

## О хронологических координатах мирового художественного процесса

© 2024 А.И. Демченко

*Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор,  
главный научный сотрудник и руководитель  
Международного Центра комплексных художественных исследований  
Саратовской государственной консерватории им. Л.В Собинова*

*E-mail: [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)*

Саратовская государственная консерватория им. Л.В Собинова  
Саратов, Россия

*Аннотация:* В статье рассматриваются общие координаты ретроспективы мировой художественной культуры и выявляются закономерности ее эволюции, позволяющие прогнозировать последующее развитие. Это связано с тем, что до сих пор довольно многое в нашем видении общей панорамы художественно-исторического процесса остается приблизительным и неясным. Предлагается четыре позиции хронологического членения: эра, эпоха, период и этап. Статья, в которой рассматривается тот или иной отрезок исторического времени, в рамках которого явления отдельного вида искусства или даже всех его видов наделяются некой общностью, комплексом отличительных признаков, что позволяет говорить о единстве этико-эстетических установок, о близости художественных манер и техник.

*Ключевые слова:* мир, эра, эпоха, период, этап, время, художественный процесс, искусство, историческое единство

Приступая к обзору ретроспективы художественно-исторического процесса, начнем с самого крупного хронологического измерения, то есть эры. Последование эр открывает то, что привычно обозначают как Древний мир. Это совершенно необъятное временное пространство, но в нем отчетливо различаются «палеозона» первобытного существования человечества (с эмбриональными проявлениями художественного творчества) и время ранних цивилизаций. Поэтому в качестве составных частей Древнего мира для искусства естественно выделить две эры: Первобытная эра (начиная приблизительно с 40-го тысячелетия до н. э. и с продолжением в отдельных регионах земного шара до XV–XVII вв. н. э., а в качестве специфических аномалий вплоть до нашего времени) и Эра ранних цивилизаций (в основном с 4-го по 1-е тысячелетие до н. э., включая греко-римскую Античность).

При этом не приходится недооценивать сделанное в Первобытную эру. Помимо всевозможных предварительных накоплений в различных областях прототворчества (от жилища до расписной керамики), древний человек этого времени оставил нам такое значительное приобретение, как петроглифы – обнаруженные во всех частях света и представляющие собой огромный свод артефактов, порой поразительно высокого художественного уровня. Обе эры Древнего мира явились для многих регионов исходной базой становления культуры в любых ее сторонах.

Несколько иначе обстоит дело со следующей эрой. Средневековье простирается в основном от Рождества Христова примерно по XIII столетие, но сложность хронологического исчисления состоит в том, что, с одной стороны, буддизм как принадлежность Средневековья зародился в середине 1-го тысячелетия до н. э., а с другой, довольно многие из средневековых по своей сути явлений европейской и особенно восточной культуры продолжили свое существование за пределами XIII в. Однако основная проблема данной эры состоит в том, что она стала периодом создания высокой

художественной классики целого ряда народов Востока (арабы, Индия, Китай, Япония), который продолжался и тогда, когда в Европа вступила в эпоху Возрождение, а для Европы Средневековье явилось этапом начального становления художественной культуры тех народов, которые составили впоследствии ядро европейского сообщества, и складывалась эта культура на руинах греко-римской цивилизации.

Так или иначе, на базе художественных достижений Древнего мира и Средневековья происходило активное развертывание творческих процессов в те эры, которые в исторической науке именуются как Новое время (начиная с эпохи Возрождения) и Новейшее время (с XX столетия) – главным образом это происходило уже на почве европейского искусства.

Переходя к хронологическому измерению, обозначаемому понятием эпоха, обратимся вначале к эре «Новое время», где в членении на эпохи царит определенная упорядоченность. В самом деле, находим здесь вполне утвердившуюся последовательность: Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Перечислив эти эпохи, обратим внимание на досадную чересполосицу в их обозначениях. Только в написании двух из них употребляется прописная буква: Возрождение и Просвещение (по-видимому, для того, чтобы отличить их от более общих слов, обозначающих возрождение чего-либо и просвещение кого-либо). Однако не всегда с заглавной буквы пишутся слова «Античность» и «Средневековье».

Не пора ли научному сообществу договориться о единообразном написании этих терминов, поскольку 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 названий эпохи и стиля, который в силу своего определяющего значения дал ей имя. К примеру, необходимо дифференцировать Барокко (с большой буквы – как обозначение эпохи) и барокко (со строчной буквы – как обозначение стиля), имея в виду, что наряду со стилем барокко в ту же эпоху существовали также классицизм, реализм, так называемый «большой стиль», маньеризм и рококо.

Возвращаясь к хронологическим параметрам эпох, заметим: если свести эпоху Барокко к XVII в., как это нередко происходит, складывается, казалось бы, благополучная картина временных соотношений: Барокко – XVII в., Просвещение – XVIII в., Романтизм – XIX в. Однако предшествующая им эпоха Возрождения никак не укладывается в этот временной ряд ввиду «непомерности» своих масштабов: XIV–XVI вв.

Именно в связи с хронометрией возникают и другие вопросы. Внимательный анализ художественного процесса дает иные границы времяизмерения, согласно которым Возрождение протянулось приблизительно с середины XIII до середины XVI в., Барокко – с середины XVI до середины XVIII в. и далее следуют эпоха Просвещения (с середины XVIII до начала XIX в.) и эпоха Романтизма (XIX в.). Даже учитывая закономерность постепенного ускорения в развертывании историко-художественных стадий и их сжатие во времени, сталкиваемся с явной диспропорцией: если предыдущие эпохи растянуты на два и более столетия, то здесь – около одного столетия и даже меньше.

