї Відродження (гуманізм, антропоцентризм тощо) не локалізовані у проміжку 14–16-го ст., а транслуються протягом усього Нового часу, і ми зараз спостерігаємо їхнє поступове згасання. Приєднуючись до цієї традиції, будемо розглядати Відродження як початок Нового часу, що утворює єдине ціле з останнім. Тоді Новий час є культурно-історичною епохою, яка відкривається Ренесансом і закінчується у 20-му ст..

Таке бачення узгоджується з відомою періодизацією, відповідно до якої європейська (або навіть всесвітня) історія поділяється на Стародавню, Середню та Нову. Ця схема сходиться до Іоахима Флорського, гуманістів Ренесансу, Й. Келлера. Зараз вона може примати такий вигляд: Стародавній світ – від появи людини до падіння Західної Римської імперії, Середні віки – від падіння Західної Римської імперії до епохи Відродження, Новий час – від Ренесансу до закінчення Першої світової війни, Новітній час – від закінчення Першої світової війни й дотепер (Ж. Ле Гофф, В. Грін, А. Гуревич, А. Маникін [47, с. 40; 89, с. 14; 114, с. 6–7]).

Спробуємо виявити змістовні домінанти стильової динаміки Нового часу. У якості точки відліку розглянемо онтологічну

аксіому Р. Декарта: “Відкинувши, таким чином, все те, в чому так чи інакше ми можемо сумніватися, ми легко припустимо, що немає ні Бога, ні неба, ні землі і що навіть у нас самих немає тіла, але ми все-таки не можемо припустити, що ми не існуємо, тоді як сумніваємося в істинності всіх цих речей” [52, с. 316].

На відміну від Августина, для якого існування Бога було очевидним, початкова інтуїція Декарта – це існування людини як мислячого суб’єкта, а в існуванні Бога можна сумніватися. Таким чином, теоцентрична культура середньовіччя трансформується в антропоцентричну. Дійсно існуюче опиняється не на Небі, а на землі. Центр, з якого впорядковується всесвіт, зміщується з Творця-Бога на творіння – людину. Відродження поставило людину у центр всесвіту, вона стає *corpus mundi* (“скріпою світу”), точкою відліку, з якої конституюється суще.

Оскільки у період Нового часу вважається, що буття обмежується тільки іманентною, навколишньою дійсністю, то життєві задачі, відповідно, вичерпуються її благоустроєм. Новий час поглинений турботами про матеріальне, земне щастя. Ідеї технічного прогресу, соціальної революції тощо опановують умами і викликають найбільш бурхливий ентузіазм. На початку доби Ф. Бекон закликає людство спрямувати зусилля на оволодіння матеріальною природою, не очікуючи милості від неї. Коли доба наближається до завершення, В. Гюго пише, що мистецтво повинне допомагати людині звільнитися від “прокльону, який в епоху розквіту цивілізації створює для неї пекло на землі” – від гноблення пролетаріату, жінки та дитини [48, с. 4]. Таким чином, спільним знаменником доби є зосередженість на поцейбічній, безпосередньо доступній досвіду дійсності. Позначимо такий аспект характеру духу Нового часу, тобто, одну із змістовних домінант його стильових течій, терміном “іманентність”.

Зауважимо, що уявлення про трансцендентний, надприродний світ у Новий час залишались, але вони зазнають суттєвої трансформації та якісно відрізняються від середньовічних. Яскравим прикладом є уявлення про Творця світу, про Абсолют. У пантеїзмі Н. Кузанського та Дж. Бруно Він позбавляється

трансцендентного статусу і розчиняється у природі. У деїзмі Герберта Черберійського, Е. Шефтсбері або Вольтера Особистісний Бог середньовіччя перетворюється на безособову першопричину світу, стає просто науковою абстракцією, яка застосовується для вирішення питань про походження суцього і початок руху. Б. Паскаль не впізнавав у “бозі геометричних істин і стихійного порядку” Бога християн, Бога Аврама, Ісака й Якова. Божество дійств – це тільки гіпотеза *ad hoc*, у якій незабаром перестануть мати потребу.

19-те століття підбиває підсумки “проекту Модерну”. Численні філософи нібито різних переконань і напрямків настійливо та послідовно висловлюють одну й ту саму думку, формулюючи змістовне наповнення своєї доби. Вважається, що Бог є людською сутністю, яка є дезіндивідуалізованою, дематеріалізованою та перенесеною на небо (Л. Фейєрбах). Релігійні вірування – це не що інше, як фантастичне відображення у головах людей тих зовнішніх сил, котрі панують над ними у повсякденному житті (Ф. Енгельс). Поділ світу на “істинний” (трансцендентний, ноуменальний) і на той, що “тільки уявляється” (феноменальний) є проявом декадансу; дійсно існує тільки світ явищ (Ф. Ніцше). Необхідно, нарешті, позбутися від “теологічних” і “метафізичних” сутностей і побачити дійсні, “позитивні” причини того, що відбувається навколо (О. Конт).

Починаючи з доби Відродження, європейська культура бере до уваги тільки “природний порядок” речей, трансцендентний вимір буття відкидається. Ця процедура була визначаючою для онтології Нового часу. Після неї картина світу перестала містити трансцендентний Абсолют як постійно активну основу світоладу. Реальність стали мислити винятково як “природну”, тобто таку, що розвивається та існує в силу власних, іманентних передумов, не потребуючи зовнішніх факторів, що конституують її.

Стильова динаміка Нового часу демонструє узгодженість із описаним рухом “з небес на землю”, з цією іманентною орієнтацією епохи. У Капітолійській промові Ф. Петрарка стверджує, що поет дарує людині славу за її подвиги, наділяючи

безсмертям: завдяки поезії ніщо в історії не вмирає. Слово “безсмертя” вживається зовсім в іншому значенні, ніж у середньовічних авторів. Мається на увазі вже не вічне життя за труною, а поцейбічна, земна слава.

Відповідно художник повинен говорити не про сакральне, а про мирське. Данте писав “Божественну комедію” у той час, коли поезія і наука мали загальну назву *litterae* та різнилися тільки формально. Поезія висловлювала ту ж істину, але не прямо, а в “обманливих образах”. У твердженнях Петрарки з’являється вже нове розуміння цього питання. Молодший сучасник Данте вважає, що теологія та мистецтво мають різні предмети: перша оповідає про істинного Бога, друге – про хибних божеств та смертних.

Тобто, митці починають розповідати не про небожителів, а про земних людей. “Комедія” Данте має ще всі зовнішні атрибути середньовічного “видіння”, але її персонажі – це вже “живі люди”, а не “алегорії” і “схеми”, доречні цьому жанру згідно із старими стильовими канонами. Беатріче зображена не тільки як символ богослов’я, але і як дівчина з плоті й крові.

Данте починає писати “Комедію” латиною, потім переходить на рідну мову. Це свідчить про те, що латина вже не відповідала духовному змісту, який виражався “Комедією”. Епоха вимагала інших форм і стильових рішень, зокрема, іншої мови. Опір, що чинило католицистство богослужінню національними мовами, є неоднозначним явищем, яке може по-різному оцінюватися. На нашу думку, принциповість Риму стосовно латини мала й такий аспект. Мова богослужіння дедалі все більше відривалася від життя і не використовувалася у побуті. Вона ставала “трансцендентною” відносно наявних культурних обставин. Латина випадала з “щоденщини” і вихоплювала з неї слухача. Якщо “звичайна” мова (національна) набуває все більшого поширення, то це означає, що людина занурюється у “стихії цього світу”. Використання повсякденної мови у молитві чи проповіді привносить побутову прозу у життя духу. Прикладом є “Гімн Сонцю” Франциска Ассізьського, який був написаний італійською мовою, що стало прологом до ренесансного розквіту національних поезій.

Те ж саме стосується й “конструкції” поетичного тексту. Як відомо, попитом стали користуватися не гекзаметри Петрарки, а сонети, до яких сам автор серйозно не ставився. Епоха шукала й обирала для самовираження таку стильову форму, що задовольняла б її духовні запити: предметний світ мистецтва стає все більш життєподібним, а мова рухається у бік номінативності.

Головним об’єктом зображення для мистецтва доби стає людина. Використовуючи релігійні сюжети, художник вже відтворює не трансцендентне, а людину – самого себе. З’являються мотиви, що абсолютно не відповідають вимогам сакрального змісту. Мікеланджело, розписуючи Сикстинську капелу, додав святому Бартоломео схожість із собою, фактично створив автопортрет. О. Оніщенко називає подібні художні рішення “моральними провокаціями” [130]. У Середні віки поширення вказаних практик було немислимим. Тоді серйозно обговорювалася проблема припустимості такої деталі як осел при зображенні входу Месії до Єрусалиму. Середньовічний стиль передбачав зведення усіх “жанрово-побутових” елементів до мінімуму. Зовсім іншу стильову специфіку демонструє мистецтво Відродження. Сакральні зображення його майстрів наповнюються довільними предметами й темами, і їхній релігійний смисл поступово розчиняється у повсякденності. Ця тенденція відчувається вже у назвах: “Мадонна з папугою”, “Мадонна з яблуками” тощо. Самі зображення свідчать про те, що сакральний сюжет використовується як привід для розгортання суто світської теми. Створюючи образ Мадонни, ренесансні художники надають перевагу не спогляданню Божественного прототипу, “сущого на небесах”, а запрошують позувати гарненьких городянок, що живуть по сусідству. Тобто “натуру” починають шукати “на землі”. Якщо скористатися термінологією О. Соколова, можна сказати, що Середньовіччя більш зорієнтоване на “загальне”, а мистецтво Нового часу – на “одиничне”. Художників вже більше цікавить не внутрішня, а зовнішня (фізична) краса їхніх моделей.

Ренесансний живопис залишає образ лінійним, але робить його не площинним, а тривимірним за допомогою прямої перспективи і

світлотінньового моделювання. Площинність поступається глибинності. Замість монокольорового заднього плану з'являється пейзаж. Предмет зображення тим самим “опускається з Небес на землю”. В цьому природному середовищі предметний світ проіснував до кінця 19-го століття. Поступово пейзаж, натюрморт тощо оформлюються як самостійні жанри. Мистецтво активно опановує навколишню дійсність, чому відповідає натуралістичний стиль.

У музиці доби активно розвиваються світські музичні форми – балади, мадригали, канцони, лютневі пісні. Мадригал, наприклад, є музикою на вірші пасторального, любовного змісту. За однією з версій, сама назва цієї форми походить від слова “materialia”, що означало світський спів, на відміну від “mottetto”, духовного співу, який був схожим на мадригал за формою.

Подібні тенденції демонструє й архітектура Відродження. Дуже помітним це стає при порівнянні середньовічних та ренесансних споруд із однаковим “мотивом”, наприклад, споруд базилікального типу. У середньовіччя головна тема купольної базиліки вирішувалася таким чином, щоб створити ефект чуда (В. Полевой). У такій будівлі неможливо зрозуміти, яким чином опори й арки підтримують купол. Прихованість зв'язків між частинами храму наводила спостерігача на думку про існування Сил, що перевищують природні закони та людське розуміння. Будівництво однієї з перлин Ренесансу, купольного собору Санта Марія дель Фьоре, замислюється з метою виразити “могутність і мудрість великого духу” народу Флоренції [198, с. 37–38]. Покрівля Санта Марія дель Фьоре наводить на роздуми про всесилля людського генію, для якого немає нездійснених інженерних задач. Тобто, у куполах середньовічних храмів знаходила вираження велич надприродного Творця всесвіту, у куполах ренесансних базилік уславлювалася творча велич людини.

У середині храму, у практиці богослужіння теж відбуваються певні зміни. У 9–13-му ст. виникає й розвивається “літургійна драма” – постановка епізодів з Святого Письма, що здійснювалася священиками. Поступово ця театральна форма виходить за межі

храму на паперть і двір, втрачаючи зв'язок з літургією. З'являються такі види сценічної діяльності як міраклі, містерія, фарс. Зосереджені на релігійній тематиці міраклі і містерія погали стають розважальними, жанровими – такими, “як життя”. Наприклад, боротьба святих і демонів за душі людей може виглядати як свара на базарній площі (“Міраклі про Теофіла” французького трувера Рютбюфа). Містерії є видовищами, у яких біблійний сюжет є тільки приводом для грандіозного навіть за сучасними критеріями “шоу”: у епізоді створення світу на сцену виводять живих тварин; Мойсей доторкається жезлом до скелі, і з неї починає бити вода; з пекельної пащі вивергається справжнє полум'я тощо. Нарешті, фарс відмовляється від духовно-моральнісного впливу на глядача. Головний герой цього комедійного жанру – веселий шахрай-простолудин. Вистава стає вже цілком світською. За ступенем умовності сценічні форми все більш і більш наближаються до повсякденного життя, занурюються у побут.

Зазначені стильові тенденції закріплюються і поглиблюються протягом усього Нового часу. Мистецтво стає все більш і більш секулярним, навіть коли воно свідомо звертається до релігійної тематики. Прикладом може бути бароко, так званий “єзуїтський стиль”, що нібито є “духовним” вже за самою назвою. Проте, форми бароко дуже відрізняються від середньовічних. Барочне мистецтво випромінює пристрасть і напруження, а не спокій. Фігури святих на середньовічних зображеннях часто лунуть у повітря, не торкаючись землі, у явній суперечності із законом всесвітнього тяжіння. Їхня фронтальність виключає будь-які “земні психічні взаємодії” між учасниками багатопігурних композицій. Всім цим підкреслювали сторонність зображення усьому земному. Глядач бачив не живих людей, а абсолютно позбавлені тілесності видива, що приходять з світу іншого. Образи святих Рембрандта, наприклад, є повною протилежністю. На його картинах бачимо енергійних, сповнених патетики борців з розвинутими м'язами – справжній апофеоз плоті. Тобто, барочне мистецтво репрезентує зовсім інший тип духовності – не споглядальний, а діяльнісний.

Враження таке, що головним для бароко стає вже не “сходження на Небо”, а зображення цілком поцейбічних “афективних” рухів людини як самоціль. Формальну домінанту, що відповідає цій тенденції мистецтва доби, можна назвати динамікою, мінливістю (термінологія Д. Чижевського).

Відродження “звело” предметний світ мистецтва на землю, залишаючи образ лінійним. Бароко розмиває чіткі контури предметів. Відбувається рух від “тактильного” до “оптичного” (“живописного”) способу художнього формотворення. Останній припускає не відтворення предметів самих по собі, а тільки оптичних вражень про них. У праці “Основні поняття історії мистецтв” Г. Вьольфлін детально розглядає цю трансформацію. Бароко, на думку Вьольфліна, “бачить у плямах”. Око, що бачить у плямах, відволікається від країв, вони затушовуються, розмиваються. Якщо лінійний образ схоплює предмети нерухомими у чітко окреслених межах, то живописний образ не дає міцно зафіксованих предметів, зображення розпливається, тіла втрачають статичні границі. Головною “дійовою особою” оптичного зображення стає не окрема річ, а простір, наповнений атмосферним світлом. Він сполучає предмети між собою, знищуючи їх індивідуальну самотійність. Це надає речам часову цінність, включаючи їх у космічний взаємозв’язок явищ – у рух, у мінливість і, отже, у руйнування. Формальна домінанта такого стилю – живописність.

Лінійному стилю відповідає світобачення, для якого наявні надійні і непорушні рубежі світу. Н. Кузанський вбачає необхідність у тому, щоб кінцеві речі мали межу, оскільки без неї ніщо не може існувати, бо не було б тоді розрізнення, порядку і пропорції. Всі речі можна впорядкувати за розміром від мінімального до максимально великого. Якщо цей ланцюг не має обмеження, то кожна річ є і нескінченно великою і нескінченно малою. Щоб речі існували як щось визначене, необхідна границя множини кінцевих речей – “абсолютний максимум”. Тіла тоді опиняються статично зафіксованими у своїх контурах, а світ у цілому має непорушний фундамент як умову свого існування, що

не дозволяє предметам розпливатися в аморфний хаос. Така онтологія є елементом середньовічного світогляду, що частково залишається у Відродження. Поступово ці метафізичні “атавізми” витісняються іншими уявленнями.

Д. Бруно наполягає на існуванні нескінченної кількості світів, що означає відсутність будь-яких меж у Всесвіту. Земля перестає бути центром. Світобудова перетворюється на незатишну і небезпечну “безодню”. Людина у ній – це “мисляча тростина”. Її невідомо для чого привели в це пустинне і дике місце, і вона не знає, як вибратися звідси (Б. Паскаль). Світ навкруги людини коливається, втрачає стійкість. Позбавлений чітких контурів, оптичний образ цілком відповідає такому світобаченню.

Якщо лінійний стиль був статичним, то живописний передбачає динаміку. Предмети набувають об’єму, площинне зображення замінюється тривимірним. “Знецінення площини” є наступною домінантною рисою стилю доби. Пряма перспектива “розчиняє” площину та надає глибини зображенню. Така ж тенденція спостерігається і у архітектурі. Зникнення площини стіни розпочинається вже у готичних спорудах: стіна стає тоншою й поступово “зникає” у світлі вітражів. З’являються декоративні прикраси (наприклад, статуї на даху), що робить контур будівлі не таким “лінійним”, чітким. Починається “злиття” будівлі з навколишнім простором. Отже, архітектура теж набуває “живописних” стильових рис, стає динамічною. Бароко пускає по стінах хвильовий рух, що створюється пілястрами. Статуї ставляться у вузькі ніші – для того, щоб підкреслити їхню експресивну динамічність. У інтер’єрах стіну теж намагаються “усунути”, надати їй глибини. Це досягається за допомогою розписів плафонів, складної системи дзеркал тощо.

“Високе”, “духовне”, “небесне” ще довгий час буде вважатися єдиним предметом, гідним зображення. “Прекрасне не має нічого спільного з матерією, – стверджував Н. Пуссен, – яка ніколи до прекрасного не наблизиться, якщо не буде одухотворена відповідною підготовкою” [129, с. 77]. Живопис, на думку Пуссена, є “зображенням духовних понять, хоча й у чуттєвих образах”.

