

УДК 008:930.85:7.03

Адрес для корреспонденции: 410031, г. Саратов, Трудовой пер. 3/19–105, тел. 8 (845-2) 28-46-23 – А. И. Демченко

Прогрессия художественно-исторического процесса

Демченко А. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов

Предлагаются четкие критерии в определении таких базовых хронологических измерений художественно-исторической эволюции, как этап, период, эпоха, эра. Подробно рассматривается эволюционный процесс в рамках эпохи, дается характеристика составляющих ее периодов, а закономерность их смены обосновывается как с точки зрения естественного движения от зарождения к отмиранию, так и в плане взаимодействия двух определяющих методов художественного мышления (романтизм и реализм, которому резонируют также представления о классицизме и позитивизме). На основе выявленной стадильности делаются выводы о постепенном ускорении художественно-исторического процесса и ритмичном чередовании тех его фаз, которые метафорически можно обозначить через понятия «свет» и «тьень». Исходя из этого, констатируются возможности прогнозирования, что допустимо распространить и на общеисторическую эволюцию в целом.

Ключевые слова: базовые составляющие художественно-исторического процесса, его стадильность и постепенное ускорение.

Regularities of Artistic and Historical Evolution

Demchenko A. I.

Federal state educational establishment of higher professional education «Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)», Saratov

Distinct criteria to define such essential chronological measurements of artistic and historical evolution as stage, period, epoch and era are given. Evolutional process is investigated in detail within an epoch in regard to some characteristic features of constituent periods, their inevitable changes being proved both by the natural movement from origin to disappearance and by the interaction of the two determinative ways of artistic thinking (Romanism and Realism, that respond to the notions of Classicism and Positivism). On the basis of the revealed development stages, the conclusions about gradual acceleration of the artistic and historical process and rhythmical interchange of its phases, that can be metaphorically called light and shade, are made. Hence, possibilities to make predictions are stated; these can be applied to general historical evolution as a whole.

Key words: essential constituents of the artistic and historical process, its stage development and gradual acceleration.

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

Цель статьи – выявление базовых понятий художественно-исторической эволюции.

Эпохи и их границы. Пока не станем затрагивать такие исторические измерения, как Древний мир, Античность и Средневековье, поскольку они выходят далеко за временные рамки единичной

эпохи. На смену Средневековью пришла эпоха Возрождения и, пожалуй, она дает самое устоявшееся и хрестоматийное представление о художественно-исторической эпохе как таковой. Далее следует эпоха Барокко, но не будем забывать, что это понятие в качестве эпохи, а не одного из стилей того времени (с соответствующим обозначением с малой буквы – барокко), закрепилось относительно недавно и не без дискуссионных затруднений.

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

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

Разрешение этого противоречия (и разрешение отнюдь не формальное) состоит в том, чтобы отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма. На самом деле, это были контрастные звенья единой исторической цепи, и в их смене больше неуклонно поступательного движения, нежели конфронтаций и прерывов. В первую очередь имеется в виду порой чрезмерно акцентированная оппозиция романтиков начала XIX века к просветительским идеям. Одно из конкретных тому свидетельств – эволюция творчества таких титанов, как Гёте и Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма.

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

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

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

И, во-вторых, что для нас в данном случае особенно важно, стадийность художественно-исторического процесса предстала в разворачивании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности только тогда во всей отчеливости сказалась смыслообразующая роль таких основополагающих типов художественного мышления, как *романтизм* и *реализм*: первый из них получил свое название и был окончательно осознан в первой половине XIX века, второй – во второй половине столетия, что связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

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

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

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

Третий период (первая половина XIX века, 1810–1840-е годы) – выдвижение *Романтизма* (воспользуемся таким обозначением, отличая в данном случае эпоху от *романтизма* вообще); романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода предстали в те десятилетия с кристаллической четкостью и законченностью (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка; раннее творчество Листа, Вагнера, Верди).

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

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

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

Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют именно эти крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи.

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

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

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

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

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

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

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

Одну из таких магистралей выведем, отталкиваясь от предшествующих рассуждений. Если предположить, что обозначенные выше пять приблизительно равных по длительности периодов Классической эпохи можно обнаружить и в хронологической структуре любой другой эпохи, то логично провести аналогию со ступенями развития всякого живого организма и прежде всего человека как такового. Тогда, подобно циклу человеческой жизни, траекторию эпохи можно представить себе так: первый период – рождение и детство, второй – отрочество и юность, третий – молодость и первая зрелость, четвертый – вторая зрелость и преклонный возраст, пятый – старость и отмирание. Выражения *первая зрелость* и *вторая зрелость* весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное, конечно же, присутствует.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И если романтизм «бежит» к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реализм оказывает предпочтение принципам «здорового смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). И наконец, реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и ощущениям, так что, перефразируя Ф. Энгельса, можно говорить об «обычных характерах в обычных обстоятельствах».

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

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

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

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

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

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

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

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

Итак, было установлено, что каждый из пяти периодов Классической эпохи длился примерно по четыре десятилетия, что для эпохи в целом составило хронологический ареал в два столетия или не-

многим больше, если вести ее отсчет не с 1730-х, а с 1720-х годов. Ей предшествовала эпоха Барокко с периодами приблизительно по полстолетия (кроме первого, в котором прибавляем «лишние» десять лет): 1510–1560-е, 1570–1610-е, 1620–1660-е, 1670–1710-е, 1720–1760-е годы. Напомним, что на фазе 1510–1560-х годов Позднее Возрождение совмещается с Ранним Барокко, а на фазе 1720–1760-х Позднее Барокко с Ранним Просвещением. В общей сложности получаем протяженность более двух с половиной столетий.

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

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

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

Высказав подобное предположение, имеет смысл завершить построение целостной художественно-исторической периодизации. Как уже было сказано, *эпоха* состоит из пяти *периодов*, в каждом из периодов можно дополнительно вычленить по два *этапа*, а далее мыслима и еще более детальная дифференциация. Это в сторону дробления, что, по логике вещей, предполагает возможность движения в противоположном направлении – по линии укрупнения: от *микро* (этап) через период и эпоху к *макро*, в роли которого выступает *эра*.

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

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

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

В самом деле, «высветление» позднего периода Древнего мира предвосхищало «свет» Античности, «затемнение» Поздней Античности – «тьма» Средневековья, «высветление» Позднего Средневековья – «свет» Ренессанса, «затемнение» Позднего Возрождения – «тьма» Барокко, «высветление» Позднего Барокко – «свет» Классической эпохи, «затемнение» позднеклассического периода – «тьма» Модерна.

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

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

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

Обо всем этом в данном случае говорится только для того, чтобы подвести к мысли: то, что зафиксировано в произведениях художественного творчества данного исторического периода, с различной степенью приближения и адекватности отображает происходящее в действительности соответствующего времени. Следовательно, сказанное о закономерностях художественно-исторической эволюции с достаточными основаниями может быть развернуто в плоскость общеисторического процесса.

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

Поступила в редакцию 31.12.2014 г.