

Марина ПРОТАС

ДО ІСТОРІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ СТИЛЮ Модель Мейєра Шапіро

Історично так склалося, що на теренах української наукової думки лідерами у дослідженнях стилю, стильоутворювальних стратегій були і залишаються архітектори й архітектурознавці, серед яких В. Кричевський, В. Тимофійко, Ф. Уманцев, Ю. Асеєв, В. Ясієвич, А. Пучков та ін. Ймовірно, Г. Зедльмайр мав рацію, коли вбачав стильовий хаос ХХ ст. наслідком кількотовікового відокремлення мистецтв від гармонії синтезу. Відтоді фахівці з архітектури відчують «комплекс провини», адже автоматизація видів мистецтв, що колись творчо співпрацювали з архітектурою, призвела до дезорієнтації художньої свідомості, домінуванню формальних методів, що заважають «волі до стилю» здійснити повернення мистецтв у лоно цілісності «мусичного» буття [1, с. 80–83].

Втім та сама культурна стратифікація спричинила наприкінці ХІХ ст. виникнення стилістичної критики, котра намагалася вирішити головне питання: від якої «незалежної перемінної» змінюється стиль, оскільки історія мистецтва від Вазарі до Вінкельмана як «історія імен» не була в змозі аргументовано відповісти. Але, якщо Вінкельман започаткував наукове мистецтвознавство, зробивши його доступним для філософської думки, а за окремими фактами та іменами мистців вбачав «загальну історію духа», духовні прагнення до «високого стилю», то Буркхардт, Рігль, Вольфлін закладають критичні методи оцінки, започатковуючи наукову історію стиля. Тому цілком справедливо Г. Зедльмайр звертався до квінтенсенції ідей Алоїза Рігля (до його «Питань стиля», 1893), аналізуючи «історію мистецтва як історію стиля», і погоджуючись з теорією «художньої волі» Рігля в тому, що стиль «це не є клас, але «ідея», «ідеальний тип», хоча «стиль можна показати тільки наочно, його не можна передати комбінаціями інших понять» [2, с. 40], відтак абстрактні теорії стиля, на думку Зедльмайра, за проблемами боротьби «площин» та «простору» втрачали головний сенс — духовну цінність мистецтва і окремого твору. Отже теорія стиля поступово поверталася в історію мистецтва як історію духу з досвідом структурного аналізу, який Микола Брунов 1932 р.

визначить головним методом дослідження мистецтва, і який здобуде подальший розвиток від другої половини ХХ ст. Зедльмайр також вбачає тут широкі перспективи критичного методу, де окремі особливості стилю підпорядковані центральним принципам формотворення, а «звернення до «художньої волі» (і в кінцевому рахунку до «волі культури») здобуває свій важливий сенс», оскільки «зміни принципів стилю опиняються укоріненими у фундаментальних змінах духовної структури груп людей, у змінах «ідеалів», у переоцінці «вартостей» і можливих цілій волі у всіх галузях» [2, с. 47–48].

Сьогодні мистецтвознавці, що фахово вивчають сучасні види образотворення, скульптуру передусім, до теоретичних питань стилю не виявляють зацікавленості, тому ця проблематика залишається поки не опрацьованою належним чином, і говорити про сформовану національну концепцію стильової еволюції мистецтва передчасно. Окремі спроби фахівців виправити ситуацію все ж таки маємо: питання ремінісценцій імпресіонізму у живопису ХХ ст. досліджувала Н. Асеева [3, с. 122–159], стильові творчі інтенції українського авангарду на широкому матеріалі розглядав О. Федорук [3, с. 162–222; 4], модерністські програми українських графіків вивчала О. Лагутенко [3, с. 223–291], скульпторів — М. Протас [3, с. 292–400].

Залишає більше запитань, ніж відповідей ця теоретична галузь мистецтвознавства і в російських вчених. Це пов'язано з багаторівневою структурою самого поняття, котре до того ж використовується як в площині субкультурних феноменів, так і в різних наукових дисциплінах з неоднозначними сенсами. Між тим, навряд доцільно заглиблюватися в історіографію питання, починаючи від грецьких корінь (*stylos* — стержень для письма на воскових дощечках). Специфіка теми дослідження вимагає концентрування не на стилях пізнання (когнітивні, інтелектуальні або епістемологічні стилі), а на суто мистецьких стилях як культурних кодах. Тому для нас значно важливішою є герменевтика стиля від середини ХХ ст., щоправда базовим його витлумаченням залишається кристалізована ХІХ ст. точка зору на стиль як особистісно-індивідуалізовану манеру проявів людської діяльності в контексті стильової свідомості суспільства як віддзеркалені унікальних шляхів і способів пізнання світу. Отже з другої половини ХХ ст. проблематикою, пов'язаною з феноменом стилю, займалася група фахівців радянської школи мистецтвознавства, серед яких: Т. Знамеровська, О. Каменський, О. Кантор, Р. Климов, В. Манін, В. Прокоф'єв, Г. Поспелов, Д. Сараб'янов, О. Соколов, Г. Стернін та інші. Втім загальнотеоретичні питання еволюції стилів в контексті історії мистецтва розглядали одиниці. Більш менш послідовно теорію стилю в російському мистецтвознавстві розвинув В. Прокоф'єв [5; 6], в українському — В. Афанас'єв [7]. Обидва вчених завдячили дослідженням Ф. Шміта, що створив на початку минулого століття *те-*

орію професивного циклічного розвитку мистецтва, спираючись на традицію циклічно-еволюційного розуміння динаміки стилів, започатковану Віко, Вольфліним, Ріглем. Позиції В. Афанасьєва в загальних рисах співпадали з поглядом на розвиток історії мистецтва Ф. Шміта: «Таким чином, кожний новий стиль приходить на зміну своєму попереднику не лише як його заперечення, але і як його продовження, природний розвиток, доповнення, уточнення. Кожний наступний стиль неможливий без попереднього, а в сукупності вони складають поступовий розвиток людського образного мислення. Схема розвитку людської свідомості віддзеркалює схему розвитку мистецтва» [7, с. 79–80].

