

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2021 1 (11)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2021, volume 1 (11)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Petro Kotliarov, Dr. of Sc., Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

Oleksandr Okhrimenko, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor

Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Anna Kaluher, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - editor of Art Criticism section

Natalia Burdo, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Volodymyr Dyatlov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Maxim Fomin, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Nathalie-Cécile Ginoux, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

Rostyslav Konta, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Universidad Complutense de Madrid (Spain)

Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Aneta Pawłowska, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)

Andrii Puchkov, Dr. of Sc. Professor, Modern Arts Research Institute (Ukraine)

Matthew Rampley, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)

Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Arno Strohmeyer, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Daqing Yang, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ISSN 2519-4801

Image on the cover: Mary Cassat. "Mother and Child" ("The Oval Mirror"), 1898). Metropolitan Museum of Art. Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cassat1.jpg>.

DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2021.1>

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Русяєва М.** Терракотові бюсти богині з коримбами з Ольвії Понтійської елліністичного часу
Rusiaieva M. Terracotta goddess busts with corymbes from Olbia Pontica of the Hellenistic period.....5
- Кіорсак В.** Пограничні образи Русі у сагах про давні часи: інтертекстуальні мотиви як ознака історичної пам'яті
Kiorsak V. Border images of Rus in Fornaldarsagas: intertextuality as an indication of collective memory.....29
- Кравченко Н.** Мисливська геральдика на Волині та Київщині у XVI – першій половині XVII століття
Kravchenko N. Hunting Heraldry of the Volyn and Kyiv Regions in the 16th – early 17th centuries.....45

MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Кізима Ю.** The sacred aspect of the image of the child in the early 20th-century Polish and Western Ukrainian painting: socio-historical context and local specifics
Кізима Ю. Сакральний аспект образу дитини у польському та західноукраїнському живописі початку 20-го століття: соціально-історичний контекст та регіональна специфіка.....64

ART CRITICISM

- Левченко І., Котляр О.** «Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв Щодо книги Daniel Arasse “Take a Closer Look”
Levchenko I., Kotliar O. ‘The Whole History of Painting Should be Rewritten’. Six Texts of the New Art History. On the book “Take a Closer Look” by Daniel Arasse.....83

**«СЛІД ПЕРЕПИСАТИ ВСЮ ІСТОРІЮ ЖИВОПИСУ». ШІСТЬ ТЕКСТІВ НОВОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ.
Щодо книги Daniel Arasse "Take a Closer Look"**

**Ілля Левченко
Олександра Котляр**

***'The Whole History of Painting Should be Rewritten'. Six Texts of the New Art History
On the book "Take a Closer Look" by Daniel Arasse***

***Illia Levchenko
Oleksandra Kotliar***

In the article, the authors considered Daniel Arasse's (1944-2003) methodological approaches and principles in the book «On n'y voit rien: descriptions». In the six texts of different genres, Arasse proposes new interpretations of paintings, already analyzed by more than one generation of art historians. The texts of the French researcher not only propose new research optics but serve as an example of easy, popular, and at the same time deep way of art or (and) paintings history writing. The place and role of Daniel Arasse in the French intellectual environment have been found out. Also, the influence of André Chastel, Louis Maren, Francis Emilia Yates on the formation of Arasse's interests and research tools has been clarified. The peculiarities of Arasse's approach to the symbols interpretation in the canvases were also analyzed. The French researcher persuaded the meaning of images and work on the whole is often behind the «screen» of quotations and references from other works, which deprives the work of self-sufficiency and meaning. This review demonstrates how Arasse interprets the seemingly unobvious elements in paintings, the role of symbols in the composition, and the work's integrity. According to Arasse, recourse to iconography is not the main approach. So, the researcher leaves the viewer the right to free interpretation, not overburdened by previous readings and not limited by tradition. The authors considered how Arasse works with the paintings' text and the cultural field in which they appeared. Arasse finds and solves the semiotic «rebuses» of painting images. Specific examples given in the article show when anachronisms in interpretations lead to ahistoricity, and when they help to understand the meaning of visual material better. Semiosis catalyzes the image as an independent actant, which begins to produce meaning visually, according to Arasse. The role of the customer and the artist is leveled out. Moreover, semiosis continues long after their death. In this case, the researcher finds himself in the role of another constructor of concetto. This is more «another» than right or wrong.