Подібні положення виражають естетичну програму класицизму. Так, герої трагедій П. Корнеля та Ж. Расіна є втіленням “духовних понять” про цивільну доблесть у “чуттєвих образах”, відповідно до теорії Пуссена. Однак, ці взірці чесноти служать вже не “небесному Сеньйору”, як середньовічні святі, а королю Франції, наприклад. Вони громадяни “земного граду”. Або ж Тартюф Мольєра. З одного боку, цей персонаж є вираженням ідеї лицемірства як такого. Але, зображення вад у Мольєра вже викликають асоціації з “реальними” людьми, а не наводять на думку про пекельні вогні, як це було у середньовіччі.

Романтичне мистецтво продовжує рух назустріч до суто земного життя. Сильові прийоми класицизму здаються романтикам занадто штучними. А. Моруа дає таку характеристику ампіру, описуючи еволюцію стилю В. Гюго: жаргон французької поезії був тоді мертвою мовою, замість того, щоб сказати “Радості любові не гірші, ніж військова слава”, покладалося писати “Пояс Кіфери не гірше егіди Паллади!” [124, с. 70]. Ще занадто багато в нього муз та ангелів, – пише Моруа про ранню поезію Гюго, – занадто багато вигуків “Праведне небо! Що бачу я? – ...О, небеса! Куди ті воїни йдуть!”, і все-таки у віршах, начебто проти його волі, з’являються спогади дитинства, правдиві пейзажі [124, с. 116].

Реалізм проголошує джерелом краси зневажану раніше матерію. “Прекрасне – це саме життя”. Так формулював М. Чернишевський новий естетичний ідеал [186, с. 31]. Навколишня дійсність не видається реалістичному напрямку настільки недосконалою, щоб було необхідно доповнювати її чимось “безтілесним”, ідеями. Мистецтво повинне відкинути “метафізику” та зосередитися на зображенні “типових характерів у типових обставинах”. “Роман – це дзеркало”. Згідно із даним Стендалем визначенням, життя варто відбивати по можливості максимально повно. Цього імперативу дотримуються натуралісти. Причому настільки старанно, що Стендаль стає для них вже недостатньо радикальним. На думку Е. Золя, він зображував людину, яка складається тільки з “голови і серця”. Натуралісти сміливо доповнюють відсутнє, й до розуму та почуттів додається

“фізіологія”. Таким чином, натуралісти, реалісти, веристи продовжують рух до номінативності та життєподібності. Реалістичні канони вимагали природності мови та предметного світу. Художня творчість такого типу тяжіє не до вираження та психологізму, а до зображення, описовості.

Мистецтво у Новий час відділяється від ремесла і релігії, набуває автономії. Роботи починають підписувати, виникає культ творчої особи, що не обмежена “зовнішніми” канонами, але сама створює правила для творчості. Вважається, що правила виникають у вільній грі художника-генія, або їх намагаються вивести з властивостей ratio. Форма стає все більш вільною у порівнянні із Середньовіччям, але про правила все ж таки ще згадують навіть романтики, а класицизм взагалі залишається орієнтованим на канон напрямком. Можна було б сказати, що середньовіччя належить до строгої, а Новий час – до вільної форми (користуючись термінами О. Соколова). Але як тоді називати радикальне заперечення правил, що буде панувати у 20-му столітті? Користування парами стильових категорій починає виявляти незручність. У Д. Чижевського строгості та свободі форми відповідають “канонічність” і “новизна”. Тип канонічності, що передбачає незалежність правил мистецтва від митця, можна назвати “об’єктивним”. Такий стан справ мав місце у Середньовіччя, коли авторами твору вважалися святі отці. Стильову домінанту такого мистецтва будемо назвати “об’єктивною канонічністю”. Домінанту стилю доби Модерну можна тоді назвати “суб’єктивною канонічністю”, а відповідний елемент художньої манери 20-го ст. – “новизною”.

Підведемо підсумки. Формальними домінантами стилю, у якому самовиражається Новий час, є глибинність, живописність, динаміка форми, зображальність, зовнішня (фізична) краса, номінативність мови, суб’єктивна канонічність, життєподібність предметного світу (міметичність). До цього переліку додається іманентність (змістовна домінанта).

Мистецтво Модерну демонструє узгодженість своїх формальних, змістовних і матеріальних домінант. По-перше, певна

єдність спостерігається на рівні художньої форми, на рівні властивостей, що складають зовнішній, формальний шар стилю. Звичайно ж, не можна заперечувати того, що Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм помітно відрізняються. Класицизм, наприклад, репрезентує спокійну і гармонійну красу, а бароко – рух і пристрасть. Але всі зазначені стильові напрямки мають фундаментальну спільну рису, яка надає їм спорідненості й відрізняє їх від попереднього й подальшого художнього процесу. Всі “стилі” Нового часу є принципово натуралістичними, їхня спільна формальна домінанта – міметичність, у той час як середньовічне мистецтво і мистецтво 20-го століття принципово відмовляються від наслідування природі. Підкреслимо, що мімесис виявляється спільним знаменником стилю доби, якщо його порівняти із середньовічним та модерністським. У порівнянні між собою розглянуті стильові рухи відрізняються за ступенем умовності. Маньєризм, бароко, романтизм, імпресіонізм є більш абстрактними, а Відродження, класицизм, реалізм, веризм, натуралізм – більш життєподібними. Але важко заперечувати, що всі стильові течії Нового часу виглядають натуралістичними поруч із середньовічними та модерністськими.

Духовний зміст Нового часу адекватно виражався у міметичному стилі. Із зміною ідей, прагнень, почуттів, що утворювали дух епохи, натуралізм став недоречним. Одна доба заступила іншу, і мімесис змінився абстракцією. Коливання між умовністю і натуралізмом свідчать про наявність цивілізаційних зсувів, що знаходило вираження у стильових системах. Натуралістичне новочасове мистецтво з двох боків обмежують умовні, “абстрактні” художні блоки, що свідчить про єдність духовного змісту доби Модерну. Адже закон узгодженості між змістом і формою художньої творчості стверджує, що наявність формальної єдності обумовлена єдністю змісту. Справді, можна виділити наскрізну рису духу Нового часу – це зосередженість епохи на природній, феноменальній дійсності, що відображає змістовна стильова категорія “іманентність”.

Зрештою, якщо звернутися до матеріальних параметрів стилю, то також спостерігається чіткий кордон, що виокремлює мистецтво Нового часу. Середньовіччя надає перевагу стійким, непроникливим матеріалам. У живопису, скульптурі, архітектурі – це дошка, мур, камінь. У літературі – стародавня, застигла латина. Новий час використовує піддатливу, гнучку матерію – олійні фарби, полотно у живописі. Мистецтво слова звертається до національних мов, які перебувають у стадії становлення. Наприкінці Нового часу, на рубежі 19–20-го ст. у художню культуру відбувається вторгнення матеріалів цілком нового гатунку: кров, сміття, предмети побуту, речовини штучного походження, нові слова у літературі (“заум”) тощо. Якісно нова матерія твору свідчить про те, що один тип цивілізації змінюється іншим, розпочинається наступна ера у мистецтві. Отже, підстави для того, щоб характеризувати мистецьку практику Нового часу як єдину за стилем, можна знайти при розгляді матеріальних, формальних і змістовних домінант стилю.

Із здійсненого аналізу можна побачити, що культурно-історична епоха концентрує увагу на певному регіоні буття. Такі онтологічні прошарки традиційно виявляє онтологія. Н. Гартман, як вже згадувалося, представляє структуру світобудови в такому виді: 1) духовне життя (особистий дух, що розкривається у індивіді, та об’єктивний дух, про який говорять гуманітарні науки); 2) душа; 3) органічне життя; 4) фізична природа (від атома до галактик).

Переважний інтерес до того чи іншого виміру буття змінюється від епохи до епохи. Кожен культурно-історичний період має домінуючу “онтологічну інтенцію” – спрямованість до того чи іншого шару існуючого. Середньовіччя зосереджене на трансцендентному, надчуттєвому бутті. Онтологічна інтенція Нового часу приймає до уваги тільки поцейбічний, феноменальний світ. Можна помітити, що запропоновані змістовні стильові категорії відбивають онтологічний характер духу доби. Трансцендентність виражає онтологічну інтенцію до надприродного буття, іманентність – до природного існування.

Отже, у даній роботі розкривається відповідність між онтологічною характеристикою змісту епохи та стильовими домінантами форми.

Здійснений аналіз дозволяє побачити, що домінанти стилю виявляють узгодженість. Змістовні домінанти стилю (у нашому випадку – трансцендентність та іманентність) поєднуються з формальними домінантами вибірково. Трансцендентність потребує таких формальних домінант як площинність, риторичність, статичність, абстрактність, що “відволікають” зображення від “земного” і роблять його умовним, символічним – “не від світу цього”. Іманентність, навпаки, вимагає натуралістичних стильових рішень, що передбачає присутність глибинності, номінативності, динаміки, міметичності. Зазначені формальні домінанти стилю наближають зображення до оточуючої дійсності, роблять його життєподібним. Іманентна орієнтація наповнює зображення повсякденними подіями, типовими характерами тощо. Між домінантами стилю розглянутих періодів існує зв’язок: трансцендентності духовного змісту відповідає абстрактний характер форми, іманентності – міметичний. Перша тенденція спостерігалася у Середньовіччя, друга – у Новий час. Можливо, такий зв’язок є закономірними. І справді, коли зміст знов стає трансцендентним у мистецтві 20-го ст. і сьогодення, стильові домінанти починають тяжіти до умовності.

3.3. Художній стиль у культурі модернізму та постмодернізму в умовах трансформації уявлень про естетично досконале

Середньовічний світогляд є християнським, теоцентричним і трансцендентним, зорієнтованим на надприродне буття. Світогляд Нового часу є “позитивним” (за термінологією О. Конта), антропоцентричним, зорієнтованим на чуттєву природу. Світогляд культури, що почала оформлюватися у 20-му столітті, розчаровується у “брутальному матеріалізмі” позитивістських

попередників. Модерністський світогляд є “віталістичним”, “неомагічним” і “неоміфологічним”, тобто знову демонструє прагнення вийти за межі безпосередньо даного світу.

Онтологічна інтенція культури модернізму, як і у Середні віки, спрямована на метафізичні регіони сущого. Відповідно, мистецтво 20-го ст. знову виходить за рамки іманентного світу. Художники відходили від переднього плану дійсності і прагнули проникнути у приховану за явищем сутність світобудови. Так, Дж. де Кіріко вважав, що кожна річ має два аспекти: зовнішній, видимий всім і кожному і внутрішній, доступний лише деяким у моменти ясновидіння. Витвір мистецтва повинен, на думку Кіріко, розповідати про цей прихований шар реальності. Своє мистецтво художник визначав як *pittura metafisica*.

А. Шопенгауер був одним з тих теоретиків, хто найбільш глибоко виразив ідеї та настрої, що “літали в повітрі”, які й визначили специфіку стилю мистецтва 20-го століття. Художня творчість, на думку Шопенгауера, має своїм об’єктом не феноменальну дійсність, а вічні ідеї, суттєве і постійне у всіх явищах, або ж волю, що лежить в основі світу. В цьому бачив мету мистецтва і Ф. Ніцше, називаючи його у “Народженні трагедії” метафізичною діяльністю у власному значенні слова.

Цілком адекватно виразити ноуменальну сутність світу за допомогою природних форм принципово неможливо, потрібні інші стильові рішення. Стиль творів, відповідно до цієї програми, стає все більш абстрактним. Необразотворчі мистецтва опиняються у привілейованому становищі, оскільки можуть обійтися без відтворення окремих речей. Музика завдяки цьому здатна проникати у саму серцевину світобудови. Образотворчі мистецтва тоді повинні позбутися власної образотворчої природи як від непотрібного баласту і стати “не реалістичними”, якщо вони бажають втілювати сутнісну, глибинну реальність.

Виконання такого завдання здійснювалося за допомогою різних стильових прийомів. Одним із них було “аналітичне”, за словом М. Бердяєва, розкладання “плоті буття” на елементарні й неподільні далі складові. Цим шляхом йшли кубізм, супрематизм і

конструктивізм. Розпорошуючи зовнішній матеріальний шар дійсності у своїх картинах, вони прагнули оголити субстанціальний остов світу.

Дж. де Кіріко надавав можливість проявитися метафізичному аспекту речей, створюючи на своїх полотнах атмосферу абсурду. Можна сказати, що саме абсурдна фантастичність є стильовою домінантою багатьох його витворів. Прикладом може слугувати “Винагорода лестивця”, на якому зображений безлюдний міський пейзаж: цегляні будівлі, пальми, статуя, паровоз. Елементи картини суперечать один одному. Годинники на стінах споруд показують різний час, дим паровоза та прапори на будівлі свідчать про те, що вітер дме у протилежних напрямках одночасно.

Предмети на картинах модерністів починають вилучатися з природного оточення. Г. Клімт, наприклад, віддає перевагу монохромному задньому плану для своїх зображень, що підносить їх над мінливим феноменальним світом. П. Мондріан намагався вийти за межі простору, для чого також культивує таку домінанту стилю як площинність, що асоціювалася в нього з “чистим духом”. Ті ж “середньовічні” стильові прийоми присутні у плакатній, монохромній манері конструктивістів.

Подібні стильові тенденції демонструє й література. Зразком може бути манера Веліміра Хлебнікова: “Іа іо цолк. Ціо іа паццо!” (“Ніч на Галичині”). Художники намагалися відображати щось таке, для позначення чого слів у мові взагалі не було і їх доводилося вигадувати. У результаті художня мова все помітніше віддаляється від номінативності мистецтва Нового часу.

Відчуження від феноменальної дійсності спостерігається й у театральному мистецтві. Таким є фантастичний і абсурдний театр А. Жаррі. А. Арто вважає, що мистецтво повинно не наслідувати життя, а виражати потаємні істини, що приховані під формами у їхньому зіткненні із Становленням [11, с. 114]. Б. Брехт наполягає на тому, що сценічні події повинні мати відчутну дистанцію з життям, для чого потрібні стильові рішення, які позбавляють театральну виставу усього “зрозумілого саме по собі”, знайомого й вірогідного для глядача.

Кіномистецтво також пропонувало здійснити “подорож у неможливе”, використовуючи стильові прийоми, які надавали умовності, фантастичності зображенню. На екранах кінотеатрів початку 20-го ст. можна було побачити: автомобілі, що рухаються по дахах будинків, хмарах і кільцях Сатурну, відрубану жіночу голівку, яка приязно посміхається, коливання землі та руйнування будинків від чхання полісмена тощо. Особливо цікавим є те, що кінодокументалістика того часу також вражала глядачів антинатуралізмом. От їхнє враження від фільму братів Люм'єрів “Прибуття потягу”: диспропорція між першим і заднім планами викликає такий подив, що, незважаючи на “механічну” подобу кіно-зображення до реальності, відразу усвідомлюється його “сутнісна і глибинна неправда” [131, с. 8].

Спроби встати “по той бік” наочного, “земного” світу є константними для мистецтва *fin de siècle*. Навіть в архітектурі можна помітити “абстрактну”, “трансцендентну” стильову спрямованість. Наприклад, коли ідеї Ле Корбюзьє втілили у життя, то швидко виявилось, що “міста-сади” провокують девіантну поведінку. Це означає, що вони не призначені для людини. У зворотному випадку, людина не відчувала б себе дискомфортно та не вдавалася б до агресивних, маргінальних способів самореалізації. Дегуманізація архітектури свідчить про те, що її створіння виходять за межі людського світу. У цьому сенсі типова панельна забудова є цілком трансцендентною. Зазначена лінія знайшла продовження у постмодерністських іграх із житловими будинками, результатом яких було створення якоїсь “іншої”, абстрактної реальності. Наприклад, у проектах П. Айзенмана домашній простір здебільшого є дисфункціональним самодостатнім утвердженням архітектурних цінностей: двері занадто вузькі, сходами неможливо піднятися тощо.

Можна стверджувати, що символізм, мистецький авангард відкривають абстрактний стильовий період художнього процесу, який триває й дотепер. Сучасна арт-практика цілком антинатуралістична. Фантастичність і зараз залишається переважаючою стильовою домінантою. Предметний світ творів

сьогодення умовний, химерний, таємничий. У ньому порушуються часові, просторові й т.п. закономірності, яким підкоряється оточуюча нас дійсність. Прикладом можуть бути об'єкти оптичного мистецтва (op-art), або комп'ютерної графіки, при створенні яких використовуються особливості будови апарату візуального сприйняття людини. Наприклад, конструюються тривимірні оп-об'єкти, поверхня яких виглядає як опукла й увігнута одночасно. Або несподівані образи, які створює сучасна анімація. Наприклад, титри до фільму "Хронополіс" режисера П. Камлера йдуть на тлі анімаційної заставки, що зображує процес взаємодії якоїсь абстрактної поверхні і ширяючих над нею куль. Кулі повільно видавлюються поверхнею і зникають за межі кадру. При цьому поверхня поводить ся, наче розріджена і піддатлива. Зненацька одна з куль опускається на неї і відскакує, ніби поверхня є пружною.

Можна помітити, що стильові домінанти мистецтва 20-го ст. і сучасності подібні до середньовічних. Знову повертаються площинність, статика, відмова від мовної норми. І середньовічне, й найновітнє мистецтво не використовують життєподібні форми, відмовляються від мімесису, предметний світ у творах обох періодів здебільшого незвичайний, алогічний, парадоксальний. Причому у обох випадках це обумовлено прагненням досягти ноуменального світу. Звідси відома стильова схожість мистецтва 20-го ст., сьогодення та Середньовіччя.

Отже, спостерігається така закономірність: коли дух доби набуває трансцендентного характеру, коли епоха концентрується на надчуттєвому бутті, зростає ступень умовності художніх творів, що створюються у той час. Зазначений зв'язок між змістовними і формальними вимірами стилю можна виразити у вигляді формули: чим більш трансцендентним стає зміст твору, тим більше умовності набуває його форма. Під змістом розуміється внутрішній світ самого автора та духовний шар культурного контексту, у якому відбувається творчість. Окрім індивідуального духу художника, у творі виражається дух епохи, що може відбуватися й мимоволі та без свідомої участі суб'єкта творчості.