Основні положення теорії Шміта детально розглядалися нами у статті збірника «Сучасне мистецтво», тому в даній публікації ми зробимо акцент на іншій — моделі М. Шапіро [8]. Що ж до Прокоф'єва, то слід відмітити: він підтримував позиції тих фахівців, що вбачали в історичній траєкторії мистецького розвитку чітку спіраль, спрямовану вертикально, де новий віток будується на досягненнях попереднього. Такої думки тримався В. Шкловський, Ф. Шміт, а серед наших сучасників — Р. Климов [9]. Прокоф'єв, так само як Климов, підкреслив пришвидшення спіралеподібного історичного розвитку мистецтва (таку тенденцію сьогодні об'єктивно констатують досягнення в галузі термодинаміки для всіх надскладних систем [10]). Він зауважує зокрема: тривалі еволюційні періоди розвитку чергуються з короткими періодами, коли відбуваються революційні перевороти, під час яких творчі інтенції спрямовуються на перший погляд за протилежними векторами розвитку, ніж попередні, але несвідомо наслідуючи їм; явища, що знаходяться на різних рівнях спіралі, періодично повторюються, так слідує натурному веризму формальні структури образотворення часів мадлен, античності, нового часу, а їм протистоять орін'як, неоліт, середньовіччя, новітній час; весь шлях розвитку мистецтва має структурну цілісність, що проглядається крізь вертикальний рух, маючи актуальне значення для кожного етапу. Отже спіраль у часі прискорюється, її цикли стають більш компактними, у графічному вигляді звуженими: якщо цикл палеоліту тривав біля 30 тис. років, то неоліт і античність — біля 10 тис., середньовіччя і новий час — біля 1,5 тис. років. Прискорення подвоюється з кожним циклом, другий цикл тривав втричі швидше, третій — у шість, четвертий, що охоплює і наше життя, мінає у 12 разів скоріше. Спіраль поступово уходить в крапку, що рухається строго вертикально. Це твердження дуже нагадує міркування фізиків щодо ентропії еволюції Всесвіту, і, вірогідно, має такі аналогії, вписуючись в більш масштабну модель еволюції, над усвідомленням якої вчені поки працюють. Тому Прокоф'єв залишає часу відповісти на фундаментальне питання загальної теорії історико-мистецького розвитку, оптимістично припускаючи, що майбутня мистецтвознавча наука буде спроможною не лише конста-

тувати, аналізувати і усвідомлювати культурно-мистецькі феномени, але й посправжньому прогнозувати [6, с. 265]. Прокоф'єв переконаний, що досліджувати стилі та будувати «теоретичні моделі» еволюції мистецтва ніколи не перестане бути актуальним, і що фахівцям окремої «субдисципліни мистецтвознавства» слід моделювати імовірні траєкторії еволюції мистецтва [6, с. 261]. На жаль, вітчизняне мистецтвознавство на теперішній час не має окремого наукового дослідження, присвяченого багаторівневої структурі стилю і стильоутворювальних процесів. Як правило, фахівці звертаються до таких, що стали класичними праць російських мистецтвознавців, в першу чергу до теоретичних розробок стилю модерн Д. Сараб'янова [11], і до ґрунтовної монографії «Морфологія мистецтва» М. Кагана [12] тощо. Робота Сараб'янова, не дивлячись на те, що розглядає ґенезу і структурні особливості формування конкретного стилю, має ще і загальнотеоретичне значення, адже саме тут було доведено, що усі наступні стилі після модерну здобули таку специфічну якість як «самосвідомість», а разом з цим і амбівалентність програм та маніфестацій, де вельми часто претензія на елітарність обертається на масовість [11, с. 210, 223–224].

Що ж до праці М. Кагана, то її на сьогодні слід сприймати з урахуванням домінування в період написання цієї книги марксистської ідеології, де історичний матеріалізм применшував фактор впливу еволюції свідомості на морфологію мистецтва, через що Каган на тої момент практично ототожнював останню з «історичною морфологією» [12, с. 168]. Але він був цілковито правий стосовно того, що морфологія мистецтва не в змозі абсолютизувати конкретні історичні типи загальної системи, навіть сучасній, оскільки «теперішній стан художньої культури так само є прийдешнім, і тому підлягає розгляду в його історичній динаміці у перспективі подальших трансформацій» [12, с. 168]. Тому до сьогодні є особливо важливим аргументоване твердження М. Кагана щодо неприпустимості наукового нівелювання структурних видових і жанрових кордонів, котрим страждало українське мистецтвознавство на зламі ХХ–ХХІ ст., повторюючи помилки хибних теорій 1960-х, успадкованих, в свою чергу, від модерністських емоційних маніфестів початку ХХ ст. Актуальність в теперішню перехідну епоху наукової позиції Кагана переконливо доводять праці Т. Орлової, наукову позицію якої ми неодноразово обирали задля підкріплення власних аргументів, погоджуючись з її критикою, що застерігає «від “полегшеного”, схематичного підходу до розв'язання завдань наукового осмислення художньої практики» [13, с. 143; 14]. Так, у монографії «Естетика синтезу» (2002) Орлова наголошувала: «Художні мови є мовами природними, що створювалися упродовж тисячоліть культурної історії» [13, с. 90]; «художній образ є синтезуючою категорією художньої діяльності та художньої культури, мультимоделлю, котра у власних формах мистецтва, в художніх мовах забезпечує творче освоєння,

духовне відображення світу, втілюється у мистецьких творах і шляхом емпатії, розуміння, інтерпретації засвоюється споживачем», «але поголоски представників постмодерну про смерть художньої образності у мистецтві є дещо передчасними: вони ґрунтуються на неправомірно звуженому, тільки денотативному розумінні образного змісту» [13, с. 98]. Регулярні спроби авангарду культури засвідчувати смерть старого циклу, заявляючи про народження нового, відмовляючи традиційним мистецьким мовам, пластики скульптури зокрема, все ж таки мають власну логіку, якщо згадати факт того, що стилістична свідомість від XVIII ст. «визріла» настільки, що незворотно покинула варіант єдиного «великого стилю» епохи, вимушена функціонувати у певному наборі провідних та другорядних (субкультурних) стилів. З кожним новим циклом їхня непроста конкурентна взаємодія, а також прискорене формування базових програм і методів досягнення культуротворчих цілей, або відверта спрямованість до культурного колапсу — складає ситуаційну особливість подальших культурно-мистецьких рухів. Проте за зовнішніми трансформаціями не слід втрачати трансцендентні змісти, «сформовані протягом усього історичного розвитку художньої культури», адже «художня свідомість втілює у мистецтві духовний поступ особи і суспільства, має інтрасуб'єктивний характер, що відбивається у стильовій визначеності художніх епох, у змінах історичних циклів мистецького руху. Вона постає перед митцем у знакових моделях його внутрішнього та зовнішнього досвіду — ідеальних відповідниках мов мистецтв» [13, с. 76–77].