Key words: iconology, art history, semiotics, punctum, Daniel Arasse, visual studies, anachronism.

Теорія та методологія Данієля Арасса

Книжка Данієля Арасса — це 6 текстів про 6, здавалося б, відомих, декодованих та «прочитаних» полотен в історії класичного європейського живопису. Історія мистецтв уже з кінця 60-х років XX століття суттєво змінює свій тон нарації: до цього часу панували метанаративи, покликані пояснити тенденційність розвитку мистецтва, уписати всю історію мистецтва в стилі (формалісти Алоїз Рігль та Генріх Вьольфлін), боротьбу духу й матерії (Макс

Дворжак), повторювальні цикли (традиція, що бере початок із Йогана Йоахима Вінкельмана) і т. ін. Кожна з цих теорій мала свої сильні аргументи, однак всі вони мали й спільну слабку сторону: ішли від загального до конкретного, від теоретичного конструкту до підбирання прикладів, що найкраще б підтвердили робочу гіпотезу. Імовірно, розчаровані неunikненністю нараження на цю хибу, західні інтелектуали відмовилися від цього підходу й вирішили піти в зворотньому порядку — від конкретного до загального. Таким чином, дискусія тепер розпочалася довкола самих творів мистецтва без претензії на синтезуючі висновки, до яких ця дискусія може призвести.

Арасс не випадково обирає конкретні полотна для аналізу: це ті з них, довкола яких упродовж останніх 50-ти років і справді не вщухали дискусії. Мова йде про «Венеру і Марса» Тінторетто, «Благовіщення» Франческо дель Косси, «Венеру Урбінську» та «Марію Магдалину, що кається» Тиціана, «Поклоніння волхвів» Пітера Брейгеля Старшого, «Менін» Дієго Веласкеса. Мотивована націленість на точковість, відмова від підсумкової дискусії визначила й жанрово-стильову прив'язаність усіх текстів. Жоден із них не можна уналежнити до наукового стилю, жоден із них не є науковою чи публіцистичною статтею. Це лист, діалог двох ноунеймів або внутрішній монолог автора. Усі названі жанри не передбачають підсумків, сингулярного судження, вичерпності, що дуже характерно для постструктуралістського підходу до історіописання. Арасс дозволяє собі поєднувати два антонімічні підходи: з одного боку, він претендує на реконструйовану реальність (закликає поглянути на візуальний текст, відкинувши ширму цитат і текстів, створених пізніше) (Арасс 2020, с. 8), із другого — погоджується (ба навіть захищає) анахронічний підхід М. Фуко (Арасс 2020, с. 130-150). Тому в одному випадку (як із «Менінами») Арасс дозволяє собі припустити нашарування ідей і визнати, що історія може мати багато суб'єктів, а в іншому (як у випадку з «Магдалиною») один із учасників дискусії дотримується ідеї *concelto*: «Я дотримуюся думки великого Гомбріха: у картини є лише одне значення - основне, це її тема або задум. А все інше — вільне трактування» (Арасс 2020, с. 99).

Анахронізми, стверджує Арасс, явище неоднозначне загалом. Одні з них призводять, як помітив Айвен Гаскелл, до аісторичності візуальних студій (Гаскелл 2013, с. 221) і є грубими помилками, яких, здається, не можуть припускатися навіть учні в школах. До таких належать, наприклад, твердження, що Рафаель — художник XVIII століття, або ж теза про реалістичний живопис до Гюстава Курбе. Однак є й інші анахронізми, що навпаки дозволяють нам краще зрозуміти мистецтво. В останньому випадку анахронізм виникає внаслідок хронологічної дистанції між істориком та об'єктом дослідження.

