

УДК 130.2+008; 7.01
ББК 71.0-71.1; 85.0

А.П. ОПАНАСЮК

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ИСКУССТВА

Рассматриваются характерные черты интенционального стиля искусства, природа и содержание которого соотносятся с размещением в процессуальном бытии культуры динамического принципа экстенсивным, с формированием в пространстве культуры интенциональной рефлексии, которая моделирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы и обуславливает соответственный стиль культурного бытия — интенциональный стиль.

Ключевые слова: стиль, интенциональность, интенциональный стиль, культура, интенциональная рефлексия культуры, базовые принципы интенционализма, феноменология.

Искусство XX — начала XXI веков представлено множеством стиливых тенденций и явлений, обусловивших стиливую сложность современной культуры. Стиливое разнообразие способствует возникновению неопределенности как следствия расширения смысловых границ стиля, что позволяет говорить о конце стиля [1; 2]. Отсюда чрезвычайная актуальность анализа и определения причин этого явления в культуре. Не менее важная задача — обобщение стиливого разнообразия в контексте некой *универсалии*, концепции или парадигмы, которая может не только объяснить все это, но и наметить контуры будущего культурного и художественного развития.

Такого рода концепции в науке автору не известны, хотя нельзя не отметить, что публикаций, посвященных современному искусству и современному стилю, достаточно много. В представленной статье они не анализируются.

КОНТЕКСТ

Взамен предлагается не имеющая аналогов *концепция интенционализма культуры*, которая позволяет обобщить стилевое разнообразие искусства XX — начала XXI веков. Концепция исходит из закономерностей процессуального бытия культуры, определяет основания интенционального стиля, природа которого связана с замещением динамического принципа в становлении культуры экстенсивным, с формированием в ее пространстве интенциональной рефлексии, которая моделирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы, обуславливает соответствующий стиль культурного бытия — интенциональный стиль. В известной степени эти вопросы рассмотрены нами в нескольких публикациях [3—5].

Определение характерных черт и центральных позиций в бытии интенционального стиля, формирующих его смысловое поле

Основные положения, изложенные в прежних публикациях, сводятся к следующему:

1) автор исходит из аргументированной точки зрения, согласно которой в исследовании культурно-художественных явлений и процессуального бытия культуры следует иметь в виду классическую четырехэтапную структуру (символический, классический, романтический, интенциональный периоды становления). Ее можно соотносить со структурно-смысловыми параметрами тетрактиды. Если такое количество не прослеживается, необходимо предполагать: наличие ошибки в анализе бытия культуры; отклонение развития от классического четырехэтапного формирования; случай, когда по разным причинам бытие культуры полностью не состоялось; культурное образование, лишенное соответствующего импульса для саморазвития, в результате чего оно становится сателлитом иной большой культуры и по-разному выражает содержание ее процессуального бытия [6; 7, с. 133—136];

2) динамика культуры производит аналогичную динамику формирования стиля, что дает основание говорить об универсальных стилях в художественном бытии культуры (в нашей монографии этому вопросу посвящен раздел «Динамика культуры — динамика стиля», в котором определяются символический, классический, романтический, интенциональный стили) [7, с. 260—278];

3) в связи с замещением динамического принципа формирования, определяющего культурное бытие первых трех периодов, экстенсивным, с которым соотносится бытие культуры в заключительный период становления, в пространстве культуры возникает характерный этап развития. Его содержание соотносится нами с интенциональной рефлексией (культуры). В свою очередь последняя формирует соответствующие (интенционально-коннотативные) смыслы¹

и обуславливает особенное — интенциональное — бытие со всеми характерными моментами: сосредоточенность на свершившемся бытии культуры, на ее образном *intentio* (образно-смысловом наклонении), культурно-художественных явлениях предыдущих периодов становления, моделировании на основании известных художественных образцов и согласно принципу компиляции подобных культурно-художественных явлений; чрезвычайное внимание к созерцанию, анализу пройденного пути с целью обобщения предыдущего и прогноза возможного будущего развития. Вместе с тем указанные позиции в контексте интенционального стиля актуализируют моменты, требующие дополнительных объяснений.

