

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2022 2 (14)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2022, випуск 2 (14)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, французька.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Геннадій Казакевич, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені

Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Петро Котляров, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

(Україна) – заступник голови редакційної колегії

Ірина Адамська, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Стефанія Демчук, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Ілля Левченко, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

Наталія Бурдо, канд. іст. наук, Інститут археології НАН України (Україна)

Михайло Відейко, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Володимир Дятлов, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Наталі-Сесіль Жіну, доктор філософії, старший викладач мистецтва та археології кельтів, Університет Париж IV Сорбонна (Франція)

Ростислав Конта, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олег Машевський, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Антоній Мойсей, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Педро Рейес Мойя-Малено, доктор філософії, Мадридський університет (Іспанія)

Анета Павловська, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща)

Андрій Пучков, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія мистецтв України (Україна)

Метью Ремплі, доктор філософії, науковий співробітник, факультет мистецтв Університету Масарика (Чехія)

Сергій Рижев, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олександр Симоненко, д-р іст. наук, провідний науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна)

Ігор Срібняк, д-р іст. наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Максим Фомін, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)

Арно Штроемер, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Дацін Янг, доктор філософії, професор, Університет Джорджа Вашингтона (США)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

Зображення на обкладинці: Ян Вермеер. Мистецтво живопису, 1666-1668. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg.

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2022, volume 2 (14)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, 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., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief
Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Illia Levchenko, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - managing editor
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 celtés, 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, National Academy of Arts of Ukraine (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 Strohmeier, 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: Johannes Vermeer. The Art of Painting, 1666-1668. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg.

DOI: 10.17721/2519-4801.2022.2

ЗМІСТ CONTENTS

SPECIAL ISSUE

Гомбріх Е.Х. Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах.

Лекція, прочитана 4 січня 1966 року

Gombrich E.H. Reflections on teaching art history in art schools

paper given, 4th January, 1966.....6

Пучков А. Розмисли над Гомбріховими розмислами або
Історія мистецтв як злиденна родичка мистецтвознавства

Puchkov A. Some speculations concerning Gombrich's reflections,

Or History of Art as a poor relative of the Science of Art.....18

Березюк Т. Про мистецтвознавство, історію мистецтв,
інфраструктурну обумовленість

Berezyuk T. On Connoisseurship, Art History,

Infrastructure Conditionality31

Кравченко М. Чому треба вивчати історію українського мистецтва студентам-художникам.

Рефлексії на

«Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах.

Лекція, прочитана 4 січня 1966 року» Е.Х. Гомбріха

Kravchenko M. Why we should teach the History of Ukrainian art to

students of Art Schools. Some thoughts on E.H. Gombrich's

«Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966».....39

Демчук С. Гомбріх, Україна та інша наука про мистецтво

Demchuk S. Gombrich, Ukraine and Another Science of Art.....45

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Петрушко Л. Нерадісні емоції в мініатюрах і тексті

Радзивілівського літопису

Petrushko L. Unhappy Emotions in the Miniatures and the Text

of the Radzyvill Chronicle.....52

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Магдич О. Промисловість і торгівля Києва другої половини

XIX століття у виставковому проєкті «Шевченко мовою міста»:

наративи та образи

Mahdych O. Kyivan Industry and Trade in the second half of the 19th century

through the lens of the Exhibition "Shevchenko in the language of city":

Texts and Images.....62

REVIEWS

Котляр О. Деколонізувати знання і побачити постсоціалістичного «Іншого»

(Tlostanova, M., 2017, Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art.

London: Palgrave Macmillan Cham.)

Kotliar O. Decolonize Knowledge and See the Postsocialist «Other»

(Review on Tlostanova, M., 2017, Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art.

London: Palgrave Macmillan Cham.)..... 74

Бірюк Н. Горизонтальна історія мистецтва:

проблеми і перспективи концепції Пьотра Пьотровського

(Jakubowska, A., & Radomska, M. (eds.), 2022,

Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices.

New York and London: Routledge.)

Biriuk N. Horizontal art history: problems and prospects

of Piotr Piotrovsky's concept

(Review on Jakubowska, A., & Radomska, M. (eds.), 2022,

Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices.

New York and London: Routledge.)86

Sydorenko E. On Eastern European performance art and

why it did not make it into art history (so far)

(Review on Bryzgel, A., 2017, Performance art in Eastern Europe since 1960.

Manchester: Manchester University Press.)

Сидоренко Є. Про східноєвропейський перформанс

і те, чому він (поки що) не потрапив до історії мистецтва

(Bryzgel, A., 2017, Performance art in Eastern Europe since 1960.