З ідеологічних міркувань у радянську добу прийнято було замовчувати закордонні досягнення фахівців у галузі вивчення стилів, зокрема ті, що належали видатному досліднику історії мистецтва, професору Колумбійського університету (Нью-Йорк) Мейєру Шапіро, досвід якого «реабілітували» у період «гласності», і який був адаптований автором статті на рівні методик обрання ракурсів подальших наукових досліджень. 1953 року, готуючись до виступу на антропологічній конференції в Чикаго, вчений написав доповідь під назвою «Style», що потім була опублікована в колективній монографії «Anthropology Today» [15, с. 287–322; 16, с. 385–425]. Повнота панорамного розгляду поняття стилю з різних методологічних засад багатьох наук, глибина ідей і точність характеристики феномену була настільки вичерпною, що дотепер стаття зберігає власну наукову актуальність для сучасного мистецтвознавства й культурології. Обраний комплексний розгляд теми доповіді був не випадковим, а диктувався потребами часу і власне фрактальними якостями стиля, адже він є багатозаровим, різноплановим, ієрархічним за структурою, обіймаючи окремий твір автора, індивідуальну манеру митця, групи апологетів чи навіть утворюючи великий стиль доби значного часового періоду, врешті може характеризувати стиль цивілізації. Тобто стиль є базовим фундаментальним елементом самоідентифі-

кації мистецтва, культури у просторово-часових координатах еволюції нації, людства і цивілізації в цілому, що поєднує форми свідомості з практичними сферами творчої діяльності людини, використовуючи мовні коди, системи, котрі є актуальними на різних циклових щаблях часового горизонту подій. Розуміння такої надскладної структури стилю дозволило Шапіро створити цілісну модель, актуальну дотепер. Модель вмщувала у себе весь розвиток історії мистецтва, розглядаючи на базовому рівні — окремі артефакти, а на вищому — цикли і фази мистецького буття, демонструючи при цьому стрижневу структурну вертикаль закономірних змін і трансформацій стилю в контексті історії мистецтва і культури. Формулюючи дефініції стилю, Шапіро виходив з того, що формулювання повинно бути не сталим, але дискретним через гнучкість феномену, оскільки на певних стадіях турбулентного хаосу мистецтво не має структурно-стильової чіткості, навіть головний зміст твору часто невизначений для самого автора, і тоді ситуація примушує вченого виконувати аналіз стилю на рівні суто предметному, на рівні мовних структур — елементів образотворення без широких парадигмальних спекуляцій. Шапіро, товаришуючи з багатьма митцями, був свідком народження і трансформації авангардно-модерністського руху в пост-модернізм, і з перших рук знав, як кристалізувались мистецьки стилі ХХ ст., а свої роздуми на цю тему він виклав у кількох статтях [17, с. 240–252].

Отже стаття Шапіро виокремлює вісім головних методологічних аспектів тлумачення стилю, що увібрали у себе весь попередній досвід історії досліджень.

Аспект перший, ніби відроджуючи бінарну ідею Рігля про «зовнішній характер стиля» і «принцип стиля» як внутрішню структуру, враховує складні взаємини сталої форми, як унікальної образотворчої якості творчих методів митця або групи митців, з «внутрішньою формою» духовно-ментальних інтенцій митця і його доби. Перша частина аспекту, центрована на матеріальні форми, притаманна широкому колу соціуму, що дозволяє науковцям говорити про стиль життя, і більш широко — про стиль цивілізації. Саме цей ракурс стилю, стверджує Шапіро, є визначальним для археолога, котрий діагностує уламок кераміки чи пластики, встановлюючи час і місце створення артефакту, та його можливі культурно-мистецьки зв'язки. Але діагностування зовнішніх ознак форми доповнюється в ідеалі ще критерієм парадигмальної оцінки її «внутрішньої форми». Тому для історика мистецтва стиль матеріальної культури певного циклового хронотопу важливий також власними внутрішньо-змістовими якостями, ідейно-психологічними закономірностями становлення і трансформацій стиля, його взаємодії з програмними установками інших шкіл: в цьому контексті вивчається зв'язок індивідуально-суб'єктивного стиля митця із загальним світосприйняттям і методами втілення картини світу певним культур-

но-мистецьким колом. Культурна самоідентифікація соціуму синтезує світоглядні моделі і формує стилістичну своєрідність релігійних, наукових, суспільних, етичних систем цінностей певної доби, що виступає загальним тлом, на якому чітко простежуються індивідуальні його складові — художні твори окремих митців. Тобто в мистецтві та мистецтвознавстві стиль поєднує «візуальну» сталу форму з «внутрішньою формою», характерними якостями образно-змістової виразності, структурні взаємини якої були детально розроблені німецькою філософською школою. Співзалежність в стилі індивідуального та загального аналізується Шапіро з урахуванням історичних, соціокультурних особливостей доби задля осмислення об'єктивної логіки зміни стиля, фіксації рис цього процесу, адже «історичне вивчення індивідуальних та загальних стилів виявляє також типологічно важливі стадії і процеси генезису художніх форм» [16, с. 386]. Ось чому історик культури та філософ вбачають у стилі передусім культуру як цілісність. Ними стиль сприймається візуальним знаком культурної єдності, що втілює «внутрішню форму» мислення і чуттів людини. У такому випадку важливим стає не стільки індивідуальний стиль митця або групи митців, скільки стильові ознаки всієї системи культури і мистецтва, як формальні, так і образно-змістові. Відповідно філософське осмислення фактів, художніх феноменів, духовних явищ культурного життя суспільства дозволяє сформулювати у загальних рисах стиль доби (Шапіро наводить порівняння з грецькою класикою, середньовіччям, Відродженням — епохами, де мистецькі стилі переплелись з релігійно-філософськими імперативами світобачення).

