

Юлія Бентя Iuliia Bentia

магістр музикознавства, відповідальна
редакторка часопису «Критика»M.A. in Musicology, executive editor
of *Krytyka Journal*e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

Доба сентименталізму у стильових ідентифікаціях

The Age of Sentimentalism in the Style Identity

Анотація. Сентименталізм — один із провідних стильових напрямів XVIII — початку XIX століття. Проте, незважаючи на широкий географічний ареал та реалізацію у всіх видах мистецтва, досі не вироблено синтетичної теорії цього стилю, яка би охоплювала різні його аспекти. У статті сентиментальний напрям розглянуто у контекстах філософсько-світоглядної еволюції XVIII століття, стильових новацій західноєвропейського Просвітництва, наукових відкриттів, релігійних учень та містичних практик, а також засадничих соціокультурних зрушень. Зроблено спробу дешифрувати поняття «чуттєвості», «сердечності», «природності». Окреслено базові характеристики сентименталізму як стильового напрямку, визначено риси культурного героя сентименталізму. Герой сентименталізму прагне «розчинитися» в природі, знайти своє скромне місце в її автономному потоці, проте як людина, для якої однаково важливі два виміри буття — природний і трансцендентний, вимушений або підкоритися чуттєвому виру і його трагічним наслідкам, або шукати компромісу.

Ключові слова: сентименталізм, стильовий напрям, Просвітництво, культурний герой, чуттєвість, пієтизм, презентизм.

Постановка проблеми. Сентиментальне мистецтво, «золота доба» якого припадає на другу половину XVIII століття, а його витoki і ремінісценції мають значно ширшу хронологію, дослідники аналізують з різних позицій, доходячи цілком відмінних висновків — від цілковитого заперечення сентименталізму як стильового напрямку (таку думку у проєкції на українське мистецтво висловлював Д. Чижевський), його зверхніх оцінок (зокрема, чимало праць радянського періоду) і до конструктивного розгляду сентименталізму — через зв'язок уподібнення, заперечення чи діалектичної єдності — у контекстах філософсько-світоглядної еволюції XVIII століття, стильових новацій західноєвропейського Просвітництва, наукових відкриттів, релігійних учень та містичних практик, а також засадничих соціокультурних зрушень.

Український гуманітарний дискурс у цьому сенсі позначений трьома проблемами: по-перше, дефіцитом теоретичних праць, присвячених сентиментальному стилю, по-друге, кроссекторальних досліджень, які би виходили за межі словесної творчості, тоді як третя проблема — це звичка означувати сентиментальне мистецтво і, відповідно, сентиментальний світогляд, через сучасні йому поняття «чуттєвості» («чутливості»), «сердечності», «природності», які сьогодні перетворилися на загальні і вимагають щонайменше розлогого «дешифрування».

Все це зумовлює **актуальність** запропонованого дослідження, **метою** якого є окреслення базових характеристик сентименталізму як стильового напрямку. **Отже, головним завданням** стає спроба відчитати ті глибинні настанови, які уможливають співставлення в рамках одного стилю різнонаціональних і різночасових культурних явищ.

Аби уникнути розмитих описових тлумачень, навести чіткіший дослідницький фокус, інструментом узагальнень стане умовна постать *культурного героя* (тут: героя сентименталізму), світогляд і вчинки якого увібрали ідеали доби. З головним завданням статті логічно пов'язані й два наступні: створити типологію сентиментального героя й віднайти та аргументувати базовий конфлікт сентиментального твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розв'язання поставлених завдань вимагає залучення джерельної бази. Її складають музичні, літературні та філософські твори просвітницької доби, а також ті артефакти, що демонструють тяглість сентиментального стилю у XIX столітті. Усвідомлюючи неможливість не лише аналізу та реферування, а й навіть просто називання всіх праць з історії та теорії стилів XVIII століття, культурології Просвітництва, історії ідей і навіть значно вужче — мистецтва сентиментальної доби у різних його ракурсах чи тих, що присвячені концепту культурного героя, будемо спиратися

на дослідження українських та зарубіжних вчених, які, кожне по-своєму, закладали основи теорії сентиментального стилю та передбачали ті перспективні напрями, які уможливають критичний перегляд попередніх концепцій та вихід із замкненого кола ритуальних самоповторів.

У ґрунтовому дослідженні «Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція» С. Тишко акцентує важливість категорії стилю для систематизації музичних явищ, де стиль — це своєрідна *система координат*: «Стиль — це засіб орієнтування композитора, музиканта-виконавця, музикознавця, слухача у широкому та різноманітному світі музики, в її часовому та просторовому вимірах, а вивчення стильових процесів — чи не найважливіший засіб групування та загальної класифікації музичних явищ» [26, с. 1]. Концепцію стилю як однієї з *передумов розуміння* мистецтва і минулого, і теперішнього, висуває Н. Герасимова-Персидська у програмній вступній статті до збірника «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність»: «У процесі орієнтування в музичному потоці, що розгортається, і вибудовування “своєї” форми — а, отже, розуміння, одне з найважливіших місць посідають знаки відомого, зокрема покликання на стиль. <...> упізнання миттєве, й одразу призводить до цілого шайфу образів, смислів, настроїв. Все це “згорнуто” в стильовому знаку» [6, с. 6]. І. Пясковський підходить до питання стилю з позицій *фреймового моделювання*. Відповідно до його концепції поліфонічних стилів, «стиль визначається як така статистична характеристика, що унаочнює ступінь відхилення від інваріантної стереотипної моделі» [24, с. 15]. Натомість І. Коханик у серії статей, присвячених різним ракурсам проблематики музичних стилів й конструюванню несуперечливої теорії музичного стилю (див., зокрема: [17]), доводить, що саме з позиції стилю найлегше охопити цілісність епохи, відчуті її зміст і сенс, вийти на інтердисциплінарні контакти. Такий підхід опертий на принципові методологічні засади праць М. Михайлова [20], що полягають у поєднанні в категорії стилю усіх соціальних функцій музичного мистецтва: створення музики, її відтворення (виконавська практика) та сприйняття.

На питанні стилю докладно зупиняється і Г. Григор'єва, дослідниця музики ХХ століття, щодо якої, вважає вона, неможливо використовувати термін «історичний стиль», а натомість можна оперувати лише складною взаємодією стильових напрямів¹ [11]. У цьому вона цілком суголосна Д. Сараб'янову, який вказує на домінування історичних напрямів над історичними стилями вже від ХVІІІ століття, коли в межах однієї національної школи співіснують бароко і класицизм. Він підкреслює: реальні географічні рамки історичних стилів можуть бути доволі вузькі, що компенсує цілісність та наявність повноцін-

ного синтезу мистецтв. Згодом, «з розвитком мистецтва географічні кордони стилю розширюються. Проте звукується сфера дії стилю всередині самого мистецтва. Поряд з одним стилем з'являється інший. Національна школа, яка-небудь група митців, а на певній стадії й окремих митців, що не входить у якусь спільноту, ніби одержують право вибору. Так виникає нове явище — стильовий напрям» [25, с. 20].

