

ЗАСНОВКИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СИЛОГІЗМІВ (РЕВІЗІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ) Propositions of syllogisms of art history (revision of art history discourse)

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН
Доктор мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
Завідувач відділу естетики
olehander@gmail.com

OLEXANDER KLEKOVKIN
Doctor of Arts Studies, Professor,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,
Head of the Department of Aesthetics,
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Анотація. Наукова і спекулятивна перспектива мистецтвознавства, його предметність у боротьбі з безпредметністю — це не загальні (спекулятивні) міркування про *пост-, транс-, мульти- або інші псевдоніми часу*; передусім це про предмет, інструменти і метод діяльності — звісно, з урахуванням місця, часу, політичних, економічних та інших обставин. З урахуванням цього контексту розглянуто лексику мистецтвознавства (розвиток, періодизація, реформа та ін.), а також особливості «мистецтвознавчої логіки» узагальнень і функцій мистецтвознавчого дискурсу. Аргументовано необхідність ревізії ключових понять мистецтвознавства й актуалізації його прогностичної функції, котра реалізується через виявлені ним у минулому залежності між об'єктивними фактами; актуалізація цієї функції сприятиме впровадженню результатів наукових досліджень у мистецьку практику.

Ключові слова: завдання і функції мистецтвознавства, методологія мистецтвознавства, лексика мистецтвознавства, силогізми мистецтвознавства, функції мистецтвознавства.

Однією з головних проблем сучасного мистецтвознавства є втрата ринку, отже й читача, і недостатня визначеність кінцевого споживача. Цим зумовлено і недостатню інвестиційну привабливість мистецтвознавчих проєктів як для соціуму, так і для потенційних інвесторів.

Метою статті є визначення точок напруги — засновків мистецтвознавчих силогізмів, які потребують ревізії.

Кінцеву мету будь-якого дослідження, незалежно від галузі, можна описати однією з трьох функцій: *зрозуміти, пояснити, передбачити*, щоб виявити залежність як окремих елементів, так і самого досліджуваного об'єкта від зовнішніх і внутрішніх факторів, а також вплив самого об'єкта на зовнішній світ.

Упродовж останніх років ці проблеми привертають все більшу увагу дослідників,

що промовисто підтверджує щорічна конференція, започаткована Інститутом проблем сучасного мистецтва, заходи інших інституцій, публікації у фахових виданнях. Однак проблема *привабливості*, отже й диференціації різноманітних методів і підходів як для соціуму, так і для потенційних інвесторів, досі не потрапляла до кола уваги дослідників.

Відкинувши негативну конотацію, що закріпилася за словосполученням «*описовий метод*», додаймо до наведеного вище переліку ще й функцію *опису*, тобто інвентаризації або каталогізації, згідно з виокремленими ознаками, параметрами та іншими характеристиками об'єкта дослідження. Солідаризуючись із Неллі Корнієнко, котра вважає, що «практично єдиний метод, яким послуговується українське мистецтвознавство — *метод описовий*, який тяжіє найчастіше до описово-експресіоністичного

чи описово-імпресіоністичного слова» [13, с. 9] і пише про «такий собі “натуралізм” чи “акінізм” (від акин — “що бачу, те співаю”))» [12, с. 11], автор із задоволенням доповнює цю тезу ще й улюбленим анекдотом про «описовий метод»: понеділок + вівторок + середа + четвер + п'ятниця + субота + неділя + огірок = 8. Тим не менш, вважаючи *описовий метод* обов'язковим етапом дослідження (особливо у перформативних практиках, де відсутній фіксований об'єкт), автор виступає в його обороні, сприймаючи його не як механічний перелік випадкових ознак, але як інвентаризацію ознак, структурованих згідно з обраним принципом. Адже *описати, зрозуміти, пояснити і передбачити* означає структурувати світ або якусь його частину, отже визначити ієрархію, розташування, взаємозалежність і функції елементів досліджуваного об'єкта.

Структурування мистецтва і художньої культури, залежно від обраного принципу, ознак тощо, таким чином, і є *головною функцією мистецтвознавства*. Приміром, поділ на «високохудожні» і «малохудожні», «геніальні», «могутні» і «бездарні», «реалістичні» й «антиреалістичні», «пролетарські» і «буржуазні», «прогресивні» або «передові» і «реакційні», ті, що «чинили супротив» або «не чинили», отже автоматично були записані до лав конформістів (хоча, з точки зору функціональної, якщо вже так хочеться, доцільніше було би розрізняти *державне* і *недержавне* мистецтво, а ще краще — з'ясувати джерела фінансування).