Тепер цілком логічно постає таке питання: чи мають рацію циклісти, які тлумачать художній процес як чергування двох основних стилів? Можливо, досліджуваний проміжок історії мистецтва потрібно представити таким чином: етап умовного символізму (Середньовіччя), етап міметичного реалізму (Новий час), знову етап умовного символізму (культура модернізму та постмодернізму). Для цього є підстави, й чимало сучасних фахівців схиляються саме до такого розуміння 20-го століття та нашого часу. Так, В. Бичков пише, що багато художників 20-го ст. створювали мистецтво того ж порядку, що й середньовічні ізографи. Зокрема, К. Малевич зробив останній логічний крок у розвитку іконопису. А саме, вивів зображення на рівень художньо-символічної апофатики, до якого не дійшла традиційна ікона Середньовіччя [29, с. 391, 395–398; 30]. Ікона, на думку В. Бичкова, виявилася близькою для багатьох майстрів авангарду не тільки з формальної сторони, але й з духовно-сакральної. Вона дала поштовх сучасному мистецтву до пошуків шляхів проникнення в інші, духовні сфери буття в процесі художньої творчості. Такі художники як В. Кандінський, П. Клеє, М. Шагал, К. Малевич, згідно з Бичковим, представляють традиційну Культуру, що була носієм і самовираженням Духу. Її духовним стрижнем була віра в об'єктивне буття вищої духовної реальності (Великого Іншого), що надає сенс життю загалом і людини зокрема. Зазначені художники у “надлюдських осяяннях” довели до логічного завершення процес виразу Духу і духовного в концентрованих художніх формах [29, с. 302; 31]. Таким чином, дух, що знайшов вираження в абстракціях Кандінського, і Дух, що надихав середньовічних іконописців, об'єднуються під однією назвою – “Великий Інший”. Тоді мистецтво романеску і, наприклад, супрематизм К. Малевича стають одним типом художньої діяльності.

В. Личковах стверджує, що авангардизм початку 20-го ст. – це “трансгресія стилю”, що є необхідним і закономірним етапом художнього процесу. “Авангарди” вже були (зокрема, раннє християнське мистецтво) і ще будуть. Головний алгоритм розвитку мистецтва, “закон трансгресії” полягає, на думку Личковах, у

боротьбі та зміні двох засад образності – аполлонійської (реалізм, класицизм) та діонісійської (символізм, модернізм) [101, с. 68, 79].

Але не можна не помітити факти, що опираються прийняттю циклічної моделі. По-перше, суттєво відрізняється враження на глядача, що викликають середньовічні і новітні твори. Середньовічному мистецтву властива просвітленість. Ікона дивовижно життєрадісна, не дивлячись на властиву їй “аскетику” [166, с. 14]. Навіть зображення Апокаліпсису позбавлені відчаю. Ця властивість ікони – “сповіщати світові незрівнянну радість”, проілюстрована, наприклад, у розповіді головного героя повісті М. Лєскова “Втілений ангел”: подивишся на образ Богоматері – серце тане і тріпоче, подивишся на янгола – радість!.. і кудись зникає страх, і на душі стає спокій [94, с. 326].

Якщо ікона випромінює просвітлення і тишу, то від образів модерністів віє нещастям. Коли входиш у кімнату з картинами П. Пікассо, ділився враженнями М. Бердяєв, охоплює відчуття моторошного жаху. Холодно і похмуро, пропала радість втіленого, сонячного життя. Зимовий космічний вітер зірвав всі покриви, зідрана шкіра речей. Вся плоть, що являла себе у образах нетлінної краси, розпалася. Бердяєв говорить, що Пікассо нещадно викриває ілюзії матеріальної краси. За жіночою красою, котра викликає захоплення, художник бачить жах розкладання. Він як ясновидець дивиться у глибину світу, туди, де немає ніякої матеріальності, і бачить “демонічні гримаси скутих духів природи” [19, с. 8, 29].

Дж. де Кіріко так писав про ефект, який викликає “метафізичний живопис”: звичайно люди сприймають ці картини, начебто вони були б сценами у сутінках, у світлі затьмарення, що передвіщає катастрофу, або в атмосфері глибокої безмовності, котра передує катаклізму. Люди відчують в них атмосферу жаху, що є подібною атмосфері кошмарного роману або детективного фільму [25, с. 175].

У середині 20-го ст. така “хиросимна манера” продовжує своє існування. Ф. Бекон, Вольс, А. Джакометті, А. Йорн, Ж. Мат'є, Ж. Фотріє та інші розповідають про смерть, безнадійність та нав'язливі кошмари із витонченими артистизмом і смаком [200,

с. 13]. У другій половині століття вказана тенденція розвивається за своєю логікою. У результаті отримуємо твори, які можна спостерігати, наприклад, на паризькому Біснале й дотепер. Зали заповнені уламками, купками піску, машинами, що гуркотять, обвугленими предметами, якимись засобами для пологів – від цього швидко починає нудити [17, с. 12]. Зріз буття, що відкрився у результаті вирішення окреслених А. Шопенгауером завдань, випромінює негативний емоційний фон.

Продовжимо аналізувати новітнє мистецтво шляхом співставлення його із середньовічним. Діахронне порівняння дозволить чіткіше уявити специфіку мистецької манери модернізму та постмодернізму, подивитися на них під новим кутом зору та виявити властивості, яким не приділялося достатньої уваги. Такий підхід допоможе з'ясувати закономірності функціонування художнього стилю та наблизитися до побудови більш коректної теоретичної моделі проблемного періоду художнього процесу.

Звернемо увагу на особу сучасного митця та його стиль життя. До середньовічного художника висувалися дуже високі вимоги, що стосувалися не тільки техніки, але поширювалися й на особистість. Це вважалося необхідною передумовою створення чогось дійсно художньо цінного. Стоглавий собор, наприклад, забороняє займатися іконописом тим майстрам, які починають жити “у пияцтві та нечистоті, й у всілякому безчинстві” [174, с. 125].

Життя і смерть сучасного митця повідомляють про те, що творчість новітньої доби часто виступає формою свідомого самознищення. Так, А. Гро, В. Ван Гог, протосюрреаліст Ж. Ваше, абстракціоністи А. Горькі та Н. де Сталь покінчили із собою. Дж. Поллок розбився за кермом у нетверезому стані. Ю. Місіма зробив собі характерні. Популярний музикант Д. Боуї проспівав у свій час відоме визначення: “Рок-н-рол – суїцид”. Численні артисти підтвердили справедливість його формули: Дж. Моррісон, Дж. Джоппін, С. Вішес (повний перелік буде надто довгим). Можна стверджувати, що сучасне мистецтво і культура взагалі культивують “художнє саморуйнування” у стилі “живи швидко й помри молодим”. Якщо Діонісій Фурноаграфіот у своїй “Єрмінії”

радив художнику помолитися перед початком роботи, то сучасність радить очистити “двері сприйняття” за допомогою галюциногенів.

Нове мистецтво прагне до абсолютної свободи, до повної відсутності будь-якого контролю над собою. Художня творчість у Середні віки жорстко підкорялася канонам. Відсутність правил, сваволя митця є однією з відмітних рис художнього процесу модернізму та постмодернізму. Зараз виконується етико-естетична програма, що сформулював Ф. Ніцше: “ти мусиш” змінюється на “я бажаю”, а краса там, де я бажаю усією волею. Формальною стильовою домінантою мистецтва сучасності є “новизна”.

Поглянемо уважніше на стильові прийоми, за якими подібні Середньовіччя, 20-те ст. й сучасність. Можна помітити, що кожний період має власну специфіку. І створені у їхніх межах образи, будуть, скажімо, “лінійними” на свій лад. Наприклад, на картині А. Матісса “Жінка у синій блузі” бачимо чіткий контур, фронтальність, умовність, що властиво і для стилю середньовічного живопису. Проте, на зображенні Матісса спостерігається “навмисно недбала” легка асиметрія і якась “тривожність” форми. Останні ознаки дозволяють зрозуміти, що “Жінка у синій блузі” створена у 20-му, а не у 10-му ст., незважаючи на її очевидну стильову близькість до стародавнього мистецтва.

Художня мова 20-го ст. віддаляється від мовної “унормованості” Нового часу. Але, не можна сказати, що відбувається повернення до середньовічної риторичності. Для останньої є чужими мовні ігри новітнього мистецтва, його “нісенітництво”, “заум”. Специфіку художньої мови сучасності, краще відображає стильова категорія “оригінальність”.

Ступінь умовності у 20-му ст. зростає в особливий, властивий тільки новітньому мистецтву, спосіб. Для сучасного мистецтва, зокрема, часто властива абсурдність предметного світу, випадковість його елементів, довільність і навіть безлад композиції. Стильовою домінантою арт-практики нашого часу є абсурдна фантастичність, яка цілком чужа творам Середньовіччя, що вміщують тільки необхідні складові, строго впорядковані та осмислені.

Середньовічна абстрактність ніколи не доходила до такого тотального заперечення образу, яке є однією з відмітних стильових рис сучасного художнього процесу. Мистецтво середньовіччя завжди мало певний предметний світ, завжди зображало “щось”, за допомогою “чогось”. Особливу увагу привертає і такий новітній “різновид безпредметності”, як відсутність обличчя на зображеннях людини. Цей мотив зустрічається у Г. Гросса, Дж. де Кіріко, К. Малевича, Й. Чапека. Його варіації спостерігаються і у другій половині 20-го ст.. Наприклад, австрійський художник А. Райнер замальовує своїм персонажам очі чорною фарбою. “Якщо додати, що більшість творів Райнера – це домальовування фотографій реальних людей, – зазначає Л. Левчук, – то складається враження цілком свідомого, продуманого прагнення художника нав’язати глядачеві страх, біль, муку людини...” [91, с. 177]. У Середньовіччя подібні прийоми були неприпустимими, оскільки “лик” і руки вважалися найважливішим, їх обов’язково писав майстер, а рештою деталей могли займатися учні. Обличчя є безумовно необхідним елементом іконописного образу. Очі – це “дзеркало душі”, якщо ж їх немає, то... Ось що пише про безлику фігуру “Великого метафізика” Дж. Кіріко психолог А. Яффе: цей образ уособлює безкрайню самотність і безглуздість; у творчості Кіріко, що пронизана панікою заціпенілості та бездонною меланхолією, людина є маріонеткою без обличчя, а отже, й без свідомості [203, с. 252–253].

Таким чином, назвати обидва вказані художні періоди просто “абстрактними” буде некоректним. Специфіка кожного з них вимагає додаткового маркування. Тому стильову категорію, що характеризує ступень умовності середньовічного мистецтва, будемо позначати словосполученням “предметна умовність”. Для характеристики художньої манери 20-го ст.. і сьогодення будемо використовувати словосполучення “нефігуративна умовність”.

Усе, про що йшла мова дотепер, стосувалася здебільшого “зображення”. Тепер звернемо увагу на “вираження”, на зміст, що втілюється у стильових домінантах мистецтва модернізму і постмодернізму. Картини, які малюють сучасні артисти, дивовижно

схожі з описом потойбічних тортур, який дають Отці Церкви. Складається враження, що художня творчість зараз є маніфестацією психічних станів людини, котрі християнські теологи класифікують як “пекельні”. Приведемо приклади двох з них – ізоляції та нудьги.

У пеклі, вчив Св. Макарій Великий, люди прив’язані спинами і не можуть бачити обличчя один одного. Нескладно помітити, що герої багатьох сучасних витворів мистецтва мешкають в якомусь вакуумі. Неможливість повноцінного контакту з оточуючими – один з найпоширеніших мотивів модерної художньої практики. Про це розповідають, зокрема, “Перетворення” Ф. Кафки чи “Великий шолом” Л. Андрєєва. В оповіданні Андрєєва описується компанія, що протягом багатьох років регулярно збирається за картярським столом. Усі гравці настільки не цікавляться один одним, що коли хтось з них раптово вмирає, ніхто не знає його адреси, господарка здебільшого стурбована тим, хто ж замінить його в наступну середу. Нормальне людське спілкування стає архаїкою, що залишилася у далекому минулому. Ми втратили цікавість до людини, – писав з цього приводу психолог Р. Мей, – кричуща проблема нашого часу – це крах спілкування, про що йде мова у наших найбільш серйозних п’єсах, таких, як роботи О’Ніла, Беккета, Іюнеско, Пінтєра [125, с. 330].

Нудьга – ще один класичний інфернальний феномен. Святі отці включали нудьгу до переліку демонічних станів – “пристрастей”, таких як заздрість, жадібність тощо, з якими необхідно боротися. Одержимій нудьгою людині все вбачається нестерпним: її місце мешкання, її близькі, її робота – все викликає відразу чи позіхання. Це монотонія, нескінченна повторюваність того самого. Її вираження також поширене у мистецтві модернізму та постмодернізму. Хрестоматійним прикладом цього безглузлого ходіння по колу є образ мисливця Гракха з оповідання Ф. Кафки. Гракх помер, і півтори тисячі років носить ся без керма по волі вітру, що віє у “нижчих сферах смерті”. Він не розуміє, за що був покараний, і не бачить зв’язку і порядку в явищах світу. Ніякої надії на те, що його плавання має розумну мету і коли-небудь

закінчиться, немає. Гракх обертається в безглуздому русі і занепокоєнні “від пристані до пристані”, не викликаючи нічиєї цікавості. Інший відомий приклад “метафізичної нудьги” – це образи, що створив Т. Еліот у “Безплідній землі”. Абсурдна фантастичність (формальна домінанта стилю) доречна для вираження саме такого духовного змісту.

Отже, стиль художньої практики Середньовіччя та мистецька манера 20-го ст., сучасності розрізняються на формальному та змістовному рівнях. Ця обставина перешкоджає уподібненню цих періодів. Емпіричний матеріал пручається побудові циклічної схеми. Кожна із зазначених епох є унікальною, специфічною. Спробуємо висвітлити специфіку змістовного аспекту художньої манери модернізму і постмодернізму.

Можна помітити, що змісти, які складають дух 20-го ст., мають спільний знаменник. Їхнє розгортання відбувалося протягом усього сторіччя, спочатку в культурі модернізму, а потім у постмодернізмі. Уявлення про реальність фізичну, біологічну, соціальну, психічну, духовну демонструють паралелізм, що свідчить про наявність сталого духу епохи, зафіксованого у наукових, релігійних, етичних тощо твердженнях, і послідовно вираженого у стильових феноменах доби. Загальною духовною тенденцією є зникання “винятковості” і зростання “гомогенності”. Утверджується переконання у рівності, подібності всіх (духовних, психічних, біологічних, неорганічних) елементів будь-якої речі, явища, процесу і світобудови у цілому. Один з ключових концептів сучасності, що характеризує її світогляд – це “різома”.

У найбільш широкому сенсі різома являє собою образ світу, в якому відсутні централізація, впорядкованість і симетрія. Поняття різома представляє дійсність як “кореневище”, кожна частина якого не має ніяких переваг і може бути поєднаною з будь-якою іншою. Кореневище не має вихідного пункту розвитку, воно є принципово децентрованим, плюралістичним та антиієрархічним.

При відсутності ієрархії стає безглуздим говорити про такі речі як “верх” і “низ”, тому що жоден пункт не може претендувати на роль початку координат, щодо якого ці “верх” і “низ”

визначаються. Всесвіт, яким його бачить сучасність, не має виняткового центру, він відрізняється аморфністю й невизначеністю. Цілком відповідними є стильові домінанти мистецтва епохи, дух якої утворюють подібні ідеї. Починає зростати живописність та динамічність зображень, складність композиції переходить у довільність і безлад, присутність незугарного стає припустимою, предметний світ набуває все більшої фантастичності та абсурдності, з'являється тяжіння до його зникнення, до повної безпредметності. Наприкінці сімдесятих років 19-го століття газетярі писали, що “мазили імпресіоністи” самі не можуть відрізнити, де верх, а де низ їхніх полотен. Якщо ці оцінки лунали тоді як глузування, то багато картин сучасних художників можна розглядати “до гори ногами” вже без будь-якої іронії. Їхній простір – це гомогенне, аморфне поле, у якому жоден з напрямків не має переваг перед іншим, жодна з крапок не має більшої значущості, не є центральною, немає взагалі розподілу на “центр” і “периферію”.

За переконанням стародавніх, позбавлений сакрального центру, відносно якого усе набуває визначеності та форми, і тому аморфний, гомогенний хаос не має статусу буття. Все суще існує настільки, наскільки воно має форму, ніякої форми та вигляду не має тільки ніщо, з якого все було створене Богом (Августин). У мистецтві модернізму предмети, що зображаються, поступово звільняються від якої-небудь форми, тобто “наближаються до небуття”, з якого вони були, згідно теїстичному креаціонізму, витягнуті. Те, що зображає, наприклад, абстрактний живопис, практично повністю позбавлено “вигляду”. Для позначення онтологічної сфери, на яку спрямована культура 20-го ст. й сьогодення, найбільш адекватно підходить поняття “ніщо”.

Про це повідомляє, зокрема, вихідна “онтологічна аксіома” А. Камю, що може вважатися знаковою, подібно до вже розглянутих самоочевидностей Аврелія Августина і Р. Декарта. Для Августина очевидним було буття Бога, для Декарта – буття мислячого “я”, для Камю первинною очевидністю є небуття, що з необхідністю очікує людину. Смерть – от що є для нього “нахабно”

безумовним і “ясним, як сонце”. Причому смерть сприймається як повне ніщо, остаточне припинення існування, а не його продовження в інший спосіб. Спробуємо визначити змістовну категорію стилю, яка виражає зазначену особливість духу сучасності.

Якщо скористатися термінами класичної онтології для відображення специфіки розглянутих вище періодів художнього процесу, отримаємо такий розподіл. Середньовіччя прагнуло до трансцендентного буття, у той час як сучасність спрямована на ніщо, котре також є трансцендентним. Про Новий час тоді можна сказати, що він був зорієнтований на становлення. Це розрізнення потребує термінологічного закріплення. Термінів “трансцендентність” та “іманентність” не вистачає для позначення змістовних стильових доміант художньої динаміки Середньовіччя, Нового часу та культури модернізму і постмодернізму. Знову відчувається недостатність пар категорій для адекватного опису стильового руху.