У книжці «Деталь у живописі» підходи Арасса можемо побачити на практиці, але аби зрозуміти, як вони були сформовані, слід звернутися до його «Історії полотен». У главі «Поцуплена дисертація» (*La thèse volée*) Арасс доволі детально розповідає про своїх учителів та ідеї, сформовані ще в підлітковому віці. Захопившись у тринадцять із половиною років мистецтвом Ренесансу (передовсім роботами Рафаеля Санті), Арасс усвідомив, що полотно не лише має певне інформаційне повідомлення (передовсім наративне, оповідне), але й «уміє думати». Цю ж думку він повторює й у «Деталі», аналізуючи «Благовіщення» (1470-1472) Франческо дель Косси: «Нічого не заважає художникові винайти власну екзегетику, а опріч цього, у більш радикальному випадку, полотно може і саме за нього додумати» (Арасс 2020, с. 29). А вже в аналізі «Менін» (1656) Дієго Веласкеса Арасс, немов ведучи бесіду самого з собою, стверджує: «<...> ти перевершив в анахронізмі самого Фуко» (Арасс 2020, с. 150). Ця антинонімія природно уживалася в теорії Арасса: як філолог-класик, він згадував на руїнах Форуму тексти Марка Аврелія та Юлія Цезаря; як початківець-дослідник візуального, спостерігав, як змінюється сенс полотен у залежності від контексту, який їх творить і який творять вони. Італія перетворилася для самого дослідника на «місце пам'яті», але це місце

пам'яті стало археологічною багатосегментною структурою: пам'ять Арасса про ці місця й нашарована пам'яттю самих місць, покликаних підтримувати історію.

Якщо б Арасса попросили назвати 3 людини, що вплинули на його становлення найбільше, це, імовірно, були б Андре Шастель, Луї Марен та Френсіс Емілія Ёйтс. Андре Шастель — перший науковий керівник Арасса, у якого він писав дисертацію про Бернардина Сієнського, котрий на території Сієни «володів безумовним і невід'ємним правом на «образи слів». Арасс попросив Св. Бернардина повернути дисертацію про нього. Коли зробити це так і не вдалося, дослідник натрапляє в Римі на книгу Френсіс Емілії Ёйтс «Мистецтво пам'яті». Під керівництвом Луї Марена Арасс продовжив дослідження риторичних та семіотичних структур і саме через нового керівника познайомився з ідеями Жака Дерріда, Жана Франсуа Ліотара та Мішеля де Серто. Наприклад, аналізуючи полотно «Буря з Пірамом та Тисбою» Ніколя Пуссена, Марен вдало підмічає, що самогубство Пірама — це «перетворення звичайного ландшафту в місце пам'яті та продовження історії, що підтримують самі надгробки та мавзолеї» (Marin 1998).

Дисертацію повернути так і не вдалося, однак це лише роширило предметне та джерельне поле Арасса: усе (чи майже все) він тепер аналізував, уналежнивши до мнемонічної чи риторичної традиції.

Punctum, іконологія і «ширма цитат»: що критикує і що пропонує Арасс?

Інтерпретуючи образи, Арасс ставить під сумнів власні слова, відмовляється від претензії на правильність способу трактування зображеного та істинність висновків. Попри це, при розгляді картини, він вдало позбувається штучних перешкод (такими Арасс вважає страх довіритися власним враженням, прагнення віднайти в інших джерелах відсилки й цитати, що нібито мають доповнювати картину).

Саме таким шляхом у відомій, добре описаній та дослідженій картині «Благовіщення» дель Косси Арасс віднаходить деталь, яку незвично і нетрадиційно аналізує. У равлику, зображеному на полотні, дослідники образів, іконографи (переважно, автор апелює до Ервіна Панофскі) бачать образ Богородиці в момент Благовіщення: равлик, запліднений росой, має символізувати непорочне зачаття. Арасс називає таку інтерпретацією «розчавленим равликом» (Арасс 2020, с. 26), адже іконографія в цьому випадку фактично прибирає цей «незручний» елемент із поля аналізу. Свою аргументацію дослідник починає із логічного запитання: чому ми не натрапляємо на равлика в інших аналогічних сюжетах.