Наведені приклади «ознак», поширених не лише у нещодавньому минулому, підібрано свідомо — і не тільки заради знущання, а й для підкреслення плинності способів структурування світу та їхньої залежності від так само мінливих уявлень про предметне поле і методи мистецтвознавчого дослідження (хоча, судячи з сучасної практики, предмет мистецтвознавчого дослідження лише зрідка пов'язаний із предметним полем дисципліни). Ці приклади наведено й для того, щоби привернути увагу

до вірусних термінів, концептів або, точніше, *мемів* і сформувані до них колективний імунітет. Але відмовитися не заради того, щоб замінити їх синонімами, а для того, щоби знайти ті ознаки, котрі зможуть відповісти на питання, що їх висуває перед мистецтвом і мистецтвознавством час.

Крім прикладів оціночної лексики, потребують ревізії і терміни, призначені для фіксації вектору, етапів і переломних моментів руху, адже й вони не завжди спираються на конкретні ознаки.

Передусім це поняття *розвиток*, безвідповідальне використання якого вже давно позбавило його будь-якого значення. По-перше, розвиток не є рухом угору, вперед до якоїсь задалегідь визначеної мети, адже мистецтво як соціальний інститут мети не має, хоча для реалізації власних завдань (етичних, естетичних, політичних та інших) його можуть пристосовувати самі митці. По-друге, розвиток — це процес *накопичення ознак* і переходу явища в нову якість; однак — *найголовніше!* — не всі ознаки накопичуються і змінюються одночасно, отже, не існує розвитку мистецтва, існує розвиток окремих його складових і властивостей — виражальних засобів, організаційних засад, економічних умов, інституцій тощо.

Отже, і *періодизація* історії мистецтва мусять визначатися конкретною ознакою — панівним стилем або напрямом, формуванням нових інституцій, законодавчими змінами (Емський указ, Валуєвський циркуляр, одержавлення і роздержавлення мистецтва, конкурсна система, зміна законодавства про авторське право та ін.) тощо [9].

Розвиток мистецтва та його періодизація передбачають наявність якихось переломних моментів — подій; саме так — *визначною подією* — дуже часто називають появу якогось твору або діяльність якогось митця; однак *подія* — це не та обставина, котра змінює свідомість в якійсь одній голові або ж навіть у сотні або й у тисячі голів; подія — це така

зміна пропонованих обставин, внаслідок якої всі учасники художнього виробництва, включаючи й глядача, мусять жити за новими правилами (це той самий Емський указ, Валуєвський циркуляр та ін.), у реформованій ситуації, а сам період в історії мистецтва мусить визначитися змістом реформи (якщо це й справді реформа).

Найрадикальніші явища у мистецтві («Чорний квадрат», «4°33'» та ін.) дуже часто кваліфікуються як *події або ж навіть події з особливим статусом — реформи або революції*, що цілком справедливо, якщо змиритися з тим, що мистецтвознавча термінологія — це лише пухнасті метафори. Однак, дотримуючись бодай мінімальної семантичної точності і не роздаючи статуси, немов ювілейні нагороди, мусимо поставити питання й у такій площині: що здійснив той або інший митець — *революцію, реформу, переворот, бунт, відкриття, винахід* або щось інше? Питання принципове, адже від його вирішення залежать усі інші відповіді, у тому числі практичні. Відповідаючи на ці питання, виявимо, що більшість так званих мистецьких реформ і революцій насправді є *впровадженням винаходу або відкриттям*.

Репформа (від лат. *reformo* — перетворюю, змінюю) передбачає скасування якоїсь норми і запровадження нової; *реформа* — це незворотна подія, після якої шлях назад неможливий; *реформа* — це не локальна зміна художньої мови в межах творчого колективу і кола шанувальників, це охоплення території, на якій, як ми вважаємо, її (реформу) було здійснено. У цьому сенсі митці лише зрідка ставали творцями незворотних подій; вони здійснювали *щеплення*, пропонували мистецькому ринку нові правила гри — у царині морфології театру і навіть у формулі мистецтва. Приміром, націоналізація й одержавлення, а згодом трестування театральної справи — це реформа, безальтернативне рішення. Тоді як жодне мистецьке явище за своєю природою не могло стати ні подією [10], ні реформою, воно може бути лише

пропозицією нової мови або нових правил гри. Називаючи багатьох митців реформаторами, ми напускаємо багато туману замість того, щоби визначитися — *ким вони були насправді — авторами відкриттів чи винахідниками*. Однак, очевидно, *винахідник і першовідкривач* вважається у нас менш значущим, ніж *реформатор*. Хтось *новою пропозицією* скористався, хтось інший — ні. Лише зрідка реформою може стати художній прийом, як упровадження Есхілом другого актора, що перетворило монологічне виконання трагедії у супроводі хору на виконання діалогічне, після чого було легітимізовано як єдино можливе, отже, створило новий формат і, таким чином, *реформувало театр*.