Разрешение этого противоречия (отнюдь не формальное) видится в том, чтобы осознать отрезок с середины XVIII до рубежа XIX–XX вв. как некое единство, в крайних своих пределах длившееся почти два столетия. Назовем его Классической эпохой, поскольку именно в это время был создан основной массив тех художественных ценностей, которые мы именуем большой художественной классикой (это, прежде всего, касается литературы и музыки), окончательно откристаллизовались основные художественные методы (реализм и романтизм), жанры (от поэмы и романа до сонаты и симфонии), типы образности, концептуальные модели и композиционно-технологические принципы. Разумеется, сказанное не исключает использования термина «классический» как оценки высшего совершенства художественных произведений любого периода.

Итак, для того, чтобы осознать внутреннее единство Классической эпохи, необходимо отказаться от привычного противопоставления Просвещения и Романтизма,

воспринимая их как контрастные звенья неразрывной большой цепи, ведь на самом деле в их смене больше неуклонного поступательного движения, нежели конфронтаций и перерывов (в первую очередь, имеется в виду порой чрезмерно акцентируемая оппозиция романтиков начала XIX в. по отношению к просветительским идеям).

Одно из конкретных свидетельств этого – эволюция творчества таких титанов, как И.В. Гете и Л. ван Бетховен. Будучи выдающимися представителями искусства Просвещения, они на выходе в XIX столетие открывали горизонты Романтизма. Присоединим к этому суждение Н.А. Римского-Корсакова, который, говоря об эпохе, к которой он принадлежал, подчеркивал: «Период нашей музыки – музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной – начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукосозерцания» [7, с. 304]. Как видим, здесь с полной отчетливостью заявлено противопоставление Дж.П. Палестрине и О. ди Лассо (завершающий период эпохи Возрождения), И.С. Баху и Г.Ф. Генделю (завершающий период эпохи Барокко) Й. Гайдна и В.А. Моцарта, с которых в музыкальном искусстве открывалась Классическая эпоха, а одним из ее завершителей был сам Римский-Корсаков. Отмеченная последовательность эпох перекликается с опытами периодизации, представленными в отдельных отечественных и зарубежных исследованиях.

Так, Ф. Блуме (ФРГ) в книге «Классическая и романтическая музыка» определяет границы Барокко с конца XVI до середины XVIII в. Затем он вводит деление на Классицизм (с середины XVIII до первых десятилетий XIX в.) и Романтизм с конечной гранью в начале XX столетия, сразу же оговаривая, что «музыкальные эпохи Классицизма и Романтизма по сути едины, как два аспекта того же периода» [10, с. 279], подразумевая, таким образом, их сопряжение в рамках целостной эпохи, которую мы назвали Классической. Далее автор отмечает, что примерно перед Первой мировой войной открывается история Новой музыки.

С.С. Скребков в статье «Художественные принципы музыкальных стилей», рассматривая чередование эпох с точки зрения эволюции гармонии, выделяет *Ars nova* (XIV в.) и Высокий Ренессанс (XV–XVI вв.). Затем (как нечто само собой разумеющееся) называется эпоха Барокко (XVII – первая половина XVIII в.). Далее вводятся понятия Классическая эпоха (вторая половина XVIII-го и XIX в.) и современность (XX в.) [8, с. 28].

О внутреннем составе Классической эпохи речь впереди, пока же оговорим обозначение эпохи, следующей за ней и открывающей эру «Новейшее время». За ней предлагается закрепить наименование «Модерн». Понимая всю его условность (на обозначение «современный» может претендовать любой актуализирующий себя момент исторического бытия), примем во внимание широкое распространение соответствующих лексем именно в XX столетии.

В этом плане весьма показательны такие вырвавшиеся из поздней классики явления, как стиль модерн (одно из специфических его порождений – танец модерн) и получившие самое широкое распространение термины «модерн», «модернизм». В качестве одного из многочисленных примеров можно привести неоднократно переиздававшуюся на Западе монографию П. Коллера «*La musique modern*» [11].

Итак, если согласиться с высказанным выше предложением о продолжительности завершающей эпохи Нового времени, то в составе этой эры находим триаду: Возрождение, Барокко, Классическая эпоха. Можно предположить, что данный принцип триадности распространяется и на предыдущие эры.

Тогда в Средневековье можно выделить следующие эпохи: Раннее Средневековье (примерно I–V вв.), его центральная фаза (VI–IX вв.) и Позднее Средневековье (X–XIII вв.). По отношению к центральной и срединной фазе желательно ввести в употребление

неологизм «Мезосредневековье» (своего рода «Среднее Средневековье»), и вводимая здесь приставка «мезо» (греч. – средний) потребуется для последующих обозначений.

В развертывании Эры ранних цивилизаций можно усмотреть следующее приблизительное летоисчисление: 4-е – середина 3-го тысячелетия до н. э., середина 3-го – 2-е тысячелетие до н. э. и конец 2-го тысячелетия до н. э. – начало 1-го тысячелетия н. э. В рамках данной эры наиболее явственно очерчена ее завершающая эпоха, кульминацией которой является культура греко-римской Античности. В отличие от ранних цивилизаций (времени металла), каменный век Первобытной эры естественным образом подлежит членению на палеолит, мезолит и неолит.

Подтверждение высказанных гипотез о структуре первых трех эр человеческой культуры требует фундаментальных изысканий.

Третья по счету хронометрическая позиция – период. Рассмотрим ее на материале Классической эпохи (теперь пришло время уточнить все, что касается ее эволюции и состава). Выше говорилось, что издавна установилось представление о ее членении на две исторические фазы, обозначаемые как Просвещение (в основном вторая половина XVIII в.) и Романтизм (XIX в.). Эта традиционная установка требует существенных корректив. Вновь подчеркнем факт явного несоответствия Просвещения и Романтизма статусу эпох в хронологическом отношении, поскольку им предшествовали Возрождение (около трех столетий) и Барокко (более двух столетий), так что соразмерна им только Классическая эпоха, взятая как некое целое (почти два столетия).