Прежде всего отметим типичную картину в бытии стилевых явлений, которую можно охарактеризовать, например, на основе сравнения с пассионарным взрывом и развитием этноса по Л. Гумилеву. Так было с классицизмом (появлялись соответствующие трактаты и публикации во многих европейских странах [8]), романтизмом (имеются аналогичные манифесты и трактаты [9]), импрессионизмом (выставки картин с 1874 по 1886 год, совместные программы художников-импрессионистов и т. п.). Отметим и закономерности развития: возникают импульсы, генерирующие стилевые рефлексии и идейно-художественные проекты; исходные позиции определенных стилей развиваются, первичное значение приобретает четкие черты, после чего теряет накопленное и в лучшем случае переходит к пост-существованию, или состоянию, разнообразному по смыслу.

Бытие интенционального стиля предполагает иные условия. Хотя именно такого плана «инаковость» как раз показывает его характерные признаки. На первый взгляд в формировании интенционального стиля мы не сталкиваемся с ситуацией, характерной для предыдущих великих стилей. Кроме того речи об интенциональном стиле не было ни на рубеже XIX—XX веков, ни в период характерного развития культурно-художественных явлений в XX веке. Отдельные случаи, когда по разным причинам интенциональные аспекты отмечаются в отношении искусства или произведений искусства (например, анализ музыкальных произведений, осуществленный Р. Ингарденом [10]), конечно же, нельзя брать во внимание и на этом основании выстраивать базис для выделения интенционального стиля как самостоятельной стилевой универсалии.

Вместе с тем эта «незаметность» интенциональных стилевых признаков становится понятной с учетом закономерностей бытия заключительных периодов развития культуры, как и заключительных фаз любых явлений, в том числе других стилей европейского искусства. Ведь такая невыразительность очевидна в бытии каждого из указанных стилей на заключительном этапе их развития. Та же неясность, смысловая разнoplановость характерна, например, для романтизма: в XIX веке этот стиль развивается, приобретает универсальность и на границе XIX—XX веков переходит в позднеромантический формат,

¹ Согласно нашей концепции, интенционально-коннотативные смыслы принадлежат к определенным нами **семи базовым принципам интенционализма**: экстенции, интро-ретро-спекции и компиляции, периферийности, феноменологизма, индетерминизма, абдукции, прогностики [3; 7].

в плоскости которого его первоначальные признаки уже трудно «увидеть» и определить.

Таким образом, как в бытии стиля трудно определить признаки, которые утратили красоту своего «лица» на заключительном этапе развития, так и в бытии культуры трудно определить стилевые признаки заключительного этапа ее становления, с чем, собственно, и соотносятся интенциональный стиль и его особенности. Нас сбивает с толку простая ситуация. В бытии стилей, принадлежащих динамической плоскости культуры, мы имеем дело с некоей рефлексией, которая называется и развивается. С интенциональным стилем все происходит иначе: он базируется на предыдущих стилевых признаках (предыдущих стилях культуры), присутствующих в пространстве заключительного периода культуры, которые проявлены экстенсивно. Особенностью интенционального стиля является сосредоточение именно на известных стилевых и выразительных моментах, которые уже по-иному и в различной степени выражены: они затушеваны, затемнены, смещены, интро-ретро-спектрированы, деструктурированы, что и предполагают (фиксируют, выражают) базовые принципы интенционализма и интенционально-коннотативные смыслы. И именно такие моменты дают основания согласиться с тем, что в европейской культуры XX века на самом деле отсутствует качественно новый стиль: «... мы не встречаем каких-либо принципиально новых идейно-теоретических открытий» [11, с. 13]². Импрессионизм не может быть поставлен рядом с такими универсалиями, как классицизм и романтизм, а стили, которые присутствуют в указанном пространстве (XX в.), фактически выступают компилянтами предыдущих стилевых интенций и явлений.