Manchester: Manchester University Press.).....94

Osadchuck T. Eastern for Westerners

(Review on Kallestrup, S. et al., 2022, Periodization in the Art Historiographies

of Central and Eastern Europe. London: Routledge)

Осадчук Т. Східне для Західних

(Kallestrup, S. et al., 2022, Periodization in the Art Historiographies

of Central and Eastern Europe. London: Routledge)..... 100

Адамська І. Не Мітчеллом єдиним: про візуальну історію

в дослідженнях німецьких вчених

(Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków,

red. M. Saryusz-Wolska. Warszawa, 2020)

Adamska I. Not by Mitchell alone: on visual history

in the research of German scholars

(Review on Saryusz-Wolska, M. (ed.), 2020, Historia wizualna.

Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków.

Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Scholar.)..... 108

Sessini J., Shulha V. «I've never seen such strength in people»:

An Interview with Photographer Jérôme Sessini

Сессіні Ж., Шульга В. «Я ніколи ще не бачив такої сили в людях»:

інтерв'ю з фотографом Жеромом Сессіні 116

РОЗДУМИ ПРО ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ У ХУДОЖНІХ ШКОЛАХ. ЛЕКЦІЯ, ПРОЧИТАНА 4 СІЧНЯ 1966 РОКУ¹

Ернст Х. Гомбріх

Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966

Ernst H. Gombrich

Текст є авторизованим перекладом лекції Ернста Гомбріха, вперше опублікованої у 2022 році в Journal of Art Historiography. У лекції автор досліджує те, як історія мистецтва викладається і має викладатися в академіях мистецтв. Він також розглядає упередження щодо історії як дисципліни та недоліки традиційних способів її викладання. Наприкінці Гомбріх узагальнює власні погляди на цю тему та пропонує можливі актуальні шляхи викладання історії мистецтва.

Ключові слова: історія мистецтв, Ернст Х. Гомбріх, викладання, академія мистецтв.

Пані та панове²,

Коли професор Певзнер³ ушанував мене запрошенням виступити на цьому важливому зібранні, я відповів, як він сам може підтвердити, що саме слово «виступ» лякає мене, однак я готовий, і насправді чекаю з нетерпінням можливості поговорити на тему, запропоновану цією конференції, адже, на мою думку, вона потребує розмов та інтенсивного обміну поглядами. Моєю головною проблемою є, попереджаю вас, не що сказати, але коли зупинитися. Не те щоб я був особливо кваліфікований, щоб починати таку дискусію. Протягом трьох лише років я викладав у Слейді⁴, що, власне, і є підсумком мого безпосереднього контакту з проблемою. Опосередковано ж, наслідую сказати, я мав більше контакту, ніж збирався, через мою книжку «Історія мистецтва», яка часто використовується як підручник. Це наповнює мене змішаними почуттям страху і гордості приблизно в рівних пропорціях. Насправді, нещодавно я прийняв факт, що книгу використовують у такий спосіб, та дозволив переконати себе оновити її, додавши до основного тексту нову главу про сучасну ситуацію [у мистецтві] та доповнивши бібліографію. Виконуючи це завдання, я знову усвідомив неймовірні складнощі, з якими мають зіштовхуватися ті з вас, хто зараз викладає цей предмет художникам. Бо коли й існує переконання, спільне для теперішніх художників, то це

¹ © Literary Estate of E.H. Gombrich. Permission has kindly been granted for publication in this journal / Дозвіл був ласкаво наданий на публікацію у цьому журналі. Вперше опубліковано в: Gombrich, E.H. (2022) Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966. Journal of Art Historiography. No. 26, 1 – 12.

² Авторка дякує Іллі Левченку за його уважне прочитання та влучні коментарі до цього перекладу.

³ Ніколаус Певзнер (1902 – 1983) – німецький і британський історик архітектури, автор «Будівель Англії» (1951 – 1974) у 46 томах, кавалер Ордена Британської імперії. Протягом десяти років (1960 – 1970) був членом Національної ради з художньої освіти (National Advisory Council on Art Education). Певзнер активно підтримував ідею запровадження історії мистецтв як обов'язкового предмету. Конференція, про яку говорить Гомбріх, вочевидь, була однією із спроб переконати вчителів художніх шкіл у доцільності цього предмету.

⁴ Слейдівська школа мистецтв (Slade School of Fine Art), або скорочено «Слейд» за ім'ям її засновника Фелікса Слейда (1788 – 1868). Є частиною Університетського коледжу Лондона (UCL).