Арасс акцентує увагу на перспективі, лінії якої сходяться у центрі картини, утворюючи при цьому цікаву геометрію. Через неї віднаходимо, що фігури Бога-Отця на небі та равлика на самому краю полотна схожі за розміром і формою та поєднуються однією лінією. Арасс побачив у равлику втілення Бога, що помилково наводить на думку на його неспішність у власному втіленні на Землі. Помилково, бо для Бога не існує часу (він існує поза ним): Бог є нескінченним, що, уже за нашими домислами, символізує спіралью закручений тулуб равлика.

Для пояснення (у тому числі — й історичного, контекстуального) такої інтерпретації Арасс звертається до слів Бернардина Сієнського, тексти якого стали відомими ще за життя священика. У його проповіді на Благовіщення бл. 1430 р. знаходимо розкриття моменту божественного втілення, через усвідомлення переходу вічності у час, безмірного — у міру, Творця — в істоту, нетлінного — у тлінне, невидиме — у видиме (Рассо 2019), що дель Косса передав візуальною мовою. Таким чином, равлик демонструє, що «цей світ не нескінченний. Лише Бог нескінченний» (Арасс 2020, с. 40), однак невидиме існує, і його необхідно побачити.

Це потрактування Арассом Бога-равлика також вказує на роль лінійної перспективи у полотні. Лінійною перспективою художник Ренесансу, здається, викреслив Бога із картини: її

лінії обмежує око людини, яка в цей період перетворюється саме на спостерігача із об'єкта безпосереднього впливу зображення. Однак Франческо дель Косса, не будуючи зайвої оптичної ілюзії, помістив равлика, у якому Арасс побачив Бога, на межі полотна, і таким чином передав глядачеві його головне право — бачити.

Попри вільні інтерпретації, не прив'язані до іконографічної традиції, Арасс звертається до тексту і контексту, що якнайкраще розкрито у частині книги «Шевелюра Магдалини», присвяченій картині Тиціана. «Якщо ви зрозумієте, навіщо придумали Магдалину, то зрозумієте, чому у неї такі довгі волосся» (Арасс 2020, с. 81), — пише Арасс. Реконструюючи формування біблійного образу Марії Магдалини, він виходить на зображений Тиціаном образ жінки — рольової моделі — та бачить у ньому семіотичний трикутник, де Магдалина поєднує дві протилежності: Діву Марію (недосяжний ідеал) та Єву (грішницю), симбіоз образів яких свідчить про шанс на спокутування для будь-якої жінки. Волосся тиціанової Марії Магдалини, на думку Арасса, виступає символом внутрішніх змін і утворює інший трикутник, у якому поєднується розпуста (у волосся на картині, як бачимо, зберігається еротизм), покаяння (волоссям Магдалина прикриває оголене тіло) та духовне очищення.

Як равлика «розчавлює» іконографічна традиція, так і волосся Марії Магдалини втрачає свою багатозначність і роль у картині при її наслідуванні. Арасс стверджує, що ґрунтовний історичний підхід та аргументація «правильності» інтерпретації підкріпленням документів перетворює творчий процес на «політкоректний». Сама картина є текстом, невербальним висловом, який можна прочитати без додаткових джерел: у цьому проявляється абсолютна самодостатність живопису. У цьому сенсі текст виступає «ширмою» із цитат та відсилок, про яку Арасс пише у листі до Джулії — ширму, яка закриває і «розчавлює» важливі деталі твору.

Патрисія Саймонс, дослідниця французького та нідерландського ренесансного живопису, критикує Арасса за нібито відкидання контексту при інтерпретації равлика дель Косси, називаючи бачення французького колеги «модерністським знаком естетичної самосвідомості» (Simons 2015, р. 305). Однак, як бачимо, Д. Арасс контексту не відкидає, а лише вказує на ілюзорність, яку транслює равлик на полотні. Равлик, у даному випадку, не є звичайним знаком із заздалегідь відомим еквівалентом, а виступає елементом, який конструює цілісність картини та змушує побачити момент боговтілення. Також важливо, що дель Косса відзначив равликом точку, через яку наш погляд має проникати у картину: саме тому він розміщений художником не всередині композиції, а фактично на картині, що вже свідчить про відсутність прямого зв'язку між равликом та образом Богородиці.