В научной литературе можно встретить суждение относительно выхода искусства «за свои пределы». Например, в концепции искусства Г. Гегеля проводится идея о том, что после символического, классического и романтического периодов искусство, уже всесторонне раскрывшее нам «существенные воззрения на мир», выходит за «его собственные пределы» и в целом обращается «против того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью...». При этом в таком «выходе искусства за свои границы оно представляет собой также возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в собственное чувство ... художник получает свое содержание в самом себе» [12, с. 315—318]. Теория интенционализма культуры более четко объясняет содержание таких явлений.

Прежде всего укажем на невозможность выхода стиля культуры и самой культуры «за свои пределы» в рамках определенной культуры, поскольку тогда искусство и

культура перестанут существовать. В контексте процессуального бытия стиля культуры это означает, что стиль, который прошел динамичную фазу становления и фактически раскрыл свое содержание, на заключительном этапе развития (культуры) «выходит» за свои и культуры пределы динамического формирования и фокусируется на по большей части свершившемся бытии в его экстенсивном выявлении. В современной науке такого плана культурно-художественные явления часто определяются при помощи частиц «пост» (постимпрессионизм, постромантизм, постструктурализм, постмодернизм, постпозитивизм, постистория и т. д.), тогда как реликтовые фазы соотносятся и определяются с помощью частицы «нео» (неоклассицизм, неоромантизм, неоимпрессионизм, неотрадиционализм, неоструктурализм). Пост- и неосуществование находятся за пределами динамического становления и принадлежат экстенсивному типу формирования, что, кроме прочего, объясняет природу «незаметности» и «теневой» аспект смысловых признаков интенционального стиля. Благодаря экстенсии в процессуальном бытии культуры формируется ситуация возможности и необходимости интенционального/феноменологического сосредоточения на сформированных ею же в предыдущие периоды становления культурно-художественных явлениях, что не было возможно в динамической фазе развития (вопрос, почему интенциональное сосредоточение полагается вместе с феноменологическим, рассматривается ниже). Очевидно, что последние так или иначе всегда будут присутствовать в пространстве заключительного периода культуры, как и то, что их экстенсивный «статус» будет значительно отличаться от их функционирования в динамической плоскости культуры (в предыдущие периоды ее бытия).

Исходя из интерпретации культуры как самобытного общественного организма, следует признать, что заключительный период процессуального бытия культуры всегда будет принадлежать экстенсивному принципу и в пределах стиля культуры соотноситься с *репликативным формированием* (англ. replication — копирование, от латин. replicatio — обратное движение; поворот, отображение, возвращение). Более того, если в пределах динамики (символический, классический, в значительной степени романтический периоды становления культуры) стилистические моменты принадлежат (выражают) пространству неизвестного, потенциального и качественно нового, которое благодаря проективным интенциям воплощается в реалии стиля культуры и развивает его, то в экстенсивной фазе последние теряют свое амплуа, они уже принадлежат сфере известного, ранее открытого и поэтому соотносятся с отрицанием стиля. Таким образом, в интенциональный период процессуального бытия культуры указанные моменты обретают все большее значение, в результате чего возникает тотально репликативная ситуация, о которой в контексте бытия стиля говорят как о конце стилевого явления.

Отметим закономерности и характерные особенности таких формирований. В учебнике «Музыкальная

² «Если взглянуть в XX век, то в музыке, традиционно основывающейся на внутреннем представлении, мы не встречаем каких-либо принципиально новых идейно-теоретических открытий. Даже разнообразные виды звукового конструктивизма, если они не вырождаются в натурализм (то есть не утрачивают музыкально-эстетических качеств), ориентируются на какую-либо из ранее сложившихся эстетических систем (классическую, фольклорную, романтическую, импрессионистскую) или на их смешения» [11, с. 13].

форма» И.В. Спосибин выделяет шесть основных функций частей в музыкальной форме — вступительную, изложение темы, связующую, срединную, репризную, заключительную [13, с. 29—42]. В данном случае нас интересуют два фундаментальных аспекта бытия — начало и конец. Первый соотносится с развитием образно-смысловой природы явления (вступление, экспозиция, связующий, срединный типы изложения, частично репризный — при наличии динамической репризы), второй выражает содержание фаз затухания и завершения предыдущего становления (репризный, заключительный типы изложения). При этом в параграфе «Принципы развития в музыкальной форме, их общая система» И.В. Спосибин определяет пять основных этапов и принципов развития: повторение, измененное повторение, разработка, производный контраст, контраст сопоставления [13, с. 43].