віра у «анти»: анти-інтелектуалізм, анти-академізм, анти-авторитарність. Історія мистецтв є інтелектуальною, академічною та навіть авторитарною, бо вона вчить, що Мікеланджело був великим художником, хочете ви цього чи ні. Однак мої друзі казали мені, що ворожість студентів-художників до історії мистецтв може бути перебільшена. Радше викладачі мистецтва, ніж студенти, можуть ставитися з підозрою до цього починання. Зараз я не стану казати, що історія мистецтв – чудова і завжди буде для вас корисною. Так сталося, що вона дуже цікавить мене, але світ був би похмурим місцем, коли б нас всіх цікавило одне і те саме. Проте, як мені видається, виведення цього конфлікту назовні має бути однією з цілей цієї конференції – якщо врешті виявиться, що ніякого конфлікту немає – тим краще.

З огляду на дискусії, які я відвідав, та з чуток, які до мене дійшли, тут є два доволі різні питання, які надто часто поєднують. Першого достатньо легко позбутися. Воно полягає у тому, чому історію мистецтв варто викладати як предмет, оцінка за який йде в диплом. Відповідь украй проста: його треба викладати, адже це невіддільна частина диплому, як психологія освіти слід викладати на курсах підготовки вчителів, бо у сертифікатах, які отримують їх випускники, буде зазначено, що вони засвоїли цей предмет. Іншими словами, володіння дипломом передбачає, що його власник трохи знається на історії мистецтв. Принаймні один раз на одній із зустрічей, я запропонував компроміс для тих, хто хоче щоб ми були гнучкими у цій справі. Я запропонував, що залік з історії мистецтв можуть не складати ті, хто готові підписати зобов'язання, що вони відтоді ніколи не будуть просторікувати на пов'язані з історією мистецтв теми та не висловлюватимуть суджень, які могли б вказати [хибно. – С.Д.] на знання цього запутаного предмету. За будь-яке порушення цієї угоди людина нестиме відповідальність у вигляді примусового згодовування їй дат і фактів з історії мистецтв.

Якщо говорити серйозніше, то мені насправді видаються даремною втратою часу тривалі дискусії на тему, чи можеш ти бути великим художником без знання історії мистецтв. Ні одна притомна людина ніколи в тому не сумніватиметься, але це не питання для суперечок. Ви звичайно можете бути великим художником без будь-якого диплому. Як історичу мистецтв, мені відомо декілька таких прикладів.

Та за цими протестами, гадаю, я можу розрізнити уявлення трохи більш серйозне і значно більш поширене. Це – підозра, що мистецтво та історія мають бути взаємовиключними. Що ті, хто творить, і ті, хто коментують, не мають чого сказати одне одному, і що насправді для художника може бути небезпечно надто заглиблюватися в інтелектуальну розмову, яка може позбавити його спонтанності та пошкодити його інстинкт форм і кольорів. Переконавання це тісно пов'язане з певною доктриною про природу мистецтва, доктриною, яка, на мою думку, абсолютно помилкова, але яку однак варто сприймати серйозно як одну з сил, що діє у сучасному житті.

Я особисто зустрівся з цією доктриною, коли викладав у Слейді і мав викликати до свого кабінету студента, який жадливо впорався зі слайд-тестом. Я спитав у нього, що було не так, і він гордо відповів «Я – не вербальний тип, сер». Це не могло бути його власним відкриттям. Вочевидь, він не надто встигав у школі і якийсь добросердний учитель мистецтва утішив його чи його батьків цим лозунгом, мовляв, хлопець може погано читати і писати, бо він просто не вербальний тип, і натомість йому варто зайнятися мистецтвом. У цьому конкретному випадку я намагався перевірити його твердження. Я попросив студента нарисувати типову єгипетську фігуру, адже ми дивилися на єгипетське мистецтво протягом майже всього семестру. Виявилось, що він і не образний тип теж.

Попри це, я не заперечуватиму ймовірності того, що є люди, які в певному сенсі «не вербальні типи». Людський мозок є надзвичайно складним інструментом і усім його функціям та дисфункціям ім'я леґіон. Розповідають про людей, які могли блискавично робити найскладніші розрахунки, вирахувати правильний день тижня для будь-якої дати будь-якого століття за секунди, але щодо іншого – імбецильних. Були навіть, наскільки мені відомо, шахові чемпіони, які в інших аспектах були нижче норми. Так що є причини вірити в існування таких унікумів і в мистецтві. Моя мати, яка є вчителькою гри на фортепіано, була якось вражена вундеркіндом, що мав неймовірне відчуття гармонії. Він починав посміхатися, коли неочікувана модуляція припадала йому до смаку, однак, на жаль, він був не здатний виконати твір від початку до кінця, бо не міг так довго концентруватися на чомусь одному. Він міг раптово зупинитися посеред сонати Бетховена, щоб сказати «учора моя бабуся попросили мене купити для неї оцту».