Ввиду обилия художественных достижений есть основания в оценочно-символическом плане считать Просвещение и Романтизм эпохами, но в строгом значении данного понятия и с хронологической точки зрения мы имеем дело не с эпохами, а с периодами (точнее в данном случае сказать – с блоками периодов). Поскольку любая эпоха состоит из нескольких периодов, именно Классическая эпоха дает образец структурного членения, которое позволяет более точно и дифференцированно очертить конфигурацию ее эволюции.

Начнем с того, что при внимательном анализе Просвещение (в музыкальном искусстве этот период нередко именуется Классицизмом) оказывается состоящим из двух периодов примерно 40-летней протяженности, которым резонно дать следующие обозначения: Раннее Просвещение (приблизительно 1730–1760-е гг.) и Высокое Просвещение (1770–1800-е гг.).

Необходимо также дифференцировать так называемую эпоху Романтизма. Ее протяженность традиционно распространяют на весь XIX в. Однако более пристальный взгляд легко обнаружит большую разницу «эстетической температуры» 40-летних периодов: 1810–1840-е и 1850–1880-е гг.

Искусство первого из этих периодов действительно прошло под знаком ярко выраженных романтических тенденций, и данный период мы с полным правом можем назвать Романтизмом. Творчество же следующего периода во многом отошло от ярко выраженных романтических предпочтений, и с точки зрения художественного метода справедливо говорят о главенстве реализма – это менее ощутимо в музыке, но совершенно отчетливо выразилось, например, в литературе и изобразительном искусстве. Поэтому по отношению к периоду 1850–1880-х гг. уместно обозначение «Постромантизм».

Далее открывался завершающий период Классической эпохи, который продолжался вплоть до 1920-х гг., но этот 40-летний отрезок принадлежал также и к следующей эпохе, открывая горизонты художественной культуры XX в. 1890–1920-е гг. были переходной фазой, подобно тому, как на начальной стадии Классической эпохи 1730–1760-е гг. в равной мере принадлежали Позднему Барокко и Раннему Просвещению.

На первом этапе этого переходного периода (1890–1900-е гг.) превалировали позднеклассические тенденции, а современный стиль заявлял о себе в основном подспудно, отдельными элементами. На втором этапе (1910–1920-е гг.) произошел мощный прорыв нового искусства, и классика оказалась оттесненной далеко на задний

план.

Отмеченные пять членений в историческом аспекте 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, образуя то, что предлагается именовать Классической эпохой.

Стадиальность художественно-исторического процесса предстала в разворачивании этой эпохи с полной ясностью и очевидностью. В частности, только тогда со всей отчетливостью 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 в., второй – во второй половине столетия, что в немалой мере было связано с доминированием того или другого на соответствующем временном отрезке.

Таким образом, Классическую эпоху составляют следующие периоды: Раннее Просвещение, вырвавшееся из Позднего Барокко (примерно 1730–1760-е гг.); Высокое Просвещение (1770–1800-е гг.); Романтизм (1810–1840-е гг.); Постромантизм (1850–1880-е гг.); завершающий период поздней классики, совмещенный по времени с начальным периодом Модерна (1890–1920-е гг.). Есть достаточные основания именовать каждый из этих больших периодов в силу их огромной значимости для мирового художественного наследия эпохами или, по крайней мере, – «малыми» эпохами (в отличие от объединяющей их «большой» Классической эпохи). Чтобы представить картину их движения достаточно наглядно и вместе с тем максимально компактно, ограничимся перечислением самых значительных композиторских имен.

Первый период (середина XVIII в., приблизительно 1730–1760-е гг.) – зона взаимодействия завершающей стадии Барокко (позднее творчество А. Вивальди, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя) и начальной стадии Классической эпохи. Эта стадия выше обозначена как Раннее Просвещение (раннее творчество К.В. Глюка, Й. Гайдна, В.А. Моцарта).

Второй период (вторая половина XVIII – начало XIX в., 1770–1800-е гг.) – расцвет классического стиля времен Просвещения. В сопоставлении со стилевыми формами Раннего Просвещения в данном случае уместно обозначение «Высокое Просвещение» (основная фаза развития творчества Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена). Причем с точки зрения большей детализированности подчас уместно уточняющее определение: Высокое и Позднее Просвещение, где Высокому Просвещению отводятся 1770–1780-е гг., а Позднему – 1790–1800-е.

Третий период (первая половина XIX в., 1810–1840-е гг.) – выдвижение Романтизма. Воспользуемся таким обозначением с прописной буквы, отличая в данном случае конкретное историческое измерение от романтизма вообще, который обнаруживает себя как способ художественного мышления практически на всем протяжении истории искусства. Романтизм как главенствующий стиль этого периода может быть назван классическим, поскольку все атрибуты данного художественного метода предстали в те десятилетия с кристальной четкостью и законченностью (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Ф. Шопен, М.И. Глинка; раннее творчество Ф. Листа, Р. Вагнера, Дж. Верди).

Четвертый период (вторая половина XIX в., 1850–1880-е гг.) – это Постромантизм, поскольку сугубо романтические проявления на данном этапе отошли в искусство на второй план и многое определяли реалистические тенденции. В меньшей степени это касается музыки (основная фаза творчества Ф. Листа, Р. Вагнера, Дж. Верди; И. Брамс, Ж. Бизе, Э. Григ, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский).