Если эту линию отдаления от источника музыкальной темы (идеи) проанализировать в контексте фундаментальных означиваний процессуального бытия — начала и окончания, динамичного и экстенсивного, — очевидным становится, что повтор в динамичной фазе всегда предполагает проективную основу, своеобразную форму накопления сил для качественно новой стадии развития, тогда как во втором случае он уже не имеет такого значения и не оказывает подобного действия (эффекта). Это указывает на снижение интенсивности, ослабление фактора нового качества, «топтание» на месте, потому что оптимизация, актуализация и воплощение смысловых означиваний некоего явления (стиля культуры) базируются на репликативном основании по большей части свершившегося бытия. То же самое относится к другим формам развития — измененному повторению, разработке, производному контрасту, контрасту сопоставления. То есть на заключительном этапе формирования в экстенсивных случаях все они существуют в плоскости *повторения*, вернее *экстенсивного/репликативного повторения*. Причем в динамической плоскости становления фазы развития главным образом разворачиваются поочередно, а на экстенсивном этапе они уже могут как сосуществовать, так и опережать друг друга или предшествовать одна другой.

Причиной указанного является изменение типа формирования: в динамичной плоскости присутствует фактор новизны и проективное развитие материала, тогда как в экстенсивной это просто невозможно, потому что новизна материала уже «выявлена», и последовательность его изложения не имеет особого значения.

Именно здесь коренится объяснение моментов, которые в контексте стилизового бытия современной культуры определяются как полистилевые, компилятивные и соответствующие им тенденции! Это объясняет механизм их возникновения, а не философские размышления модернистов и постмодернистов, которые сами являются результатом культурного бытия на заключительном этапе развития и подпадают под действие указанных выше закономерностей.

Имеет место смещение в процессуальном бытии культуры от плоскости развития к плоскости функции, что и обеспечивает возможность существования разных по времени и содержанию явлений. И именно фактор *terminus'a*, как интенциональности/феноменологии в целом и сосредоточение на первичной данности явления с отделением от «базирующихся на этих связях мифологических, научных, идеологических ... установок и схем», приобретенных явлением — в нашем случае культурой — в процессе динамического становления³, определяет всевозможные стилистические манифестации культуры в этот период развития.

Все вышеизложенное дает возможность предложить следующие *выводы и соображения*, касающиеся *интенционального стиля*.

1. Интенциональный стиль, хотя и отрицает предыдущее стиливое и культурно-художественное бытие, оборачивается «против того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью...» [12, с. 320], в целом не отделяется (не может) от предыдущих стиливых перспектив, а базируется на своеобразном их исследовании. Экстенсивный вектор в бытии культуры и соответствующая рефлексия (интенциональная рефлексия культуры) исходят из апелляции к предыдущему становлению, что автоматически предполагает наличие в его смысловом поле предыдущих смысловых компонентов культурно-художественных манифестаций. Ведь невозможно предположить, что какие-либо формы освобождения возможны в отсутствие материала, от которого планируется освобождение. В этом процессе должно иметь место пусть даже самое незначительное «упоминание» о тех вещах, от которых предполагается отойти, отказаться.

Ярким примером упомянутого является импрессионизм. Он заявляет о себе как новая стиливая тенденция (стиль), которая исходит из стремления освободиться от предыдущих достижений, романтической эстетики, как попытка сосредоточиться на чистых образах, не связанных с реалиями жизни. Однако в смысловой структуре импрессионизма присутствует и то, от чего он намерен отойти. Желание К. Моне поймать момент, который никогда не вернется — и потому его нужно срочно запечатлеть, переключается с романтическим лозунгом: зафиксировать и выразить неповторимый миг. Разница состоит только в векторе наблюдений и эмоциональной составляющей изображаемых и выражаемых объектов, что обуславливает другие средства выразительности и художественную практику. Романтизм в этом моменте видит своеобразную элгию, в некоторой степени драму, пытается объединить

³ «Интенциональность (от лат. *intentio* — устремление) в феноменологии — первичная смыслообразующая устремленность сознания к миру, смыслоформирующее отношение сознания к предмету, предметная интерпретация ощущений ... Тем самым чистое сознание как смыслообразование (интенциональность) отъединяется от основывающихся на этих связях мифологических, научных, идеологических и повседневных бытовых установок и схем. Движение к предметам — это воссоздание непосредственно смыслового поля, поля значений между сознанием и предметом» [14, с. 113, 118].