Тобто я не сумніваюсь у тому, що дари розподілені нерівномірно і що ці дари, завдяки яким постане справжній художник, можна зустріти серед студентів, нездатних до інтелектуальних вправ. Безсумнівно, так само серед тих, хто вивчає історію мистецтв і здатний легко запам'ятати дати і імена, є ті, хто не вміє дивитися. Однак це більшою мірою психологічні проблеми, а не філософські. Звичайно, ідея, що художній дар як такий несумісний з інтелектуальною дисципліною, є філософською доктриною. Я як пристрасний історик надзвичайно зацікавлений у генезі цього не позбавленого інтересу переконання. Хотілося б, щоб хтось написав його історію. На мою думку, вона бере початок від давньої, але правдоподібною аналогії між віками людини та віками людства. Як дитина живе у своїй уяві та мріях, які проявляє у грі і фантазії, так і людство, як нас переконують із XVIII століття, пройшло фазу, де уява була сильною. Це дитинство людства було золотим віком мистецтва, коли мова була одним цілим із поезією, і кожне знаряддя було витвором мистецтва. І точно так, як підлітковий період розвіює дитячі мрії і веде до втрати креативності, що невід'ємно від болючого періоду дорослішання, так, вважали Віко⁵ і Гердер⁶, прогрес псував та нищив паростки креативності людства. Це переконання, звісно, є абсолютно реакційним і реакційним у початковому сенсі цього слова; воно набуло популярності у XVIII столітті як реакція на добу Просвітництва і розквітло буйним цвітом у добу Романтизму як реакція на вимоги Французької революції. Проза життя, індустрія і комерція зруйнували ніжну квітку традиції, і лише повернення до доби Віри може спасти поезію та мистецтво від виснаження і смерті.

Звісно, переконання може бути водночас реакційним і правдивим. Художник зіштовхується з такими проблемами у нашій цивілізації, з якими йому не доводилось зіштовхуватися закритих суспільствах віддаленого минулого. Однак ідея, що він може сховатися від раціональної думки у притулку незіпсованої спонтанності, просто ігноруючи світ, у якому він живе, є, безсумнівно, утопічною. Ба більше, якщо вже проводити сумнівні аналогії між життям людини та усього людства, слід робити це правильно. Ми не можемо залишатися такими, як маленькі діти, ми не можемо уникнути кризи підліткового періоду, ми не можемо відмовитися від відкритого суспільства, де лише ми відповідаємо за прийняття рішень.

⁵ Джамбаттіста Віко (1668 – 1744) – італійський філософ доби Просвітництва, адвокат ідеї щодо циклічного розвитку людства.

⁶ Йоганн-Готфрід Гердер (1744 – 1803) – німецький філософ, письменник і фольклорист доби Просвітництва

Якщо художники хочуть вижити у нашому суспільстві, то вони мають дійти згоди з його інтелектуальними запитами, не лише бездумно повторюючи його слогани, але через розуміння і критику цих запитів у точно такий спосіб, як дорослі люди мають прийти до згоди з життям. Ностальгічне естетизування примітивізму – жалюгідне і слабе кредо, хоча б скільки воно намагалось замаскуватись під революційне і агресивне. Ідея ж художника як безмовної тварини абсолютно дурна. Деякі з художників надзвичайно добре володіли словом, і тут я думаю на лише про Леонардо, великого науковця, Мікеланджело, великого поета, чи Рубенса, вченого і дипломата, але і про Делакруа, мемуариста, ван Гога, незрівнянного у написанні листів, чи навіть Сезанна, чиє листування з його шкільним другом Золя виказує дуже освіченого і здібного письменника. Ніхто з цих майстрів не втрапив в халепу через контакт з книжками, знаннями, розумом. Я не знаю жодного, хто втрапив би. Не в нашому світі, принаймні. Адже мистецтво у нашому світі, добре це чи погано, є рефлексивним заняттям. Кожна написана картина, кожна скульптура пов'язані з минулим і спрямовані у майбутнє. Ніхто із сучасних художників не хоче робити те, що вже було зроблено до нього. Вам може бути не до душі культ оригінальності, але подобається вам він чи ні, ви не можете поєднати це з відмовою від історії мистецтв. Бо він має значення лише в історичному контексті. Так само як і надуживана концепція протесту, революції, маніфесту. Мистецтво сьогодні є кумулятивним заняттям, що триває безперервно і тим не дозволяє художнику відмовитися від історії мистецтв. Я міг би піти ще далі і сказати, що навіть ті, хто борються проти сучасної тенденції перетворення всього на історію – і це бажання мені зрозуміле – мають спочатку дізнатися, із чим мають справу і проти чого вони воюють.