Оскільки результат трансценденції, виходу за межі оточуючого світу може бути різним, змістовну стильову категорію “трансцендентність” потрібно поділяти на “трансценденцію до буття” і “трансценденцію до ніщо”. Проте, такі конструкції виглядають громіздко. Окрім того, існують вже апробовані терміни, які, нібито, викликають адекватні асоціації – це “символ” і “симулякр”. Символом називають те, що встановлює зв'язок, вказує на дещо за власними межами. Цей термін традиційно використовується для позначення специфіки середньовічного мистецтва. Тоді, змістовну доміанту середньовічного стилю можна назвати “символічністю”. Символічність – це змістовна доміанта стилю, у якому самовиражається епоха (Середньовіччя), що спрямована на трансцендентне буття.

Термін “симулякр” використовується для позначення того, що йде на зміну символу і художньому образу у сучасній арт-практиці. Симулякр – це образ відсутньої дійсності, правдоподібна подоба, котра позбавлена оригіналу (Н. Маньковська). Тоді стильову доміанту мистецтва 20-го ст. й сьогодення будемо називати

“симулятивністю”. Вона має місце при наявності враження виходу за межі іманентного світу, але цей вихід здійснюється не у “щось”, а в ніщо. Отже, симулятивність – це змістовна стильова домінанта, в якій виражається спрямованість на ніщо певного культурно-історичного проміжку (20 ст. і нашого часу).

Отже, розрізняємо такі змістовні домінанти стилю як символічність і симулятивність, які є специфікаціями трансцендентності.

Зробимо висновки. Мистецтво Середньовіччя, 20-го ст. й сьогодення демонструють певну стильову близькість – вони є умовними. В обох випадках умовне мистецтво створюється усередині культури, онтологічна інтенція якої спрямована за межі іманентної дійсності. Дане спостереження є підставою для того, щоб зафіксувати закономірний зв'язок між змістовними та формальними складовими художнього стилю: трансцендентність змісту витвору мистецтва потребує на умовність форми. Тобто, змістовна стильова домінанта “трансцендентність” необхідно пов'язана із формальною стильовою домінантою “умовність”.

Між розглянутими періодами художнього процесу спостерігаються суттєві відмінності на рівні естетичного досвіду, формальних доміант стилю та особливостей змісту, які не дають можливості підвести ці періоди під однакові стильові категорії. При аналізі стильових особливостей мистецтва Середньовіччя, 20-го ст. і сьогодення виявляється невдалим користування парами категорій стилю, що були розроблені для циклічної схеми художньої динаміки. При використанні однієї категорії для опису і середньовічного, і новітнього мистецтва втрачається специфіка кожного з періодів. Потрібно вносити уточнення у наявний категоріальний апарат. Так, пару “канонічність” і “новизна” варто перетворити на “об'єктивну канонічність”, “суб'єктивну канонічність” і “новизну”, пару “абстракція” та “мімесис” – на “предметну умовність”, “мімесис” і “нефігуративну умовність”, а до “риторичності” та “номінативності” додати “оригінальність”.

Обидві згадані епохи є умовними, але кожна з них умовна на свій кшталт. Середньовіччя використовує інші прийоми для

досягнення умовності форми, ніж 20-те ст. та сучасність. Є підстави стверджувати, що це відбувається, оскільки проаналізовані культурно-історичні періоди мали різні змістовні наповнення. Зазначена обставина також потребує понятійного відображення, що здійснюється за допомогою змістовних стильових категорій “символічність” і “симулятивність”.

3.4. Періодизація стильової динаміки

Дух культури модернізму і постмодернізму виразно відрізняється від тих комплексів уявлень, прагнень, настроїв, навколо яких структурувалися попередні культурно-історичні періоди. Якщо це так, то духовний стрижень 20-го ст. й нашого часу може сам стати основою нової стадії в історії культури. Є підстави говорити про те, що формування такої стадії вже відбувається, і 20-те століття схоже на її початок, що носить перехідний характер (таким було, наприклад, Відродження).

На нашу думку, відомі висловлювання про “смерть” стилю та витонченого мистецтва, про кризу науки естетики повідомляють у тому числі й про цю обставину. Коли одна епоха змінюється іншою, звичні культурні коди вже не можуть використовуватися у дусі попередньої традиції. Стає необхідним або приведення старих ментальних форм у відповідність із модерним досвідом, або введення цілком нових.

Відродження ясно усвідомлювало себе початком нового часу: бурхливо розвивалася матеріальна культура, стара наука почала видаватися марною, а художня манера – варварською. 20-те ст. також відчуло власну перехідну природу. Про формування нової епохи говорять пересічні громадяни, художники, містики, науковці. Наприклад, В. Бичков зауважує, що у 20-му ст. середземноморсько-європейський тип Культури, котра існувала кілька тисячоліть, змінюється “ПОСТ-культурою”, яка є перехідним періодом до іншого етапу у історії цивілізації [29, с. 300].

20-те століття можуть поділяти на періоди – наприклад, на “модернізм” (як культурний проміжок) і “постмодернізм”. У контексті вищезазначеного, їх варто розглядати як зв’язні моменти розвитку у середині великої нової доби, подібно до того, як у середині Відродження розрізняють “ранній”, “високий” і “пізній” етапи.

Отже, 20-те століття можна впевнено назвати, за висловом В. Личковаха, часом трансгресії “культурної душі” та всіх формотворень культури, початком нової епохи в існуванні людства [101, с. 30]. Якщо це так, то нова епоха обов’язково буде самовиражатися у стилі своїх художніх рухів, що буде чітко відрізняти її від інших культурних стадій за стильовими ознаками. У тому випадку, коли мистецтво доби не досягає рівня досконалого стилю чи високого стилю, відмітні ознаки можна спостерігати на рівні манери. Справді, 20-тий вік має не меншу стильову визначеність, ніж Відродження, і впорядкованість нашого “хаотичного” часу стає все більш помітною. Розглянемо приклади, які дають підстави припустити, що із збільшенням часової дистанції ця узгодженість буде виявлятися ще відчутніше.

По-перше, художній процес 20-го ст. й сьогодення має стильові риси, що відокремлюють його від Нового часу. Мова йде про безпредметну умовність форми, тяжіння до “незображальності”, яка панує й у принципово зображальних мистецтвах. Так, літератори видають книги з чистими аркушами, що є аналогом “білого на білому” у живописі, або вигадують слова, які не мають предметного значення (“дир бул щір” тощо). Кіномистецтво також пропонує цілком нефігуративні витвори. Наприклад, у фільмі “Механічний балет” Ф. Леже побутові предмети утворюють абстрактне середовище, що майже не має точок перетину з безпосередньою дійсністю. Умовність зображення досягається за рахунок суто кінематографічних стильових прийомів: особливого кадрування, використання крупних планів, несподіваних ракурсів зйомки тощо. Так, побачений зверху солом’яний капелюх перестає бути впізнаваним предметом і перетворюється на дві концентричні окружності. Навіть музика, що за визначенням вже є

необразотворчою, намагається посилити цю властивість. Прикладом можуть бути твори, при виконанні яких взагалі не відбувається звукоутворення (музикант деякий час знаходиться поруч з інструментом, не торкаючись до нього). Нефігуративна умовність є наскрізною стильовою домінантою художньої манери доби модернізму та постмодернізму.

По-друге, дедалі все більше виявляється стильова координованість різноспрямованих напрямків арт-практики 20-го століття. Можна зустріти чимало спостережень, у яких відображається відчуття стильової єдності новітньої культури. Так, Е. Сурйо писав, що в нашій, сучасній цивілізації існує очевидна стильова спорідненість між формами автомобілів, літаків, архітектурними творіннями Ле Корбюз'є, скульптурними композиціями Г. Мура або картинами Ж. Війона [158, с. 82].

Стильовій єдності сучасної доби не суперечать навіть такі явища як полістилізм. Колажне сполучення різностильового матеріалу все одне не буде довільним, воно здійснюватиметься за тими правилами, які диктуються духом часу. Тобто, полістилістичний витвір буде мати характерні ознаки, які вказують на час його створення, на приналежність витвору до сучасної культури. Загалом сам полістилізм є відмітною ознакою нашої доби, його наявність дозволяє впізнати художню продукцію сучасності. Тобто, полістилізм не підноситься над стилем, він сам виступає як стильовий принцип художньої культури постмодернізму.

На єдність мистецтва 20-го ст. вказував, зокрема, А. Шнітке, творчість якого була саме полістилістичною. Шнітке погоджувався із твердженням про те, що існує дух часу, який обумовлює обличчя епохи. Він підкреслював: існує певна духовна реальність, “силове поле”, всередині якого знаходяться художники, котрі живуть в один час. Їхні витвори демонструють спільність, оскільки вони знаходяться під впливом одних і тих самих сил. Тому є дещо спільне, що зближує навіть “гранично різних” митців, наприклад, Ф. Кафку та Г. Гессе [20, с. 137, 140].

М. Бровко наприкінці 1990-тих років давав такий прогноз щодо майбутнього мистецтва: буде зростати дифузія, взаємопроникнення мистецьких напрямків, художніх стилів, естетичних цінностей [27, с. 235]. Поява подібних міркувань свідчить, у тому числі, й про те, що з часом злагодженість, спорідненість складових мистецької манери 20-го ст. проступає все чіткіше. Узгодженість демонструють навіть ті течії, що традиційно тлумачилися як протилежні. Такими є, наприклад, соціалістичний реалізм і авангард, або гіперреалізм і абстракціонізм.

Поглянемо більш уважно на соціалістичний реалізм. Він також здійснює трансценденцію – вихід за межі безпосередньо даного, тобто, рухається у загальній для своєї доби духовно-естетичній парадигмі. Про це повідомляють як ідейні, так і формальні стильові складові радянського мистецтва. Зараз неомагічний характер комуністичної ідеології, науки і культури взагалі є достатньо прозорим, на що вказують численні її риси. Це спорудження для “бога-вождя” мавзолею, ритуально-культові дії під час державних свят, магічні зірки над Кремлем, функції міфічних істот (прабатька, культурного героя), які приписувалися комуністичним лідерам (наприклад, жовтенята – “онуки Ілліча”) і т.д., і т.п.

Яскравою ілюстрацією міфологічності, трансцендентності радянської культури може бути її мистецтво агітації. Так, на плакаті “Про кожного з нас піклується Сталін у Кремлі” зображене мудре й добре “божество”, що не спить вночі та працює при світлі лампи, коли весь народ відпочиває. Ніяких сумнівів у тому, що кожна волосинка на голові шанувальника такого культу є переліченою, не виникає.

На плакаті “Молоді будівельники комунізму! Уперед, до нових успіхів у праці й навчанні!” фронтально й симетрично зображені юнак і дівчина. В руках у них “священні” книги з “магічними” письменами “Ленін” і “Сталін”. Погляд молодих людей спрямований у якісь позамежні далечини, вони прозрівають явно щось нетутешнє. Самі вони не є жителями землі, а людьми майбутнього комуністичного суспільства – мешканці земного раю. Тобто, на плакаті зображена цілком трансцендентна реальність.

Приклад більш пізнього часу: мозаїчне панно на будинку по вул. Наукова у місті Львові. Його композиція також симетрична – дві дівчини тримають полотнище з гербом радянської України. Над ними ширяє голова Леніна на червоному тлі. У дівчат великі очі, їхній зосереджений, трохи відсторонений погляд відсилає до медитативного стилю “ісіхастських” ікон або фаюмських портретів. Зображення характеризується такими стильовими домінантами як фронтальність, площинність, симетричність, лінійність (чіткі контури), монохромність (використовується однорідне тло) [196]. Отже, радянський художник вдається до прийомів, що притаманні стилям стародавнього сакрального мистецтва. Це говорить про те, що завдання соціалістичного реалізму та стародавніх культових художніх практик були подібними.

Соціалістичний реалізм відбивав у своїх стильових домінантах спрямованість до світлого майбутнього, до комунізму. Навряд чи хто буде заперечувати, що комунізм, який очікувався радянською цивілізацією, залишився “утопією” у точному значенні цього слова, тобто, тим, чого немає. Радянське мистецтво намагалося зв’язати людину з якоюсь трансцендентною щодо наявних обставин реальністю, позбавленою статусу існування. Отже, соціалістичний реалізм не конфліктує з авангардом. Вони є різними сторонами одного явища. І перший, і другий можна описати за допомогою стильової категорії “симулятивність”.

Подивимось тепер на гіперреалізм, який нібито прагне до “фотографічного” копіювання людського оточення. Можна помітити, що при відображенні цим напрямком реалій повсякденного життя, людей з вулиці, міського середовища тощо відбувається не наслідування оригіналу, а створення якоїсь статичної, холодної, відчуженої від глядача “надреальності”. Майстри гіперреалізму часто вражають контрастом між квітучою плоттю та внутрішньою порожнечою своїх скульптурних образів [93, с. 132]. Виявляється, що манекени, гіпсові муляжі та інші виразні засоби гіперреалістів насправді не забезпечують максимальну тотожність образу та предметного середовища.

Швидше, навпаки, гіперреалістичне мистецтво руйнує наше відчуття реальності (О. Краснова).

Декларуючи намагання дати фотокопію повсякденності, гіперреалізм її або знищує, або ж репрезентує цілком “іншу”, позамежну дійсність, близьку за настроєм до образів міста, які створили Дж. де Кіріко, Г. Гросс чи П. Дельво. Гіперреалізм, таким чином, на свій лад виражає “волю до ніщо”, яка властива сучасній культурі. Симулятивність є спільною стильовою домінантою і для абстракціонізму, і для гіперреалізму. Обидва напрямки намагаються здійснити трансценденцію, вийти за межі оточуючого нас феноменального світу.

Можна припустити, що подібні спостереження примножуватимуться, й упорядкованість та стильова узгодженість атомарних явищ мистецтва 20-го ст. і нашого часу буде проступати все більш рельєфно. Розглянуті приклади повинні продемонструвати, що новітня доба (культура модернізму та постмодернізму) має внутрішню логіку, яка послідовно виражає себе у художніх висловлюваннях. Спостерігаємо “паростки” нового – такі стильові прийоми, які не були характерними для попереднього періоду. У мистецтві Відродження такими “паростками” були реалістичні елементи, що відрізняли його від художнього процесу Середньовіччя. У мистецтві 20-го ст. цю роль відіграють абстрактні мистецькі рішення.

Тепер можна концептуалізувати отримані результати. Сформуємо стильову схему проблемного періоду європейського художнього процесу і подивимось, як узгоджуються формальні і змістовні шари стилю, як епоха самовиражається у стильових феноменах своєї мистецької культури. Якщо розглянути для прикладу живописний образ, то у Новий час він буде тривимірним, об’ємним, динамічним. Стильові домінанти такого зображення відбиваються у поняттях динаміка, зображальність, зовнішня краса, суб’єктивна канонічність, номінативність, миметичність, іманентність.

Наведений вище комплекс стильових категорій виражає концентрацію людини доби Модерну на іманентному світі

становлення, що визнається епохою за єдино існуючий. У ньому панують плинність, множинність, складність, рух. Якщо ж справжнє буття вважається рухомим, то зображення буде занурюватися у потік змін за рахунок світлотіньового моделювання у трьох вимірах, прямої перспективи, динамічних ракурсів, живописності. Позитивіський, іманентний характер Нового часу орієнтує мистецтво на міметичне зображення зовнішнього, тілесного, предметного. Оскільки трансцендентний шар існуючого відкидається, слабшає усвідомлення необхідності підкорення правилам, що апелюють до надприродного авторитету. Художні канони Модерну мають здебільшого суб'єктивний характер. Стильовий комплекс Нового часу відбиває прагнення епохи обмежитися безпосередньо даною природою. Будемо називати стильову систему доби Модерну “іманентним стилем”.

Тепер зробимо уточнення щодо художньої манери 20-го ст. й сьогодення. Як вже згадувалося, її утворюють такі домінанти: оригінальність, новизна, нефігуративна умовність, симулятивність. Продовжимо наш розгляд і спробуємо висвітлити стильові властивості новітнього мистецтва більш повно.

Якщо для стилю Середньовіччя була притаманна статика (спокійна гармонія у вираженні), для стилю Нового часу – динаміка (прагнення до відображення процесуальності, руху), то відповідну домінанту стилю у 20-му ст. можна назвати “зникненням”. Предметний світ середньовічного мистецтва був статичним, новочасового – динамічним. Однією з визначальних рис мистецтва 20-го ст. і сьогодення є принципова та послідовна нефігуративність, тобто, зникнення предметного світу. Художній образ, який занурюється у рух, стає причетним до руйнування, що передбачає у перспективі його розпад. Отже, руйнація предметного світу, яку здійснило мистецтво 20-го ст., постає цілком закономірною.

Один з двох основних стилів Д. Чижевського характеризується навмисне незакінченою, розірваною, “вільною” формою, безмежністю перспектив, другий – ясними, за певним приписом вибудованими рамками, закінченістю у собі [189, с. 28–29]. Можна сказати, що середньовічним творам притаманна “закінченість” у

цьому сенсі, сучасним – “безмежність”, що йде у парі із закінченістю. Тоді для Нового часу краще ввести поняття “відкритість”, оскільки Модерн нібито опиняється посередині між протилежностями – “символічними” стилями середньовіччя і “симулятивним стилем” сучасності.

У переліку стильових домінант О. Соколова фігурує така пара як експресія і зображення. Можна сказати, що стиль доби Модерну був у цілому зображальним, описовим, а для Середньовіччя властиві психологізм, експресія. Мистецтво 20-го ст. і сьогодення також є експресивним. Але, Середньовіччя прагнуло до вираження психологічних станів людини, що позбавлена пристрастей, земних прагнень і переживань, тобто, до вираження врівноваженого духовного космосу, що є “не від світу цього”. 20-те ст. й наш час концентруються на вираженні парадоксально влаштованого, несвідомого хаосу, у якому панують позаморальні та асоціальні потяги. Для відображення цього нюансу будемо називати стильову домінанту Середньовіччя вираженням, а 20-го віку і сучасності – експресією.