ся со всем миром; импрессионизм же устремлен против такой практики и фокусируется на самих интенциях образов без детализации их изображений и выражения их *passio*. То же самое можно сказать о музыкальном импрессионизме. Достаточно обратиться к эстетике и музыкальной поэтике К. Дебюсси. К примеру «Послеполуденный отдых фавна» (1891—1894), считающийся своего рода манифестом музыкального импрессионизма, в значительной степени отражает стилистические принципы позднего романтизма, от которого импрессионизм так хотел освободиться.

Если рассмотреть другие художественные позиции, например абстракционизм, мы увидим такую же ситуацию, но иначе выраженную и смодулированную. К. Малевич, например, также хотел освободиться от власти объекта. Но какого объекта? Как отмечает Х. Ортега-и-Гассет, это дегуманизированный объект, освобожденный от смыслового наслаждения, которым культура наделила его в предыдущие периоды своего становления. Соответственно картины Малевича (и любого авангардиста) так или иначе всегда связаны с объектом. Стремясь освободиться от объекта, художник-абстракционист выражает его содержание через посредство максимальной деструктуризации образно-смыслового компонента. Это можно выразить двойным *terminus*-ом, что соответствует такому явлению (уровню), как «окончание окончания». В любых других случаях подобного «освобождения» (в других стилевых тенденциях и явлениях) все зависит от степени деструкции (разрушения) и соотношения гуманистических начал, образов и их деформаций.

2. Исходя из содержания заключительных периодов культуры, очевидно: интенциональный стиль не предполагает активных принципов развития (поскольку основные признаки культурно-художественного становления уже выявлены). Вместо этого актуализируется принцип интенционального/феноменологического сосредоточения на сформированных культурой художественных позициях и манифестациях (произведениях искусства) с целью их исследования⁴. Соответственно актуализируется свое-

образный принцип сканирования известного (повторного «перечитывания») с целью исследования, обобщения и т. д. Сканирование и «перечитывание» подчиняются практике, которая предполагает не только интро-ретро-спекцию и компиляцию, но и то, что образно можно определить как принцип «одного касания», «калейдоскопического созерцания» осуществленного культурного бытия. Вместе с тем следует иметь в виду, что такие интенции, как и любые иные, могут быть отмечены позитивными и негативными моментами (смыслами, значениями, выражениями).

3. В контексте стремления культуры на заключительном этапе своего становления освободиться от предыдущих культурно-художественных детерминаций, разного рода образных и стилевых связей, прийти к чистому смыслу и познать непосредственно смысловое поле значений (интенциональность) следует рассматривать и обращение к другим культурам и образам. В данном случае преследуется та же цель: при помощи иных образов, иной проекции видения деформировать сформированное предыдущим становлением и устоявшееся культурное пространство (европейской) культуры. Собственно говоря, это же основание определяет различные философские концепции, исповедующие принцип деструкции в аргументации тех или иных положений и художественных произведений, которые базируются на таких же деструктивных интенциях.

4. Стиль культуры не может выйти за «свои пределы», так как в заключительный период культура все еще пребывает в состоянии становления, и стремление подытожить развитие объясняет, с одной стороны, все сознательные и бессознательные повторения предыдущих культурно-художественных означиваний (в том числе такие, которые определяются при помощи частиц «нео-», «пост-», «квази-») и различные компиляции в творчестве современных художников (в том числе такие, которые фиксируются и определяются при помощи частицы «поли»), а с другой стороны, дает основания рассматривать эти моменты как своеобразные формы исследования культурой пройденного ею пути.