Отже, я не думаю, що ми маємо сумніватись, чи робимо правильну річ, коли навчаємо студентів-художників історії мистецтв. Звісно, ще залежить якій саме історії. Історія мистецтв постала значною мірою як допоміжна дисципліна для колекціонерів. Її первинною функцією було і залишається визначення стилів задля датування і атрибуції творів мистецтва, для виокремлення справжнього від сумнівного та автентичного – від імітації. Безсумнівно, що ми завдячуємо цій попередній роботі сортування і просювання, яка тривала століття чи навіть більше. Відчуваєш впевненість, коли бачиш правильні етикетки до картин у Національній галереї та бездоганні наукові студії у каталогах усіх наших найбільших музеїв. Було б добре вселити трохи поваги до здобутку, яким є ці каталоги, і до усієї детективної роботи по аутентифікації, яка була пророблена, адже частина її вирізняється елегантністю і навіть красою. Однак очевидно, що ми не можемо перетворити студентів на знавців. Перш за все, це вимагає дуже суворої і ретельної підготовки. Ви маєте побачити незліченну кількість італійських рисунків XVI століття, щоб вибрати з них оригінальний рисунок Перуцці⁷ із впевненістю Філіпа Понсі⁸. Студент з інституту Курто може принаймні розпочати дорогу, яка через багато років, за умов наявності таланту і постійної практики, може привести до цієї мети. Студенти-художники не можуть стати істориками мистецтва у такому технічному розумінні цього терміну. Це – постійна робота у повному сенсі цього слова. Однак хоча уся історія мистецтва ґрунтується на знавцтві та користує з його результатів, історик мистецтва має інші цілі крім того, аби стати першокласним знавцем. Він може хотіти ставити зовсім інші питання. Я сам є таким істориком мистецтва. Я не зробив жодної атрибуції, але багато з тих, що робили інші, я поставив під сумнів. Цей тип історії мистецтва, який є відносно незалежним від

⁷ Бальдассаре Перуцці (1481 – 1536) – італійський архітектор і живописець пізнього Відродження.

⁸ Філіп Понсі (1910 – 1990) – англійський історик мистецтва, знавець і куратор.

музеїв і колекціонування, довго розвивався на континенті перш, ніж досягнув більш практично налаштованих англосаксонських країн. У цій традиції історія мистецтва розглядається як гід до минулого. Для Вінкельмана мистецтво було ключем до грецької цивілізації і грецька цивілізація – ключем до мистецтва. Як ви знаєте, XIX століття розширило рамки цього підходу, і готичний собор став ідеальним утіленням доби Віри, а Ренесанс у мистецтві ілюстрував і наголошував на відкритті людини, про яке писав Буркхардт. Іншими словами, зміни стилів розглядали як відображення змін людини в історії. Німецькі письменники почали навіть говорити про «людину Готики» чи «людину Бароко», ніби йшлося про різні види людей.

Очевидно, що цей підхід має свою привабливість для учителя і популяризатора. Він може викликати дух минулого за допомогою добре підібраних слайдів та не вимагає надто багато від своїх студентів. Значна кількість оглядових курсів в Америці та, можливо, і в цій країні, використовує цей підхід, щоб зробити для студентів вступ до головних періодів європейської цивілізації. Те саме роблять і подарункові видання. Ви отримуєте темні віки чи добу Гуманізму в одній пігулці, і принаймні у такий спосіб ви можете вивчити, що були такі віки чи періоди у нашій історії. Як ви вже могли зрозуміти, я тут не в дуже зручній позиції. Можливо, я міг би себе охарактеризувати як розчарованого шанувальника цієї традиції. Адже я не можу прийняти положень, на яких побудована така історія мистецтва. Зроблю ще одне жахливе зізнання: мені зараз більше до душі чесне знавцтво, ніж нечесне чи помилкове використання історії мистецтва. Моє здоров'я не дуже міцне, і від таких кліше як «ренесансне мистецтво відображає відкриття людини» мене починає нудити. Не те, щоб я не захоплювався Буркхардтом у його добі та контексті, але розчинення цих ідей у нічого не вартому журналістському словоблудді пробуджують у мені найгірше. Я одразу хочу спитати, що робили чоловіки і особливо жінки до відкриття людини? Чи може середньовіччя знало лише тигрів? Мені навіть не соромно за відразу до усіх цих кліше, адже хіба наше завдання як науковців полягає не в тому, щоб піддавати сумнівам і перегляду усталені погляди?