Пятый период (рубеж и начало XX в., 1890–1920-е гг.) – зона взаимодействия завершающей стадии Классической эпохи (часто определяемой как «позднеромантическая» или шире – как «позднеклассическая») и начальной стадии текущей эпохи. С одной

стороны, это последняя фаза творчества И. Брамса, Э. Грига, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского; Г. Малер, Р. Штраус, К. Дебюсси, Дж. Пуччини, С.В. Танеев, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин. С другой стороны, это М. Равель, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн; ранняя фаза творчества А. Онеггера, П. Хиндемита, Б. Бартока, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича.

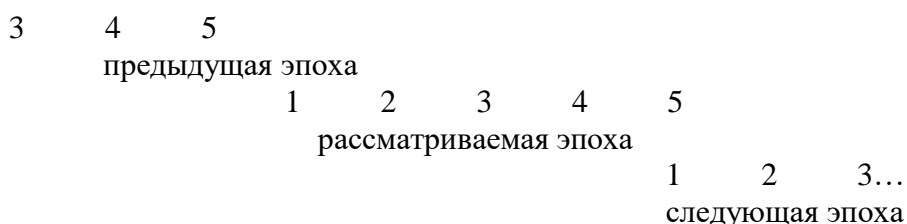
Наибольшую сложность для исследователя Классической эпохи представляют крайние (начальный и завершающий) периоды – по причине их переходного характера, то есть в силу сложного переплетения постепенно угасающих традиций предшествующей эпохи и нарождающихся явлений, в сумме своей формирующих облик последующей эпохи. Причем в этих крайних периодах находим тождественную динамику «эпохального» развития: как в 1730–1740-е гг. еще господствовал позднебарочный стиль, так и в 1890–1900-е гг. – позднеклассический стиль; как в 1750–1760-е гг. уже была налицо определяющая значимость раннеклассического стиля, так и в 1910–1920-е гг. – ранних форм стиля XX в.

При рассмотрении периода середины XVIII в. 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 в. невольно «подтягивается» под Просвещение, реальное развитие которого началось с 1730-х гг., хотя отдельные прорывы нового можно обнаружить и в предыдущее десятилетие.

В отношении периода рубежа и начала XX в. 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 соответствующим которой представляется название «Модерн».

Особую сложность для анализа представляют те периоды, которые оказываются на стыке двух художественно-исторических эпох, когда неизбежно накладываются друг на друга явления отмирающей предыдущей эпохи (последний, поздний, завершающий ее период) и нарождающейся последующей эпохи (первый, ранний, открывающий ее период). Эти явления не просто накладываются друг на друга – они сосуществуют, противостоят, взаимодействуют, переплетаются. Причем, их совмещение может породить столь неразрывные образно-стилевые синтезы и симбиозы, что отделить в них прежнее от последующего, прошлое от будущего можно только чисто теоретически.

В любом случае, схему движения и взаимодействия эпох на стадиях их стыка можно схематически представить следующим образом.



Отметим еще одно затруднение, связанное с тем, что для любого периода вообще и для периода стыка 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 1890–1920-х гг., то окажется, что в сфере изобразительного искусства некоторые передвижнические традиции, идущие от второй половины XIX в., поддерживались на русской почве еще и в начале 1930-х гг., а с другой стороны,

горизонты мироощущения XX столетия намечались уже с середины 1880-х гг. не только у В. Ван Гога и М.А. Врубеля, но и у позднего О. Родена. В музыке И.Ф. Стравинский уже в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) и М. Равель в «Болеро» (1928) совершили прорыв к эстетике периода 1930–1950-х гг., в то время как ранний Д.Д. Шостакович еще в 1933 г. создавал свои Прелюдии ор. 34 и Первый фортепианный концерт, всецело относящиеся к 1920-м гг.

Следовательно, границы любого периода достаточно приблизительны, размыты, относительны, и провести четкий водораздел между ними практически невозможно. Тем не менее, намечать хотя бы условные вехи необходимо даже из соображений удобства ориентации в исторических пространствах. Следует намечать их, опираясь на анализ генерализующих магистралей, что как раз и составляет основную задачу истории художественной культуры. Одна из таких магистралей – непрекращающееся взаимодействие двух феноменов, чаще всего обозначаемых понятиями «романтизм» и «реализм».

Выяснение природы первого из них начнем с цитаты. «Прошлое и будущее романтизма» – так Ю.А. Кремлев озаглавил одну из своих работ [6], справедливо подчеркнув тем самым неправомочность сопряжения этого явления только с временным ареалом XIX в. (точнее, с его первой половиной). Одно из самых проницательных суждений о постоянном присутствии в культуре 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» [1, с. 382].

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

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

Историческим периодам, находящимся под эгидой романтизма, свойственны всеобщая атмосфера брожения и неустойчивости, бурный, взрывчатый, импульсивно-скачкообразный характер развития, подчас экспансивно-воинствующие формы проявления новых идей и веяний (включая мятежно-бунтарские настроения, переходящие иногда в пафос тотального разрушения). Романтический темперамент зачастую сопряжен с такими характеристиками, как подчеркнутая повышенная экспрессивность, патетика, аффектация, экзатичность. Жажда экстремального заявляет о себе и через влечение к особенному, необычному, исключительному, уникальному, чем отчасти объясняется склонность в искусстве к гиперболе, парадоксу, фантастике, алогизму, абсурду.

Производным подобной экстремальности становится принцип антитез, которые образуются в результате сочленения поляризованных значений экстремума: «левое» и «правое», «верх» и «низ», максимальное и минимальное и т. д. А.Н. Скрябин зафиксировал один из вариантов такого противопоставления в отношении собственной музыки формулой «высшая грандиозность и высшая утонченность» [9, с. 316]. 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 личностного начала, всемерное утверждение суммарного и массовидного) ведет к объективизму.