Як ми помітили, в основі мистецтва Середньовіччя покладений ідеал внутрішньої краси. Стиль Нового часу опирається на ідеал зовнішньої краси. Для 20-го ст. та сьогодення характерним є домінування незугарного.

Отже, можна назвати такі стильові домінанти, у яких самовиражається 20-те ст. і наш час. Це зникнення, безмежність, експресія, незугарне, оригінальність, новизна, нефігуративна умовність, симулятивність. Вони виражають волю до ніщо, яка є однією з найпомітніших рис новітньої доби. 20-те століття й сучасність зосереджуються на онтологічній сфері, опис якої зустрічається, наприклад, у провісника “ПОСТ-культури” Ф. Ніцше: “Ми усі Його вбили – ви і я! Ми усі Його вбивці! Але як ми зробили це? Як вдалося нам випити море? Хто дав нам губку, щоб стерти фарбу з усього обрію? Що зробили ми, відірвавши цю землю від її сонця? Куди тепер рухається вона? Куди рухаємось ми? Геть від усіх сонць? Чи падаємо ми безперервно? Назад, у бік, уперед, в усіх напрямках? Чи існують ще верх і низ? Чи блукаємо

ми, нібито у нескінченному ніщо? Чи дихає на нас порожній простір? Чи стало ще холодніше? Чи напливає сильніше і більше ніч?” [127, с. 592]

Щоб виразити сконцентрованість на такому онтологічному прошарку, художнє бачення ігнорує усе визначене, впорядковане, непроникливе та зливає предметний світ твору у гомогенну, аморфну абстракцію. Таке мистецтво виводить глядача із звичного середовища і дозволяє отримати досвід трансценденції. Але в результаті потрапляємо не “кудись”, а “в нікуди”, у порожнечу, в ніщо. Будемо називати комплекс стильових домінант художнього процесу 20-го сторіччя і нашого часу “симулятивним стилем”.

Отже, складається така схема історії європейського мистецтва: романський стиль, готичний стиль, іманентний стиль, симулятивний стиль. Іманентний стиль вміщує “стилі” Нового часу як свої модуси, специфікації. Симулятивний стиль об’єднує художні напрями 20-го ст. й сьогодення.

Декілька зауважень щодо хронології окресленої моделі художнього процесу. Достатньо важко встановити, де закінчується один історичний період і починається другий, оскільки певні зміни всередині культури відбуваються постійно, і кожна стадія у цьому сенсі є проміжною (О. Лосєв). Нове приховано визріває у надрах старого і в певний момент переходить у помітну форму існування. Тенденції, що повільно й поступово накопичуються, у свій час виходять на поверхню і стають переважаючими. Подією такого типу було Відродження, що відкрило епоху Модерну. Протягом цієї доби формувалися й накопичувалися змісти, які стають помітними у 20-му столітті. Вони утворюють духовний стрижень епохи, яка йде на зміну Новому часу.

Доба Відродження була початком Нового часу і носила перехідний характер. Ренесанс зберігав багато середньовічних властивостей і містив принципово нові елементи (О. Лосєв, О. Кривцун, Г. Косіков, С. Піскунова, А. Стахов, О. Шевнюк та ін.) [109, с. 16]. У 14-му ст. їх нагромаджується достатньо для того, щоб можна було говорити про закінчення одного і початок іншого історичного етапу. 20-те ст. також є переходом до нового

культурно-історичного періоду. Воно ще зберігає старі риси, але й новий зміст вже достатньо сформувався та почав самовиражатися помітним чином. Отже, іманентний стиль знаходиться між 14-тим і 20-тим ст.. Тоді маємо таку модель європейського художнього процесу: романський стиль, готичний стиль, іманентний стиль (14–20-те ст.), симулятивний стиль (від 20-го ст. й дотепер).

Запропонована схема є лінійною. Як відзначалося вище, користування парами категорій стилю, що були створені, виходячи з циклічної концепції, виявляє недоречність. Зазначена обставина є додатковим аргументом на користь лінійного бачення історії мистецтва. До нього можна додати ще наступні зауваження.

По-перше, якщо мистецька динаміка є чергуванням декількох основних стилів, то “історія” у власному значенні слова у такій побудові відсутня. Ми тоді матимемо справу із “вічним поверненням”, ходінням по колу. Ця аісторична схема не дає жодного уявлення про сенс художнього розвитку.

По-друге, поняття стилю фіксує органічність витвору мистецтва. Стиль – це єдність усіх елементів твору. Стрілчаста арка не просто співіснує з певною формою зведення, але необхідно вимагає такої, а не іншої форми. Цілісність, взаємообумовленість частин витвору забезпечується причетністю до того або іншого духу епохи. Звідси випливає, що стилі не можуть повторюватися в буквальному розумінні слова. Неможливо звести стильове різноманіття до кількох основних стилів. Найбільше, про що можна говорити – це про схожі стильові тенденції. Стиль не повторюється буквально, оскільки унікальна історична ситуація не відтворюється у тому ж вигляді. Кожен стиль є можливим тільки один раз, як можлива один раз окрема жива істота. “Повторити стиль” – означає відновити точно й буквально усі історичні обставини його виникнення, що є неможливим. Звідси, не існує, наприклад, якогось “абстрактного експресіоністського стилю”, що періодично повторюється в історії спочатку у первісному мистецтві, потім – у середньовічному, потім – у модерністському. Стилi належать до сфери унікально-індивідуального, а індивідуальності не повторюються.

Багато художників це відчували. У праці “Про духовне у мистецтві” В. Кандінського читаємо таке міркування. Будь-який витвір мистецтва є дитям свого часу, і прагнення вдихнути життя у художні принципи минулого призводить до виникнення творів, що подібні до мертвонародженої дитини. Ми не можемо, пише Кандінський, ані відчувати як стародавні греки, ані жити їхнім внутрішнім життям. Зусилля застосувати грецькі принципи у пластичному мистецтві здатні створити форми, що лише схожі із грецькими, але самі ці твори залишаються бездушними на всі часи [72, с. 10].

Пропонована у даній роботі стильова модель європейської художньої динаміки має на меті увиразнити орієнтацію у мистецькому процесі Нового часу й сучасності та сприяти проясненню його смислу. При цьому варто зауважити, що реальний художній процес так само не може відповідати теоретичній моделі абсолютним чином, як реальний газ не може поводити себе абсолютно ідентично ідеальному газу.

Отримана схема потребує вдосконалення та подальшої розробки. Потрібно більш детально проаналізувати середньовічне мистецтво. Здійснена у цьому розділі характеристика “стилю епохи Середньовіччя” залишається недостатньо визначеною. Ймовірно, є сенс поєднати в один стильовий блок раннє християнське мистецтво та романський стиль. Недостатньо з’ясованими залишаються місце та значення готики у художньому процесі того часу. Потрібно уточнювати хронологічні межі стильових стадій та продовжувати опрацювання емпіричного рівня арт-практики модернізму та постмодернізму. Все це утворює напрямок роботи на майбутнє. Наразі є сенс зупинитися на досягнутому результаті, оскільки у такому вигляді запропонована схема здатна вирішити проблеми теорії художнього процесу, що розглянуті у першому розділі. Нагадаємо їх.

Окремі художні твори Нового часу можуть мати ознаки різних стилів, і творчість великих майстрів загалом не вкладається у межі одного стилю. Стилі епохи Модерну розвиваються паралельно, а не вишиковуються у відому низку: стиль Відродження, бароко,

класицизм, романтизм, реалізм. Тобто, “діонісійські” бароко та романтизм не чергуються з “аполлонійськими” Відродженням і класицизмом, а поєднуються і співіснують у якийсь інший спосіб. Стильова єдність у Європі існує тільки до періоду Ренесансу. Подальший розвиток мистецтва демонструє розпад монолітного стилю доби на різноманітні індивідуальні манери та стильові течії більшого або меншого масштабу. Достатньо важко буває пояснити появу творів, які “випереджують” свій час, або навпаки, виглядають “анахронізмом”.

Якщо поглянути на художній процес доби Модерну крізь запропоновану вище призму, вдасться уникнути зазначених утруднень. По-перше, будь-який великий майстер тепер цілком вміщується у свою епоху. Наприклад, поєднання ознак різних стильових течій Нового часу в одному творі М. де Сервантеса цілком природне, оскільки ці “різні” стилі є “моментами” єдиного іманентного стилю. Сервантес міг їх поєднувати і не міг написати книгу у стилі середньовічних агіографій або запропонувати видавцю “надрукувати” книгу з чистими аркушами.

Той факт, що стилі Нового часу не змінюють один одного послідовно, а розвиваються паралельно, теж стає зрозумілим. Якщо визнати стилі епохи Модерну моментами єдиного стильового процесу, то паралелізм виглядає цілком природно. І, навпаки, чергування з цієї точки зору стало б незрозумілим і вимагало б пояснення, якби воно мало місце у дійсності.

Вирішується і проблема стильової неоднорідності Нового часу. Численні строкати “ізми” при даному підході підводяться під спільний знаменник. Якщо порівняти атомарні стильові явища Нового часу не між собою, а з Середньовіччям і 20-тим століттям, вони починають виявляти спорідненість один з одним і відмінність від попереднього й подальшого художнього процесу. Тобто вони перестають справляти враження безладного нагромадження і постають у відомій єдності. У їхньому виникненні й існуванні починає проявлятися впорядкованість і закономірність.

Наявність асинхронності розвитку різних видів мистецтва та “випереджень” й “анахронізмів” теж укладається в запропоновану

картину. Немає нічого надприродного, скажімо, в появі елементів літератури “потoku свідомості” у Л. Толстого або в тому, що середньовічна поліфонічна меса залишається на тривалий час у добу Відродження. Подібні відставання та передчасності займають своє місце, оскільки згасання старого й народження нового відбувається поступово. При цьому зрозуміло, що, скажімо, “Чорний квадрат” не міг з’явитися у період Відродження в якості випередження, а поліфонічна меса як відставання не могла б протриматися в Європі довільно тривалий час за тих умов, що склалися.

Підведемо підсумки до розділу. Розглянуті у першому розділі проблеми теорії художнього процесу вирішуються, якщо розглядати стилі Нового часу не як окремі дискретні утворення, а як специфікації єдиного стилю доби Модерну. Художню практику модернізму та постмодернізму також доцільно розглядати як таку, що охоплюється єдиним стилем (точніше, манерою).

Стиль Нового часу пропонується називати “іманентним”. Він спостерігається у проміжку 14–20-го ст.. Іманентність та міметичність є наскрізними домінантами цього стилю доби. Комплекс стильових домінант художньої практики 20-го ст. і сучасності пропонується називати “симулятивним стилем”. Його константними стильовими рисами є умовність і симулятивність. На нашу думку, більш доречним було б назвати зазначене стильове утворення не “симулятивним стилем”, а “симулятивною манерою”. Проте, це може виглядати як намагання винести остаточне рішення щодо міри присутності стилю у художній культурі сучасності, чого б хотілось уникнути.

Новочасовий стиль обмежується “абстрактними” стильовими проміжками – мистецтвом Середньовіччя й арт-практикою культури модернізму та постмодернізму. Таким чином, вимальовується троїста схема, що відповідає глобальним культурним стадіям: Середньовіччя, Новий час, культура модернізму та постмодернізму. Більш детальна розробка зазначених трьох етапів історії мистецтва є робочим завданням на майбутнє. Зазначені етапи структурувалися навколо певного

комплексу ідей, прагнень, настроїв (духу епохи). Зміна цього комплексу означає зміну типу культури, початок нової культурної ери. Дух епохи самовиражається у стилі, в ансамблі стильових домінант. Змінюється дух, змінюються й домінанти стилю. Культурно-історичний проміжок є цілісністю, що може виражатися тільки так, а не інакше. З цього випливає, що епоха, цивілізація повинні мати один стиль. Якщо доба починається виражатися в іншому стилі, це означає, що вона підійшла до завершення, й на зміну їй йде щось інше. Розглянуті проблеми теорії художнього процесу виникали, оскільки елементи єдиного стилю епохи розглядалися як різні стилі. Якщо ж їх тлумачити як прояви єдиного стилю, то окреслені питання вирішуються.

У даній роботі досліджена така складова духу епохи як онтологічний характер змісту доби. Якщо Новий час приймає до уваги тільки природний, феноменальний світ, то Середньовіччя, культура модернізму та постмодернізму зосереджені на трансцендентному, надчуттєвому бутті. В обох випадках збільшується умовність зображення. Отже, спостерігається така закономірність: коли дух доби набуває трансцендентного характеру, коли епоха концентрується на надчуттєвому бутті, зростає ступінь умовності художніх творів, які створюються у той час. Вказаний зв'язок між змістовними і формальними вимірами стилю можна виразити у вигляді формули: трансцендентний зміст твору потребує на умовну форму вираження. Тобто, змістовна стильова домінанта “трансцендентність” необхідним чином пов'язана з формальною стильовою домінантою “умовність”, а “іманентність” – з “міметичністю”.

Стильові феномени Середньовіччя та 20-го ст. й сучасності є “абстрактними”, але кожна з зазначених епох “абстрактна” на свій кшталт. Середньовіччя використовує інші стильові прийоми для досягнення умовності форми, ніж культура модернізму і постмодернізму. Між розглянутими періодами художнього процесу спостерігаються суттєві відмінності на рівні естетичного досвіду, змістовних та формальних домінант стилю, які не дають можливості підвести ці періоди під однакові стильові категорії. При

аналізі стильових особливостей мистецтва Середньовіччя та культури модернізму й постмодернізму недоцільно користуватися парами категорій стилю, розробленими для циклічної схеми художньої динаміки. При використанні однієї категорії для опису й середньовічного, й новітнього мистецтва втрачається специфіка кожного з періодів. Потрібно вносити уточнення у наявний категоріальний апарат, що й було здійснено у цьому розділі.

Висновки

У першій половині 20-го ст. художній стиль був провідною категорією історичної типології мистецького розвитку. У той час склалася відома схема європейської художньої динаміки, що й дотепер відтворюється у численних історіях мистецтва: романеск, готика, Відродження, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, символізм (модернізм). Ця послідовність розглядається або як лінійне сполучення, або як чергування двох основних стилів. У результаті більш детальної емпіричної розробки мистецтва Нового часу виявилось, що художній процес не відповідає згаданій схемі. Якщо романський стиль поступається місцем готичному, то далі стилі розвиваються паралельно, а не послідовно; твори і творчість значних митців поєднують ознаки різних стилів; спостерігаються “випередження” й “анахронізми”, які важко пояснити; зростаюча атомізація художніх явищ опирається стильовому прочитанню; складною є оцінна інтерпретація художнього твору. У середині 20-го ст. починається “криза” категорії. Стверджується, що сучасне мистецтво не вкладається в поняття стилю, що він взагалі зник як явище художньої культури. Таким чином, склалася проблемна ситуація, яку до того ж ускладнює багатозначність терміна “стиль”. Присвячена цьому питанню література демонструє, що художній стиль має змістовний, формальний і матеріальний виміри, з огляду на які стиль визначають та тлумачать. Розрізняють такі ступені стильової єдності: манера, стиль, великий стиль, що можуть тлумачитися як ступені індивідуальної майстерності митця або як рівні художнього чи культурного розвитку певної цивілізації, історичного проміжку. Під стилем розуміють тотальні художні спільності (романіка, готика, Відродження, бароко тощо), індивідуальні особливості творчості, один або всі рівні стильової єдності (манера, стиль, великий стиль). У науковому обігу

фігурують десятки визначень, які містять різні концептуальні нюанси. Тому дуже важко встановити, що мається на увазі, коли дослідники наполягають на відсутності стилю як явища і неспроможності стилю як категорії.

Перш ніж братися за вирішення окреслених питань, потрібно було визначити, чи залишається стиль складовою мистецької культури на сучасному етапі. Припустимість використання категорії, яка описує стиль, обмежується проміжком його існування. Можливо, Новий час і сьогодення просто не коректно піддавати стильовій інтерпретації. Здійснена експлікація терміна “стиль” дозволила з’ясувати, яке явище називається мистецьким стилем, і подивитися, чи існує воно зараз. З огляду на проведений аналіз випливає, що предметним значенням терміна “стиль” є такі властивості дійсності як “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “довершеність”, “значущість духовного змісту”. Явище, що позначається терміном “стиль”, має складну структуру, між рівнями якої розподіляються зазначені властивості. Стильова єдність починається тоді, коли у творі з’являється “вираження”, суб’єктивне начало. Вираження передбачає присутність “відмітних особливостей” і “закономірності”. Ці три феномена неможливо відділити один від одного. За їхньою наявністю отримуємо початковий шар стилю, який називається манерою. Вона є авторською особливістю виконання, індивідуальною своєрідністю, яка присутня практично завжди і виступає атрибутом художньої активності, оскільки кожен митець є унікальною, неповторною особою. Другий рівень, “власне” стиль, зберігаючи властивості манери, передбачає наявність певного ступеня майстерності, якості творчості. Довершеності вже може й не бути, тобто цей щабель досягається не завжди. Стиль, таким чином, є естетичною цінністю, аспектом естетичного, а саме – його характером. Щоб уникнути термінологічної плутанини, цей рівень називався у роботі “досконалим стилем”. Найвищим рівнем стильового розвитку є “великий стиль”, який є поєднанням естетичної бездоганності попереднього ступеню із змістовною значущістю.