Додамо, що опертя на стильове самовизначення митців — не завжди доречне й продуктивне. Наприклад, К. Ф. Е. Бах, перший серед композиторів-сентименталістів, у дусі свого часу використовував дуже широкий, «метафоричний» підхід до визначення не лише різних стилів сучасного йому ХVІІІ століття, а й минулого. Натомість власна стильова належність відкидалася як така, що лише обмежує творчу індивідуальність. Схожу закономірність простежує Д. Сараб'янов у поколінні модерністів рубежу минулого й позаминулого століть: «Самі художники виступали проти стилю модерн не лише тому, що він не відповідав новим принципам та засобам образного узагальнення, а також новому характеру художнього мислення, а й тому, що їх обтяжував стиль взагалі; вони прагнули відкинути правила й закони, що їх він диктував, шукали нагоду висловити власне індивідуальне й бачили у наявності стилю перепону на шляху до самовираження» [25, с. 8]. Д. Сараб'янов також упевнений: дослідження будь-якого стилю не може залежати лише від того, наскільки він втілював прогресивні ідеї свого часу, тож для розуміння стилю важливо все — і формальні прийоми, і втома, і жага оновлення, і той самий «контакт із широким споживачем», що неодмінно дається взнаки у «“принадах” міщанського смаку» [25, с. 14].

Виклад основного матеріалу. У статті було здійснено спробу поєднати змістовні, концепційні та формальні ознаки сентименталізму.

Філософія відчуттів. Мода на чуттєвість і постійне апелювання до почуттів, загальну психологізацію прийшла в Західну Європу з Британських островів, де її передумови заклала трійка видатних емпіриків: Берклі, Г'юм і Локк. Дейвід Г'юм, на думку дослідників, один із перших пристав до емотивістської точки зору, згідно з якою почуття є втіленням моральних суджень, а задоволення — наслідком учинків. Він заперечував сталі ідентичності, можливість позачасового «Я» — людина проживає своє життя в часі і змінюється, а її уявлення про реальність ґрунтуються на її мисленневих звичках, переконаннях. 1756 року Г'юм видрукував «П'ять дисертацій». Оскільки у четвертій частині йшлося про моральне право людини на суїцид, а в п'ятій філософ прискіпливо розглядав ідею життя після смерті, видавець під страхом судового переслідування мусив їх вирізати і замінити на есей «Про стандарти смаку» та опублікувати 1757 року вже «Чотири дисертації». Епістолярний роман «Страждання молодого Вертера» Гете можна назвати розвитком цієї розмови на заборонену тему.

1710 року опубліковано «Трактат про принципи людського знання» Джорджа Берклі. Розвиваючи гео-

¹ Водночас доволі суперечливою є її думка про важливість аксіологічного аспекту у комплексному підході до вивчення стилю [11, с. 3], адже саме оцінковість стосовно культуротворчих процесів минулих епох вибудовує не завжди безсторонні ієрархії, а часом і призводить до «випрямлення» складних історичних процесів.

рію Локка, Берклі стверджує, що почуття — це єдина реальність, і що немає нічого за межами суб'єктивного. Фізичний світ складається з ідей, а отже бути — означає бути сприйнятим.

Лише наприкінці Просвітництва Канту вдалося вибудувати струнку філософську систему, що поєднала раціональне з чуттєвим. В. Жирмунський зазначає, що у 1760-і Кант зазнав впливу скептичної філософії Г'юма та тогочасної англійської літератури: «Його лекції були вільні від шкільного педантизму та гелертерства, він вирізнявся дотепністю та жвавістю, і навіть у спеціальних філософських творах того часу наслідував витончену манеру англійських есеїстів» [7, с. X–XI].

Кант строго розділяє сфери природи і моралі, виводячи за межі людського пізнання ідеї свободи волі, існування Бога та безсмертя душі — той інтимний світ особистості, втручання в який інших або держави забороняє ліберальна ідеологія. Кант уповні реалізує принцип свободи волі, який лежить в основі Нового Заповіту (у Старому Заповіті діє принцип наперед передбаченої долі), раціоналізує євангельську доктрину, відповідно до якої головні життєві рішення людина мусить ухвалити самостійно і взяти на себе відповідальність, розуміючи, що жодних наслідків вона передбачити не може.

Французи також порушують кардинально важливий для романтизму етичний аспект. Зокрема, «Енциклопедія» Д. Дідро визначає чуттєвість (*sensibilité*) як категорію моралі — здатність людини любити добро та ненавидіти зло [10, с. 12].

Випромінювання пієтизму. Берклі, у молоді роки пастор, мав видатну духовну кар'єру, яку завершив як єпископ. Духовні посади обіймали не лише митці-романтисти¹, а й персонажі їхніх творів², нерідко просякнутах релігійними настроями. Від кінця XVII століття пієтизм був доволі консервативною течією лютеранства, яка декларувала поширення університетської освіти рідною мовою, вищість релігійного почуття над релігійним догматизмом; унаслідок цього в Німеччині поширилися езотеричні практики. Про глибину віри людини свідчило емоційне переживання і загальна містична налаштованість. Зрештою, повернення в мистецтво релігійного почуття було одним із джерел його екзальтованої чуттєвості.

У монографії про романтиста і масона Андрея Тургенева та його добу російсько-британський дослідник А. Зорін згадує, що «Шилер і сам був вихований в традиціях швабського пієтизму, ідеї якого були співзвучні

¹ Гердер у 1764–1769 роках був пастором в Ризі, яка на той час входила до складу Російської імперії, але добровільно залишив стабільну і доволі вигідну посаду [7, с. XIX].

² Підтвердження цього знаходимо у переважній більшості англійських романтичних романів — «Векфідському священнику» О. Голдсмита (пастор Примроз), «Сентиментальній подорожі Францією та Італією» Л. Стерна (Йорик, який вперше епізодично з'являється у попередньому романі Л. Стерна «Життя та думки Тристрама Шенді, джентльмена»), «Історії Джозефа Ендруса та його товариша Абрама Адамса» Г. Філдинга (Адамс).

багатьом уявленням московських розенкрейцерів» [14, с. 272]. Йшлося про повернення до стану «природної людини», щасливої і досконалої, яка після Адамового гріхопадіня отримала свободу в обмін на нещастя і недосконалість. Містичні практики разом із самоаналізом і самовдосконаленням мали повернути людині втрачену цілісність, натомість аналіз творів і біографій романтистів свідчить про принципове розщеплення їхньої ідентичності на ідеально-чуттєву та розсудливо-практичну³.

Говорячи про досягнення доби Просвітництва, І. Юдкін висновує, що «не енциклопедистський рух, а пієтизм був вирішальним чинником цих здобутків» [29, с. 8]. У філософії пієтизму, світською версією якого є романтизм, надмірна чуттєвість походила від релігійного співчуття й не містила негативних конотацій. Згодом до чуттєвого спектру додалися різні відтінки, тож один із парадоксів напрому полягає у тому, що навіть твори Маркіза де Сада, як зауважує І. Юдкін у пандані до французького критика А. Дельорма, є в якомусь сенсі доведеною до крайньої межі реалізацією романтичних настанов. Егоцентризм де Сада, на думку вчених, має в своїй основі «розвінчування руссоїстської “природної людини” через демонстрування “злих наслідків”, до яких призводять “добрі наміри”»⁴ [29, с. 61].