Выйти за свои рамки стилевое явление не может до тех пор, пока соответствующая интенция культуры сохраняет силу, пусть даже в заключительной фазе ее становления. Следовательно, остается «выходить» путем интенционального/феноменологического сосредоточения на своем же образно-смысловом типе (культуре), различными способами его расчленяя и видоизменяя, исследуя, что-то перенимать извне (относительно данной культуры) и привносить в свое бытие.

составляющую — сформированные предыдущим проективным развитием культурно-художественные явления (условно говоря, низший план бытия), — так и феноменологический коррелят (условно говоря, высший план бытия). Эти два аспекта в общем выражают предложенные нами базовые принципы интенционализма, составной частью которого являются принципы феноменологизма и прогностики. Следовательно, интенциональная рефлексия культуры, как и интенциональный стиль, всегда предполагает интенциональное и феноменологическое сосредоточение на созданных процессуальным бытием культуры в динамической фазе становления культурно-художественных явлениях.

⁴ Этот момент требует дополнительного объяснения. Как известно, Э. Гуссерль (и феноменология в целом) усматривает в бытии конкретных явлений интенциональную (образно-смысловое наклонение) и феноменологическую составляющую (феноменологическое, истинное бытие). Достижению последнего призвана помочь феноменологическая редукция. Мы не вполне разделяем эту позицию, ибо в конкретном явлении невозможно отделить одно от другого. Бытие любых конкретных явлений, в том числе культуры, есть интенциональное воплощение феноменологического плана бытия в физическом, что можно выразить при помощи соотношений триады и тетрактиды. В процессе такого становления явления в интенциональной перспективе происходит постепенное разворачивание его образно-смысловых компонентов, на которых оно еще не может сосредотачиваться, ибо процесс пребывает в проективной фазе развития. Когда этот процесс завершен, динамический принцип себя исчерпал (уровень триады, романтический период становления европейской культуры), явление получает такую возможность благодаря экстенсии, и последующее (заключительное) свое развитие уже базируется на сосредоточении на свершившемся по большей части бытии с целью его исследования, обобщения, проекции возможного будущего развития. При этом сосредоточение опять же предполагает как интенциональную

Отсюда очевидно: такой вектор культурного развития, познание мира с помощью искусства обязательно инициирует иную форму выражения сущности художественного образа. Знаковым становится не принцип подobia последнего гуманизированному объекту изображения, что склоняет художника выражать конкретный аспект смыслового поля объекта, а принцип субъективного и аллегорического «прочтения» образов мира, что смещает вектор созерцания в периферийное смысловое поле художественного образа. Такая интенция дает возможность фиксировать самые разные оттенки изображения и в то же время детально не останавливаться на их конкретных смысловых и образных характеристиках.

5. В публикациях автора статьи определены семь базовых принципов интенционализма. Однако можно выделить и несколько других, в частности *принцип культурного и художественного разнообразия*. Экстенсия ослабляет силовое поле культуры, вследствие чего возрастает вероятность, и даже определенная заданность, «попадания» в другую часть смыслового поля при каждом повторном «прочтении» предыдущего культурно-художественного бытия, появления возможности наблюдать различные моменты, другой формат, ракурс, наклонение и т. д. Возьмем к примеру строгий стиль в музыкальном искусстве (символический период становления европейской культуры, символический стиль искусства), основу поэтики которого составляет запрет на создание и использование четко выверенных музыкальных структур, так как это формирует конкретный образ. Последний не позволяет выразить общий план определенного аффекта, что, в свою очередь, при слушании и исполнении хоралов не дает сознанию отрешиться от суеты мира и настроиться на благое. Нечто подобное происходит в случае с интенциональным стилем, но тут имеет силу обратное действие: чтобы придти «назад, к самим вещам» (Э. Гуссерль), познать их глубинный и истинный смысл, нужно редуцировать уже созданное, «рассредоточить» конкретику и максимально приблизиться к первоначально определенному явлению, то есть его феноменологической данности.