Другая пара романтических антиномий «эмоционализм – рационализм» может быть расшифрована 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 расчета, жесткой прагматики, абстрагированной логики.

Прерогативой романтизма являются также следующие антитезы: беспредельный энтузиазм переустройства, «стремление жить удесятеренной 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 аспекте можно утверждать, что романтизм как тип мироощущения и художественного мышления возник вместе с формированием *homo sapiens* и с зарождением искусства. Это изначальная категория, романтический менталитет остается необходимой константой бытия, важнейшей пружиной его имманентного развития.

Альтернатива романтизму чаще всего обозначается термином «реализм», хотя по характеру своих устремлений она могла бы быть обозначена термином «позитивизм», а в отношении отдельных периодов уместна также дефиниция «классицизм» (в музыкальном искусстве это особенно очевидно по отношению к Высокому Просвещению вообще и к Венской классической школе в особенности). Этика и эстетика реализма-позитивизма отчетливее всего соотносятся с понятием «оптимум». Это тяготение к сдержанности, уравновешенности проявлений, к устойчивым формам существования с их размеренно-поступательным, эволюционным типом развития. Это 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.

Если романтизм стремится к полюсам (центробежные тенденции, порождающие исключительную множественность граней и ракурсов), то реализм оказывает предпочтение принципам «здравого смысла» и «золотой середины» (центростремительные тенденции, обеспечивающие достаточную сбалансированность и единство). Реалисты испытывают преимущественный интерес к «земным», повседневным состояниям и ощущениям.

Дуализм романтизма и реализма, примечательный и сам по себе, еще более важен ввиду того, что в ходе их попеременного преобладания складывается цикл эпохи. 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 ощутимым 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 разного рода аномалий. Кроме того, стерильно «чистые» романтизм и реализм можно 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 именно взаимодействие романтизма и реализма (позитивизма, классицизма), их ритмичная пульсация и смена является «режиссирующим» фактором, движущим принципом в разворачивании бытийной и художественной эволюции, сообщающим историческому процессу дискретно-стадиальный характер.

Возвращаясь непосредственно к намеченной выше периодизации Классической эпохи, можно 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, детство, отрочество (примерно до 15 лет), второй – юность и молодость (15–30 лет), третий – первая зрелость (30–45), четвертый – вторая зрелость (45–60), пятый – преклонный возраст и постепенное угасание (с 60 лет). Выражения «первая зрелость» и «вторая зрелость» весьма условны, но в иерархии стадий человеческой жизни нечто подобное присутствует.

Следует отметить, что в художественном творчестве каждая фаза эволюции демонстрирует не только свои особенности, но и только ей присущие возможности и достоинства неизмеримо сильнее, чем в органической жизни. 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.

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.

Представленная выше панорама эволюционной траектории Классической эпохи ввиду законченной ясности членений и отчетливости типологических признаков может послужить «матрицей» для аналогичных исследований хронологического процесса других эпох. И тогда, очевидно, удастся убедиться в том, что «маятник Истории» раскачивается с совершенно определенной периодичностью, обнаруживая наряду с общим поступательным движением от эпохи к эпохе повторяющуюся смену пяти периодов внутри каждой из них.

Для примера можно привести схему развертывания текущей ныне эпохи, для которой выше было предложено обозначение «Модерн».

Ее составляют следующие периоды: начало XX столетия или Модерн I (1890–1920-е гг.), как период переходный от Классической эпохи к Модерну; середина XX столетия или Модерн II (1930–1950-е гг.); вторая половина XX столетия или Модерн III (1960–1980-е гг.); рубеж XXI столетия или Постмодерн (1990–2010-е гг.); завершающий период Модерна, который в соответствии с отмеченной выше логикой исторического процесса по времени должен совместиться с исходным периодом следующей эпохи (предположительно 2020–2040-е гг.). Цепь составляющих периодов этой эпохи для удобства обозначена римскими цифрами: Модерн I, Модерн II, Модерн III. Исключение сделано для четвертого по счету периода, получившего название «Постмодерн», что в некотором роде составляет параллель к аналогичному по местоположению периоду Классической эпохи с названием «Постромантизм». Вряд ли нас должно смущать сокращение временных отрезков Модерна в сравнении с Классической эпохой: там – примерно четыре десятилетия, здесь – всего три. Это является закономерным следствием общего ускорения развития человеческой цивилизации.

Если сделать попытку спроецировать принцип «пятеричности» периодов на ближайшие предшествующие эпохи, то получим приблизительно следующий абрис со столь же приблизительной хронологией (для обозначения среднего, третьего по счету периода эпохи воспользуемся приставкой «мезо» – подобно, к примеру, обозначению «мезолит», т. е. средний каменный век): Барокко: Протобарокко (1520–1560-е), Раннее Барокко (1570–1610-е), Мезобарокко (1620–1660-е), Высокое Барокко (1670–1710-е), Позднее Барокко (1720–1760-е); Возрождение: Проторенессанс (1220–1290-е); Раннее Возрождение (1300–1370-е); Мезоренессанс (1380–1440-е); Высокое Возрождение (1450–1510-е); Позднее Возрождение (1520–1560-е).

Как видим, на грани эпох возникают уже привычные для нас зоны временного совмещения: Позднее Барокко и Раннее Просвещение (1720–1760-е), Позднее Возрождение и Протобарокко (1520–1560), XIII век Позднего Средневековья и Проторенессанс (1220–1290-е). Предложенная гипотеза относительно Возрождения и Барокко, а тем более Средневековья и Древнего мира нуждается в обосновании посредством всестороннего научного изучения названных художественно-исторических эр и эпох.