У спеціальній літературі терміни “стиль” та “великий стиль” використовується у значеннях: 1) “естетично досконалий”, “змістовно глибокий”; 2) такий, що розповсюджується на різні види мистецтва та позахудожньої діяльності протягом значного часу в межах великого культурного регіону. Чимало непорозумінь і суперечок про існування стилю на сучасному етапі історії мистецтва виникає саме внаслідок еквівокації, підміни термінів. Певний конкретно-історичний стиль може мати значне поширення і не володіти естетичною цінністю та значущим змістовним наповненням, або навпаки. У термінах “стиль” і “великий стиль” інтуїтивно поєднуються всі ці нюанси. Тому за відсутності одного з них, виникають підстави говорити про загальний занепад стилю як елемента художньої культури. Необхідне термінологічне уточнення для розрізнення цих відтінків значення. Як зауважувалося, в даній роботі для позначення рівню стилю, що передбачає естетичну довершеність, використовується словосполучення “досконалий стиль”. Для позначення вищого рівню стилю, що передбачає змістовну значущість, використовуються словосполучення “високий стиль”. Наявність широкого розповсюдження стильових домінант, що може й не супроводжуватися досконалістю та змістовною значущістю, пов’язувалося з терміном “манера доби”. Манера доби, початковий ступінь “епохальної” стильової єдності – це система особливостей художньої діяльності у певний історичний період, які відрізняють його від інших часів і культур. Проміжок історії, що виразно виділяється поміж інших, буде відрізнятися і на рівні мистецької активності. Ці відмінності й утворюють його художню манеру. Вона є атрибутивною властивістю мистецтва, як і індивідуальна манера окремого художника.

Нарешті, розглянуто твори 20-го ст. та сучасності для того, щоб встановити, чи містять вони таке явище художньої дійсності як стиль. Здійснений аналіз (головна увага була сконцентрована на реді-мейд) підтвердив справедливність висловлювання про атрибутивність манери. На цьому початковому рівні стиль присутній в арт-практиці сьогодення й на індивідуальному, й на

стадіальному рівнях – це можна констатувати впевнено. Висловлювання про досконалий стиль та високий стиль потребують на застереження та уточнення. Оскільки рівні досконалого та високого стилю мають манеру, розрізнити їх дуже важко. Для цього немає точних критеріїв, у такому випадку використовуються “судження смаку”. Все залежить від того, що розуміється під естетичною досконалістю й духовною значущістю. Одностайності у тлумаченні зазначених речей зараз немає, і питання залишається дискусійним. В залежності від власних переконань, дослідники дають різні оцінки і констатують наявність або відсутність стилю на сучасному етапі художнього процесу. Присутність манери дає підстави першим, проблематичність виявлення та визнання досконалого й високого стилю – другим. Отже, коли говорять про припинення або продовження функціонування стилю, мається на увазі один із його рівнів. Для нас найважливішим є те, що присутність манери робить стильове прочитання проблемного періоду історії мистецтва принципово можливим.

Інше вагоме заперечення ефективності стильової методології стосується її оцінного потенціалу. Дослідницькі напрямки, для яких категорія стилю є засадничою, можуть не фіксувати відмінності між шедеврами й художніми невдачами. Формальна школа тяжіє до визнання рівнозначності усіх без винятку творчих рішень, як необхідних моментів розвитку форми. Духовно-історичний підхід зосереджується здебільшого на “епохальних” властивостях, обов’язково присутніх в усіх творах певної доби. Тобто на таких ознаках, що є спільними і для геніальності, і для пересічності. Тому ціннісна різниця між ними часто залишається поза увагою. З цього може випливати висновок про те, що стильовий аналіз не дає можливості здійснити оцінну інтерпретацію твору. Але саме поняття стилю містить оцінний аспект. Якщо стверджується, що “художник має свій стиль”, то це вже аксіологічне судження, оскільки стиль (досконалий стиль), на відміну від манери, означає високу естетичну якість. А високий стиль – це поєднання формальної і змістовної, духовної цінності. Отже, категорія стилю є

гнучким інструментом, що дозволяє достатньо чітко відбивати оцінні нюанси. Розрізнення трьох рівнів стилю дозволяє визначати аксіологічний статус твору, завдяки розрізненню ціннісної значущості художніх рішень, застосованих при його створенні, та духовних змістів, що опредмечують себе у ньому. Отже, розрізнення структурних шарів стилю робить цю категорію корисною не тільки для історичної типології, але й для аксіології мистецтва. Якщо це так, логічним буде не відмовлятися від стильової інтерпретації художнього процесу і не припиняти зусиль з метою розвитку цього методу.

У якості спроби удосконалення стильової методології в даній роботі запропоновані наступні положення. Як зазначалося, стиль має три виміри: змістовний, формальний та матеріальний. Перші два з них є головними. Тому у присвяченій стилю літературі він постає насамперед системою формальних властивостей, домінант (“живописність”, “лінійність”, “тип художньої умовності” тощо), яка корелює з духовним змістом, виражає його. Матеріальний вимір не є визначальним, і сучасні дослідники про нього майже не згадують. Незважаючи на визнання зв’язку між зазначеними прошарками стилю, у фахових дослідженнях вони постають як ізольовані. Дуже цінний варіант подолання розірваності змістовного та формального у стильовому аналізі запропонував О. Лосєв. Він вводить поняття “структурного терміна”, що є точкою перетину принципів побудови художньої форми та теологічних, онтологічних, аксіологічних і природничо-наукових змістів. На нашу думку, запропонований Лосєвим варіант залишається занадто “формальним” і більш відповідає античному типу мислення, ніж сучасному. Крім того, потрібно враховувати й матеріальний аспект стилю попри його другорядність. Це виправдано вимогою повноти теоретичного охоплення та необхідністю більш чіткого розрізнення матеріальних і формальних компонентів стилю та встановлення зв’язків між ними. Отже, доцільно ввести поняття, що будуть характеризувати зміст і матеріал твору подібно до того, як “основні поняття історії мистецтва” Г. Вьолфліна характеризували форму. Всі категорії

потрібно розглядати в єдності й таким чином здійснювати стильовий аналіз. Отже, пропонується, поряд із формальними, залучати до інтерпретації й змістовні та матеріальні категорії стилю. Змістовна категорія стилю – це поняття, що відображає особливість змісту, який втілюється у форму твору. Матеріальна категорія стилю – це поняття, що відображає особливість матерії (матеріальну домінанту) твору. Зазначене доповнення до категоріального апарату зменшить вірогідність помилок при побудові моделі художнього процесу Нового часу і сьогодення та буде корисним для розробки недостатньо висвітленого питання про зв'язки між шарами стилю.

З огляду на зазначені методологічні положення було запропоновано такі змістовні категорії: іманентність, трансцендентність, символічність, симулятивність. Іманентність – це змістовна категорія стилю, у якому самовиражається епоха, зорієнтована на феноменальний, природний, чуттєвий світ. Таким історичним періодом був, наприклад, Новий час. Трансцендентність – змістовна категорія стилю, у якому самовиражається доба, спрямована на умоглядне, надприродне, ноуменальне. Символічність – це вид трансцендентності, притаманний художній культурі Середньовіччя. Симулятивність – вид трансцендентності, що характеризує 20-го століття й сьогодення. Таке розрізнення довелося зробити, оскільки мистецтво зазначених періодів володіє видовими відмінностями при спільній родовій (трансцендентній) орієнтації.

Історичний підхід до феномену стилю дозволив зафіксувати таку закономірність: коли дух доби набуває трансцендентного характеру, коли епоха концентрується на надчуттєвому бутті, зростає ступінь умовності художніх творів, що з'являються у той час. Змістовній стильовій домінанті “трансцендентність” відповідає формальна стильова домінанта “умовність”, а змістовній стильовій домінанті “іманентність” відповідає формальна стильова домінанта “міметичність”. Зазначену узгодженість можна записати у вигляді такої формули: чим більш трансцендентним є зміст твору, тим більшої умовності набуває його форма. Цей закономірний зв'язок,

на нашу думку, має статус естетичного закону. Він відображає кореляцію між змістовним та формальним вимірами стилю, які описуються за допомогою понять іманентність, трансцендентність та ступінь художньої умовності. Згаданий закон стосується механізмів об'єктивації духу доби у художньому стилі. В даній роботі розглядалися здебільшого змістовні та формальні параметри стильової динаміки культурно-історичного періоду. Залучення до аналізу матеріального виміру стилю залишається напрямком роботи на майбутнє.

У якості рекомендації щодо використання отриманих результатів можна запропонувати таке міркування. Ймовірно, зафіксована закономірність дозволить робити певні культуролого-антропологічні “передбачення”, наприклад, при реконструкції мало дослідженої культури за її художніми фрагментами. Мистецький стиль культури набуває умовності, якщо її духовний базис має трансцендентний характер. Отже, при зіткненні із символічною, абстрактною художньою практикою можна припустити, що ми маємо справу з артефактами культури, зосередженої на надприродному.

Розгляд європейської художньої динаміки продемонстрував недостатність пар стильових категорій для аналізу емпіричного матеріалу. Тому доцільно зробити деякі уточнення для комплексу понять стилю, який було напрацьовано Д. Чижевським, О. Соколовим, А. Єсіним та іншими фахівцями. Так, до пари “статика” й “динаміка” варто додати “зникнення”, до “риторичності” та “номінативності” – “оригінальність”, до “закінченості” та “безмежності” – “відкритість”. Пару “канонічність” і “новизна” є сенс перетворити на “об’єктивну канонічність”, “суб’єктивну канонічність” і “новизну”, пару “зображальність” та “експресію” на “вираження”, “зображення” й “експресію”, пару “краса” та “незугарне” на “внутрішню красу”, “зовнішню красу” та “незугарне”, пару “абстракція” та “мімесис” – на “предметну умовність”, “мімесис” і “нефігуративну умовність”. Детальна розробка зазначених стильових категорій, їхні чіткі дефініції, уточнення предметного змісту є завданням на майбутнє.

Доцільно формувати такі поняття стилю як “загальноестетичні” (котрі стосуються будь-якого виду мистецтва). Подібні категорії можуть бути корисними у мистецтвознавчих розвідках, спрямованих на окремі види художньої творчості.

Парний, “двоїстий” спосіб поєднання стильових категорій був розроблений, виходячи з циклічного бачення історії мистецтва. Виявлена незручність такої побудови категоріального апарату додає аргумент на користь того, що циклічна модель художнього процесу не відповідає дійсності. Парні категорії стилю формувалися як такі, що прикладаються до різних конкретно-історичних періодів стильової динаміки. Це мало певні підстави. По-перше, науку цікавлять сталі зв’язки, що повторюються і спостерігаються багаторазово, тому концентрація на загальному, типовому є природною. По-друге, емпірія певною мірою виправдовує такий підхід. Категорія “площинність”, наприклад, спрацьовує й при описі стилів мистецтва Стародавнього Сходу, і при відображенні стильових особливостей Середньовіччя тощо. Циклічна інтерпретація історії мистецтва дозволила зробити багато цінних спостережень і плідних висновків. Проте, слід усвідомлювати межі цієї методології. Адже циклічний підхід здатен приводити до ігнорування унікальності кожного етапу історії культури, що припускає можливість хибних узагальнень. Наприклад, до поєднання мистецтва середніх віків і модернізму у одній стильовій рубриці – “абстрактний стиль”. З того, що багато стильових категорій є спільними й для іконопису, і для авангарду, не впливає тотожність цих художніх практик (а саме такий висновок виникає спокуса зробити). Проте, виявлення типового потрібно здійснювати з огляду на унікальність об’єктів, що підлягають типології. Адже історія мистецтва має справу з витворами, які є принципово не відтворюваними індивідуальностями.

Проблемним полем історично-мистецьких розвідок є стильова динаміка Нового часу, 20-го сторіччя й сьогодення. Для вирішення окреслених у першому розділі складних питань пропонується розглядати стилі Нового часу не як окремі дискретні утворення, а

як специфікації єдиного стилю епохи. Стил ь Нового часу пропонується називати “іманентним стилем”. Він існує у проміжку 14–20-го ст.. Міметичність і іманентність виступають наскрізними домінантами стилю доби. Художню культуру 20-го ст. та сучасності також пропонується розглядати як таку, що характеризується єдиним “симулятивним стилем”. Його стильовими константами є умовність і симулятивність. Міметичний новочасовий стильовий блок обмежується умовними стильовими проміжками – мистецтвом Середньовіччя та арт-практикою 20-го ст. й сьогодення. Таким чином, складається схема, що відповідає глобальним цивілізаційними стадіям: Середньовіччя, Новий час, культура модернізму та постмодернізму. Ці етапи конститууються навколо певного ансамблю ідей, прагнень, почуттів – духу епохи. Коли він змінюється, спостерігається зміна типу культури, початок іншої культурної ери, що знаходить своє відображення й у художньому стилі. Уточнення хронологічних меж зазначених стильових стадій є завданням на майбутнє.

У процесі дослідження виникають нові питання. Такі концепти як “стиль епохи Середньовіччя” чи “симулятивний стиль модернізму та постмодернізму” залишаються ще занадто абстрактними. І Середньовіччя, і культура модернізму та постмодернізму мають художні напрями, що виступають як локальні стильові єдності. З’ясування їхнього місця всередині цілого та співвідношення між собою є робочим завданням на майбутнє. Необхідним видається також продовження емпіричної розробки арт-практики нашого часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Августин Аврелий. Исповедь* / Августин Аврелий ; пер с латин. // Августин Аврелий. Исповедь : Абеляр П. История моих бедствий / Августин Аврелий. – М. : Республика, 1992. – С. 8–222.
2. *Августин. К “Евангелию от Иоанна”* / Августин // Человек : Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения / [Редкол. : И. Т. Фролов и др. ; сост. П. С. Гуревич] / Августин. – М. : Политиздат, 1991. – С. 163.
3. *Аверинцев С. С. Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”* / С.С. Аверинцев // Типология и взаимосвязи литератур старого мира / С. С. Аверинцев. – М. : Издательство “Наука”, Главная редакция восточной литературы, 1971. – С. 206–266.
4. *Адлер А. Стиль жизни* / Альфред Адлер // Наука жить ; пер. с англ. и нем. / [сост. и общ. ред. А. А. Юдина] / Альфред Адлер. – К. : Port-Royal, 1997. – С. 71–83.
5. *Адорно Т. В. К понятию стиля* / Т.В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова // Эстетическая теория / Т. В. Адорно. – М. : Республика, 2001. – С. 298–301.
6. *Акопян К. З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений)* / Карен Завенович Акопян. – М. : Академический Проект: РИК, 2005. – 336 с. – (Серия “Технологии культуры”) – ISBN 5-93719-054-8.
7. *Андреева Е. Все и Ничто : Символические фигуры в искусстве второй половины XX века* / Екатерина Андреева. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 512 с. – ISBN 5-89059-049-9.
8. *Аристотель. Риторика* / Аристотель ; пер. Н. Платоновой // Античные риторики / Аристотель. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 15–164.
9. *Арнхейм Р. Стиль как проблема гештальта* / Рудольф Арнхейм ; пер. с англ. Г. Е. Крейдлина // Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – С. 280–295.
10. *Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века* / Виктор Григорьевич Арсланов. – М. : Акад. Проект, 2003. – 765, [1] с. : ил., табл. – (Gaudeamus). – Библиогр. в конце разд. и в примеч.: с. 743–761. – ISBN 5-8291-0209-9.

11. *Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима / Антонен Арто ; [пер. с фр. и коммент. С. А. Исаева]. – М. : Мартис, 1993. – 191 с., [8] л. фот. – С прил. текста : Театр Серафима. – Имен. указ.: с. 189–190. – ISBN 5-7248-0010-1.
12. *Бабич Н. Д.* Богословський стиль української мови у контексті стилістичної науки : зб. наук.-дидакт. пр. / Надія Денисівна Бабич. – Чернівці : Букрек, 2009. – 216 с. – ISBN 978-966-399-179-5
13. *Базен Ж.* Барокко и рококо / Жермен Базен ; [пер. М. И. Майская ; ред. Л. А. Пичхадзе, Е. С. Сабашникова]. – М. : Слово / Clovo, 2001. – 286, [1] с. : ил. – (Большая библиотека “Слова”). – Библиогр.: с. 270–273. – Указ.: с. 282–287. – ISBN 5-85050-493-1.
14. *Базен Ж.* История истории искусства : От Вазари до наших дней / Жермен Базен ; [Пер. с фр. К. А. Чекалова ; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна]. – М. : Изд. группа “Прогресс”: Культура, 1995. – 524, [1] с. – Парал. тит. л. фр. – Библиогр. в примеч.: с. 453–503. – Указ. имен: с. 504–523. – ISBN 5-01-002998-7.
15. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс: Универс, 1994. – 615 с. – Библиогр.: с. 601–602 и в подстроч. примеч. – Имен. указ.: с. 603–614. – ISBN 5-01-004408-0.
16. *Бевзенко Л.* Стили жизни переходного общества / Любовь Бевзенко. – К. : Институт социологии НАН Украины, 2008. – 144 с. – ISBN 978-966-02-4991-2.
17. *Безансон А.* Запретный образ : Интеллектуальная история иконоборчества / Ален Безансон ; пер. с фр. М. Розанова. – М. : Издательство “МИК”, 1999. – 424 с. – ISBN 5-87902-040-1.
18. *Безклубенко С. Д.* Всезагальна теорія та історія мистецтва / Сергій Данилович Безклубенко. – К. : Б. вид., 2003. – 261 с. : іл. – Бібліогр.: с. 255–259. – ISBN 966-602-067-X.
19. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. (Репринтное издание) / Николай Александрович Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с. – ISBN 5-7100-005-1.
20. Беседы с Альфредом Шнитке / [составитель, автор вступительной статьи А. В. Ивашкин]. – М. : РИК “Культура”, 1994. – 304 с., илл.
21. *Бицилли П. М.* Место Ренессанса в истории культуры / Петр Михайлович Бицилли. – СПб. : Мифрил, 1996. – XIV + 256 с. – ISBN 5-86457-011-7.