Невозможность выхода культурно-художественного бытия за пределы силового поля самой культуры, ее стиля, актуализация интенциональной рефлексии культуры (сосредоточенность на свершенном культурно-художественном бытии), практика избегания прямого повтора и прямого выражения предыдущего инициируют феноменологические и периферийные процессы. В результате этого возникает культурно-художественное разнообразие в пространстве культуры, о котором можно говорить как о культурно-художественном цветении разнообразий, или, в терминах постмодернизма, о кардинальной плюральности.

Соответственно, такие тенденции и явления, исходя из базового принципа интенционализма, можно обобщить понятием *принцип культурно-художественного разнообразия*.

6. На основании базовых принципов интенционализма [3] возникает возможность и необходимость ре-

шить проблему «конца стиля», а также обобщить стилевое разнообразие культуры конца XIX — начала XXI веков в контексте *интенциональной культурной парадигмы*. Например, М.Н. Лобанова, прослеживая линию развития стиля (конструктивизм, аналитика, монтаж, стилевое переинтонирование, стилевые и жанровые цитаты, коллаж, полистилистика, смешанный стиль), приходит к выводу о необходимости «создания общей теории смешанного стиля, в которой так называемые “чистые стили” формируют подсистемы» [15, с. 144—151]. Такая позиция, которой придерживается современное музыковедение (да и искусствоведение в целом), на самом деле ничего не решает, а лишь упрощает определение стиля современного искусства (имеется фиксация смешивания стилей, но как быть с другими стилевыми тенденциями?). Если же указанные М.Н. Лобановой и другие моменты в его (стиля) эволюции рассматривать в контексте предлагаемой нами концепции интенционализма культуры, насколько богаче и, что важнее, объективнее будет характеристика интенционального стиля и художественной культуры указанного периода! Предлагаемая концепция открывает широкую перспективу исследования культуры в целом. Понятие *интенционализм* охватывает самые разные формы стилевых и культурно-художественных тенденций, их деформаций, включая моменты, которые определяются как «конец стиля». В этом измерении последний приобретает особенное содержание и корреспондируется с фундаментальной закономерностью бытия в заключительный период становления — с интенциональной/феноменологической сосредоточенностью культуры, в которой конец («конец стиля») уже выполняет онтологическую, прогностическую и созидательную функции относительно возможного будущего культурного бытия.

7. *Принцип культурно-художественного и стилевого микста* также является дополнительным к «классическим» семи базовым принципам интенционализма. Принцип культурно-художественного разнообразия, принцип интро-ретро-спекции и компиляции, как другие принципы интенционализма, выражают содержание своеобразных повторных «прохождений» культурой сформированных ею в предыдущие периоды становления культурно-художественных явлений. Подобная практика с необычной силой инициирует и порождает в пространстве заключительного периода культуры множественность культурно-стилевых тенденций, главным образом — различные формы их смешивания и компиляции, что дает основания предлагать дополнительный базовый принцип интенционализма — *принцип культурно-художественного и стилевого микста* — для определения их содержания и обобщения. Представляется необходимым в завершение статьи коснуться вопроса о стилевой, и в целом художественной, перспективы будущего развития европейской культуры. В этом случае лучше всего взять за основу какой-либо ориентир, который обеспечит объективность и логичность изложения, например, процессуальное бытие культуры.

Обращаясь к античной культуре, можно отметить, что четвертый, последний, период ее истории является довольно продолжительным — более пяти веков (4 периода: архаический — VIII—VI века до н. э.; классический — V—IV века до н.э.; эллинистический — III век до н. э. — I век н. э.; греко-римский — I—V века н. э. [16, с. 19; 17, с. 8, 40—43, 161]). Три века длился заключительный период в истории византийской культуры (4 периода: раннехристианский, или предвизантийский — I—III века; ранневизантийский — IV—VII века; иконоборческий и стабилизирующий — VIII—XII века; период противостояний — XIII—XV века [18, с. 10]). Следовательно, европейская культура должна постепенно угасать несколько, а то и много веков подряд (в данном случае также выделяются 4 периода: Средневековье, эпоха Возрождения — V—XVI века; Новое время, Просвещение — XVII—XVIII века; культура XIX века; культура XX—? века [7; 19]).