Этап был назван наименьшим хронологическим членением только из соображений оптимальности достаточно укрупненного исследовательского масштабирования, поскольку потребности детального анализа могут вести едва ли не к любой степени дробления временных отрезков. Однако и с точки зрения «эпохальности» границы этапов весьма относительны. Так уже отмечалось, что в рамках периода Высокого Просвещения допустимо разделение на два этапа: Высокое и Позднее Просвещение (1770–1780-е и 1790–1800-е). Если взять наследие основных представителей Венской классической школы, то первый из них – это центральная фаза творчества Гайдна и Моцарта, а второй связан по преимуществу с основной фазой творчества Бетховена. При этом стилевое различие внешне единого классицистского художественного массива весьма ощутимо, тем более что в 1800-е гг. активно заявляли о себе симптомы предромантизма.

Аналогичные двадцатилетние этапы представляются вполне естественными и для следующих периодов этой эпохи. Заметно различаются между собой фазы Романтизма (ранняя (1810–1820-е) и поздняя (1830–1840-е)) и фазы Постромантизма (ранняя (1850–1860-е) и поздняя (1870–1880-е)). Модель «этапности» несколько меняется на рубеже XIX–XX и в начале XX в. Аргументируем это несколько подробнее на материале отечественной музыки.

Основное содержание периода 1890–1920-х гг. состояло в переходе от Классической эпохи к Модерну, и осуществлялся этот переход в форме сложного многоступенчатого, но неуклонно продвигавшегося процесса. Со всей наглядностью он

выразился в постепенном вытеснении классического стиля и рождении стиля современного. Хорошо различимы две фазы данного периода: 1890–1900-е гг. – накопление элементов новой стилистики при главенстве позднеклассической основы; 1910–1920-е – изживание остаточных явлений традиционной системы на фоне бурного самоутверждения стиля XX в. При этом достаточно отчетливо просматривается то, что каждое десятилетие выступало со своими особенностями, и каждое из них представляло соответствующий этап эволюционной траектории.

Изменение общей ситуации в 1890-х гг. во многом определялось тем, что на смену достаточно монолитной концепции искусства второй половины XIX в. приходит расслоение художественного потока на разнонаправленные, даже противостоящие линии с доведением этой разнонаправленности до уровня антитез, что означало возрождение принципов романтизма (в той его стадии, которую нередко именуют поздним романтизмом).

Особенно показательными представляются две антитезы, которые условно можно обозначить следующим образом: депрессия – подъем и гедония – конфликтность. Наиболее сильный и ранний симптом этого можно почувствовать в музыке Чайковского начала 1890-х гг.: композитор акцентировал остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружающей действительности (Шестая симфония). Отмеченной тенденции противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жаждой обновления (Пятая симфония А.К. Глазунова и Первая симфония В.С. Калиникова, опера «Садко» Н.А. Римского-Корсакова), что нередко переплеталось с идеей выдвижения молодых сил и ощущением как бы заново открывающегося бытия («Иоланта» и «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт С.В. Рахманинова).

Вторая из названных антитез состояла в резко выраженном контрасте подчеркнуто гедонистической и обостренно конфликтной образности. С одной стороны – наслаждение благами жизни, стремление к беспроblemному существованию, душевному комфорту, что широко представлено в творчестве Глазунова (Четвертая симфония, балет «Раймонда», концертные вальсы ор. 47 и ор. 51), с другой – сильнейшее нарастание конфликтности, во многом определявшееся выдвижением неординарных натур с завышенными притязаниями (Герман в «Пиковой даме» Чайковского, Грязной и Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова). Одновременно во всеуслышание заявил о себе социум, представший в обличье грозной стихии, которая предвещала на пороге нового времени вступление в полосу бурь и тревог (Шестая симфония Глазунова, Первая симфония Рахманинова).

Процесс расслоения, доводимого до открытой поляризации, являлся свидетельством нараставшего кризиса Классической эпохи и вместе с тем служил питательной почвой для развертывания жизнеспособных явлений. Начинается высокий расцвет индивидуально-субъективной сферы, что сказалось в интенсивной психологизации, в обостренном внимании к внутреннему миру с его более дифференцированной и многообразной обрисовкой. При этом весьма примечательно появление феномена духовного аристократизма (фортепианное творчество Скрябина) и раскрытие «божественного» в человеческой природе (образы Волховы, Марфы, Царевны-Лебеди в корсаковских операх). Важнейшим фактом следует считать и то, что впервые в отечественной музыке была выдвинута идеальная модель существования человека-борца, располагающего всем богатством жизненных проявлений (Четвертая симфония Танеева).

Важнейшая историческая миссия 1890-х гг. состояла в том, чтобы начать движение к новым горизонтам, преодолевая инерцию устоявшихся этико-эстетических принципов XIX столетия. Естественно, что на этой достаточно подготовленной почве музыкально-художественный процесс 1900-х гг. эволюционировал со значительным ускорением. На данном, втором по счету этапе переходного периода выделились две магистральные линии, связанные с выдвижением героико-лирической концепции и с резко обострившейся

проблемой исхода Классической эпохи.

Героико-лирическая концепция 1900-х гг. возникла на следующей после 1890-х гг. волне подъема и обновления и свое наиболее значительное выражение получила в творчестве Рахманинова (Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония) и Скрябина (две последние симфонии и «Поэма экстаза»). При всем различии их индивидуальных стилей в них были и черты общности, определяемые принадлежностью одной эпохе: портретировался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений.