Між тим, критик і художник сприймають стиль як оціночний критерій, використовуючи його на базовому рівні аналізу мистецької манери. Цей критерій лише на перший погляд здається таким, що не зв'язаний із загальним історичним, етнонаціональним розвитком суспільства. З іншого боку, нормативність оціночно-критичного критерію теж вельми важлива: він є мірою досконалості мистецького твору, складаючи підґрунтя розумінню культури і мистецтва як цілого. Отже стиль, відповідаючи власному часу існування, є притаманним конкретному періоду культури чи культурної доби, де може бути присутнім не один лише стиль, але кілька стилів. Стиль є «самоцінним і надійним критерієм часу і місця створення мистецького твору» [16, с. 387]. Таке тлумачення стиля, на думку Шапіро, дозволило вченим всього світу скласти системну і природно незавершену модель просторово-часової динаміки стильових стратегій. Втім Шапіро підкреслює приналежність і самих наукових праць до відповідних феноменів культури певних регіонів і взагалі до феномену часу, що в свою чергу дозволить провести паралель між пам'ятками мистецтва, їх осмисленням в моделях стилю, з реальною ситуацією культуротворення конкретного історичного циклу. (Так, Х. Арндт критикує історії мистецтва 1920-х років, де була перевищеною роль

технічних засобів у формуванні «прогресивного стилю доби» і не вважає критерієм «культурного об'єкту» технологічну майстерність виконання творів, як це практикувалося школою «Баухауза» [18, с. 382; 19, с. 211.] Фактично Шапіро у вирішенні проблеми часу підходить до позицій Зедльмайра, який закликав бути вдумливими «читачами» культурно-мистецьких текстів, дозволяючи творам максимально розкриватися: «від нас залежить чи відчиняти світ істинного, чи неправдивого часу, примножуючи буття або тлін і порожнечу» [2, с. 257].

Аспект другий. Шапіро звужує діафрагму наукового розгляду проблеми до дискретності стильових маніфестацій. Стили рідко отримують чітку дефініцію, формулювання частіше констатує час, місце існування стилю, відносини з іншими своїми попередниками, але, як правило, не торкаються специфічних рис стилю. Останній не піддається математично точному аналізу, а його моделюванням не оминати приблизності. «Стильові характеристики змінюються поступово і не вкладаються в системну класифікацію чітко розмежованих груп. Даремно питати, коли закінчується античне мистецтво і розпочинається середньовічне» [16, с. 387]. В мистецтві трапляються раптові стрибки, але в домінуючих випадках кордони маркуються умовно, що ускладнює роботу теоретика і історика мистецтва. І все ж, не дивлячись на відсутність загальноприйнятої системи стилістичного аналізу, на необхідність кожному вченому спиратися на власну наукову інтуїцію, мистецтвознавство має конкретні результати: «Завдяки ретельному опису і порівнянню, завдяки проведенню більш тонких і глибоких типологічних відмінностей, спрямованих на розвиток сталих якостей, вдалось скоротити ділянку нез'ясованого і просунути вперед наше знання стилів» [16, с. 387]. Професійний досвід кількох поколінь фахівців дозволив виділити три головних елемента стилістичного аналізу: аналіз формальних засобів виразу, аналіз формальних систем та їхньої взаємодії, аналіз образно-змістових особливостей виразу. Шапіро, наприклад, наголошує, що аналізуючи скульптуру вчений повинен враховувати факт того, що техніка обробки каменя змінюється дуже повільно у часі, ніж скульптурна форма (теж стосується форми архітектурної), тому аналіз формальних засобів виразу пластики більш уважний серед іншого до фактури, кольору матеріалу; а при аналізі образно-змістовому, навпаки, в різних жанрах одного стилю сюжетно-концептуальні завдання можуть відрізнятися. Втім, схожі формальні риси, трапляється, належать іншим стилям, так наприклад, готичну арку можна побачити в мусульманському мистецтві теж. Тому в таких випадках спиратися надійніше на інший елемент аналізу — дослідження взаємодій структурних елементів всієї системи. І знову Шапіро підкреслює взаємозалежності мистецтвознавчої оцінки від часу, філософсько-естетичних імперативів доби. Розвиток нових ідей, теорій в сучасному мистецтві і культурі не може не вплинути на сприйняття минулого, де висвітлюються раніше не помічені

цінності й закономірності. І навпаки. (Позиція вченого в таких дослідницьких ситуаціях дуже нагадує культурологічну точку зору Ю. Лотмана.) Вивчення минулого впливає на теперішній стан культури, збагачуючі художнє бачення. Відтак і порівняння стилів, знаходження нових закономірностей стильових взаємодій стимулює створення нових формотворчих теорій. При цьому виявляються латентні, досі непомічені ремінісценції стилів минулого. Постулат безперервного розвитку культури і мистецтва порівнюється Шапіро з законом фізики, щоправда обирається для цього не самий адекватний — закон інерції. Стильова інерція примушує вчених шукати серед нашарування нових і старих стилів риси загального, об'єднуючого стилі в єдину логіку культурно-мистецької еволюції. Лише наукова короткозорість вибачає твердження деяких фахівців про принципове розмежування стилів, у галузі герменевтики художніх форм зокрема. Подібність у прихованому вигляді завжди існує: лінійність ренесансних композицій генетично пов'язана з готичним стилем, сучасне абстрактне мистецтво веде генезу від імпресіонізму. Отже знання про стиль, його аналіз поступово вдосконалюються завдяки прагненням визначати відмінності на рівні культурно-регіональних та окремих творчих особистостей — цих головних суб'єктів кристалізації стильових тенденцій доби; при цьому процес вдосконалення знання триває з розумінням структурно-буттєвої дискретності феномену стилю. По суті Шапіро визначив необхідність поєднання естетикою синтезу методологічних стратегій індуктивного та дедуктивного науково-дослідних підходів.

Аспект третій. Вчений конкретизує історичну і часову взаємозалежність оціночного погляду на примітивні стилі мистецтва з сучасними культуротворчими процесами. Напередодні зламу XIX–XX ст. «екзотичне» мистецтво не вважалось мистецтвом взагалі, в кращому випадку воно розцінювалось витвором не знайомого з натурним веризмом образотворчих канонів примітивного митця, його дитячо-наївною спробою втілити власне сприйняття світу, зашорене неучтвом та ірраціональністю «перед-культурної» свідомості. Виключення складала орнамент та народні ремесла. На той час суспільство було впевнено: лише розвинуті цивілізації й культури мали право на створення високохудожніх творів мистецтва, що втілюють ідеал, красу і гармонію. Грецьке мистецтво і Ренесанс вважались взірцевими, згодом до них приєднали і готику. Але наприкінці XIX століття такої наукової позиції було замало для розуміння стилів мистецтва, їх структури і виразності зокрема. Початок XX ст. позбавив ренесансно-натуралістський принцип зображення пріоритетності, а основою оцінних критеріїв в будь якому мистецтві було обрано базові естетичні принципи розмірності і гармонії ліній, плям, кольору, площин, що утворюють єдине ціле з адекватним втіленням ідейно-образного сенсу. Головне, що жодна з культур і традицій не може претендувати на зразковість для інших культур,