Мем реформа у мистецтві було запущено в обіг ще у XIX столітті і спочатку він уживався у прямому значенні — приміром, коли писали про скасування монополії імператорських театрів або коли І. Франко мріяв про «плани реформи нашого театру» з точки зору його організації [19, с. 21] тощо. Однак на початку XX століття балачки про революції і реформи у мистецтві активізувалися, до них активно долучилися журналісти, внаслідок чого поняття стало надто вільно дихати: одні автори вживали його у прямому значенні, інші — у метафоричному. Приміром, 1908 року на сторінках газети «Рада» було видрукувано відозву галицько-українських акторів, в якій вони писали саме про реформу у прямому значенні: «Наприкінці відозви висловлені гадки акторів про бажану *реформу театру*: 1) Скасування арендуючої дирекції та заведення виключно адміністраційної дирекції; заведення доброї режисури...» [3, с. 4].

Реформаторів, як завжди у непевні часи, назбиралося стільки, що вони вже стали викликати й роздратування: «Знову поради до реформ українського театру! І наслав же Господь Бог тих “наставників, родителів і учителів, ведущих к познанію блага” український театр, — що й не злічиш! Воістину їхніми молитвами тільки й держиться він на світі. Як би зібрати

до купи всі ті “поради”, “наради”, “уваги”, “бажання”, й “завдання” і інші “теплі кожухи”, що шують українські критики українському театрові, то можна було б і Дніпро загатити і Чорторий закидати» [18, с. 2].

Однак поряд із цим поширилися випадки ненормативно-спекулятивного вживання терміна: «*Реформа в опере*. В Києве вироботан репертуар из 26 опер, заключающих в себе элементы революционного пафоса (“Андре Шенье”, “Кассий”, “Торжество разума” и др.). Одновременно революционизируется и сценическое воплощение опер. Впервые опыты будут идти на конструкциях» [20, с. 3]. Отже, *реформою* вважався революційний пафос. Невдовзі у київській опері відбулася ще одна *реформа*, про яку галицька преса писала з неприхованою іронією: «“*Реформи*” у київській опері. Репертуар та інсценізації у київській опері будуть у сезоні значно реформовані. Головну увагу звернуть на... суспільно-політичний зміст кожної опери. З нових опер виставлять: “Партизани” Сmekліна...» [16, с. 4].

До середини ХХ століття у радянській табелі про ранги, в якій меми *революція і реформа* стояли на почесному місці, на ролі реформаторів було призначено «видатного реформатора російського театру» М. С. Щепкіна [4, с. 29], Т. Г. Шевченка («...це вже був початок реформи української мєлодрами <...>. Творчий метод Шевченка-драматурга тепер значно збагатився. Як реформатор української сцени він стає учителем українських акторів і драматургів другої половини ХІХ століття» [14, с. 35]), М. А. Кропивницького («Кропивницький був великим реформатором і вихователем кількох поколінь українських акторів» [6, с. 17]), К. С. Станіславського («Лише такому велетневій думки і душі стала під силу реформа театрального мистецтва» [21, с. 8]), хоча сам Станіславський про реформу театру — здається, вперше — згадав лише 1927 року, до того ж, про *реформу театру* як про систему тиску згори: «...подивимося, що було зроблено від самого початку,

коли тільки почалася *реформа театру*. Спочатку стали забороняти п'єси, але оскільки ці п'єси писалися в іншому плані, за інших обставин, довелося б, звісно, заборонити всі п'єси. Після цього стали дещо дозволяти. Пробували в існуючі п'єси вкласти нову тенденцію, виймали з п'єси душу і вкладали нову, але, як бачите, з цього нічого не виходило, і твір помирав, як тільки виймали з нього ту душу, котра його народила, і так завжди буває. Пробували інше, давати просто замовлення, давали певну тенденцію і на цю тенденцію давали замовлення. Не можна на тенденцію написати п'єсу — виходила агітка, це теж не задовольняє. Пробували, нарешті, прикрити старий зміст новою формою — брали всякі майданчики, всякі різні футуризми та інші “ізми” для того, щоб зі старого зробити нове...» [17, с. 6]. Згодом до переліку реформаторів долучили ще й *Курбаса*. З огляду на те, що частину згаданих митців було призначено ще й на ролі «*отців театру*» [8], зрозуміло, що вся ця святкова метафорика утворила систему посмертно наданих почесних відзнак, нічого не додавши до розуміння сутності досліджуваних явищ. Якщо це не так і, всупереч аргументам автора, «естетичні» реформи й справді відбулися, вони мусили би стати тими дорожніми стовпчиками, котрі й позначають окремі періоди в історії мистецтва, отже й визначати принцип періодизації. Однак структурування шляху за цими стовпчиками — видатними реформаторами — нівелює прогностичні можливості мистецтвознавчого дослідження, адже поява видатного митця не може бути передбачуваною; та й естетичні реформи, навіть якщо вони відбуваються, — це не результат однієї волі: концепція вистави, любив повторювати Г. Товстоногов, знаходиться у глядацькій залі.