На моє переконання, чи навчаємо ми історії мистецтва чи як якійсь іншій дисципліні, ми перш за все маємо вчити саме цьому. Здоровій недовірі до кліше. Як мій колега Поуп-Генессі⁹ сказав одного разу на зустрічі Комітету зі Студій з історії мистецтв – ми маємо викладати факти і сумніви. Художникам, можливо, будуть важко засвоюватися перші, але другі їм мають сподобатися. Однак вчити ні першим, ні другим не так легко.

Спочатку мені хотілося б сказати пару слів про факти. Має бути не так важко пояснити студентам-художникам, що канва історії мистецтва має бути натягнута на раму хронології так само, як канва їх картин. Гадаю, що формування цих хронологічних рамок є найбільш важкою частиною нашого завдання. Для студентів, які ніколи не вивчали історію, дати можуть звучати настільки ж позбавленими сенсу як номер телефону. У історика кожна дата, звичайно, викликає цілу низку асоціацій. 1483 рік є не тільки роком народження Рафаеля, але і Лютера. 1564 є не тільки роком смерті Мікеланджело, але і народження Шекспіра тощо. Я не можу уявити собі жодного історичного чи історико-мистецького дослідження без знання таких ключових дат, як падіння Константинополя чи Французької революції. Сподіваюсь, що з цією тезою усі більш-менш згодні. Якщо студенти-художники мають вивчати історію мистецтва, вони мають вивчити той мінімум історії, який надасть сенсу усьому цьому починанню. Я

⁹ Сер Джон Поуп-Генессі (1913 – 1994) – британський історик мистецтва, директор Музею Вікторії та Альберта (1967 – 1973), директор Британського музею (1974 – 1976).

пам'ятаю дуже приємного молодого студента, який написав так звану «курсову» у мого попередника на тему «Жахіть війни» Гойї. Він не знав, про яку війну йшлося, але, як виявилось, він вважав, що Наполеон жив у XVI столітті. Я не маю ілюзій щодо труднощів, з якими ви стикаєтесь, коли намагаєтесь привнести трохи порядку у цей хаос. Створення таких рамки протягом викладання історії мистецтва та інших загальних предметів є непростим завданням. Однак просте чи непросте – немає сенсу розповідати студентам, що мистецтво давніх римлян багато в чому завдячує давньогрецькому, якщо вони не знають, ким були ті давні греки та звідки взагалі взяли ці давні римляни. Дозвольте ще раз наголосити, що я вважаю це найбільш проблемним наслідком появи нових вимог до диплому; і цей наслідок потребує найбільшої роботи над ним. Вважаю, що створення простих хронологічних таблиць для використання під час викладання цих курсів буде найкращим паліативом. Коли я працював у Слейді, я підготував дві сторінки під назвою «Дуже коротка історія мистецтва», де я намагався дати вичерпну характеристику кожному століттю, хіба що забув про VII століття. Я також заново пояснював, що VI століття тривало у 500 – 600 pp., а XIV – у 1300 – 1400 pp., однак що Кватроченто відповідає нашому XV століттю, що має трохи збивати з пантелику новачків. А ми не маємо заплутувати чи залякувати їх. Історія якою її бачить історик є складним переплетенням пов'язаних між собою подій, подібно до численних вирів у неспокійній річці. Наші історичні карти мають на початку ігнорувати це. Нехай вони мають більше спільного із схематичними мапами метро, ніж навіть із пішохідною мапою Лондона. Ми всі тримаємо у пам'яті такі схематичні мапи минулого, і коли ми не сприймаємо їх надто серйозно, вони справді можуть допомогти зорієнтуватися. Гадаю, що там, де є спротив викладанню історії мистецтва, може бути подвійний спротив запам'ятовуванню таких мап, адже навіщо художнику знати дату падіння Константинополя тощо. А навіщо тоді лондонцеві знати Оксфорд-серкус¹⁰? Бо він потребує орієнтиру.