адже нав'язаної зовні стильової норми не існує, а мистецька досконалість можлива в будь-якому стилі, сюжеті, традиції. (Історію «виховання» такого толерантного до різних культур й традиційних суспільств погляду розглядає майже на 30 літ пізніше І. Валлерстайн, запропоновуючи «світосистемний» культурний підхід, ухвалений науковою спільнотою на початку 1990-х років). Саме у внутрішніх кордонах системи можливі абсолютні оціночні судження. «Стиль дорівнює мові, — констатує Шапіро, — з притаманним для нього внутрішнім порядком і виразністю, можливістю вислову різної потужності і краси» [16, с. 392]. Подібна позиція стала можливою в ХХ ст. відтоді, як дитячі малюнки і навіть малюнки душевнохворих вивчаються з однаковою ретельністю щодо їх стилістики форми і змісту. Мистецтво насправді об'єднало людство, а можливим це стало завдяки сучасному стильовому мисленню соціуму, що шанобливо ставиться до нефігуративних систем будь-яких примітивних традиційних суспільств. «Сучасні митці були серед перших поціновувачів, що побачили у витворах екзотичних народів справжнє мистецтво. Розвиток кубізму і експресіонізму вельми загострило чуття форми і спонукало до більш тонкого сприйняття творчих можливостей примітиву. ... Але не дивлячись на таку явну схожість, сучасні картини і скульптури відрізняються від мистецтва примітивних культур структурно і змістовно» [16, с. 392–393]. Колективні вірування і символи примітивних культур використовуються в сучасному мистецтві на рівні індивідуальних систем виразу, вільного експериментування з формою. Ідеал відкритості мистецтва до будь-яких впливів, вражень, ідей, тотальності розчинення мистецтва в житті — все це споріднює сучасного митця з майстрами «примітивних», тобто традиційних суспільств. До того ж новітні мистецьки напрями не цікавляться культурологічно-змістовою обумовленістю творів минулого, сприймаючи мовний код суто формально, хоча і не без певних емоційних імпульсів. (В таких роздумах Шапіро наближується до критичної позиції Ф. Джеймісона, що буде сформована також пізніше на кілька десятків років.) Історія сучасного мистецтва в даному разі сама обмежує свій розгляд передусім як еволюція форм. Розвиток західних антропологічно-міфологічних наукових шкіл, де вивчались семіотико-символічні, іконографічні та інші знакові системи, як носії інформації «культурних текстів» дозволило зробити висновок, що еволюція форм відбувається не автономно, але у зв'язку з світоглядними трансформаціями. Праці Р. Барта у деталях пояснюють цей феномен, що у вірному напрямі намагався витлумачити Шапіро у середині 1950-х.

Аспект четвертий. Мистецтвознавці помічали, що окремі риси стилю підкоряються єдиній ідеї, стратегії, через що не можна сплутати грецький храм з бароковим. Стиль організує в єдність усі елементи, складові різних художніх структур, відтак знайти заховані відповідності — є першою справою дослідни-

ка стилю. Фрагмент каменю, штрихи малюнку або одна літера манускрипту несуть інформацію про ціле, твір чи стиль взагалі, допомагаючи атрибуції. Проте в межах стилю існують коливання: одні фігури пророблені детально, інші — узагальнено, як в драмах Шекспіра вірш і проза йдуть поряд. Крім того траплялось досить часто, що твори одного стилю вписувались в систему іншого: так античні камеї вставлялися в середньовічні релікварії. Тому відрізняють строгий класичний стиль, що тримає систему в одному ключі, і вільний стиль, що дозволяє вкраплення інших стильових цитат. В сучасному мистецтві обидва варіанти співіснують. Гомогенність стиля руйнується, але залишається тонкий зв'язок структурних елементів в цілісності, навіть, можливо, у формі контрастів. Так рання візантійська пластика поєднувала статуарну застиглість зображених правителів із майже натуралістично переданими сповненими життя фігурами другорядного плану, стилістика яких веде до згаслої античності. І навпаки: риси майбутнього стилю можна впізнати серед домінуючої мистецької системи, як в готичній скульптурі на периферії від головних сцен — на капітелях, наприклад, художник дозволяв бути вільним від жорстких канонів і норм, і саме тут народжувався наступний стиль Ренесанс. До того ж у минулому не вважалося за необхідне добудовувати пам'ятник саме у початковому стилі, гетерогенність стильових стратегій сприймалась нормою. За таким критерієм цілком нормальним виглядає стильова динаміка ХХ століття, коли лише один майстер міг за кілька років суттєво змінити власну манеру стилю, або ж водночас працювати паралельно в кількох стилях, як Пікассо (такий само приклад ми можемо навести і стосовно творчості О. Архипенка). Шапіро вважає, що сучасне стильове розмаїття і неоднорідність з часом може утворити завершену стильову концепцію: «В будь якому разі очевидно, що концепція стилю як зримої і сталої єдності покоїться на цілком визначеній нормі стилістичної стабільності та змінюється від великої форми до малої по мірі того, як загальне ціле стає все складнішим» [16, с. 397]. Стильова структурна єдність мистецтва середини ХХ ст., на думку Шапіро, базується на комплексі різних мовних кодів, що належать різним історико-стилістичним пластам. Вже 1953 р. шукали критерій такого цілісного стилю, однак надто заважала субкультурна дрібність різних соціальних груп. Шапіро фактично шукав формулу стильовим стратегіям постмодернізму, хоча ця фаза офіційно розпочнеться лише через 10 років, коли доповідь буде виголошеною, а це означає, що інтуїтивно визначена модель Шапіро працювала вже на той час, вимагаючи від фахівців подальшої деталізації та уточнень теоретичних розробок. Нажаль на сьогодні світова наука не має подібного масштабу фахівців; культура, мистецтвознавство явно переживають тривалу кризу. Тому досі сутнісно не визначена наступна за постмодернізмом фаза, у потоці якої від 1990-х розвивається сучасна культура і мистец-