Роль равлика дель Косси можна порівняти із концепцією *Punctum*, сформульованою семіологом Р. Бартом, дослідником фотографії. В есе «Camera Lucida», опублікованому у 1980 р., він розвинув цю ідею разом із поняттям *studium*, яке передає культурний, мовний та політичний контекст (у випадку дослідження Барта — фотографії). *Punctum* (що перекладається із латини як «укол») він описує елементом, який допомагає встановити зв'язок із основним об'єктом зображення: «... залишаючись «деталлю», він [*Punctum* — авт.] парадоксальним чином заповнює собою всю фотографію» (Барт 1997, с. 73). Як равлик дель Косси в інтерпретації Арасса, так і *Punctum* Барта не обов'язково є частиною того чи того контексту, однак і без додавання його до композиції вже існує в образах зображеного.

Чи здогадувався дель Косса про «*Punctum*» у своїй роботі або Тиціан про семіотичний трикутник, побачений Арассом у Марії Магдалині? «*Studium*» цих полотен віддалений від нас половиною тисячоліття (цю проблему Л. Чертов назвав «семіотичною дистанцією» (Чертов 1999, с. 95)), тому цілком справедливо визнати, що в процесі інтерпретації картини ідею транслює не тільки автор, але й інтерпретатор. Таким чином, пише Арасс, особливість живопису проявляється в самій силі його присутності, яка дозволяє рефлексувати, аналізувати побачене, а не можливі варіанти задуму художника, довіряти не лише авторові, але й власним почуттям.

Після прочитання «Погляду равлика» ненароком погоджуєшся: мова — це Інший, про якого детально пише Ж. Бодрійяр, стверджуючи, що не людина панує над мовою, адаптуючи її через потребу взаємодії зі світом, а мова визначає межі мислення людини та міри її розуміння оточуючого. Однак вона є не чужорідним елементом, а тим, що приходить ззовні і перетворюється на невід'ємну частину, формує людину та, відповідно, визначає межі її сприйняття (Бодрійяр 2000, с. 90). Равлик на картині, з одного боку, демонструє обмеженість, ілюзорність побаченого, з іншого — являє собою щось подібне на «Punctum»: подразник, який спонукає споглядати недоступне.

Аналіз Арассом неочевидних елементів мистецьких творів, як не дивно, піднімає на поверхню цілком безумовні речі. У тому числі — і гумор у мистецтві, перманентний стан «сміху і парадоксу», який відмовляє нам у серйозності, адже сприймати навколишнє і себе серйозно є нонсенсом. Так само і Бодрійяр єдиним природним для людини станом вважав гру, яка робить можливим уявлення про життя як про довгу подорож. Це, на думку Арасса, повністю виправдовує і вільні інтерпретації мистецтва, позбавлені «ширм» та штучних «відмежувань», що заважають побачити у прихованому очевидне.



Іл. 1. Франческо дель Косса «Благовіщення» з предолою «Різдво Христове», 1470-1472 р. Галерея старих майстрів, Німеччина

Голизна та оголеність: усвідомити тілесність

*Мане не тільки зробив «плоским»
полотно Тиціана. Він прибрав
еротичний зв'язок полотна з
глядачем.*

Даніель Арасс

Джордж Бердджер нам говорить про роздвоєння жінки: суб'єкт раптом стає об'єктом, перетворює сам себе на об'єкт, суб'єкт стає спостерігачем і т. д. Есеї Берджера — скоріше інтелектуальна провокація, аніж певне ствердження: «У жодному з есеїв ми не претендуємо на всеохопність теми і звертаємося лише до певних її аспектів, а саме тих, які виводить на перший план модерна історична свідомість» (Бердджер 2020, с. 51-52). Значною мірою, це ще й відповідь Кеннету Кларку, що декількома роками раніше теж зняв свій серійний цикл про історію мистецтв.