Поскольку европейская культура практически полностью раскрыла свои атрибуты, включая образно-смысловые потенции относительно моделирования соответствующего плана художественных явлений, очевидно, что в последующие века возможного становления ее культурное бытие будет совершаться в плоскости пост-существования, или же мемориальной стагнации с возможными реликтами тех или иных культурных означиваний. В любом случае, ни одна из известных культур в таком пост-существовании не продемонстрировала иную перспективу. Даже если взять во внимание заключительные периоды истории античной и византийской культур длительностью в несколько сотен лет, их культурно-художественное бытие развивалось именно на основании определенных нами базовых принципов интенционализма.

Теперь еще не представляется возможным указать конкретные десятилетия или столетия, когда европейская культура перейдет в мемориальную фазу (Л. Гумилев), фазу культурного покоя (А. Опанасюк), или же когда мировая цивилизация претерпит кардинальные изменения, или придет к катастрофе. Исходя из того, что европейская культура уже полностью раскрыла свои смысловые коннотации и в настоящее время пребывает в стадии завершения становления (в фазе *terminus'a*), не трудно предвидеть, что ее стилевое бытие постигнет та же участь. Это означает, что определенные нами смысловые основы интенционального стиля (в целом — принцип интенционализма) станут определять будущее культурно-художественного бытия европейской (да и мировой) культуры. Искусство и далее будет формироваться в контексте определенной нами перспективы. Таким образом, следует говорить не о конце стиля, что в некоторой степени правильно, но об интенционализме и о возможных формах его развития, включая разного рода реликты, культурные смещения и даже некоторые новации. Однако качественно новое развитие возможно лишь при условии мощного импульса, который в данное время в полной мере еще не фиксируется (хотя ожидается и ощущается), но который

сгенерирует не только новое искусство, но и новую по качеству культуру и метакультурное бытие.

Список литературы

1. Гуменюк Т.К. Эстетика постмодернизму. Кінець стилю? // Наук. вісн. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — Київ: Вид.-во Київ. держ. муз. уч-ща ім. Р. М. Глієра, 2004. — Вип. 37 : Стиль музичної творчості: Естетика, Теорія, Вико-навство.
2. Парамонов Б.М. Конец стиля. — М.: Аграф, 1999.
3. Опанасюк О.П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів. // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : науковий вісник; [зб. наук. Праць] / М-во культури України; Одес. нац. муз. академія ім. А.В. Нежданової; ред. кол.: О.В. Сокол (гол. ред.), О.І. Самойленко (заст. гол. ред.), О.М. Маркова [та ін.]. — Одеса: Астропринт, 2012. — Вип. 15.
4. Опанасюк О.П. До питання стильової структуризації європейської музики XX — початку XXI століть // Мистецтвознавчі записки: Збір. наук. праць. — Вип. 19. — Київ: Міленіум, 2011.
5. Опанасюк О.П. Кінець стилю чи інтенціоналізм? (До питання характеристики інтенціонального стилю // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. — Тернопіль: Вид.-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012 — № 1.
6. Опанасюк А.П. Интенциональность и структурные параметры тетрактиды: культурологический аспект // Обсерватория культуры. — 2013. — № 5.
7. Опанасюк О.П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія. — Львів: Ліґа-Прес, 2013.
8. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н.П. Козловой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриевой. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
10. Ингарден Р. Исследования по эстетике / [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова]. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
11. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. — Л.: Музыка, 1983.
12. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — Т. 2 / [пер. с нем.; под ред. с предисл. М. Лифшица]. — М.: Искусство, 1969.
13. Спосібни І.В. Музикальна форма: учеб. — М.: Музыка, 1980.
14. Современная западная философия: словарь / [сост.: В.С. Малахов, В.П. Филатов]. — М.: Политиздат, 1991.
15. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Советский композитор, 1990.
16. Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учеб. для филол. фак. ун-тов. — М.: Высшая школа, 1982.
17. Татаркевич В. Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977.
18. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. — Київ: Путь к истине, 1991.
19. Опанасюк О.П. До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур // Українське мистецтвознавство. Вип. 9. — Київ: ІМФЕ, 2009.