тво. За відсутністю оціночного критерію теоретики формально окреслюють теперішній етап як пост-постмодернізм, дефініцією дуже умовною, яку численні вчені старанно оминають, але не маючі іншого більш вдалого терміну, що охоплював якщо не стилі, то хоча б специфіку стильових стратегій чи фундаментальну парадигму творчості. Цілком можливо, що подібна затримка у дефініційній здібності теоретиків пов'язана зі складністю переходу культурної свідомості людства на засади суто темпорального розуміння просторових змін і відносин, що І. Пригожин на зламі 1960–1970-х визначив як «перевідкриття часу» [21; 22]. Принаймні стильове розгалуження авангардних напрямів, як і передбачав Шапіро, було структуровано терміном «трансавангард», впровадженням А. Боніто Оліва в широке культурне-мистецьке життя, після експозиції творів трансавангардистів на Венеціанському бієнале 1980, 1982 рр. Але залишається актуальним досі пошук, говорячи словами Шапіро, «критерію, що дозволив би точно розрізнити твори різних груп та порівнювати стиль з іншими характеристиками цієї групи» [16, с. 397]. Гетерогенність стиля Шапіро цілком справедливо пропонує вважати не ознакою культурної несталості, але невідворотнім і цінним наслідком свободи індивідуального вибору й вільного використання стильових мов, притаманної митцям всього світу. Стильове розмаїття відмічалось і раніше: в середньовіччя, Ренесанс, XVIII ст., але саме тепер воно стає нормою культурного розвитку, і головне — посилюється і розпадається на безліч стильоутворювальних субкультурних стратегій. Відмовитися усвідомлювати такі очевидні речі рівноцінно погодженню з втратою найцінніших завоювань культури і мистецтва останнього століття. Гетерогенність зламу ХХ–ХХІ ст. підтверджує правоту Шапіро щодо глобальних ідей часу, які з різною інтенсивністю і мірою змістової адекватності маніфестуються різними видами мистецтв, окремими творами і митцями, однак при цьому «різні форми творчості грають несхожу роль в культурі і суспільному житті епохи, втілюючи своїм змістом і своїм стилем несхожі цінності й зацікавленості» [16, с. 399]. Ця теза в умовах сучасної девальвації загально-гуманістичних установок мистецтва набуває особливого сенсу, перегукуючись з концепцією культури постмодернізму у Фредеріка Джеймісона.

Аспект н'ятий присвячується дослідженню ідей циклічності. Шапіро тестує органічне розуміння стиля порівнянням з біологічним розвитком систем, зокрема щодо еволюції форми. Трансформація систем, що проходять стадії народження, дитинства, зрілості, похилого віку, співпадає з проходженням культурою етапів росту, зрілості і занепаду — ця думка не нова, її прихильниками серед інших були А. Тойнбі і Г. Зедльмайр. Останній додав до такої концепції діагноз різних стадій хвороби культури, ознаками якої слугували різні стилі. Для Шапіро — кожний великий період циклу отримує свій домінуючий стиль чи

кілько стилів. Західноєвропейське мистецтво демонструє послідовну зміну стилів від «архаїчного» етапу, через «класичний», «барочний» та «імпресіоністичний» до «архаїзуючого». Шапіро підкреслює: стиль еволюціонує не лише у власному циклі, де він виник, але за структурною вертикаллю ремінісцирує у подальших часових періодах. Нажаль сам вчений не доопрацював свої узагальнені роздуми навколо циклової моделі розвитку мистецтва, порівняно з якою теорія Ф. Шміта виглядає більш детально і логічно розробленою. Вочевидь Шапіро бракувало часу з'ясувати і опрацювати усі тонкощі циклової моделі, варіант якої схвалював навіть його попередник — Ортега-і-Гасет. Вчений не переконливо намагався в один великий замкнутий цикл вписати весь історичний шлях мистецтва, і де на «класику» припадав Ренесанс, але готика при цьому не в'язалася з архаїчною фазою. Так само утруднення виникали з ХХ ст., коли Шапіро намагався вписати мистецтво цього часу або в період занепаду попередньої фази, або до архаїчного початку нової фази. Вочевидь, що Шапіро, знаходячись лише на середині перехідного шляху — 1953 р. (коли доба модернізму була вичерпаною, але ще не заявила про себе належно доба постмодернізму), — обрав не той масштаб моделювання: на готику та ХХ ст. слід було виділити по окремому повноцінному циклу із власним початком та занепадом. Натомість інтуїція іншого вченого — Ф. Шміта — допомогла у більш ранній час створити переконливішу модель, і головне розглядати її «прогресивною», як нескінченну спіраль, в той час як Шапіро міркував (всупереч власним тлумаченням стилю, як відкритої у часі системи) здебільшого у межах замкнутого циклічного розвитку. Хоча у випадках конфлікту ідей, вчений, наголошуючи на тому, «наскільки тяжко привести історію мистецтва у систему згідно циклічної моделі», справедливо допускав імовірну необхідність зміни наукового ракурсу: «Втім окремі стадії і рух такого циклу нібито зустрічається доволі часто і це виправдовує їх вивчення в якості типологічних процесів, щоправда за межами теорії замкнутого циклічного розвитку» [16, с. 401]. У пошуках подібної альтернативи Шапіро звертається до теорії Вольфліна з її п'ятьма парами протиставлень стильових характеристик, що були знайденими під час аналізу і порівняння мистецьких систем Ренесансу і бароко, та поширені на інші історичні періоди. Механізм трансформації стилю за бінарним протиставленням: *лінійне — животисне; форма паралельних площин — форма діагональних векторів руху; тектонічно-замкнуте — атектонічно-відкрите; складено з частин — цілісне; ясне — неясне* — як згодом помітив Вольфлін, вивчаючи відмінності національних культур Німеччини й Італії, залежить також від культурних особливостей, що були визнані «константами» (німецька константа більш динамічна і тому тяжіє до другої групи системи, італійська — спрямована до класики Ренесансу і тому стриманіша). Втім теорія не врахувала синтетичні стилі, де присутні риси з різних пар бінар-

ної схеми, наприклад, живописне і замкнуте, і зовсім не врахувала специфіки маньєризму, важливого стиля, що ремінісцює досі, у сучасній українській скульптурі зокрема. Характерно, що Вольфлін в пізніших своїх творах визнає взаємозалежність чистих форм стиля і світогляду, на які впливають історичні умови, політичні, релігійні та інші особливості періоду. Отже одним з перших Вольфлін підняв теорію стильоутворення до загальної системи культурної ідентифікації націй. Цей почин підхопив Пауль Франкль, фундаментальна праця якого вийшла в світ 1938 р., у надто несприятливий момент історії, і тому залишилась майже непоміченою широкою науковою громадою [20]. Модель розвитку мистецтва останнього синтезувала парну опозицію і циклову систему за маятниковим колюванням стильоутворювальних процесів від стиля Буття до стилю Становлення, що проходили через три фази докласичного, класичного і посткласичного існування. Перехідні перша і третя фази мають об'єктивні умови для розвитку маньєристичних тенденцій. Історико-соціальні фактори впливають на динаміку розвитку внутрішніх законів еволюції стилів, домінуючим в яких є природа форм. Ця праця, заслуговуючи на її окреме вивчення, на жаль, зупинилася на рівні абстрактних міркувань, не вирішуючи конкретних питань мистецького розвитку на певних історичних етапах.