Однак проблема мистецтвознавчого дискурсу не лише у сектантській герметичності й лексиці, з якої давно слід вилучити сотні спекулятивних мемів, а й у давно назрілій необхідності ревізії деяких принципів, на яких базуються мистецтвознавчі силогізми (не взагалі

силогізми, а саме мистецтвознавчі), що можна проілюструвати «класичним», хоч і далеким від мистецтвознавства прикладом:

Сократ — смертний.

Платон смертний.

Сократ і Платон — люди.

Отже, всі люди смертні.

Хоча кожне окреме твердження у цьому прикладі не суперечить законам логіки та емпіричному досвіду, однак зрозуміло, що недостатня кількість охоплених «об'єктів» не дає права на узагальнене «*всі люди*» і, таким чином, робить такий *тип висновку* безглуздим, хоч і поширеним. Це змушує ставити питання **про межі застосування у мистецтвознавстві індуктивного методу і мінімально достатню кількість об'єктів для права на узагальнений висновок про «головні тенденції розвитку»** кіно, театру та інших мистецтв у межах якогось періоду. Це також питання про те, скільки «чорних лебедів» треба для спростування цього висновку. У наведеному прикладі («всі люди смертні») для спростування тези достатньо лише одного випадку, але якої кількості випадків буде достатньо для верифікації і наступного спростування висновку про «*головні тенденції розвитку*» мистецтва в межах якогось періоду? Приміром, яка кількість необхідна для підтвердження хрестоматійної «аксіоми» про безальтернативність бароко, романтизму або соціалістичного реалізму в межах конкретного історичного місця і часу? І якої кількості прикладів буде достатньо для того, щоб перекреслити цей висновок? І це знов-таки повернення до проблеми реформи, кількості охоплених нею об'єктів і незворотності.

Звісно, всі ці питання — не про *кількість* випадків, а про **якість обраних ознак і право на узагальнення цих ознак**. Навіть таке, здавалося б політично коректне дедуктивне словосполучення, як «усе прогресивне людство...», насправді є *маніпулятивним*, адже, у разі, якщо читач не робить того, що робить *все прогресивне людство*, і не поділяє думок

цього людства, він нібито опиняється у таборі консерваторів, реакціонерів, відсталих або, у кращому разі, попутників. Хоча насправді все прогресивне людство нічого не робить, воно існує лише у створеному чиеюсь хворою уявою віртуальному світі.

Вибір досліджуваних ознак лише відносно вільний, адже залежить не тільки від суб'єктивних намірів дослідника, а й від **класифікації наук**, заручниками якої всі ми вже давно стали і, незважаючи на передбачувані зміни, завжди залишатимемося. Виокремлення окремих наукових галузей і безперспективні спроби відокремити мистецтвознавство від політики, релігії, ідеології, журналістики та інших сфер — це також спосіб структурування знання про світ, структурування згідно з *обраною ознакою*. І від того, до якої групи — технічних, гуманітарних або суспільних наук — буде віднесено мистецтвознавство, залежатиме не лише уявлення про його предметне поле, а й про коло можливих об'єктів дослідження. Приміром, психологія мистецтва як галузь досліджень передбачає володіння спеціальними знаннями у галузі психології, однак кінцевим користувачем її наукових висновків є мистецтво, мистецька педагогіка і мистецтвознавство. Макс Геррманн і Олексій Гвоздев побудували найґрунтовніші свої дослідження як міждисциплінарні — на відстеженні зв'язків між технікою сцени та її естетикою. Ще більше перетинів між мистецтвознавством, культурологією, теорією та історією культури, що створює інколи проблему на формальному рівні (паспорт спеціальності та ін.). Прикладів, які ставлять під сумнів місце мистецтвознавства у чинних класифікаціях наук і спеціальностей, безліч.

Усі класифікації наук відводять мистецтвознавству роль гуманітарної (людинознавчої) дисципліни, що впливає і на дискурс мистецтвознавства в цілому, і на окремі його складові — теоретичні засади, методологію, поняттєвий апарат, лексику тощо. Однак справа не лише в офіційно затвердженому переліку наукових

спеціальностей, а й у традиції — у типології досліджень, котра сприймається як притаманна науковій галузі, внаслідок чого величезна купа як історико-теоретичних, так і практичних питань різних видів мистецтв залишається поза увагою мистецтвознавства. Приміром, діяльність дослідниці театру Наталії Кузякіної або особливості драматургії різних авторів — вивчають філологи, історію театральних будівель в Україні — архітектори і т. ін. Хоча кінцевим споживачем цих досліджень, вочевидь, мусили би бути митці і мистецтвознавці. Проблема, таким чином, не лише у переосмисленні предметного поля й об'єктів мистецтвознавчого дослідження, а й у визначенні місця мистецтвознавства серед інших наук, його практичного значення, **кінцевого споживача**, отже й особливостей пропонованого йому **продукту мистецтвознавчої думки**.