Про пієтичні джерела можна говорити і стосовно релігійного епосу Ф. І. Клопштока «Месіяда». Зараз майже забутий, але свого часу по-справжньому знаменитий літератор вивчав теологію, а згодом працював у родичів приватним вчителем. Його нерозділена любов до кузини — мотив, що з певними варіаціями повториться в біографії В. Жуковського. Перша дружина Клопштока, Маргарета Мелер, померла за чотири роки після весілля⁵. На вшанування пам'яті про неї він публікує її твори, листування з С. Річардсоном, а також їхні спільні мемуари. Як і більшість відомих романтистів, він мав подвійну суспільну

³ Щодо подвійної ідентичності Андрея Тургенева А. Зорін «здається продуктивнішим не протиставляти пристрасного бунтівника і ніжного елегіка, а спробувати зрозуміти, як обидві ці моделі співіснували в одній людині, становлячи такий собі динамічний потенціал культури, зреалізований згодом у найрізноманітніших й навіть взаємовиключних тенденціях» [14, с. 57]. Про наявність у кожній людині двох її іпостасей — приватної особи та громадянина — говорив і Руссо.

⁴ Невипадково Гете проговорює через свого Вертера типове релігійно-романтичне розмірковування про «добрі наміри»: «Справді, крадіжка — злочин, але чого заслуговує той, хто йде красти, щоб урятувати себе і свою родину від голодної смерті, — кари чи співчуття?» [8, с. 39]. Кант, розрізняючи людську чуттєвість та волю, доводить, що «природний» причинно-наслідковий зв'язок не визнає різниці між добром і злом. Натомість у романтизмі саме діапазон особистості, відстань між її крайніми полюсами, формує «глибину характеру», а у романтиків гріхопадіня стає необхідним кроком до досконалість.

⁵ У віці 67 років він взяв другий шлюб із племінницею покійної дружини. Оскільки романтисти цінували дружбу не менше за пристрасть, «дружні» шлюби стали для них цілком легітимними.

ідентичність: з одного боку, був титулованою особою, мав постійне грошове утримання (від 1775 року — навіть подвійне, бо пенсія, здобута в Карлсруе, не скасовувала довічної копенгагенської «творчої стипендії»¹; на Гете під час зустрічі він справив враження «дипломата»), з другого боку, він живе доволі усамітнено, зустрічається лише з найближчими друзями, обговорює з ними реформу німецької літератури, війну за незалежність США (був її великим ентузіастом) та Французьку революцію (надісланий йому Французькою Республікою диплом почесного громадянина він повернув після того, як дізнався про масштаби терору).

Природа як сентиментальна утопія. Два полюси сентименталізму — це міський лібертинаж і сільська ідилія, і обидва сфокусовані на повноті теперішнього. Найвідливішу сатиру на «природне життя» створив Вольтер. У «Світській людині» (1736) філософ обстоює принади комфорту і ставить під сумнів принади старозавітної Єви, яка навряд чи розчісувалася і стригла нігті. Проте прагнення повноти буття, яке не дарувала раціонально вибудована цивілізація, примушувала сентименталістів вести свій пошук далі. Радикальною формою сільської ідилії можна вважати «робінзонаду» «Острів Фельзенбург» (1731–1742) Й. Г. Шнабеля. Потерпілі в аварії опиняються в ситуації «дикунів», які не знають жодних суспільних умовностей та «вертикалей», коли минуле та майбутнє втрачають вагу, важливе лише «тут і тепер».

Із мотивом «дикунства» на безлюдному острові парадоксальним чином римується твердження Е. Дарбеле про те, що «К. Ф. Е. Бах почувався цілковито ізольованим у свій час, і він намагався протидіяти цій ізоляції. Його найулюбленіший інструмент (клавикорд) визначив його місце на периферії великих концертів та моди». Із цієї психологічної характеристики Баха музикознавець робить висновок про «виняткову цінність стилю, який він обстоював» [30, с. 46–47]. Насправді другий син Й. С. Баха не мав великого вибору у перспективах своєї музичної кар'єри, адже був ліворуким. Саме ця суто фізіологічна винятковість вкрай обмежувала, якщо взагалі передбачала, його вибір у музиці. І водночас завдяки цій особливості постали десятки його клавірних творів.

Ізоляцію Баха часом трактують як бажання чути власний голос у тиші, серед кола друзів та прихильників-любителів, які завжди легше сприймають нове, аніж професіонали, бо попросту не знають, «як має бути». Любителі/аматори/дилетанти — це такі собі «дикуни», чия творчість — прямий творчий акт, що не потребує посередництва традиції. В есеї «Витяги з листування про Осіана та про пісні давніх народів» (1771) Гердер пише: «Предмет, про який вони хочуть сказати, бачать вони чуттєво чітко й яскраво; мету, заради якої вони ви-

словлюються, відчують вони безпосередньо і точно. Їх не зводять на манівці жодні туманні поняття, невизначені думки та підпорядкована нашій свідомості буквенна символіка (для висловлення всього цього в їхній мові навіть немає слів — вони майже не знають абстрактних понять!), <... > слово у них цілком відповідає думці» [7, с. 42]. Можна лише додати, що у своєрідне «дикунство» сентименталісти вкладали силу «чистого аркуша» як одного зі шляхів оновлення мистецтва.

Типовою рисою К. Ф. Е. Баха була «цехова відкритість», адже найближчі його друзі походили з літературного середовища, комерційних кіл та міської буржуазії. Це відомі німецькі поети та драматурги Лессінг, Рамлер, Гляйм, родина банкірів Ітціг (до неї належала і Сара Леві, тітка композитора Мендельсона Бартольді, чиє старанне колекціонування нот родини Бахів стало головним джерелом рукописної бахіани)².

В автобіографії 1773 року, авторську післямову до якої наводить Марк Віньяль у монографії «Сини Баха», композитор жаліється: «Оскільки більшість своїх творів я мусив писати для визначених осіб та для публіки, то був я через це постійно дуже скутий, за винятком небагатьох творів, які komponував лише для себе. Інколи навіть доводилося писати смішні настанови; проте могло статися так, що за тих самих не дуже приємних обставин мій геній викликав певні знахідки, після чого, можливо, через них мене переставали любити» [цит. за: 32, с. 309]. Ці міркування, зрештою, спонукають К. Ф. Е. Баха до упорядкування у 1779–1787 роках шести клавірних томів «для знавців та любителів». Ці збірки композитор видавав власним коштом і розповсюджував за передплатою. Чітке визначення «target groups», що нагадувало рекламний хід, дозволило підняти наклад з початково запланованих 650 примірників до 1050, хоча число реальних передплатників від 500+ у першому випуску впало до 200+ в останніх [див.: 32, с. 310–315].

У своєму «Досвіді» К. Ф. Е. Бах непрямо підтверджував свої симпатії до знавців таким висловлюванням: «труднощі сприйняття з першого разу є інколи показником доброї якості твору, який поступово завойовує визнання» [21, с. 290].

«Суто людська музика». Від середини XVIII століття трактати хором «співають» про почуття. Й. Г. Краузе у трактаті «Про музичну поетику» (1752) наголошує суб'єктивну природу сприйняття мистецтва та підкреслює особливу роль музики: «Ми отримуємо чуттєве задоволення, бо без слуху ми не могли б отримати його. Але насолода ця не лише у вухах, але передається й душі, яка хоча

¹ Водночас зауважимо, що біографія Клопштока стала чи не буквальною реалізацією міфологеми культурного героя: він залишає Німеччину, щоб під час подорожі засвоїти іноземний досвід. Поміж іншого він надихнувся північним фольклором, і після повернення на батьківщину стає одним із творців її модерної мови і літератури.