Світове мистецтвознавство накопило досить теоретичних розробок, де зміна стилів пояснюється змінами мети і творчих інтенцій митця, або проблемами суто психологічного характеру, або законами розвитку мистецтва, що коливається між крайнощами (наприклад, між абстракцією та натуралізмом), і котрі, фіксуючі у ХХ ст. зміну абстрактно-суб'єктивними стилями натуралістичних форм, все ж не пояснюють феномену шедеврів печерного живопису палеоліту. Серед цих досліджень найцікавішим є «Питання стилю» Рігля. Заслуга Рігля в тому, що він відкинув модель замкнутого циклу, а нескінчений процес еволюції мистецтва узагальнив почерговим домінуванням двох стилів, означених за типом як «тактильний» і «оптичний», які нагадують бінарну модель Вольфліна. Два стиля охоплюють значні історичні й культурні періоди, пов'язані з розвитком пізнання картини світу митцем і суспільством, так що на вершинах процесу пізнання домінує «імпресіоністичний» тобто «оптичний» тип, що враховує і особливості втілення реальності мистецьким твором, з урахуванням естетично-змістового значення просторових порожнеч тощо, і власне суб'єктивну психологію творчості митця, де ключовими стають його воля, відчуття, думка, що об'єктивну парадигму переводять на рівень суб'єктивного світогляду.

Шостий аспект розглядає моделі еволюції що не спираються на циклічність, або на протилежні пари особливостей зображувальних систем. Виокремлюється метод визначення стиля, що впроваджувався на зламі ХІХ–ХХ ст. Г. Земпером, Ф. Боасом, де критерієм слугують техніка, матеріал і практичне

призначення твору. Втім це не дозволяє побачити весь комплекс змін образно-композиційних та ідейно-образних систем як цілісну закономірність, що критикували свого часу Х. Арендт, Т. Адорно і Г. Зедльмайр. Проте для аналізу формальних пошуків сучасних українських скульпторів може стати актуальною наступна думка Шапіро: «Сучасні скульптори, котрі шанобливо ставляться до необробленого кам'яного блоку, використовують його текстуру і зернистість, демонструючи сліди роботи інструментами, також підтримують цю теорію стилю. Вона пов'язана з величезною роллю технологій в нашому суспільстві; сучасні стандарти ефективного виробництва стали художньою нормою» [16, с. 412]. Але ще Рігль замітив, що схожі форми, імітація технік обробки може з'являтися в творах з різних матеріалів, де камінь відтворює різьблення по дереву. Отже матеріал не завжди переважає стиль. Шапіро також нагадує, що джерелом стилю може бути комплекс ідей і чуттів сучасників, як то сталося в канун конструктивізму, коли стрімкий розвиток техніки причарував уяву сучасників, митців відповідно. «Стиль у такому разі є засобом комунікації; це мова, яку розуміють не лише за сукупністю прийомів втілення конкретної інформації за допомогою віддзеркалення чи символізації об'єктів і дій, але також — як якісне ціле, що актуалізує розмаїття додаткових значень, посилюючи впливовість власних та привнесених зовні інтонацій» [16, с. 414]. Відтак взаємозалежність змісту і стилю складніша, ніж уявляли це формальні теорії стилю. Стиль, який виникає під впливом конкретного змісту доби, часто стає загальною нормою образотворення свого часу, як це відбулося з готикою. В цьому випадку мова йде не просто про зміст твору, але про тип мислення, емоційний характер і образну систему в цілому, притаманні всієї культурі, в тому числі науковим, літературним, філософським й теологічним працям. «Відношення суб'єкта і об'єкта, духу і матерії, души і тіла, людини і природи або Бога і уявлень про час і простір, особистості й Всесвіту — ось найбільш характерні сфери, з яких виокремлюються категорії світогляду (чи *Denkweise*) даної епохи або культури» [16, с. 415]. За таких умов вчені відшуковували у стилі структури, дотичні індивідуальній свідомості, світогляду суспільства в цілому, а М. Каган визначив «теоцентризмом» — духовним ядром еволюції культури і мистецтва. Але проводити прямі паралелі між психологією сприйняття індивідумом світу та типологією стилю занадто, оскільки можна впасти до помилки Рігля, який поширив категорії волі, чуття і думки на певні людські раси, а потім — на стилі (де були «добрі» і «погані»): про неспроможність такої думки було багато говорено [2, с. 48]. Намагання виводити структурні характеристики стилю лише зі свідомості не витримують критики. Однак подібні розвідки закріплюють тенденцію герменевтики стилю як внутрішнього змісту мистецтва. Звідси впевненість сучасних митців у тому, що формальна структура мистецького вислову

автоматично маніфестує глибоко метафізичні ейдоси. Шапіро має рацію у тому, що стиль не визначається виключно змістом, але сутнісним сенсом як частиною пануючих систем загальнокультурних домінант: вірувань, ідей, образом життя, що підтримується соціальними інститутами.

Аспект сьомий торкається питання національного характеру стиля. Вченим США притаманне зменшувати роль національної специфіки мислення у стильоутворювальних процесах. Натомість джерелом довготривалих стильових констант обиралась культурно-традиційна особливість народів ще в теоріях Вольфліна і Рігля, ідеї яких поширились на європейську мистецтвознавчу науку і продовжують триматися більш ніж сто років, корегуючи з культурною самоідентифікацією багатьох націй. Українська культура демонструє факт того, що світові стилі на теренах України мали власні варіанти, як то трапилось з модерном, свій національний колорит залишався і в період адаптації постмодерністських кодів. Тому ми скептично ставимось до тези Шапіро, що національні стильові «константи» опиняються несталими і етнічна теорія стиля є слабкою (широку шкалу аргументів ми можемо навести, посилаючись на опрацювання проблеми універсалій та парадигм етностетики Т. Орловою [13, с. 99–140]). Навіть в умовах євроінтеграції національні культури повинні самовизначитися, адже за відсутності кордонів нації ЄС не зникають, лише переходять на інший рівень буття. Українська культура і мистецтво демонструють сталість етнонаціональних архетипів творчості, що залишається у стильовій свідомості соціуму як генетична пам'ять у будь-якому варіанті вирішення питання вступу країни до ЄС. Задля справедливості слід зауважити, що сам Шапіро був гнучким і обережно погоджувався, що дійсно-таки «існує дивовижна повторюваність у мистецтві певного регіону чи нації, котра ще не має пояснення» [16, с. 417].