Ведущим выразителем идеи исхода Классической эпохи стал Римский-Корсаков, раскрывший в трех последних операх («Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») различные варианты крушения прежней России. В то же время именно на 1900-е гг. приходится фаза более интенсивного вызревания новой стилистики, включающая прямые прорывы в новое звукоизмерение (оркестровая фантазия Стравинского «Фейерверк», фортепианная пьеса Прокофьева «Наваждение»). Именно тогда складывался переходный стиль как трудно дифференцируемый сплав, сочетающий в различных пропорциях классическое и современное. (Всевозможные градации такого стиля представлены, например, в Восьмой симфонии Глазунова, в симфонической картине Лядова «Баба Яга», в ряде фортепианных пьес Н.К. Метнера типа Сказки c-moll op. 8 № 2).

1910-е гг. – третий по счету этап рассматриваемого периода, принципиальная значимость которого состояла в том, что в это время произошли коренные и необратимые сдвиги во всей структуре отечественного музыкального искусства, с полной очевидностью обозначившие рождение Модерна. Олицетворяющее данную эпоху композиторское поколение стремительно выдвигается на авансцену художественного процесса, что было подчеркнуто резкой сменой лидеров – ведущая роль переходит к Стравинскому и Прокофьеву. Что касается представителей последнего поколения классиков, вступивших в заключительную фазу своего творчества, то часть из них в различной степени адаптируется к новым условиям (Метнер, Рахманинов, Скрябин, Танеев), а другие оказываются на периферии художественного процесса (в том числе Глазунов и Лядов).

Борьба старого и нового моделируется теперь не в метафорических, достаточно условных формах, а как совершенно конкретная реальность, что обеспечивается благодаря стилевой конфронтации – различные варианты этого представлены в балетах И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка», в Третьей симфонии Р.М. Глиэра и Пятой симфонии Мясковского. В связи с подобной направленностью на важнейшее место выдвигается концепция решительного вытеснения классического. Преодолевалась инерционность, символистская затуманенность, лирическая настроенность, на передний план выходили экспансивная настроенность и жесткий силовой напор («Весна священная» Стравинского, «Скифская сюита» Прокофьева).

Новый наплыв радикализма, инициатив и новаций происходил в 1920-х гг. – на четвертом по счету, завершающем этапе переходного периода. Представители Классической эпохи оказываются совершенно оттесненными с магистральной художественного процесса, зато выдвигается новая плеяда молодых композиторов (Д.Д. Шостакович, А.А. Давиденко, Ю.А. Шапорин, В.Я. Шебалин и др.). Многие особенности и свойства, присущие искусству предшествующего десятилетия, доводятся теперь до мыслимого предела, нередко получая гиперболизированное выражение.

В контексте революционной действительности максимальную напряженность и высшую конфликтную остроту приобретают концепции, раскрывающие антитезу «старый мир – новый мир» (все наиболее ценное и ключевое для данной проблематики сосредоточила в себе Шестая симфония Мясковского). В сравнении с предшествующим десятилетием музыка 1920-х гг. зафиксировала резкое обострение противоречий в личностной сфере (свое крайнее и наиболее экспрессивное выражение эта ситуация получила в операх Прокофьева «Огненный ангел» и «Игрок»).

Подтверждая свойственную всему переходному периоду склонность к поляризации контрастов, музыка 1920-х гг. в противовес отмеченным выше коллизиям воспроизводила также и противоположные настроения, связанные, прежде всего, с духом молодости и жизнелюбия; причем как само собой разумеющееся предполагался безусловный контакт индивида с окружающим миром (Первый фортепианный концерт Шостаковича и его музыка к спектаклю «Гамлет»).

По ряду идейно-эстетических позиций в 1920-е гг. были достигнуты «генеральные кульминации» для всего переходного периода. Среди них – следующая волна звукового экспериментаторства и конструктивно-урбанистических тенденций. Своего нового пика достигает «язычество», теперь еще более сросшееся с динамизмом индустриальной эпохи («Свадебка» Стравинского) и выходящее к еще более ожесточенному натиску скифского экстремизма (Вторая симфония Прокофьева).

Таким образом, каждое десятилетие переходного периода выходило на арену исторического бытия в своем неповторимом рельефно очерченном облике. Поддерживалась подобная несхожесть и в последующем: 1930-е гг. – утверждение коренных норм и принципов «сталинской эпохи»; 1940-е гг. – военная эпопея (сначала в варианте «горячей», затем в варианте «холодной» войны); 1950-е гг. – этап трудного, но неуклонного раскрепощения (так называемая «оттепель»); 1960-е гг. – второй (после начала XX в.) виток кардинального обновления; 1970-е гг. – время утраченных иллюзий и трагической разуверенности; 1980-е гг. – период стагнации и поисков выхода. Разумеется, это не более чем намеченная пунктиром схема эволюции. Свои контрасты без труда улавливаются и в облике десятилетий периода, обозначенного как «Постмодерн»: 1990-е, 2000-е и 2010-е гг.

Подводя итоги сказанному, попытаемся отметить некоторые закономерности художественно-исторического процесса. Можно констатировать действие таких факторов, как «троичность» состава каждой эры (из трех эпох) и «пятеричность» состава каждой эпохи (пять периодов), а также ключевую роль взаимодействия и попеременного выдвигания на передний план одного из двух определяющих типов ментальности и соответственно методов художественного творчества: романтизма или реализма.

Как само собой разумеющееся, из предшествующего изложения вытекает факт постепенного сжатия всех исторических членений во времени, что означает неуклонное ускорение художественного процесса. Продолжительность прошедших эр в хронометрическом выражении исчисляется приблизительно так: Первобытная эра – 35–38 тысячелетий, Эра ранних цивилизаций – 4 тысячелетия, Средневековье – 13 столетий, Новое время – 7 столетий. Переходя к ближайшим из прошедших эпох, находим следующую картину: Возрождение – около трех столетий, Барокко – свыше двух столетий, Классическая эпоха – менее двух столетий. На третьем уровне периоды Классической эпохи занимают примерно по четыре десятилетия, периоды Модерна – по три.