Гадаю, ми можемо віднайти чимало таких орієнтирів, які об'єднують історію й історію мистецтва у простий та очевидний спосіб та які б могли бути виділені для запам'ятовування. Килим із Байо є очевидним прикладом, адже він був створений у той час, коли пам'ять про 1066 рік та його події ще була жива, а ті, хто пам'ятатимуть його стиль, матимуть певне уявлення, на що було схоже мистецтво в XI столітті. Буде легко запам'ятати, що Акрополь був відбудований після того, як його зруйнували перси, і вся ця драма відбулася у V ст. до н.е.; що Арка Тита пригадує зруйнування Єрусалима, що мозаїки Сан Віталє сучасні правлінню Юстиніана, що відбудова собору Св. Петра під керівництвом Браманте і Рафаеля пов'язана з продажем індульгенцій, і, відповідно, лютерівською Реформацією, що Моне і Пісарро були в Англії під час франко-прусської війни і що Пікассо написав «Герніку» під час громадянської війни в Іспанії. Я не думаю, що буде занадто попросити вибрати такі ключові дати та внести їх у хронологічну таблицю, щоб запам'ятати та засвоїти. Я завжди радив своїм студентам самим накреслити хронологічні таблички, щоб ті послужили для їх орієнтації. Так вони одразу могли побачити, що від Равенни до Мікеланджело пройшло удвічі більше часу, ніж від смерті Мікеланджело до сьогодні. З таблички вони можуть зчитати, що Перуджино пережив Рафаеля, і те, що Матісс був старший за Бердслі.

Однак що саме нам треба поставити у раму, коли ми її створили? Тут навряд чи два викладачі зможуть дійти до спільної думки, і я не бачу, навіщо їм це було б потрібно. Нехай обирають відповідно до своїх інтересів і компетенції, адже чим

¹⁰ Оксфорд-серкус (Oxford-circus) – перехрестя між Оксфорд-стріт та Ріджент-стріт, а також одна з центральних станцій метро в Лондоні.

більшим буде їх особистий ентузіазм, чим щиріше буде їх бажання з'ясовувати, відкинути байки та кліше, тим, ясна справа, цікавіше та більш пам'ятним стане їх курс. Якщо я і дозволю собі внести декілька пропозицій, сподіваюсь ви не подумаєте, що я хочу нав'язати іншим свої власні інтереси, тим паче не усім художнім школам у країні. Однак якби мені зараз доручили викладати студентам-художникам зараз (та на додачу пару вільних років на підготовку такого курсу), я би не викладав їм історію стилів, яка прогресує від романського стилю через готичний до Ренесансу. Я би спробував дослідити разом з ними, що означало бути художником у минулому, які завдання перед ним стояли та в яких конкретно обставинах з'явилися твори мистецтва, якими ми тепер захоплюємося. Це звучить просто й навіть банально, проте якби ви сприйняли цю програму серйозно, то швидко б з'ясували, що необхідні дані тільки почали просіювати та аналізувати. Прослідуйте зі мною подумки до Національної галереї – звідки взяли всі ці картини і якою була їх початкова функція? Чому, наскільки я пам'ятаю, немає жодної, яку можна було б віднести до часів більш ранніх за XIII століття. Чи живопис був відкритий лише тоді? Питання веде нас прямісінько до історії станкового живопису та його функції у латинській Церкві. Більшість ранніх робіт у Галереї є звісно вівтарними образами. Чому саме вівтари? Чи не тому частково, що літургія зазнала тоді змін? Раніше священник під час служби стояв спиною до вівтара та обличчям до віруючих. Коли ж він повернувся до них спиною, бажаним став центральний вівтар. Роль візантійської ікони як моделі, імітування її в Італії під час панування того, що Вазарі назвав «візантійською манерою», її трансформація на Півночі у поліптих, який змінювався [відповідно до літургічного періоду. – С.Д.] – все це, звичайно, є відомим. Однак спробуйте піти трохи далі і спитати, яким насправді був статус вівтарного образу, чи справді святі, яких на ньому зображували, відповідали консекрації храму? Хто визначав сюжет тощо. Ви б скоро з'ясували, що все далеко не просто, не кажучи вже про банальність. З фресками справи такі самі, як і з вівтарними образами. Всі ми знаємо капелу Скровеньї, розписану Джотто, та фрески Мазаччо у капелі Бранкаччі. Як насправді функціонували ті родинні капели? Чи всі члени родини були там поховані? Чи читалися там заупокійні меси за членів сім'ї, і якщо так, то наскільки часто і довго? Зазвичай гроші за них отримували з певних маєтків, однак як працював цей механізм і які права зберігала за собою Церква? Якщо б ми ставили такі конкретні і прямолінійні запитання, позолота зі слова «патронаж» швидко б облетіла, і створена Вільямом Моррісом чи Рескіном аура навколо слова (чи світу?) пізньосередньовічного митця, який присвятив свою майстерність Церкві, згасла, що необхідно не для розвінчання минулого, але щоб побачити, яким воно насправді було.