² Характерні іменні печатки Сари Леві трапляються на партитурах та окремих партіях творів К. Ф. Е. Баха у складі фонду 441 ЦДАМЛМ України, особливо у нотах клавірних концертів К. Ф. Е. Баха (див. спр. 2576-0 із написом рукою Цельтера внизу першого аркуша «Von Madame Sara Levy geboren Itzig gespielt am 9 Junii 1820» [виконано 9 червня 1820 року пані Сарою Леві, уродженою Ітциг]; №4834 — печатки на кожній інструментальній партії; №4836. Див.: [15]).

й усвідомлює її, але не може ясно розрізнити, що в ній при цьому відбувається» [19, с. 8–9]. У «Загальній теорії красних мистецтв» Зульцера (1771) пояснювалось, що «музика впливає на людину не тому, що вона міркує, а тому, що людина відчуває» [19, с. 34]. На думку Е. Бюкена, сентиментальний стиль «знайшов нову формулу загальної, суто людської музики, яка була звернена лише до “чуттєвості”» [5, с. 12]. А. Гретрі образно зобразив природу творчого процесу: «Бійтеся під час роботи розхолодити свою уяву передчасними роздумами. Не можна керувати швидким потоком; нехай він несеться, захоплюючи із собою сирий матеріал; попри все він вкаже вам найбільш простий та правильний шлях» [10, с. 80]. Якщо автори барокових композицій зосереджувалися на одному афекті, то сентиментальні твори вражають плінністю і раптовими змінами емоційних модусів.

У присвяченій Й. С. Баху монографії К. Вольф наводить його «Музичний дарунок» як один із прикладів сентиментальної композиції. Він зазначає, що «метою композитора було найрізноманітніше поводження з темою, від вільного стилю до дуже строгої контрапунктичної техніки, від стилю строгого контрапункту до найсучаснішого маньєризму», і додає, що «повільна середня частина сонати, з її звивистою мелодикою, різноманітною ритмікою, гармонічними сюрпризами, динамічними ефектами світлотіні особливо виразно демонструє, як Бах міг легко впоратись із музичною мовою сентименталізму, такою модною серед його берлінських колег» [33, с. 430].

Принцип спонтанного плину почуттів щонайповніше проявляється в жанрі фантазії. «Для того, хто грає на клавирі, найлегше захопити почуття слухача імпрізацією фантазії», — переконував К. Ф. Е. Бах [21, с. 296]. Для Гердера імпрізація також є ідеальним творчим процесом, до якого митець приходив двома шляхами (які, зрештою, є двома його складниками): через «тривалі та заглиблені роздуми» або через «миттєве й сильне почуття» [7, с. 45]. Письменник вважає імпрізацію найбезпосереднішим втіленням природи, такий собі «потік свідомості», який митець має лише транслювати.

Теперішня блогосфера доволі прихильно і навіть із симпатією ставиться до дивацтв К. Ф. Е. Баха. Для її дописувачів мистецтво композитора було «експериментом із навігації емоціями», «дієвими для швидкого викликання справжніх почуттів»; отже, сучасні дослідники, на думку анонімного блогера, мали би більше уваги приділити «мотивації або психологічним інтенціям Баха», спробувати поглянути на митця з точки зору досліджень «трансу, екстатичних та містичних станів» [31]. Можна сміливо припустити, що привід для цих тверджень дав Ч. Берні, який у праці «Сучасний стан музики» згадує про один і традиційних домашніх вечорів К. Ф. Е. Баха й описує гарячковий стан композитора-імпрізатора так: «Він поживав і видавався натхненним. Очі його були спрямовані в одну точку, нижня губа звисла, і все його тіло вкрилося піотом. Він сказав, що якби він часто міг так підганяти свою роботу, то знову став би молодим» [цит. за: 19, с. 489–490].

В ораторії «Смерть Ісуса» Грауна, одному з вершинних творів сентиментальної доби, музична складова вражає пишною строкатістю, а лібрето Рамлера гарантує цілісність не лише через послідовне розкриття сюжету, але й за допомогою наскрізних мотивів плачу, страждання, пригніченості, тремтіння і страху. У поетичний текст ораторії закладено настільки сильні емоції, що, очевидно, публіка XVIII–XIX століть сприймала «Смерть Ісуса» як своєрідний фільм жахів, насичений детальним описом сцен насильства (хронікальний опис біблійних подій — основна функція речитативів ораторії), які, зрештою, призводять до духовного очищення.

Можна вважати збігом, що популярність ораторії почала згасати саме з початком ХХ століття — тоді, коли було винайдено кінематограф. Інший цікавий збіг у поезії сентиментальної ораторії та фільмів жахів — це анонімність персонажів. Усі, хто в ораторії «Ізраїльтяни в пустелі» К. Ф. Е. Баха стануть справжніми, нехай і дещо узагальнено-типізованими, дійовими особами із власними долями, характерами та переконаннями, тут — або народ, який споглядає і коментує євангельський сюжет, або ж «людина з народу». Незважаючи на те, що у речитативах час від часу використовується «непряма пряма мова» (анонімний коментатор цитує Христа, Петра та ін.), оповідь у жодному з епізодів не виходить із пасивного модусу. Герой сентименталізму не діє, а споглядає, коментує і пропускає усе побачене крізь себе.

Завдяки тому, що сценічне життя ораторії було більш ніж успішним, сьогодні ми можемо насолоджуватися численними згадками про неї не лише у музичній мемуаристиці, а й у літературних творах першорядних західноєвропейських письменників (про рецепцію та переосмислення літературою фактів музичного процесу див.: [27, с. 92–102]). У «казці з нових часів» «Золотий горнець» Е. Т. А. Гофмана «бравурна арія капельмейстера Грауна» [9, с. 31] звучить під час одного з вечорів у будинку конректора Паульмана. Її, поряд із дуєтом самого Паульмана, виконує залицяльник його доньки, реєстратор Гербрандт.

Ця сцена, як завжди у Гофмана, примхлива та фантазмагорична, проте у ній письменник доволі чітко прописує два світи. Перший — містично-романтичний, який уособлюють студент Ансельм, архіваріус Ліндгорст та його чарівна донька Серпентина в оточенні змійок, чий кришталевий дзвін, цвіркотіння і шелестіння постійно ввижаються Ансельмові [9, с. 22], та «улюблений трунок <...> капельмейстера Йоганна Крейсера» [9, с. 110]. Другий — приземлений, антиромантичний, де панують держслужбовці конректор Паульман, його донька Вероніка, реєстратор Гербрандт та «бравурна арія капельмейстера Грауна» — теж, між іншим, «музиканта на службі». У мистецтві сентименталізму на позитивному ціннісному полюсі — релігійність, добродійність та проста, природна чуттєвість, тоді як у контексті романтичного сприйняття Гофмана усе це змінює знак із «плюса» на «мінус».