Чи справді мистецтвознавство здійснює виробництво якихось «істин» і «наукових фактів», крім упровадження й уточнення дат, прізвищ, назв? Якщо так, то чи можемо назвати бодай один *«науковий факт»* у цій галузі, який витримав перевірку часом, не мав опонентів і не може бути спростовано? Адже твердження на кшталт «Шекспір — видатний драматург», «вершинне явище світової драматургії», «перлина світового театру», якими перенасичено дослідження попередніх часів, мають своїх прихильників і так само опонентів, отже, є нонсенсом, навіть з точки зору пропаганди. Нонсенсом через те, що, немов кіт Шредінгера, ці істини залежить виключно від позиції Спостерігача, а за його відсутності взагалі випаровуються. Але так само поповнюють групу нонсенсів і висновки про *«головні тенденції розвитку»* мистецтва в межах якогось періоду і т. ін.

На відміну від точних наук, де висновки попередників скасовуються наступниками, отже розвиток іде по вертикалі, шляхом заперечення, у мистецтві твори попередників не скасовуються наступниками (Кейдж не скасовує Моцарта,

Йонеско не скасовує Шекспіра і т. ін.), вони співіснують поряд, розташувавшись по горизонталі. А як у цьому сенсі розвивається мистецтвознавство — по вертикалі чи по горизонталі, скасовуючи чи доповнюючи «істини» попередників? І як цей вектор залежить від потреб часу, обраного методу і т. ін.?

У цьому контексті не уникнути питання про **ставлення до мистецтвознавства радянської доби**. Як із ним бути? Викинути на смітник чи й досі користуватися його висновками? Загальна відповідь на це питання, якщо не говорити про конкретні постаті і праці, залежить лише від того, чи цікавлять нас *ознаки*, досліджувані радянським мистецтвознавством. Якщо за шкалою активності у пропаганді радянських ідей якийсь драматург — приміром, Іван Микитенко або Олександр Корнійчук — був найактивнішим, найпліднішим і найпереконливішим, це не означає, що сьогодні він мусить бути викреслений з історії; ми мусимо відмовитися не від драматурга, а від ідеологічної шкали, тобто системи ознак, за якими оцінювалася і продовжує оцінюватися творчість авторів. Це, у свою чергу, змушує ставити питання про доцільність вибору тих або інших ознак для дослідження, адже неможливо досліджувати взагалі творчість митця або окремих періодів у мистецтві. Можна оцінювати окремі ознаки, зіставляти їх, порівнювати, структурувати і т. ін.

Те саме стосується мистецтва радянської доби в цілому, зокрема і т. зв. «соціалістичного реалізму» [11], про який досі не домовилися, чим він є — *методом, стилем, напрямом, ідеологією, «методом репресивного мистецтва»* [15, с. 53] чи наслідком *«садомазохістського характеру більшовицького психотипу з його фанатичною потребою історичної істини та ерогенного сталінізму»* [5, с. 324]; не знаючи *що це*, знаємо, однак, що *це* — дуже погано. (Ще у 1960-х роках, намагаючись з'ясувати зміст поняття *реалізм*, жертвою невизначеності став один із фаворитів радянської влади

французький марксист Роже Гароді, працю якого спочатку двічі (!) видрукувало московське видавництво «Прогрес», однак, усвідомивши «помилку», хоч і не дуже швидко, однак «виправило» її, перекавши за кілька років по тому працю німецьких дослідників І. Бауера та А. Ліпєрта з промовистою назвою «Підступна проповідь ренегата, або Крутий поворот Р. Гароді», в якій відшмагали відступника за всі його відхилення, включаючи нездатність зрозуміти зміст терміну реалізм, що й стало сигналом для всіх, хто мав соціально небезпечний нахил до *ревізії* ключових понять мистецтвознавства.)

Наступний рівень структурування — це **вибір ринку**, отже й ознак, за якими обираємо споживача й інвестора.

У конкретних історичних умовах, тут і зараз, **головним інвестором у мистецтвознавстві є сам мистецтвознавець**; це він вкладає сьогодні свої сили, знання, енергію і, зрештою, своє життя у виробництво культурного продукту — нового знання. Інвестор і виконавець одночасно, він несе величезну відповідальність — обійдемося без гучних слів — принаймні перед собою і перед власним майбутнім. Це загострює питання про актуальність запропонованих суспільством, державою і самим мистецтвознавством *інвест-проектів*. За якими ознаками обирати їхню привабливість?

Вибір на користь точних визначень або кучерявих метафор — це вибір між мистецтвознавством як точною наукою і мистецтвознавством як красним письмом, а зрештою і між різними споживачами й інвесторами.

Значні збочення у царині мистецтвознавчої лексики відбулися внаслідок надто потужного союзу мистецтвознавства із засобами масової інформації, отже й переорієнтації на масового споживача.