Ось на чому зацентровує Даніель Арасс: «"Венера Урбінська" не перше ню в західноєвропейському живопису. Але це могла бути перше полотно роздягненої жінки — у тому вигляді, у якому вона зображена, тобто вона усвідомлювала відсутність на собі одягу. Як кажуть англійці, вона не так nude (оголена), як naked (роздягнена)» (Арасс 2020, с. 115). Бердджер це розлого аналізує. По-перше, він уводить у текст цитату з Буття, де згадано про те, що сама «нагість» була усвідомлена Адамом та Євою після того, як вони з'їли яблуко. Бердджер, посилається на Кларка, так само говорить про голизна («це бути собою») та оголеність («коли інші бачать вас роздягненими й не визнають у вас особистості»). Оголеність, яка фактично супроводжує все людство з часів гріхопадіння, призводить до «утрати таємниці».

Бердджер зазначає: «якщо порівняти «Олімпію» з Тиціановим оригіналом, то побачимо жінку, на яку покладено традиційну роль, але вона вже починає ставити цю роль під сумнів, якщо не чинити опір». Однак, на нашу думку, ідеться про докорінно різні естетичні теорії. З одного боку, ренесансна естетична теорія, де перспектива визначає композицію, а з іншого боку, модерністська теорія, де замість перспективи і глибини простору, маємо плоскість (або ж глибину простору, досягнуту в інакший спосіб). У першому випадку «ми можемо лише дивитися на її [«Венеру Урбінську» - прим. Л. І.], якщо ми не геть божевільні». У другому випадку — просто зникло «унікальне відчуття далі». Зникнення цього відчуття скорочує простір взаємопроникнення. Зрештою, Арасс згадує Плінія та історію про молоду людину, який від пристрасті до Венери Книдської збожеволів і вночі просто обкінчав її (Арасс 2020, с. 118). Тобто зникнення перспективи як форми бачення зумовлює зустріч *facie ad faciem* живопису й глядача.

Методологія роботи Арасса із полотнами містить цілком зрозумілі, хоча й нетрадиційні підходи. Вони дозволяють подивитися на роботу поглядом, не переобтяженим іншими тлумаченнями і прочитаннями. Дослідник розглядає зображення не лише із точки зору наявності у них набору знаків і символів, що мають єдину «правильну» інтерпретацію, але і як текст, що є самостійним актором. Арасс не тільки декодує полотна, але й демонструє та пояснює сам процес роботи дослідника, який реконструює контекст його створення та інтерпретує побачене, не прив'язуючись до існуючих штампів і традиційних практик. У книжці Арасс здійснив оригінальну спробу звільнити інтерпретації та інтерпретатора від звичних рамок і штучних обмежень. Аналіз твору мистецтва, таким чином, він перетворює на нове кодування, що є проявом діалогу між різними епохами та людьми і безперервним процесом продукування нових мистецьких концепцій.

Список джерел та літератури

- АРРАС, Д., 2020, *Взгляд улитки. Описание неочевидного*. Москва: Ад Маргинем.
- БАРТ, Р., 1997, *Camera Lucida*. Москва: Ad Marginem.
- БЕРДЖЕР, Дж., 2020, *Як ми бачимо*. Харків: IST Publishing.
- ГАСКЕЛЛ, А., 2013, Візуальна історія, *Нові підходи до історіописання (за ред. П. Берка)*. Київ: Ніка-Центр.
- БОДРИЙЯР, Ж., 2000, *Америка*. Санкт-Петербург: Владимир Даль.
- ЧЕРТОВ, Л., 1999, Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики), Серия "Symposium", *Эстетика сегодня: состояние, перспективы*, 1, 91-95.
- ARASSE, D., 2003, *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.
- MARIN, L., 1988, *Sur une Tour de Babel dans un tableau de Poussin. Du Sublime*, 309–336.
- PACCO, C., 2019, L'Annonciation: les oxymores de saint Bernardin. *Cipar* [Online]. Available from: <https://cipar.be/2019/02/08/lannonciation-les-oxymores-de-saint-bernardin/> [Accessed: 4th February 2021].
- SIMONS, P., 2015, Salience and the Snail: Liminality and Incarnation in Francesco del Cossa's Annunciation (c. 1470), *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*, 305-329. Boston: Koninklijke Brill NV.