Кілька нейтральних згадок про твори Грауна трапляються в листах Г. Берліоза. Граун для Берліоза — як-то

кажуть, репертуарний композитор. У листі до співачки П. Віардо від 29 липня [1856] року композитор пише: «Я у захваті від того, що Ви домовились з імпресарію. <...> Я зупинився на уривку з Грауна та на арії з “Сомнамбули”, тому що у Вас є їхні оркестрові партії» [3, с. 104]. І можна лише шкодувати про те, що Берліозу так і не довелося почути наживо ораторію «Смерть Ісуса», про обожнювання якої берлінцями поряд із музикою Баха-батька із щирим захопленням сказано в його «Мемуарах» — втім, і в екзальтованому тоні висловлювання французького романтика, й у неприхованому співставленні себе з головним героєм «Смерті Ісуса» відчувається ледве помітна і зовсім не властива німецькій сентиментальній ораторії іронія.

Шлейф моди на К. Г. Грауна за інерцією сягає ХХ століття. Тепер, знову ж іронічно, про нього згадує один із нащадків, письменник В. Набоков у третьому розділі мемуарної книжки «Інші береги». Набоков конструює напівміфічний портрет, перемішуючи енциклопедичні довідки з історичними анекдотами та побутовими спостереженнями: «Цього мого пращура, Карла-Генриха Грауна (1701–1759), талановитого кар’єриста, автора відомої ораторії “Смерть Ісуса”, яку сучасні йому німці вважали неперевершеною, і помічника Фридриха Великого в писанні опер, зображено з іншими наближеними (серед них — Вольтер), які слухають королівську флейту, на горезвісній картині Менцеля, що переслідувала мене, емігранта, з одного берлінського пансіону до іншого. В молодості у Грауна був чудовий тенор; одного разу, виступаючи в якійсь опері, написаній брауншвейгським капельмейстером Шурманом, він на прем’єрі замінив ті місця, які йому не подобалися, аріями власного витвору. Тільки тут відчуваю якийсь спалах кровності між мною та цим благополучним музичним діячем» [22].

У пошуку сюжетів. Опора на «документальні» жанри подорожнього щоденника¹ або на листування розв’язала одразу дві проблеми сентименталістів: вберегла їх від тиску внутрішніх конструкцій старих жанрів та на деякий час відтермінувала пошук нових форм, адже і лист, і тревелог, і навіть ніби звичайна прогулянка (наприклад, у поемі «Весна» Е. К. Кляйста) від початку задавали безсторонню зовнішню рамку для розкуто-емоційного, відверто-сповідального, сповненого авторської рефлексії висловлювання². Сюжет вибудовувався через «нанизування» листів, окремих описів, що створювало, по суті, «серіальну» конструкцію, докладну життєву хроніку.

Мода на листування свідчила про важливий світоглядний злам, який унаочнив вироблення формату для са-

¹ Міфологема подорожі властива не лише найвідомішим творам сентименталістського канону на зразок «Сентиментальної подорожі» Л. Стерна, а й «роману виховання», в якому метою героя, який проходить через обтяжливі випробування, є досягнення зрілості і, зрештою, віднайдення компромісу між власними та суспільними цінностями.

² Спосіб писання «від першої особи» С. Зенкін окреслює як «есеїстичний дискурс критика», суб’єкта письма, не відгороженого від нього жодною дистанцією [1, с. 22–23].

мовираження й самоопису. Це зауважує й К. Вольф, риторично запитуючи, «як ми можемо пояснити значну різницю між Бахом та його другим сином, Карлом, величезна кількість кореспонденції якого займає чільне місце серед найцікавіших і найважливіших колекцій вісімнадцятого століття?» [33, с. 392]. Інтимної форми листування у ХVIII столітті набувають не лише есеї, а й історичні дослідження, теоретичні трактати, виходять відповідні періодичні видання. Лист стає ідеальною формою для митця-сентименталіста, в якій він міг поєднати суб’єктивність особистісного висловлювання та безпосередню зверненість до читача. Цій же темі присвячено монографію М. Копиці «Епістологія в лабіринтах музичної історії», що побудована на сучасному українському матеріалі. Дослідниця схильна трактувати епістолярний наратив як «зниження» літератури, наближення її до побутової «фактології» [16].

Тут і тепер. Р. Барт описує ідеальний текст як прогулянку екзотичною країною, під час якої варто забути про «уявне» та пов’язане з ним напруження й цілком віддатися випадковим враженням [1, с. 39–40]. У сучасній психології цей стан свідомості, якого у ХVIII столітті прагнули і німецькі містики разом з представниками різних релігійних течій, і митці-сентименталісти, позначають англійським словом «mindfulness», яке можна перекласти як «уважність», «усвідомленість», «залученість», тобто стан повноцінного проживання теперішнього.

Ідеальним втіленням філософії презентизму стає періодика, в публіцистичні тексти якої мігрує екстатичний проповідницький пафос сентименталістів. Щоденна фіксація подій не зважає на минуле й авторитети, у цих текстах не передбачено, образно кажучи, виносок із вказівками на джерела, зважання на те, що було колись, в минулому. Щоденна «марнота марнот» у сентименталістів набуває якомось особливо щемливого блиску, який дарує насолода швидкоплинним.

Наведений нижче гумористичний епізод із «Розбійників» Шиллера свідчить про те, що ринок преси (а також книжковий ринок) у Німеччині кінця ХVIII століття працював на цілком сучасних засадах, а також про вже згадану спільну генезу тогочасних публіцистики і проповідництва: «[Роллер:] Я думав, щоб нам так усім зібратися і гуртом устругнуту якийсь альманах, чи календар, самим виляяти його в рецензіях і мати з того копійку, як тепер робиться. [Шуфтерле:] Клянусь катом! У мене теж були схожі проекти, я думав, як би стати проповідником і щотижня виступати з благочестивими промовами. [Грім:] Слушно! А коли це не вийде, то, навпаки, зробитися атеїстом. Ми могли б спалювати всі чотири євангелії, щоб кат спалив нашу книгу, і вона б тоді продавалася з бою» [28, с. 28].

Емоції, що виходять з-під контролю. Безпосередні, найперші емоційні реакції цінні самі по собі, саме вони є мірилом істини, найнадійнішим способом пізнання світу, його містичної «правди», яку раціональні аргументи цілком здатні і затуманити, і зманіпулювати, і приховати. «Що тільки не доведе холодний аналіз! — жаліється Гердер у “Витягах з листування про Осіана та про пісні

давніх народів» (1771). — І, попри все те, він жодним чином не замінить первинної безпосередності переживання» [7, с. 25].

За допомогою Лессінга німецькі сентименталісти знайшли власний ракурс бачення античного ідеалу, відзначаючи у ньому вміння греків «кричати і плакати», «не соромитися жодної людської слабкості», адже «лише цивілізований грек може плакати і водночас бути хоробрим, тоді як брутальний троянець для того, щоб виявити хоробрість, повинен спочатку приглушити в собі будь-яку людяність» [18, с. 75–77].

Для історії сентименталізму важлива «війна буфонів» 1752–1754 років, що формально була змаганням між здобутками французької (лірична трагедія Люлі і Рамо) та італійської традиції, де на бік італійців стали Руссо та енциклопедисти. «Служницю-пані» Перголезі в Парижі виконували і до скандалу 1752 року, тож вибух стався радше через «невластиве» місце для показу музичних травестій — Королівську академію музики. Памфлетна зброя оперувала переважно національними категоріями, де французьке, персоніфіковане в постатях Люлі і Рамо, програвало через брак «чутливості». Власна національна ідентичність митців тут не мала вирішального значення: франко-швейцарець Руссо відстоював позиції італійської опери, а король Пруссії Фридрих II, багаторічний працедавець К. Ф. Е. Баха, вважав себе італійським композитором. Тим не менше, за національним конфліктом стояло глибше проріччя: італійська буфонада провокувала вибухи сміху, вивільнення спонтанних емоцій, втрату публікою самоконтролю, а отже — раціональності.