Усвідомлюючи різницю між сьогоднім і добою середньовіччя, згадаймо, тим не менш, формулу феодального суспільства, поділеного на тих, хто молиться, хто воює і хто годує. Згадаймо для того, щоб, за аналогією, **виявити**

функцію мистецтвознавства — *молиться, воює, годує*? Звісно, на цю провокацію можна справедливо відповісти запереченням — мовляв, за доби середньовіччя не існувало мистецтвознавства, а тому й питання неправомірне. Не існувало лише у звичних для сьогодення формах, адже хтось здійснював відбір, впроваджував санкції проти авторів образотворчого і музичного мистецтва, регламентував правила показу містерій тощо. Але якби існувало і мусило вибирати між трьома функціями, що мусило би робити: воювати з «невірними», молитися за геніальних митців і високохудожнє мистецтво чи годувати якимись духовними цінностями або, можливо, створювати якісь інші?

Відповідь залежить від наміру: що саме хочемо (можемо) зрозуміти і пояснити у минулому — феномен чи той *шматок вугілля*, про який писав Пітер Брук («історія як така мене мало цікавить», оскільки «значення шматка вугілля для нас починається і закінчується тим, що він згораючи, дає нам *світло й тепло*» [2, с. 122]).

Світло й тепло — це не лише красива метафора про випромінювання, що йде від особистості або від твору; це передусім запропоновані митцем нові знання, прийоми, методи, котрі можуть бути використані сьогодні.

Світло й тепло у конкретних політичних, економічних і культурних обставинах.

Отже, не взагалі мистецтвознавство, а мистецтвознавство в Україні в умовах *тектонічних зрушень* — **digital age і війни за незалежність**; це два в одному, адже і *digital age*, і *війна* переплелися в одній темі — про майбутнє культурних цінностей, про культуру творення і культуру споживання культурного продукту, отже про мистецтвознавство в умовах війни і «глибокої стурбованості» спостерігачів. Якщо, звісно, не вважати мистецтво і мистецтвознавство екстериторіальними.

Конкретика цих обставин спонукає до вибору.

З одного боку, це нібито *вічні, загальнолюдські, універсальні* цінності (сам факт існування або неіснування яких залежить від позиції

Спостерігача і, таким чином, є міфом або котом Шредінгера).

Однак з іншого боку — це **проблема вибору культурної стратегії у галузі геополітики** [7] **в умовах «змови мистецтва»** [1].

Це вибір між прагненням *описати, зрозуміти, пояснити, передбачити й експортувати* власні культурні цінності чи *імпортувати* (споживати і наслідувати, стоячи у черзі чужого передпокою).

Але це також вибір принаймні між двома стратегіями: між мистецтвознавством як «наукою для науки» (або ще гірше — «мистецтвознавством для майбутнього») і мистецтвознавством, орієнтованим на мистецьку практику.

Прогностична функція мистецтвознавства реалізується через виявлені ним у минулому *залежності між об'єктивними факторами* — з одного боку, приміром, між кількістю закладів мистецької освіти, впровадженням конкурсної системи заміщення посад художніх керівників театрів, різноманітними формами атестацій і рекламною діяльністю театрів, а з іншого боку, скажімо, відвідуванням театрів. Або між державною підтримкою театральної критики, як це було у радянський час, і якимись вимірюваними результатами діяльності театрів.

Ясна річ, для того, щоби прогностична функція працювала, мусить бути чітко визначено доступний вимірюванню критерій, що у сфері мистецтва здійснити нелегко, адже найпоширеніший спосіб вимірювання результату — інститут експертів — давно скомпрометував себе. Можна навіть простіше питання поставити: чи існує залежність між успішністю навчання студентів мистецьких закладів освіти і результатами їхньої самостійної творчої діяльності після завершення навчання? Прикладів, які підтверджують зворотну залежність (Вс. Мейерхольд, Б. Брехт та ін.), дуже багато; безперечним, хоча й статистично не підтвердженим фактом є відсутність вищої, а тим більше — спеціальної освіти як у корифеїв українського театру,

так і у значної частини представників наступного покоління театральних діячів. У жодному разі не слід сприймати ці спостереження як заклик до скасування вищої мистецької освіти. Сенс в іншому — узагальнювати аналогічний досвід у минулому і на його основі створювати прогнози щодо перспективи застосування тих або інших підходів. Щоправда, у цьому випадку обережного запозичення потребує зарубіжний досвід, для конструктивного застосування якого в Україні слід запозичати його не вибірково, окремими елементами, а системно, що вимагає радикальної зміни всієї інфраструктури. В іншому разі — лише негативний результат, як це вже сталося у системі мистецької освіти. Так само і різні моделі існування мистецтва — державна і комерційна. Історія знає сотні і тисячі прикладів успішної діяльності як державних, так і комерційних театрів, однак порівняльного мистецтвознавчого аналізу цих моделей досі здійснено не було, отже й відповідні рішення ухвалюються без урахування історичного досвіду, здебільшого як несистемне і не завжди критичне наслідування досвіду інших країн. Звісно, у такому практично орієнтованому підході є небезпека скотитися до вульгарного соціологізму, який, однак, нічим не гірший за вульгарну метафізику або щільно замаскований новітніми гаслами соціалістичний реалізм.