22. Білодід Ю. М. Художній стиль у контексті естетично-художнього освоєння людиною світу / Ю. М. Білодід, О. П. Поліщук // Основи дизайну. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2004. – С. 41–62.
23. Бойко М. Н. Судьбы стиля и проблема авторской индивидуальности в европейском искусстве Нового времени / М. Н. Бойко // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / [Кривцун О. А., Бернштейн Б. М., Бойко М. Н. и др.] / М. Н. Бойко. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 85–107.
24. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / Ірина Андріївна Бондаревська. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 308 с. – ISBN 966-8210-26-3.
25. Бранский В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 703 с. : ил., цв. ил. – ISBN 5-7406-0192-4.
26. Бретон А. Манифест сюрреализма / Андре Бретон ; пер. с фр. Л. Андреева, Г. Косикова // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров западн.-европ. лит. XX в. [сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева] / Андре Бретон. – М. : Прогресс, 1986. – С. 40–73.
27. Бровко М. М. Мистецтво як естетичний феномен / Микола Миколайович Бровко. – К. : Віпол, 1999. – 239 с. – Бібліогр. в кінці розд. – ISBN 966-7443-27-9.
28. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности в эпоху “оттепели” (метаморфозы стиля) / Л. Б. Брусиловская // Общественные науки и современность. – 2000. – № 1. – С. 163–174.
29. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с. – ISBN 8-8297-0116-2.
30. Бычков В. Икона и русский авангард начала XX века / В. Бычков // КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики / В. Бычков. – М. : ИФ РАН, 1998. – С. 58–75.
31. Бычков В. XX век : предельные метаморфозы культуры / В. Бычков, Л. Бычкова // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 63–76 ; № 3. – С. 67–85.
32. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 2 т. Т. 1 / Джорджо Вазари ; пер. с итал. и коммент. Ю. Н. Верховского, А. Г. Габричевского, Б. А. Грифцова, А. А. Губера, А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. – М. ; Л. : АCADEMIA, 1933. – (Памятники искусства и художественного быта). – 448 с.

33. *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Владимир Вейдле. – СПб. : Аксиома, Мифрил, 1996. – 336 с. – ISBN 5-86457-250-0.
34. *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Генрих Вельфлин ; пер. с нем. А. А. Константиновой и В. М. Невежиной. – СПб. : Алетейя, 1997. – 317, [1] с. – Указ.: с. 304–318. – ISBN 5-89329-023-2.
35. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин ; [Пер. с нем. А. А. Франковского]. – СПб. : Мифрил, 1994. – 426, [1] с. : ил. – (Классика искусствоведения / Основатель сер. Наследников А. Г.). – Имен. указ.: с. 419–427. – ISBN 5-86457-009-5.
36. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма / Иоганн-Иохим Винкельман ; пер. А. А. Алявдиной. – Репринт. воспроизвед. изд. 1935 г. – М. : Ладомир, 1996. – ISBN 5-86218-189-X.
37. *Власенко І. М.* Фортепіанний стиль М. Равеля : композиторський текст і виконавська інтерпретація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Власенко Ірина Миколаївна. – К., 2002. – 16 с.
38. *Волкова Е. В.* Избирательность стиля и “терпимость” среды / Елена Васильевна Волкова // Произведение искусства в мире художественной культуры / Елена Васильевна Волкова. – М. : Искусство, 1988. – С. 112–124.
39. Всенощное бдение. Литургия. – К. : Центр православной книги, 2002. – 128 с.
40. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Ганс Георг Гадамер ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия “История эстетики в памятниках и документах”). – ISBN 5-210-0261-x (рус.)
41. *Гартман Н.* Эстетика / Николай Гартман ; [Пер. с нем. Т. С. Батищевой и др. ; под ред. А. С. Васильева]. – К. : Ника-Центр, 2004. – 639 с. – (Для научных библиотек). – ISBN 966-521-264-8.
42. *Гвардини Р.* Конец Нового времени / Р. Гвардини ; пер. Т. Ю. Бородай // Самосознание культуры и искусства XX века. Зап. Евр. и США / Р. Гвардини. – М.; СПб. : Университетская книга, 2000. – С. 169–226.
43. *Гегель Г. В. Ф.* Манера, стиль и оригинальность / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; Пер. с нем. М. Лифшица // Эстетика : в четырех томах. – Т. 1 / Георг Вильгельм Фридрих Гегель – М. : Искусство, 1968. – С. 302–309.

44. *Гете И. В.* Простое подражание природе, манера, стиль / Иоганн Вольфганг Гете ; Пер. с нем. Н. Ман // Собр. соч. : в 10 т. – Т. 10 / [под общей редакцией А. Аникста, Н. Вильмонта] / Иоганн Вольфганг Гете. – М. : Худож. лит., 1980. – С. 26–30.
45. *Гиршман М. М.* Избранные статьи : Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление / Михаил Моисеевич Гиршман. – Донецк : Лебедь, 1996. – 160 с. – ISBN 966-508-015-6.
46. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
47. *Гуревич А. Я.* Средневековье как тип культуры / А. Я. Гуревич // Антропология культуры. – Вып. 1 / А. Я. Гуревич. – М. : ОГИ, 2002. – С. 39–55.
48. *Гюго В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 2 / Виктор Гюго ; пер. Д. Лифшиц. – М. : Издательство “Правда”, 1988. – С. 3–526.
49. *Даймонд Дж.* Коллапс. Почему одни общества выживают, а другие умирают / Джаред Даймонд ; пер. с англ. – М. : АСТ, 2008. – 762 с. – ISBN 978-5-17-048382-2.
50. *Даренський В. Ю.* Стиль як інтегральна характеристика художнього світу / В. Ю. Даренський // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Вип. 18 : зб. наук. пр. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2007. – С. 134–142.
51. *Дворжак М.* История искусства как история духа / Макс Дворжак ; [Пер. с нем. А. А. Сидорова и др.]. – СПб. : Гуманитар. агентство “Акад. Проект”, 2001. – 331, [1] с., [24] л. ил. портр. – (Мир искусств). – ISBN 5-7331-0136-9.
52. *Декарт Р.* Первоначала философии / Рене Декарт ; пер. с лат. С. Я. Шейвман-Топштейн, с фр. З. З. Сретенского // Сочинения в двух томах. Т. 1 / [Сост., ред. и вступ. статья. В. В. Соколова. Примеч. М. А. Гарнцева и В. В. Соколова] / Рене Декарт. – М. : Мысль, 1989. – С. 297–422.
53. *Деррида Ж.* Шпоры : стили Ницше / Ж. Деррида ; пер. с фр. А. В. Гараджи // Философские науки. – 1991. – № 2. – С. 118–142 ; № 3. – С. 114–129.
54. *Дианова В. М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / Валентина Михайловна Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 238 с. – ISBN 5-866708-151-6.
55. *Дионисий Галикарнасский.* О соединении слов / Дионисий Галикарнасский ; пер. М. Л. Гаспарова // Античные риторика

- / Дионисий Галикарнасский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 167–221.
56. *Дионисий Фурноаграфиот*. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве / Дионисий Фурноаграфиот ; пер. с греч. еп. Порфирия // Икона / [составители Кравченко А. С., Уткин А. П.]. – М. : Стайл А ЛТД, 1993. – С. 17–66.
57. *Дмитриева Л. М.* Рекламный стиль мышления: опыт философского анализа / Л. М. Дмитриева, И. Г. Пендикова, О. Н. Ткаченко. – М. : Наука, 2009. – 183 с. – ISBN 978-5-02-037045-6.
58. *Дюби Ж.* Европа в Средние века / Жорж Дюби ; пер. с фр. В. Колесникова. – Смоленск : “Полиграмма”, 1994. – 320 с. – ISBN 5-87264-027-7.
59. *Елинер Н. Г.* Стиль и стилеобразование в истории западноевропейского искусства : Систем.-синергет. подход / Наталья Григорьевна Елинер. – СПб. : Искусство России, 2003. – 256 с. : ил., табл. – ISBN 5-900786-85-4:1000.
60. *Есин А. Б.* Стиль / А. Б. Есин // Введение в литературоведение / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.] / А. Б. Есин. – М. : Высш. шк., 2004. – С. 488–499.
61. *Жирмунский В. М.* Поэтика русской поэзии / Виктор Максимович Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с. – ISBN 5-352-00020-6.
62. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина : Теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аxioma, 2000. – 272 с. – (Классика искусствознания). – ISBN 5-901410-03-3.
63. *Земпер Г.* набросок системы сравнительной теории стилей / Г. Земпер ; пер. В. Г. Калиша // Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : “Искусство”, 1970. – С. 92–117.
64. *Земпер Г.* Практическая эстетика / Г. Земпер ; пер. В. Г. Калиша. – М. : “Искусство”, 1970. – С. 5–320.
65. *Зиновьев А. А.* Логика науки / А. А. Зиновьев. – М. : “Мысль”, 1971. – 279 с.
66. *Зонтаг С.* Про стиль / С'юзен Зонтаг ; пер. с англ. В. Дмитрука // Проти інтерпретації та інші есе : Збірка / С'юзен Зонтаг. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 22–45.
67. *Иванов Вяч.* Манера, лицо и стиль / Вячеслав Иванов // Собр. соч. : в 4 т. – Т. 2 / [Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт] / Вячеслав Иванов. – Брюссель : “Foyer Oriental Chretien”, 1974. – С. 615–626.

68. Искусство в ситуации смены циклов : Междисциплинар. аспекты исслед. художеств. культуры в переход. процессах : [Сборник] / [Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; отв. ред. Н. А. Хренов]. – М. : Наука, 2002. – 467 с. – Библиогр. в примеч. – ISBN 5-02-022662-9.
69. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2000. – 461, [1] с. : ил. – Библиогр.: с. 443–448. – Указ.: с. 449–462. – ISBN 5-06-003545-X.
70. *Ігнатенко Є. В.* “Високий стиль” хорового концерту кінця XVII–XVIII ст. : до проблеми музично-поетичної цілісності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Ігнатенко Євгенія Василівна. – К., 2005. – 19 с.
71. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука : Университет. курс лекций / Моисей Самойлович Каган ; Санкт-Петербург. гос. ун-т. Акад. гуманитар. наук. – Спб. : Петрополис, 1997. – 543, [1] с. : ил., табл. –Библиогр.: с. 536–544. – ISBN 5-86708-096-х.
72. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 109 с. – ISBN 978-90-10-53220-6.
73. *Кант И.* Критика способности суждения / Иммануил Кант ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – ISBN 5-210-02324-9 (рус.).
74. *Климов Р. Б.* Теория стадияльного развития искусства и статьи / Ростислав Борисович Климов. – М. : ОГИ, 2002. – 512 с. – ISBN 5-94282-060-0.
75. *Коваль А. В.* Категорія “стиль життя” та її соціокультурна експлікація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук / Коваль Алла Валеріївна. – К., 2002. – 19 с.
76. *Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств / Э. Кон-Винер ; пер.с нем. – М. : ЗАО “Сварог и К”, 1998. – 217 с. : ил. – ISBN 5-93070-010-9.
77. *Коннов О.* Порівняльний аналіз стильових парадигм образотворчого мистецтва Заходу і Сходу XIV–XV ст. / Олександр Коннов // Практична філософія. – 2006. – № 4. – С. 110–115.
78. *Кононенко В. І.* Мова. Культура. Стиль : зб. ст. / Віталій Іванович Кононенко – К. ; Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 459 с. – ISBN 966-640-116-9.

79. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в различных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2002. – 271, [1] с. : ноты. – Библиогр.: с. 260–268 и в подстроч. примеч. – Указ.: с. 269–271. – ISBN 5-7379-0095-9.
80. *Кох В.* Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / Вильфрид Кох ; пер. с нем. Л. И. Кныш. – М. : БММ АО, 2005. – 528 с. : ил. – ISBN 5-88353-214-4 (рус.).
81. *Кочетова С. А.* Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль / С. А. Кочетова. – Донецк : Норд-Пресс, 2006. – 239 с. – Библиогр.: с. 235–239. – ISBN 966-380-099-2.
82. *Кравченко Н. І.* Православна ікона і християнська релігійна тематика в секулярному образотворчому мистецтві / Наталія Кравченко. – К. : Інститут гуманітарних досліджень, 2004. – 208 с. – ISBN 966-651-129-0.
83. *Кребер А.* Стиль и цивилизации / Альфред Луис Кребер ; Перевод Г. В. Вдовиной // Культурология : Дайджест / РАН. ИНИОН / Альфред Луис Кребер. – М., 2001. – № 1. – С. 225–270.
84. *Кривцун О. А.* Художественные эпохи в культуре Нового времени / О. А. Кривцун // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / [Кривцун О. А., Бернштейн Б. М., Бойко М. Н. и др.] / О. А. Кривцун. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 8–39.
85. *Кримський С. Б.* Стиль мислення / С. Б. Кримський // Філософський енциклопедичний словник / [Редкол. : Шинкарук В. І. (голова) та ін. ; НАН України. Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди] / С. Б. Кримський. – К. : Абрис, 2002. – С. 609.
86. *Крючкова В. А.* Живопись – театр – кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века / В. А. Крючкова // Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Книга 2. / [под общей редакцией В. П. Толстого] / В. А. Крючкова. – М. : Наука, 1999. – С. 139–173.
87. *Крючкова В. А.* Кубизм. Орфизм. Пуризм : [Европа. Америка. Россия: 1906–1920: Альбом] / В. А. Крючкова – М. : Галарт : [ОЛМА-Пресс], 2000. – 175 с. : ил. – (История живописи XX век). – ISBN 5-269-00991-9.
88. *Кучерюк Д. Ю.* Стиль як естетико-мистецтвознавча категорія / Дмитро Юрійович Кучерюк // Естетика / [Л. Т. Левчук,

- В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк] / Дмитро Юрійович Кучерюк. – К. : Вища шк., 2005. – С. 136–140.
89. *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого / Жак Ле Гофф ; пер. с фр. Е. В. Морозовой. – М. : Прогресс, 2001. – 440 с. – ISBN 5-01-004673-3.
 90. *Леви-Строс К.* Индейское общество и его стиль / Клод Леви-Строс ; пер. с фр. Г. А. Матвеевой // Печальные тропики / Клод Леви-Строс. – М. : Мысль, 1984. – С. 78–88.
 91. *Левчук Л. Т.* Західноєвропейська естетика ХХ століття / Лариса Тимофіївна Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с. – ISBN 966-06-0003-8.
 92. *Левчук Л. Т.* Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика / Лариса Тимофіївна Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с. – ISBN 966-06-0254-5.
 93. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / [Под ред. В. В. Бычкова]. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2003. – 607 с. – (Серия “Summa culturologiae”). – ISBN 5-8243-0420-3.
 94. *Лесков Н. С.* Запечатленный ангел / Н. С. Лесков // Сочинения в шести томах. – Т. 2 / [Под общ. ред. Б. Я. Бухитаба] / Н. С. Лесков. – М. : Издательство “Правда”, 1973. — С. 322–387.
 95. *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Жан Франсуа Лиотар ; пер. с фр. А. Гараджи // Ad Marginem’93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН / Жан-Франсуа Лиотар. – М. : “Ad Marginem”, 1994. – С. 303–323.
 96. *Лисовский В. Г.* “Национальный стиль” в архитектуре России / В. Г. Лисовский. – М. : Совпадение, 2000. – 416 с. : ил. – ISBN 5-85302-198-2.
 97. *Литвинов А.* Художественный стиль как феномен культуры : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. философ. наук / А. Литвинов. – К., 1992. – 16 с.
 98. *Лихачев Д. С.* Несколько мыслей о “неточности” искусства и стилистических направлениях / Д. С. Лихачев // Philologica. Исследования по языку и литературе / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – С. 394–400.
 99. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов : К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М. : Согласие : ОАО “Тип. “Новости””, 1998. – 469, [2] с. : ил. – ISBN 5-86884-075-5.

100. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. – Т. 1 / Д. С. Лихачев. – Л. : Худож. лит., 1987. – С. 24–254.
101. *Личковах В. А.* Авангард як трансгресія стилю в мистецтві. Трансгресивні алгоритми авангарду / В. А. Личковах // Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики / В. А. Личковах. – Чернігів : Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 2002. – С. 50–80.
102. *Лоб'є Патрік де.* Сім'я та проблеми глобалізації / Патрік де Лоб'є ; Пер. с франц. К. Сігова // Дух і Літера. № 9–10. – К. : Видавництво “Дух і Літера”, 2002. – С. 34–44.
103. *Лосев А. Ф.* Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости / А. Ф. Лосев // Античные риторика / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 5–12.
104. *Лосев А. Ф.* История эстетических категорий / Лосев А. Ф., Шестаков В. П. – М. : Искусство, 1965. – 374 с.
105. *Лосев А. Ф.* Некоторые вопросы из истории учений о стиле / А. Ф. Лосев // Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : “Collegium”, “Киевская Академия Евробизнеса”, 1994. – С. 1–168.
106. *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / А. Ф. Лосев – М. : “Наука”, 1973. – С. 6–15.
107. *Лосев А. Ф.* Теория художественного стиля / А. Ф. Лосев // Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : “Collegium”, “Киевская Академия Евробизнеса”, 1994. – С. 169–274.
108. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – 1964. – Вып. 6. – С. 351–399.
109. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : “Мысль”, 1982. – 623 с.
110. *Любарский Г. Ю.* Архетип, стиль и ранг в биологической систематике / Г. Ю. Любарский. – М. : Товарищество науч. изд. “КМК”, 1996. – 434 с. : ил. – (Исследования по фауне). – (Сборник трудов Зоологического музея МГУ ISSN 0134–8647). – Библиогр.: с. 406–432. – ISBN : Б. ц.
111. *Макейкина Н. Ю.* Стиль в культуре : [монография] / Н. Ю. Макейкина – Пенза : ПГУАС , 2008 – 223, [1] с. – ISBN 978-5-9282-0499-0.
112. *Малинина Т. Г.* Стилевой проект века. Об стоках и природе Ар Деко / Т. Г. Малинина // Художественные модели мироздания. XX век.

- Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Книга 2. / [под общей редакцией В. П. Толстого] / Т. Г.Малинина. – М. : Наука, 1999. – С. 175–205.
113. *Манхейм К.* Диагноз нашего времени : [Сборник] / Карл Манхейм ; пер. М. И. Левиной и др. – М. : Юрист, 1994. – 700 с. – (Лики культуры ЛК). – ISBN 5-7357-0046-4 (В пер.) : Б. ц.
 114. *Манькин А. С.* Новая и новейшая история стран Западной Европы и Америки / А. С. Манькин. – М. : Слово : Эксмо, 2004. – 606, [1] с. – (Высшее образование). – ISBN 5-699-07320-5:4100.
 115. *Матвійчук А. В.* Екологічне знання та стиль мислення сучасної науки / Андрій Васильович Матвійчук. – Рівне : Ліста-М, 2002. – 147 с. – Бібліогр.: с. 138–146. – ISBN 966-96257-5-0.
 116. *Мелков Ю.* Стиль мышления, неявное знание и личностные убеждения / Ю. Мелков // Факт в постнеклассической науке / Ю. Мелков. – К. : Издатель ПАРАПАН, 2004. – С. 133–142.
 117. *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры : в 3 т. – Т. 2, ч. 1 / П. Н. Милюков. – М. : “Издательская группа “Прогресс-Культура””, 1994. – 416 с. – ISBN 5-01-004393-9.
 118. *Мириманов В. Б.* Императив стиля / В. Б. Мириманов. – М. : РГГУ, 2004. – 195 с. – ISBN 5-7281-0776-1.
 119. *Михелис П.* Эстетические категории как выразители духа времени / П. Михелис ; пер. с англ. Т. В. Яковлевой и Е. Г. Яковлева // Современная западно-европейская и американская эстетика : Сборник переводов / П. Михелис. – М. : Книжный дом “Университет”, 2002. – С.43–53.
 120. *Мізіна Л. Б.* Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення / Л. Б. Мізіна. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. – 200 с. – ISBN 966-590-604-6.
 121. *Мізіна Л. Б.* Історико-художнє стилеутворення : проблема послідовності / Л. Б. Мізіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. Вип. 20 / Л. Б. Мізіна. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2007. – С. 11–16.
 122. *Мізіна Л. Б.* Парадокси естетичної інтерпретації взаємозв'язку форми та змісту в мистецтві / Л. Б. Мізіна // Вісник Національного авіаційного університету. Серія : Філософія. Культура : зб. наук. праць. № 1 (9) / Л. Б. Мізіна. – К. : Видавництво Національного авіаційного університету “НАУ-Друк”, 2009. – С. 149–153.

123. *Мордвинцева В. И.* Полихромный звериный стиль / Валентина Ивановна Мордвинцева. – Симф. : Универсум, 2003. – 216 с. – Библиогр.: с. 99–114. – ISBN 966-8048-07-5.
124. *Моруа А.* Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго / Андре Моруа ; пер. с фр. Н. Немчиновой и М. Трескунова. – Мн. : Беларусь, 1980. – 479 с.
125. *Мэй Р.* Любовь и воля / Ролло Мэй ; пер. с англ. О. О. Чистякова, А. П. Хомик. – М. : “Рефл-бук” ; К. : “Ваклер”, 1997. – 384 с. – Серия “Актуальная психология”. – ISBN 5-87983-027-6, серия.
126. *Наливайко Д.* Стиль поезії Шевченка / Д. Наливайко // Слово і час : Науково-теоретичний журнал / Журнал інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – 2007. – № 1. – С. 27–37. ; № 2. – С. 3–17.
127. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. – Т. 1 / [Сост., ред., вступ. ст., с. 5–46, и примеч. К. А. Свасьяна] / Фридрих Ницше ; [Пер. с нем.]. – М. : Мысль, 1990. – 831 с. – ISBN 5-244-00138.
128. Общая риторика / [Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.] ; пер. с фр. Е. Э. Разлоговой и В. П. Нарумова. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
129. *Овсянников М. Ф.* История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. – М. : Высш. школа, 1978. – 352 с.
130. *Онiщенко О. І.* Художня творчість як етичний феномен / О. І. Онiщенко // Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : Вип. 5 : зб. наук. пр. / О. І. Онiщенко. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2000. – С. 68–75.
131. *Орлов А.* Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания. – Ч. 1 / А. Орлов. – М. : “МИРТ”, 1993. – 106 с. – ISBN 5-85029-018-4.
132. *Ортега-і-Гасет Х.* Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет ; пер. з ісп. О. Товстенко // Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – С. 238–272.
133. *Павлишин М.* Канон та іконостас : [Літ.-крит. ст.] / М. Павлишин. – К. : Час, 1997. – 445, [1] с. – (Українська модерна література). – ISBN 5-7101-0169-9.
134. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский ; Перевод и комментарии А. Н. Панасьева // Богословие в культуре средневековья / Э. Панофский. – К. : Христианское братство “Путь к Истине”, 1992. – С. 49–78.
135. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства : Статьи по истории искусства / Эрвин Панофский ; [Ред. А. К. Лепорк ; пер. с англ. В. В. Симонова]. – СПб. : Гуманит. агентство “Акад.

- проект”, 1999. – 393, [1] с. : ил., [32] л. ил. – (Translation Projekt. Программа Центрально-Европейского Университета). – (Мир искусств). – ISBN 5-7331-0147-4.
136. *Панченко В. І.* Історичні закономірності художнього розвитку / В. І. Панченко // Естетика / [Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк] / В. І. Панченко. – К. : Вища шк., 2005. – С. 265–307.
 137. *Панченко В. І.* Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва / В. І. Панченко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. : у 2-х частинах. Частина 1, Вип. 3 / В. І. Панченко. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 1999. – С. 5–21.
 138. *Пенюк В. Б.* Полістилізм як специфічна творча діяльність в музичному та літературному мистецтві / В. Б. Пенюк // Збірник робіт IV Міжнародній науково-практичній конференції студентів, аспірантів та молодих учених “Людина, культура, техніка в новому тисячолітті”. – Харків : Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського “ХАІ”, 2003. – С. 16–18.
 139. *Перси У.* Модерн и слово : стиль и модерн в литературе России и Запада / Уго Перси ; [пер. с итал. Яны Токаревой]. – М. : Аграф , 2007. – 221, [3] с. – (Символы времени). – ISBN 978-57784-0343-7.
 140. *Поліщук О. П.* Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : монографія / О. П. Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с. – ISBN 978-966-8210-53-2.
 141. *Попович М.* Романтизм як стиль та ідеологія / М. Попович // Філософська думка. – 2004. – № 6. – С. 3–30.
 142. *Пселл Михаіл.* О сочетании частей речи. Обзор риторических идей. Ипертима Пселла слово, составленное для вестарха Пофоса, просившего написать о богословском стиле. Сравнение Еврипида с Писидой (спросившему, кто лучше писал стихи, Писида или Еврипид) / Михаил Пселл ; пер. Т. А. Миллер // Античность и Византия : сб. статей / [Отв. ред. Л. А. Фрейберг] / Михаил Пселл. – М. : “Наука”, 1975. – С. 156–171.
 143. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 320 с. – ISBN 5-352-00001-X.
 144. *Ротенберг Е.* От канона к стилю / Е. Ротенберг // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 2–3. – С. 175–187.

145. Руднев В. П. Прочь от реальности : Исследования по философии текста II / Вадим Руднев. – М. : “Аграф”, 2000. – 432 с. – ISBN 5-7784-0093-4.
146. Серафим Платинский Иеромонах (Евгений Роуз). Человек против Бога / Иеромонах Серафим Платинский (Евгений Роуз) ; пер. с англ. Ю. Редькиной. – М. : Издательский отдел Валаамского общества Америки в России, 1995. – 96 с.
147. Серегин А. Стиль прямых линий / Андрей Серегин // Творчество народов мира. – 2009. – Вып. 5. – С. 15–24
148. Сидоренко В. Ф. Три эстетики / В. Ф. Сидоренко // Greatis. – 1992. – № 2. – С. 66–77.
149. Січинський В. Стиль в українському мистецтві / В. Січинський // Хроніка 2000 : Україна : філософський спадок століть. – Вип. 39–40. – С. 182–187.
150. Скориніна О. В. Когнітивний стиль і пам'ять : парадокси дослідження / Скориніна О. В., Хомуленко Т. Б. – Х. : ВД “ІНЖЕК”, 2003. – 231 с. – Бібліогр.: с. 217–231. – ISBN 966-8327-48-9.
151. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / Александр Викторович Сокол. – О. : Моряк, 2007. – 276 с. – Библиогр.: с. 262–273. – ISBN 5-7707-8559-4.
152. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – С. 3–223.
153. Сорокин П. Кризис нашего времени / П. Сорокин ; пер. с англ. С. А. Сидоренко, А. Ю. Согомонова // Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – С. 427–504.
154. Стилиевые особенности русской иконописи // Икона / [Составители Кравченко А. С., Уткин А. П.]. – М. : Стайл А ЛТД, 1993. – С. 67–104.
155. Стиль человека : психологический анализ / [Дорфман Л. Я., Дружинин В. Н., Коростелина К., Леонтьев Д. А., Либин А. В.]. – М. : Смысл, 1998. – 309 с. – (Фундаментальная психология). – ISBN 5-89357-039-1.
156. Стоян С. Неоміфологічна література ХХ століття в контексті сучасних психоаналітичних вчень / С. Стоян // Практична філософія. – №3. – 2005. – С.142–148.
157. Стоян С. П. Асоціативний символізм Олексія Анда : становлення авторського стилю / С. П. Стоян // Практична філософія. – 2009. – № 3. – С. 181–185.

158. Сурио Э. Историко-стилистические категории / Э. Сурио ; пер. с фр. К. З. Акопяна // Современная западно-европейская и американская эстетика : Сборник переводов / Э. Сурио. – М. : Книжный дом “Университет”, 2002. – С. 70–96.
159. Татаркевич В. Лади та стилі / В. Татаркевич ; пер. з пол. В. Корнієнка // Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / В. Татаркевич. – К. : “Юніверс”, 2001. – С. 162–164.
160. Тахо-Годи А. А. Дионисий Галикарнасский / А. А. Тахо-Годи // Античные риторика / А. А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 319–322.
161. Тетерина Д. Романтизм – стиль української літератури / Дарина Тетерина. – К. : Рада, 1997. – 252 с. – Бібліогр.: с. 242–251. – ISBN 5-7707-9649-9.
162. Тихолоз Б. Иван Франко – філософ : (До характеристики стилю та еволюції мислення) / Б. Тихолоз // Сучасність. – 2002. – № 12. – С. 106–119.
163. Тодд Е. Після імперії : Есе про загнивання американської системи. / Емманюель Тодд ; пер. з фр. З. Борисюк. – Львів : Кальварія, 2006. – 185, [1] с. : іл., табл. – (Essay). – ISBN 966-663-205-5.
164. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве : Основы композиции / Н. Н. Третьяков. – Козельск : Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. – 264 с. – ISBN 586594-063-5.
165. Трофимова Е. И. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов / Е. И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 1999. – № 4. – С. 169–176.
166. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древне-русской религиозной живописи / Е. Н. Трубецкой. – М. : Центр научно-инженерных проблем, 1990. – С. 3–44. – ISBN 5-7100-0006-X.
167. Турчин В. С. Александр I и неоклассицизм в России : Стиль империи или империя как стиль / В. С. Турчин. – М. : Жираф, 2001. – 512 с. : ил. – (Серия “Empire”). – ISBN 5-89832-022-9.
168. Турчин В. С. Образ двадцатого... / В. С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с. – ISBN – 5-89826-131-1.
169. Тэн И.-А. История английской литературы. Введение / И.-А. Тэн ; пер. с фр. И. К. Стаф // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / [составление, общая редакция Г. К. Косикова] / И.-А. Тэн. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – С. 72–94.

170. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура : Опыт построения общей теории стиля / Елена Николаевна Устюгова. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 257 с. – ISBN 5-288-03823-6.
171. *Устюгова Е. Н.* Этические и эстетические смыслы стиля и стилизации / Е. Н. Устюгова // Этическое и эстетическое : 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26–27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С.157–160.
172. *Филина И.* Романтизм как дух эпохи и стиль мышления / И. Филина // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001. – № 6. – С. 28–30.
173. *Философский энциклопедический словарь* / [Ред.-сост. Е. Ф. Губский и др.]. – М. : ИНФРА-М, 2000. – 574, [1] с. – (Библиотека словарей “ИНФРА-М”). – ISBN 5-86225-403-X.
174. *Флоренский П. А.* Иконостас / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – М. : Издательство “Изобразительное искусство”, 1996. – С. 73–198.
175. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Сочинения в двух томах. – Т. 2 / П. А. Флоренский. – М. : “Правда”, 1990. – С. 43–106.
176. *Фор Э.* Дух форм / Э. Фор ; пер. с фр. А. В. Шестакова. – СПб. : Machina ; Axioma, 2002. – 240 с. – ISBN 5-901410-01-7.
177. *Фриче В. М.* Социология искусства / Владимир Максимович Фриче. – М. : УРСС, 2003. – 203, [1] с. : ил. – ISBN 5-354-00506-X.
178. *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк ; пер. с англ. В. Л. Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / [составление, общая редакция Г. К. Косикова] / Д. Фрэнк. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – С. 194–213.
179. *Фуко М.* Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности / Мишель Фуко / [Сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой ; общ. ред. А. Пузыря]. – М. : Магистериум : Касталь, 1996. – 446, [1] с. – ISBN 5-85374-006-7.
180. *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек / Фрэнсис Фукуяма ; пер. с англ. М. Б. Левина. – М. : АСТ, 2005. – 588 с. – ISBN 5-17-021219-4.
181. *Хализев В. Е.* Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с. – ISBN 5-06-003356-2.

182. *Хейзинга Й.* НОМО LUDENS. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; [Пер. с нидерланд. В. В. Ошиса ; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян]. – М. : Прогресс : Прогресс-Акад., 1992. – 458, [1] с. – ISBN 5-01-002053-X.
183. *Хилльер Б.* Стиль Ар деко / Бибис Хилльер, Стивен Эскритт ; [пер. с англ. В. И. Самошкин]. – М. : Искусство XXI век , 2005. – 239 с. : ил., цв. ил. – ISBN 5-98051-024-9 (с).
184. *Хмельницкий Д.* Архитектура Сталина: психология и стиль / Д. Хмельницкий. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 374, [2] с. – ISBN 5-89626-271-1.
185. *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман ; пер. с нем. А. Белобратова. – СПб. : Академический проект, 2004 – 560 с., ил. – ISBN 5-7331-0021-4.
186. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности (диссертация) / Н. Г. Чернышевский // Избранные статьи / Н. Г. Чернышевский. – М. : “Сов. Россия”, 1978. – С. 25–134.
187. *Чечель Н. П.* Повертаючи стиль : філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. / Н. П. Чечель. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2004. – 240 с. – ISBN 966-8210-19-0.
188. *Чечель Н. П.* Стилiстика захiдноєвропейської культури 14–17 ст. та український наратив / Н. П. Чечель // Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень. Матеріали Міжнародної наукової конференції “ЛЮДИНА – СВІТ – КУЛЬТУРА”. – К. : Центр навчальної літератури, 2004. – С. 536–537.
189. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 478, [2] с. – ISBN 5-7707-5647-0.
190. *Чоран Э.* После конца истории / Эмиль Чоран ; Пер. с фр. Б. Дубина. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 544 с. – ISBN 5-89091-189-9.
191. *Шапиро М.* Стиль / М. Шапиро ; пер. А. Л. Растрогуева // Советское искусствознание. – 1988. – Вып. 24. – С. 385–425.
192. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; [Под. общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – 607 с. : [4] л. ил. – (Классическая философская мысль). – ISBN 5-244-00906-0.
193. *Шпенглер О.* Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1 / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1993 – 666, [1] с. : портр. – ISBN 5-244-00657-6.

194. *Эксле О. Г.* Немцы не в ладу с современностью / О. Г. Эксле ; пер. с нем. К. А. Левинсона // *Одиссей*. – 1996. – С. 214–237.
195. *Элиаде М.* Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с. – ISBN 5-211-03160-1.
196. Эстетическое оформление города: Из опыта политического и архитектурно-художественного оформления Львова / [Скрипниченко Ю. Н., Гладуш О. К., Огранович А. С., Хохулин А. В.]. – Киев : Будівельник, 1982. – 152 с., ил.
197. *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг ; пер. с нем. В. В. Биbihина // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* / [составление, общая редакция Г. К. Косикова] / К. Г. Юнг. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – С. 214–231.
198. *Юхимец Г.* Санта Мария дель Фьоре / Г. Юхимец // *Аристократ*. – 2005. – № 2. – С. 34–49.
199. Язык и стиль современных средств массовой информации : межвуз. сб. науч. тр. Всерос. конф., посвящ. 80-летию проф. Н. С. Валгиной / [отв. ред. Т. В. Маркелова]. – М. : МГУП, 2007. – 476 с. – (Книжное дело и реклама). – Библиогр.: в конце тр.. – ISBN 5-8122-0761-5.
200. *Якимович А. К.* Восстановление модернизма : Живопись 1940-х – 1960-х годов на Западе и в России : [Америка. Европа. Россия: 1940-е – 1960-е : Альбом] / А. К. Якимович. – М. : Галарт : ОЛМА-Пресс, 2001. – 174 с. : ил. – (История живописи. XX век). – ISBN 5-269-00991-9.
201. *Яковлев Е. Г.* Христианский канон и художественный стиль / Е. Г. Яковлев // *Эстетика* / Е. Г. Яковлев. – М. : Гардарики, 1999. – С. 445–451.
202. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; [Пер. с нем. М. И. Левиной ; вступ. ст. П. П. Гайденко ; сост. : М. И. Левиной, П. П. Гайденко]. – М. : Республика, 1994. – 527 с. – (Мыслители XX века). – ISBN 5-250-02454-8.
203. *Яффе А.* Символы в изобразительном искусстве / А. Яффе ; пер. С. Н. Сиренко // *Человек и его символы* / А. Яффе. – М. : Серебряные нити, 1997. – С. 227–268.

Наукове видання

Олександр Коннов

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

Монографія

Технічне редагування – Т. М. Ветраченко

Верстка – Т. С. Меркулова



Підписано до друку 25 березня 2015 р. Формат 60x84/16.

Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.

Ум. др. арк. 11,68. Обл.-вид. арк. 9,18.

Наклад 300 прим. Зам. № 411.

Віддруковано з оригіналів.

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002. (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова (044) 239-30-26