Синтезувати італійську і французьку традиції вдалося К. В. Глюку, однолітку К. Ф. Е. Баха. Рівно за двадцять років після початку «війни буфонів» він переїхав до Парижа, де і далі втілював оперну реформу, загалом співзвучну естетиці сентименталізму (йдеться про рівноправний синтез слова і музики, суттєве скорочення тривалості опери, уникання всього «неприродного», що заважає «поток» драми, — «сухих» речитативів, репризних повторів в аріях і загалом текстових повторів, статичних хорів, самомилювання співаків, довгих мелізмів)¹. Віденська «реформаторська команда» Глюка була суцільно італійська: придворний театр очолював Дж. Дураццо; лібретистом був Р. де Кальцабіджі, автор дисертації про Метастазіо і найвагоміший противник його суцільного домінування в оперному жанрі; хореограф Г. Анджоліні і видатний кастрат, перший виконавець партії Орфея Г. Гваданьї.

У «війні глюкістів і піччіністів» паризька публіка намагалася втягнути Глюка в змагання з іншим неаполітанським класиком, автором неймовірно популярної сен-

timentальної опери-буфа «Чеккіна, або Добра дочка» на лібрето К. Гольдони за «Памелою» С. Річардсона. Дві «Іфігенії в Тавриді» були поставлені з інтервалом у два роки, причому цю партитуру Глюка 1779 року вважають чи не найвидатнішим його творчим досягненням — отже, змагальний запал не був марним.

У розмові про театр XVIII століття неможливо обійти «Парадокс про актора» Д. Дідро (1772). Як доказ від супротивного, ніби намагаючись якнайглибше зачепити і уявного співбесідника, і цілком реального читача, Дідро майстерно вписує власні аргументи у типову для сентименталізму дилему професіоналів й аматорів: «Чутливість зовсім не належить до властивостей великого таланту. <... > Все творить його голова, а не серце. Від найменшої несподіванки чутлива людина розгублюється; вона не буде ні великим королем, ні великим міністром, ні великим полководцем, ні видатним адвокатом, ні видатним лікарем. Наповнюйте цими плаксіями зал для глядачів, але не пускайте жодного з них на сцену» [12, с. 21–22].

Наступний пасаж ніби остаточно заперечує чутливість як чесноту і ставить Дідро в опозицію до сентименталізму: «Посередніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості» [12, с. 24]. Настільки жорстке протистояння «сентиментальному канону» свідчить про його усталеність і впливовість. Він визнаний, прийнятий, стає предметом аналізу — і саме тоді змінюється підхід до нього, цілком по-французькому «мистецтво відділяється від життя», тоді як для сентиментальних німців актуальним залишається єдність мистецького і повсякденного.

Сентименталізм шукав повернення до «автоматичних», позбавлених рефлексій ритуалів традиційного суспільства, «справжнього існування». Цього ж два століття потому прагнутиме видатний хореограф М. Бежар: «Я сприйняв танець серйозно, оскільки переконаний, що танець — явище релігійного штибу. І крім того — явище соціальне. Допоки танець розглядають як ритуал, ритуал одночасно сакральний і людський, він виконує свою функцію» [2, с. 91]. Додамо, що І. Юдкін, поза всіма формальними подробицями оперної реформи Глюка, вбачає її базову сутність у тому, що «Глюк та Кальцабіджі, по суті, поверталися до ритуальних витоків трагедії» [29, с. 127].

Висновки. Культурний герой сентименталізму, про внутрішню розщепленість, нетотожність якого самому собі вже було згадано, відчуває гостру потребу наповненого переживання, проживання життя у всіх його подробицях і деталях. Чуттєвість стає головною ознакою цього процесу, а «внутрішній двигун» сердечності «розтоплює сльози» або заряджає вибухами сміху. Навіть у приватному житті, намагаючись жити в гармонії з природою, герой сентименталізму змінюється разом із навколишнім світом. «Відвертість аж до самовикриття», властива «Сповіді» Руссо, перетворила й самого митця сентименталізму на героя легенд. Внутрішні переживання людини будь-якого

¹ А. Зорін підсилює сентименталістський контекст реформи, гадаючи про те, що «Карамзін був <... > обізнаний щодо реформи, здійсненою Глюком, який прагнув перетворити оперу зі світської розваги на мистецтво, покликане впливати на почуття слухачів. Поціновувачу слід було тепер не захоплюватися ефектними місцями, а глибоко занурюватися у світ музики, забувати про себе й співчувати герою» [14, с. 165].

суспільного стану надають її життю, нехай зовні часом й доволі одноманітному, особливої цінності, суб'єктності й гідності.

Палка публіцистика Гердера, в якій він одночасно «таврве» німецьку сучасність і випишує програму національного будівництва, матиме згодом повнокровну реалізацію в романтичному націоналізмі, проте сам спосіб його письма цілком сентиментальний. Скарги на долю нації («Нам, бідним німцям, споконвіку судилося ніколи не належати самим собі» [7, с. 65]) він поєднує з докладним обговоренням питання мови («Висока, благородна мова! Великий, могутній народ! <... > тепер, коли ми дожили до такого щастя, що при дворах німецьких государів починають вже читати по складах німецькою й називати одне-два німецьких імені, — боже, що ми тепер за люди!» [7, с. 65–66]).

Очевидно, що реалізація ідеї патріотизму, творення «тут і тепер» власної країни з власною культурою, без апеляції до усталених канонів, передбачала той стан свідомості людини Просвітництва, який Кант означить як вихід зі стану неповноліття, нездатності застосовувати власний розум без вказівок інших (докладніше про це див.: [23, с. 166]). Тобто йдеться не про розум як такий чи його вади, а про емоційно-вольовий складник людської психології — рішучість і мужність мислити самостійно навіть під тиском традиції й авторитетів минулого.

Рух почуттів найкраще помітний у молодих персонажах, що саме перетинають межу між дитинством і зрілістю. Це і Вертер, якому не вдається дати раду буремному потоку почуттів, віднайти той «клапан», який би дав їм вихід назовні й забезпечив платформу для компромісу його прожекторських, любовних і кар'єрних, планів із дійсністю. Це і героїня значно пізнішого часу Наталка Полтавка — ідеалізована сільська дівчина, чиї чесноти ніби самі по собі стають запорукою позитивної сюжетної розв'язки. М. Зеров, чий докладний історичний аналіз української літератури доби сентименталізму в «Новому українському письменстві» [13] вартий більш, ніж просто згадки, окрім типологічно схожих сюжетів (а вони є і у Шевченка¹, і у Пушкіна), зауважує опертя українського сентименталіста Г. Квітки-Основ'яненка² та тих письменників, які на різних етапах свого життя віддали дани-

¹ У близьких до сентиментальної традиції повістях Т. Шевченка і «оповідач» (умовний Інший, але насправді одна з авторових «масок»), і «розповідач» («репрезентує письменника, але не дорівнює йому»), відповідно до класифікації В. Смілянської, тим не менше, утримують дистанцію між текстом і автором [4, с. 24].