Поряд із прогнозуванням на основі минулого досвіду, хоч і менш надійним, адже залежним від «ефекту метелика», мусить бути прогнозування на основі дослідження цивілізаційних, культурних і соціальних змін. Адже прогнозування мистецтва майбутнього мусить спиратися на уявлення про майбутнє суспільства, культурних практик і цивілізації.

Нехтуючи можливостями *наукового прогнозування*, отже й впровадження результатів наукових досліджень у мистецьку практику, мистецтвознавство зосереджується на сумнівній концепції «науки для майбутнього» і не дивно, що таким чином стає екстериторіальним.

Вибір на користь тих або інших лексичних одиниць, видів силогізмів і навіть предмета дослідження кінець кінцем стає вибором на користь експорту або імпорту, що, у свою чергу, робить більш або менш привабливим мистецтвознавчий інвест-проект, а також визначає аналітичну спроможність мистецтвознавства.

Висновки. Серед проблем, що призводять до втрати мистецтвознавством звичного для нього соціального статусу та інвестиційної привабливості, найголовнішими, на думку автора, є:

- недостатня чіткість у визначенні кінцевого споживача продукту наукової діяльності мистецтвознавства (крім самих мистецтвознавців);

- нечіткість у визначенні кінцевого споживача продукту наукової діяльності мистецтвознавства, що зумовлює й приблизність мистецтвознавчого словника, придатного більше для обслуговування ідеологічних і рекламних, аніж фахових завдань, отже потребує вилучення з обігу багатьох мемів, які претендують на статус термінів;

- найбільше спекулятивність мистецтвознавчого словника виявляється у мистецтвознавчих термінах (мемах), що позначають якість, динаміку, переломні моменти і способи структурування художньої культури;

- особливо проблемним видається право на узагальнення, яким користується мистецтвознавство, аналізуючи явища художньої культури, адже більшість засновків, якими оперує мистецтвознавство, має метафоричний характер;

- у силогізмах, котрі базуються на метафоричних засновках, значення яких не є фіксованим; так само лише метафоричними, що цілком передбачувано, стають і висновки;

- прогностична функція мистецтвознавства реалізується через виявлені ним у минулому залежності між об'єктивними фактами; актуалізація цієї функції сприятиме впровадженню результатів наукових досліджень у мистецьку практику.

Література

1. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. Москва: РИПОЛ классик / «Панглосс», 2019. 347 с.
2. Брук П. Шекспир — это кусочек угля // Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. Санкт-Петербург; Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 122.
3. Відозва галицько-українських акторів // Рада. № 33. 09.02.1908. 22 лютого. С. 4.
4. Волошин І. Т. Г. Шевченко і М. С. Щепкін // Мистецтво. 1962. № 2. С. 29–30.
5. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
6. Йосипенко М. Корифей. До 125-річчя з дня народження М. Л. Кропивницького // Мистецтво. 1965. № 4. С. 16–18.
7. Клековкін О. Мистецтвознавство як геополітичний проект (предметне поле і статус театрознавства) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. № 16 (1). С. 11–17.
8. Клековкін О. Отці театру // Mise en scene: Ідеї. Концепції. Напрями. Київ: Фенікс, 2017. С. 7–16.
9. Клековкін О. Періодизація і метод історії театру: маркери // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 1. С. 34–39.
10. Клековкін О. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. № 14. С. 214–226.
11. Клековкін О. Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв. Київ: Арт Економі, 2021. 160 с.
12. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2008. 246 с.
13. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ: Факт, 2000. 160 с.
14. Куриленко Й. Драматургія великого Кобзаря // Мистецтво. 1961. № 4. С. 34–36.
15. Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять // Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент»: матеріали наукової конференції. Київ, 3 березня 1999 року. С. 53.
16. «Реформи» у київській опері // Діло. 1933. № 321. 4 грудня. С. 4.
17. Речь Конст[антина] Сергеевича Станиславского // Жизнь искусства. 1927. № 19. С. 6.
18. Старицька-Черняхівська Л. Українська опера і драма. Замість фельетона // Рада. 1910. № 83. 11 апріля (24 квітня). С. 2–3.
19. Франко І. Уваги про галицько-руський театр // І. Франко. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). С. 18–24.
20. Хроника театра. Реформа в опере // Вечернее радио. 1924. № 9. 25 августа. С. 3.
21. Юра Г. Наш Станіславський // Мистецтво. 1963. № 1. С. 8–10.