References

- ARASS, D., 2020, *Vzglyad ulitki* [Take a Closer Look]. *Opisanie neochevidnogo*. Moskva: Ad Marginem.
- ARASSE, D., 2003, *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.
- BART, R., 1997, *Camera Lucida*. Moskva: Ad Marginem.
- BERDZHER, Dzh., 2020, *Yak my bachymo* [Ways of Seeing]. Kharkiv: IST Publishing.
- BODRIJYAR, Zh., 2000, *Amerika* [America]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal.
- GASKELL, A., 2013, Vizualna istoriia [Visual History], *Novi pidkhody do istoriopysannia (za red. P. Berka)*. Kyiv: Nika-Tsentr.
- CHERTOV, L., 2001, Kak vozmozhna semiotika iskusstva? (o perspektivakh soyuza estetiki i semiotiki) [How Is Art Semiotics Possible? (about the perspective of the aesthetics and semiotics union)], Seriya "Symposium", *Estetika segodnya: sostoyanie, perspektivy*, 1, 91-95.
- MARIN, L., 1988, *Sur une Tour de Babel dans un tableau de Poussin* [On a Tower of Babel in a painting by Poussin]. *Du Sublime*, 309–336.
- PACCO, C., 2019, L'Annonciation: les oxymores de saint Bernardin [The Annunciation: the Oxymorons of Saint Bernardin], *Cipar* [Online]. Available from: <https://cipar.be/2019/02/08/lannonciation-les-oxymores-de-saint-bernardin/> [Accessed: 4th February 2021].
- SIMONS, P., 2015, Salience and the Snail: Liminality and Incarnation in Francesco del Cossa's Annunciation (c. 1470), *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*, 305-329. Boston: Koninklijke Brill NV.

**«Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв
Щодо книги Daniel Arasse "Take a Closer Look"**

У статті автори розглянули методологічні підходи та принципи, які застосовує Даніель Арасс (1944-2003) у книжці «On n'y voit rien: descriptions». У 6 різножанрових текстах Арасс пропонує нові інтерпретації полотен, які вже були об'єктом аналізу не одного покоління істориків мистецтв. Тексти французького дослідника не лише пропонують нову дослідницьку оптику, але і є прикладом, як у популярному форматі писати історію мистецтв. Автори з'ясували місце та роль Даніеля Арасса у французькому інтелектуальному середовищі та прослідкували вплив Андре Шастеля, Луї Марена, Френсіс Емілії Їйтс на формування інтересів та дослідницького інструментарію Арасса. Також здійснили аналіз особливостей підходу Арасса до інтерпретації символів у полотнах. На думку французького дослідника, саме значення образів та роботи загалом (*concetto*) нерідко опиняється за «ширмою» цитат і відсилок з інших творів, що позбавляє роботу самодостатності та сенсу. У цьому огляді продемонстровано, як Арасс тлумачить неочевидні, на перший погляд, елементи в живописі, їхню роль у композиції й цілісності твору. Звернення до іконографії при цьому не є, згідно із Арассом, магістральним підходом: дослідник залишає глядачу право на вільну інтерпретацію, ніяк не переобтяжену попередніми прочитаннями та не обмежену рамками традиції. Автори розглянули, як Арасс працює із текстом картин та культурним полем, у якому вони з'явилися. Під час цього Арасс знаходить та розгадує семіотичні «ребуси» живописних образів. На конкретних прикладах Арасс показує, коли анахронізми в інтерпретаціях призводять до аісторичності та хибної інтерпретації, а коли допомагають глибше зрозуміти сенс візуального матеріалу. Семіозис каталізує образ як самостійного актанта, який, згідно з Арассом, починає сам, візуально, продукувати сенс. Роль замовника й митця нівелюється. Більш за те, семіозис продовжується і задовго після їх смерті. Дослідник у цьому випадку опиняється в ролі конструктора іншого *concetto*, що є радше «ще одним», аніж правильним чи неправильним.

Ключові слова: іконологія, історія мистецтв, семіотика, *punctum*, Даніель Арасс, візуальні студії, анахронізм.

Illia Levchenko, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

Ілля Левченко, магістрант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Oleksandra Kotliar, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2653-0443>

Олександра Котляр, магістрантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)