² Окремо Зеров зауважує унікальну гармонійність Квітиної життєтворчості: «З Квітки був сентименталіст в повному розумінні слова. Його соціальне становище — приналежність до одної з багатих і впливових фамілій Слобожанщини — природна його вдача, особливості його виховання, все склалося на те, щоб виробити в ньому релігійний світогляд, консерватизм, віру в непорушність і вищу справедливість існуючого ладу, нахил до ідилізму в розумінні і художньому трактуванні життя. Загалом беручи, Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сентиментальної повісті» [13, с. 118].

ну сентиментальним віянням (І. Котляревський, а значно пізніше і П. Куліш з Марком Вовчком), на народно-пісенну традицію, обрамлення творів моралізаторськими коментарями, їхню переважаність описами, а також «літерацьке аматорство» багатьох письменників, які зазвичай не сподівалися на оприлюднення і популярність своїх рукописів.

Центральна фігура російського сентименталізму М. Карамзін, як зауважує А. Зорін, гранично раціонально розраховує власні плани і сили для їхнього здійснення. Вертер мріє про не меншого масштабу кар'єру, проте після невдалої спроби протриматися на службі намагається знайти заспокоєння і гармонію у природі. Подвійна ідентичність героя сентименталізму у ситуації кар'єрних негараздів не дозволяє йому ані прямо образитися, ані змиритися — отже, формує базовий *конфлікт сентименталізму*. З одного боку, його багате внутрішнє життя, яке сентименталізм вивів у ряд найвищих цінностей, підсвідомо передбачає й гідне суспільне пошанування. З іншого боку, сільська ідилія, простота родинного побуту й «єднання з природою» в цій системі цінностей точно важливіші за високі посади. Для сентименталістів це доволі стандартна ситуація. Цілісність життя у всій його повноті вони знаходили в містичних практиках, тоді як романтики вимагають від митця цілковитої єдності життєтворчості — що яскраво видно із описаного вище скептичного й насмішкватого ставлення Гофмана до Грауна.

Вертеру, типово сентиментальному герою, з одного боку, притаманна лише одна з двох «емоційних матриць» (А. Зорін): переживаючи драму нерозділеного кохання, він не може знайти собі застосування у суспільстві, спосіб бути присутнім у житті, а також мимохіть проговорюється про якісь родинні проблеми, тобто й до «родинного раю» він не може повернутися. З іншого боку, саме ця «дострокова» цілісність робить його ближчим за решту сентиментальних протагоністів до романтиків.

Зasadничо сентиментальний конфлікт зіштовхує раціональну й ірраціональну складники людської особистості, у чому партію першої скрипки відіграє відкрита Просвітництвом ідея підсвідомого. Герой сентименталізму прагне «розчинитися» у природі, знайти своє скромне місце в її автономному потоці, проте як людина, для якої однаково важливі два виміри буття — природний і трансцендентний, вимушений або підкоритися чуттєвому виру і його трагічним наслідкам, або шукати компромісу.

Література

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / пер. с фр. В. Лапицкого, ред. и вст. ст. С. Зенкина. Москва: Ad Marginem, 1999. 432 с.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / пер. с фр. Л. Зониной, послесловие В. Гаевского. Москва: Союзтеатр, 1989. 240 с.
3. Берлиоз Г. Избранные письма: в 2 кн. / Сост., пер. и коммент. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Ленинград: Музыка, 1984. Кн. 1: 1819–1852. [2-е изд.]. 240 с.
4. Боронь О. Спащина Кобзаря Дармогряя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. Київ: Критика, 2017. 496 с.
5. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. В. В. Микошо, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва: Музгиз, 1934. 272 с.
6. Герасимова-Персидская Н. «...и слово в музыку вернись» // Науковий вісник НМАУ. 2004. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 3–8.
7. Гердер И. Г. Избранные сочинения / сост., вст. ст. и прим. В. М. Жирмунского; ред. В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал. Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1959. 392 с.
8. Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. / Общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта, коммент. Н. Вильмонта. Москва: Гослитиздат, 1975–1980. Т. 6: Романы и повести. 1978. 480 с.
9. Гофман Е. Т. А. Золотий горнець та інші твори / пер. з нім. С. Сакидона, вст. слово В. Шевчука. Київ: Дніпро, 1968. 304 с.
10. Гретри А. Мемуары, или Очерки о музыке. Москва; Ленинград: Музгиз, 1939. Т. 1 / Пер., вст. ст. и коммент. П. Грачёва. 264 с.
11. Григорьева Г. В. Стилевые направления в русской советской музыке 50–70-х годов: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1985. 44 с.
12. Дідро Д. Парадокс про актора / Пер. з франц. М. Иванова, пер. редм. А. Луначарського. Київ: Мистецтво, 1966. 148 с.
13. Зеров М. Нове українське письменство: іст. нарис. Київ: Слово, 1924. Вип. 1. 134 с.
14. Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. Москва: НЛО, 2016. 568 с.
15. Івченко А. В., Бентя Ю. В. Інструментальні концерти К. Ф. Е. Баха у ф. 441 ЦДАМЛМ України: Каталог. [Київ, 2001]. [Рукопис з інципітами.]
16. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ: Автограф, 2008. 526 с.
17. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство. 2017. Вип. 55: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. С. 70–81.
18. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / общ. ред., вст. ст. и прим. Г. М. Фридендера. Москва: Гослитиздат, 1957. 520 с.
19. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / гер. с ит., фр., нем., и англ. под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. Москва: ОГИЗ–Музгиз, 1934. 604 с.
20. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
21. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и вст. ст. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1971. 688 с.