References

1. Bodriyyar Zh. Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva. Moskva: RIPOL klassik / «Pangloss», 2019. 347 s.
2. Bruk P. Shekspir — eto kusochek uglya // Bruk P. Bluzhdayuschaya tochka: Stati. Vyistupleniya. Intervyu. Sankt-Peterburg; Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr, 1996. S. 122.
3. Vidozva galy`cz`ko-ukrayins`ky`x akt`oriv // Rada. # 33. 09.02.1908. 22 lyutogo. S. 4.
4. Voloshy`n I. T. G. Shevchenko i M. S. Shhepkin // My`stecztvo. 1962. # 2. S. 29–30.
5. Zborovs`ka N. Kod ukrayins`koyi literatury`: Proekt psy`xoistoriyi novitn`oyi ukrayins`koyi literatury`. Ky`yiv: Akademvy`dav, 2006. 504 s.
6. Josy`penko M. Kory`fej. Do 125-richchya z dnya narodzhennya M. L. Kropy`vny`cz`kogo // My`stecztvo. 1965. # 4. S. 16–18.
7. Klekovkin O. My`stecztvoznavstvo yak geopolity`chny`j proyekt (predmetne pole i status teatroznavstva) // Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`. 2020. # 16 (1). S. 11–17.
8. Klekovkin O. Otcu teatru // Mise en scene: Ideyi. Koncepciyi. Napryamy`. Ky`yiv: Feniks, 2017. S. 7–16.
9. Klekovkin O. Periody`zacya i metod istoriyi teatru: markery` // Visny`k Nacional`noyi akademiyi kerivny`x kadriv kul`tury` i my`stecztv. 2020. # 1. S. 34–39.
10. Klekovkin O. Podiya v istoriyi my`stecztva: vy`robny`czstvo statusu // Suchasne my`stecztvo. 2018. # 14. S. 214–226.
11. Klekovkin O. Socialisty`chny`j realizm: Slovny`k kul`turny`x scenariyiv. Ky`yiv: Art Ekonomi, 2021. 160 s.
12. Korniyenko N. Zaproshehnyya do kaosy. Teatr (xudozhnya kul`tura) i sy`nergety`ka. Sproba nelinejnosti. Ky`yiv: NCzTM im. L. Kurbasa, 2008. 246 s.
13. Korniyenko N. Ukrayins`ky`j teatr u peredden`tret`ogo ty`syacholittya. Poshuk (Karty`ny`svitu. Cinnisni oriyentaciyi. Mova. Prognoz). Ky`yiv: Fakt, 2000. 160 s.
14. Kury`lenko J. Dramaturgiya vely`kogo Kobzarya // My`stecztvo. 1961. # 4. S. 34–36.
15. Petrova O. Soczrealizm u ty`pologichnij sy`stemi sty`liv. Zmina parady`gmy`chy`zamishhennya ponyat` // Socialisty`chny`j realizm i ukrayins`ka kul`tura. Kny`ga «Realizm ta socialisty`chny`j realizm v ukrayins`komu zhy`vopy`su radyans`kogo chasu: Istoriya. Kolekciya. Ekspery`ment»: materialy`navkovoyi konferenciyi. Ky`yiv, 3 berezhnya 1999 roku. S. 53.
16. «Reformy`» u ky`yivs`kij operi // Dilo. 1933. # 321. 4 grudnya. S. 4.
17. Rech Konst[antina] Sergeevicha Stanislavskogo // Zhizn iskusstva. 1927. # 19. S. 6.
18. Stary`cz`ka-Chernyaxivs`ka L. Ukrayins`ka opera i drama. Zamist`fel`yetona // Rada. 1910. # 83. 11 aprilya (24 kvitnya). S. 2–3.
19. Franko I. Uvagy`pro galy`cz`ko-rus`ky`j teatr // I. Franko. Zibrannya tvoriv: u 50 t. Ky`yiv: Naukova dumka, 1982. T. 33: Literaturno-kry`ty`chni praci (1900–1902). S. 18–24.
20. Hronika teatra. Reforma v opere // Vecheerne radio. 1924. # 9. 25 avgusta. S. 3.
21. Yura G. Nash Stanislavs`ky`j // My`stecztvo. 1963. # 1. S. 8–10.

Klekovkin O. Y. Propositions of syllogisms of art history (revision of art history discourse)

Abstract. Scientific and speculative prospects of art history, its object-ness in the struggle with object-lessness are not a general (speculative) statements on *post-, trans- multi-* or other psudonyms of time; first of all, it concerns the object, tools and method of work — of course, considering the place, time, political, economic and other circumstances. Taking into account this context, the vocabulary of art history (development, periodization, reform, etc.), as well as the peculiarities of the «art history logic» of generalizations and the functions of art history discourse are considered. It is argued that there is a need to revise the key terms of art history and actualization of its prognostic function, which is implemented through the dependencies between the objective facts previously discovered by it; actualization of this function will help the results of scientific studies to be put into art practice.

Keywords: Objectives and functions of art history — methodology of art history — vocabulary of art history — syllogisms of art history — functions of art history.