Не вважає Шапіро оптимальним також диференціювати стилі за психічним принципом (імпресіонізм, експресіонізм). На його думку це сталося внаслідок того, що історики й критики не дочекалися від психології відповідей на питання, яки саме і як емоційні стани визначають вибір форми у процесах зміни стилів. Звідси безсистемна емпірика мистецтвознавчих висновків вченого, де виникають спільні засоби вирішення проблеми з дослідженням творчості шизофреніків. Але чи було б коректним поширювати на примітивні культури шизоїдний тип особистості — сумнівно. Між тим орнаментальний узор, яким хаотично заповнюють пацієнти аркуші паперу, може походити не з хворобливої уяви, а навпаки: хвороба могла виявити у психіці архетипальний пласт психології творчості. Втім психологічні методи оцінки вплинули на сприйняття стилю як суми зображувальних засобів, обмеженість яких не є свідком обмеженості буттєвої, адже просторо-час мистецтва не тотожний просторо-часу реального досвіду митця, відтак абстрактне мистецтво не є показником тотальної

апатії митців до реальності життя. Цей пасаж статті Шапіро привернув нашу увагу саме тим, що тут акцентуються випадки, коли сучасні недалекоглядні митці розглядають мистецтво виключно як техніку наділення формою їх не-сформованих фантазій, і аналіз подібних творів починає нагадувати описи психологічних тестів на впізнання форми у зображеннях стильового хаосу. Проте чи можна вважати витлумачення таких індивідуальних манер митців складовою загального стилю доби, формулювання якого як правило очищується від вузькоіндивідуальних швидкоплинних інтенцій, — це питання Шапіро залишає відчиненим. Як не розглядає він і версій заангажованого мистецтва, що підкорилося культуріндустрії.

Аспект восьмий розкриває стиль крізь форми суспільного життя, де суспільно-економічні, політичні фактори впливають на весь розвиток мистецтва, але закони впливу все ще чекають на систематичне ґрунтовне вивчення. Щоправда численні фахівці лякаються «матеріалізму» в делікатних духовних питаннях культуротворення, тому більш послідовними тут опинилися вчені-марксистки, котрі тлумачили розвиток мистецтва і економічного життя з позицій єдиної теорії суспільства. Проте роль ідеологічної структури, як посередника між мистецтвом і економічним базисом, надто перевищувалася, а дослідження стилів страждали від насильницьких формулювань. Відтак: «Теорія стиля, адекватна психологічним і історичним проблемам, все ще чекає на своє створення. Вона вимагає більш глибокого знання принципів формальної організації та виразу, а також єдиної теорії процесів суспільного життя, де поєдналися б практичні обставини з емоційною поведінкою людини» [16, с. 425].

Таким чином, протягом ХІХ–ХХ ст. художня культура світу накопичила різні моделі, різні погляди і висновки щодо проблем стиля, його історії та онтогенезису. Стратифікація різних методів досліджень, широта естетико-теоретичних питань структури і особливостей зміни стилів вимагають від фахівців нового століття комплексно-синтетичних сучасних рішень. Адже не викликає сумніву, що мистецтво є самооцінкою, самосвідомістю культури кожного історичного циклу, в межах якого вирішується проблема знаходження власного мовного коду, пріоритету певних стильових стратегій, функціонуючих в контексті системної цілісності культури. Стиль є носієм і водночас серцевиною культурного коду, де фіксується формально-змістова якість і ступінь опанування глибинами багаторівневої семантики текстів, символів, знакових систем образотворення. У певному розумінні: усвідомлення *ЧасоПростору* мистецтва як історії, філософії та теорії стиля — є викликом сучасності мистецтвознавцям.

1. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. — М., 2008.

2. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — СПб, 2000.

3. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 1.

4. Федорук О. К. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів: XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30.08–8.09.1993. — К., 1993. — С. 5–43.

5. Прокофьев В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественно-го процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Сов. искусствознание '77. — М., 1978. — Вып. 2. — С. 233–265.

6. Прокофьев В. Н. Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Сов. искусствознание '80. — М., 1981. — Вып. 2. — С. 252–285.

7. Афанасьев В. А. Федор Иванович Шмит. — К., 1992.

8. Протас М. О. Мистецтвознавчі моделі еволюції, теорія Шміта та стильоутворювальні стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ століть // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ АМУ. — К., 2007. — Вип. IV. — С. 152–178.

9. Климов Р. Б. Теория стадийного развития искусства и статьи / Сост. Е. Плавинская и М. Плавинская. — М., 2002.

10. Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г. Синергетика и прогнозы будущего. — М., 2003.

11. Сарабьянов Д. В. К определению стиля модерн // Сов. искусствознание '78. — М., 1979. — Вып. 2. — С. 206–225.

12. Казан М. С. Морфология искусства: Ист.-теор. исслед. внутреннего строения мира искусств. — Л., 1972.

13. Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості. — К., 2002.

14. Орлова Т. І. Патерни в семантиці сучасної культури // Виникнення і становлення: проблеми, концепції, гіпотези: Матеріали Міжнар. наук. конф. — К., 2004. — Ч. 1. — С. 44–46.

15. Schapiro M. The liberating qualities of avant-gard art // Art News. — 1957. — Vol. XLVI. — P. 36–42.

16. Шатира М. Стиль // Сов. искусствознание '24. — М., 1988. — С. 385–425.

17. Margolis L. Meyer Schapiro and the science of art history // British Journal of Aesthetics. — 1981. — Vol. XXI. — # 3. — P. 240–252.

18. Арндт Х. Джерела тоталітаризму / Пер. з англ. — 2-е вид. — К., 2005.

19. Арндт Х. Між минулим і майбутнім / Пер. з англ. — К., 2002.

20. Frankl P. Das System der Kunstwissenschaft. — Bruenn; Lpz, 1938.

21. Князева Е. Н. Нелинейность времени в эволюции сложных систем // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. тр. II Междунар. конф. — М., 2004. — С. 56–67.

22. Князева Е. Н. Овладение временем // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. тр. IV Междунар. конф. — М., 2006. — С. 53–62.