References

1. Bartes, R. (1999) *Fragmenty rechi vlyublennogo*. Moscow: Ad Marginem, 432 s.
2. Béjart, M. (1989) *Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary*. Moscow: Soyuzteatr.
3. Berlioz, H. (1984) *Izbrannyye pisma: v 2 kn. Book 1: 1819–1852*. Leningrad: Muzyka.
4. Boron, O. (2017) *Spadshchyna Kobzaria Darmohraia: dzherela, ty-polohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei*. Kyiv: Krytyka.
5. Bücken, E. (1934) *Muzyka jepohi rokoko i klassicizma*. Moscow: Muzgiz.
6. Herasymova-Persydska, N. (2004) “...y slovo v muzyku vernys””, *Naukovyi visnyk NMAU*, 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist, pp. 3–8.
7. Herder, J. G. (1959) *Izbrannyye sochineniya*. Moscow; Leningrad: Goslitizdat.
8. Goethe, J. W. (1978) *Sobranie sochineniy: v 10 t. Vol. 6: Romany i povesti*. Moscow: Goslitizdat, 1975–1980.
9. Hoffmann, E. T. A. (1968) *Zoloty hornets ta inshi tvory*. Kyiv: Dnipro.
10. Grétry, A. (1939) *Memuary, ili Ocherki o muzyke*. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Muzgiz.
11. Grigoryeva, G. V. (1985) *Stilevye napravleniya v russkoy sovetskoy muzyke 50–70-h godov* [Ph.D. thesis abstract, Moscow State Tchaikovsky Conservatory].
12. Diderot, D. (1966) *Paradoks pro aktora*. Kyiv: Mystetstvo.
13. Zerov, M. (1924) *Nove ukrainske pysmenstvo: istorychnyi narys*. Iss. 1. Kyiv: Slovo.
14. Zorin, A. (2016) *Pojavlenie geroja. Iz istorii russkoy jemocional'noj kultury konca XVIII — nachala XIX veka*. Moscow: NLO.
15. Ivchenko, L. V., Bentia, Yu. V. (2001) *Instrumentalni kontserty K. F. E. Bakha u f. 441 TsDAML M Ukrainy: Katalog*. [Manuscript]
16. Kopytsia, M. D. (2008) *Epistolohiia v labiryntakh muzychnoi istorii*. Kyiv: Avtohraf.
17. Kokhanyk, I. (2017) ‘Muzychnyi styl yak sfera komunikatsii kompozytora, vykonavtsia, muzykoznavtsia’, *Kyivske muzykoznavstvo*, 55: *Teoretychni problemy mystetstvoznavstva u dzerkali kulturolohii*, pp. 70–81.
18. Lessing G. E. (1957) *Laokoon, ili O granitsah zhivopisi i poezii*. Moskva: Goslitizdat.
19. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki (1934) Vol. 2: XVIII vek (Italiya, Franciya, Germaniya, Angliya)*. Moscow: OGIZ–Muzgiz,
20. Mikhailov M. (1981) *Stil v muzyke: Issledovanie*. Leningrad: Muzyka.
21. Shestakova, V. P. (ed.) (1971) *Muzykalnaja jestetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov*. Moscow: Muzyka.
22. Nabokov, V. V. (2001) *Izbrannyye proizvedeniya: Korol, dama, valet. Zashhita Luzhina. Drugie berega: Romany*. Moscow: Jeksmo-Press.
23. Pustovit, A. V. (2006) *Etika i estetika: Nasledie Zapada. Istorija krasoty i dobra*. Kyiv.
24. Piaskovskiy, I. (2004) ‘Freimovi modeli polifonichnykh stylyv’, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist, pp. 9–15.
25. Sarabyanov, D. (1989) *V. Stil modern: Istoki, istoriya, problemy*. Moscow: Iskusstvo.
26. Tyshko, S. V. (1994) *Natsionalnyi styl rosiiskoi opery. Teoriia ta evoliutsiia* [Ph.D. thesis abstract, Tchaikovsky Kyiv State Conservatory].

22. Набоков В. В. Избранные произведения: Король, дама, валет. Защита Лужина. Другие берега: Романы. Москва: Эксмо-Пресс, 2001. 544 с.
23. Пустовит А. В. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра. Киев, 2006. 680 с.
24. Пясковський І. Фреймові моделі поліфонічних стилів // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2004. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 9–15.
25. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. Москва: Искусство, 1989. 294 с.
26. Тишко С. В. Национальный стиль российской оперы. Теория та эволюция: автореф. дис. ... доктора мистецтвозн. 17.00.02 / КДК ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 33 с.
27. Чекан Ю. І. Интонационный образ свиту: Монография. Київ: Логос, 2009. 227 с.
28. Шиллер Ф. Розбійники: П'єса / пер. з нім. М. Йогансена. Київ: Знання, 2020. 175 с.
29. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва. Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1999. 200 с.
30. Darbellay E. C. P. E. Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation // C. P. E. Bach Studies. Oxford, New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1988. P. 43–65.
31. Empfindsamer Stil (Sensitive Style): Aleatory, Jouissance, and 'Trance' in the Music of C. P. E. Bach, 8, 2009. URL: <http://jwilzewske.blogspot.com/2009/06/empfindsamer-stil-sensitive-style.html> (Accessed 02.07.2020).
32. Vignal M. Die Bach-Söhne: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian / aus dem Französischen von A. Müller. Laaber: Laaber, 1999. 415 p.
33. Wolff Cr. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York, London, 2000. 599 p.
27. Chekan, Yu. I. (2009) *Intonatsiyni obraz svitu: Monohrafiia*. Kyiv: Lohos.
28. Schiller, F. (2020) *Rozbiinyky: Piesa*. Kyiv: Znannia,
29. Iudkin-Ripun, I. M. (1999) *Kulturolohiia Prosvitnytstva*. Kyiv: NANU, IMFE im. M. T. Rylskoho.
30. Darbellay, E. (1988) 'C. P. E. Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation' in *C. P. E. Bach Studies*. Oxford, New York: Clarendon Press, Oxford University Press, pp. 43–65.
31. 'Empfindsamer Stil (Sensitive Style): Aleatory, Jouissance, and "Trance"' (2009) *The Music of C. P. E. Bach*, 8 [online]. Available at: <http://jwilzewske.blogspot.com/2009/06/empfindsamer-stil-sensitive-style.html> (Accessed: 14 June 2020).
32. Vignal, M. (1999) *Die Bach-Söhne: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian*, aus dem Französischen von A. Müller. Laaber: Laaber.
33. Wolff, C. (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York, London: W. W. Norton & Company.

Bentia I.**The Age of Sentimentalism in the Style Identity**

Abstract. Sentimentalism is one of the leading stylistic trends of the 18th and early 19th centuries. Despite the wide geographical area and implementation in all arts, a synthetic theory of this style has not yet been developed to cover its various aspects. In the article, the sentimentalism is observed in the contexts of philosophical and ideological evolution of the 18th century, stylistic innovations of the Western European Enlightenment, scientific discoveries, religious doctrines and mystical practices, as well as fundamental socio-cultural changes. An attempt is made to decipher the concepts of “sensitivity”, “cordiality”, “naturalness.” The basic characteristics of sentimentalism as a style direction are outlined, the features of the cultural hero of sentimentalism are determined. The sentimentalism character seeks to “dissolve” in nature, to find his humble place in its autonomous flow, but as a human being for whom two dimensions of being—natural and transcendent—are equally important—he is forced to either submit to the whirlpool of feelings and its tragic consequences, or to seek a compromise.

Keywords: sentimentalism, style, Enlightenment, cultural hero, sensitivity, pietism, presentism.

Бентя Ю.**Эпоха сентиментализма в стилевых идентификациях**

Аннотация. Сентиментализм — одно из ведущих стилевых направлений XVIII — начала XIX века. Несмотря на широкий географический ареал и реализацию во всех видах искусства, до сих пор не выработана синтетическая теория этого стиля, которая бы охватила разные его аспекты. Сентиментальное направление рассмотрено в контекстах философско-мировоззренческой эволюции XVIII века, стилевых новшеств западноевропейского Просвещения, научных открытий, религиозных учений и мистических практик, а также основных социокультурных сдвигов. Сделана попытка расшифровать понятия «чувственности», «сердечности», «естественности». Определены базовые характеристики сентиментализма как стилевого направления, а также черты культурного героя сентиментализма. Герой сентиментализма стремится «раствориться» в природе, найти свое скромное место в ее автономном потоке, однако, как человек, для которого одинаково важны два измерения бытия — естественный и трансцендентный, вынужден либо подчиниться чувственному водовороту и его трагическим последствиям, либо искать компромисс.

Ключевые слова: сентиментализм, стилевое направление, Просвещение, культурный герой, чувственность, пиетизм, презентизм.

Стаття надійшла до редакції 19.08.2020