Соответствующее сжатие-ускорение 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 неизменно приходится 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 оказывается приблизительно на десятилетие больше периодов, идущих ему на смену.

Добавим к размышлениям о траектории времен еще одно соображение. Важнейшая реалья мирового культурно-исторического процесса состоит в том, что если на протяжении многих столетий эволюции были свойственны разного рода опережающие и запаздывающие массивы артефактов (вплоть до их определяющей роли для целых континентов), то, начиная с XX в. общая картина в целом выравнивается – таково следствие глобализации со всеми присущими ей плюсами и минусами.

Заглядывая в ближайшее будущее, можно предположить, что в 2020–2040-х гг. грядет новый переходный период, когда уходящий Модерн совместится с исходной фазой следующей, нарождающейся ныне эпохой, второй по счету в эре «Новейшее время» – возможно, ее имя будет «Информ». Предпочтительность такого названия определяется ввиду того, что уже сейчас очевидны стремительно нарастающая значимость всякого рода цифровых, виртуальных и кластерных технологий. Это явственно наблюдается в наши дни и об этом все настойчивее стали говорить именно с 2020 г.

В согласии с логикой предыдущих расчетов, приводившихся в данной статье, можно ожидать, что продолжительность периодов эпохи Информ будет около четверти века, а вся эпоха займет менее полутора столетия, то есть протянется до середины XXI в. Это уже область прогнозирования, и будем надеяться, что заявленная выше хронометрическая модель эволюции в случае ее соответствия реалиям художественного бытия может послужить своего рода исторической «таблицей Менделеева» и позволит «складывать пазлы» панорамы эр, эпох и периодов как на перспективу, так и на отдаленное, пока что недостаточно исследованное прошлое.

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. В конечном счете понятно, что творцы искусства определенного исторического этапа – это люди, неотрывно принадлежащие своему времени. Отсюда их относительное одиночество, при всей внешне безразмерной амплитуде мировоззренческих позиций и типов ментальности. Отсюда же достаточное созвучие устремлений, мотиваций и типов реагирования на происходящее.

Следствием всего этого в сфере искусства является определенное единообразие эстетических платформ, творческих потоков и всевозможные сближения, которые мы обозначаем 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 данной исторической фазе.

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

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

Подтвердится ли отмеченная диалектика художественного развития, покажут ближайшие десятилетия жизни искусства и будущие научные изыскания. Предварительные опыты поиска в данном направлении зафиксированы в книгах автора «Мировая художественная культура как системное целое» [3], «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» [4], «Мировая художественная культура» [2], «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» [5]; фундаментальная разработка соответствующей проблематики ведется им в настоящее время в ходе подготовки 12-томного исследования «Вселенная слова, цвета, звука».

1. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982. 464 с.
2. Демченко А. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2020. 472 с.
3. Демченко А. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.

4. Демченко А. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. Саратов: SGK, 2019. 1000 с.
5. Демченко А. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 620 с.
6. Кремлев Ю. Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 76 с.
7. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
8. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. СПб, Планета музыки, 2016. 448 с.
9. Скрябин А. Письма. М.: Музыка, 1965. 719 с.
10. Blume F. Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey. New York: W.W. Norton, 1970. 213 p.
11. Collaer P. La musique moderne. 1905–1955. Paris, Brussel: Art, 1963. 303 p.

## On the chronological coordinates of the world art process

© 2024 A.I. Demchenko

*Demchenko Alexander Ivanovich, Doctor of Art History, Professor,  
Chief Researcher and Head of the International Center for Comprehensive Art Research  
in Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov  
E-mail: [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)*

Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov  
Saratov, Russia

*Annotation:* The article examines the general coordinates of the retrospective of world artistic culture and identifies the patterns of its evolution, which make it possible to predict subsequent development. This is due to the fact that until now quite a lot in our vision of the general panorama of the artistic-historical process remains approximate and unclear. The author offers four positions of chronological division: epoch, epoch, period and stage. The article examines a specific period of historical time, within which the phenomena of one or another type of art or even all its types are endowed with a certain commonality, a set of distinctive features, which allows us to talk about the unity of the ethical and aesthetic. views, about the similarity of artistic manners and techniques.

*Keywords:* world, era, epoch, period, stage, time, artistic process, art, historical unity

1. Blok A. Sbranie sochinenij v 6 t. T.4. L.: Khudozhestvennaya literatura, 1982. 464 s.
2. Demchenko A. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. M.: KnORus, 2020. 472 s.
3. Demchenko A. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe celoe. M.: Vysshaya shkola, 2010. 528 s.
4. Demchenko A. Mirovoj khudozhestvennyj process. Ehvoljuciya i zakono-mernosti. Saratov: SGK, 2019. 1000 s.
5. Demchenko A. Smyslovyje koncepty vseirnogo khudozhestvennogo naslediya. M.: Nauka, 2021. 620 s.
6. Kremlyov Yu. Proshloe i budushchee romantizma. M.: Muzyka, 1968. 76 s.
7. Rimskij-Korsakov N. Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzyka, 1982. 440 s.
8. Skrebkov S.S. Khudozhestvennye principy muzykal'nykh stilej. SPb.: Planeta muzyki, 2016. 448 s.
9. Skryabin A. Pis'ma. M.: Muzyka, 1965. 719 s.
10. Blume F. Classic and Romantic Music. New York: Norton amp, 1970. 213 p.
11. Collaer P. La musique moderne. 1905–1955. Paris, Brussel: Art, 1963. 303 p.