Якщо б ми могли б додати до програми майже кожний предмет, який можна побачити у наших колекціях – скриньки зі слонової кістки з ілюстраціями із середньовічних романів, виготовлені у такій надзвичайній кількості в майстерні Умбріакі у Венеції XIV століття, шпалери з музею Вікторії і Альберта, парадні обладунки з Тауеру чи колекції Воллеса, скульптури з поховань та проповідницьких кафедр, не кажучи вже про ілюміновані манускрипти, вітражі, мантиї та крозьє, релікварії та усе, що належало релігійному чи світському світу, ми б змогли створити набагато детальнішу картину історії мистецтв, ніж це колись міг зробити традиційний наратив. Більше того, є шанс, що якісь з цих предметів все ще існують у своєму оригінальному контексті у сільській церкві поблизу чи в одному з манорів. Зазвичай прийнято скаржитись на те, що у провінційних художніх школах змушені під час низки курсів покладатися винятково на слайди. У цьому ж випадку [при зверненні до локального контексту. – С.Д.] у вас була би можливість хоча б частково протидіяти цьому бичу. Я би хотів

наголосити, що такий вступ [до історії мистецтв. – С.Д.] вимагав би більших знань з місцевої історії та місцевих практик, ніж я, наприклад, маю. Я б волів, щоб ми мали книжку чи книжки, які б одразу змогли надати нам цю інформацію.

Професор Певзнер з його незрівнянним досвідом, був би, звичайно, ідеальним автором чи принаймні редактором для такої книги. Однак навіть без неї усе має стати зрозумілим, коли ви приводите студентів до церкви і надаєте їм можливість роздивитися вітвар чи купель, латунні листи на надгробках чи хори, яким було мистецтво у його скромному контексті. Я сказав, що все має стати зрозумілим, однак чи так це? Принаймні не до того моменту, коли ви додасте до побаченого свої знання з соціальної історії. Я не маю на увазі ту соціальну історію, яка лишень оперує термінами на кшталт «класів», хоча і від неї є чому навчитись. Я маю на увазі знову-таки щось більш живе і конкретне. Хто з туристів, які ширяють багатими маєтками чи італійськими палаццо, готові дивитися на усе від фотографії королеви Вікторії з автографом до портрету, чиї очі завжди стежать за тобою – хто з них, я б хотів знати, мають розуміння того, чим насправді був маєток чи палац, як у ньому жили, ким були господар манору чи сеньйор, яким було життя у ієрархічному суспільстві, де кожний мав своє місце і майже кожний сприймав як даність, що Господь створив суспільство таким чином, що аристократ мав блакитну кров і мав боронити свою честь мечем, а ремісник мав шукати захисту гільдії. Без жодного уявлення про цей світ ми не можемо зрозуміти ідеал декоруму¹¹, відповідного стилю і поведінки, а без декоруму, в свою чергу, ми не можемо вловити контексту, в якому створювалися твори мистецтва у цих суспільствах.

Хтось сказав, що є два способи зробити історію цікавою. Перший полягає у тому, щоб підкреслювати, наскільки все було іншим у минулому, ніж тепер, а другий – наскільки все залишилося незмінним. Обдарований учитель використовує обидва підходи, однак, гадаю, що для історика мистецтва перший має бути важливішим.

Ми, на жаль, живемо у космічному віці. Наші студенти, вірогідно, народилися вже в атомному віці. Вони знають лише нове суспільство, масове суспільство соціальної і реальної мобільності. Що із залишків феодального минулого вони можуть зрозуміти, не кажучи вже про полюбити. Я б не просив їх про любов, але без розуміння великої прірви, яка відділяє наше соціальне буття від того, яке мала навіть Джейн Остін, я вважаю, немає шансів оцінити портрет, написаний Рейнолдсом.

І якби вас спитали, чому цей світ, більш далекий від нас, ніж Конго, має для нас значення, ви маєте сказати своїм студентам, що подобається їм це чи ні, але це світ, з якого ми тільки що вийшли.

Не те, щоб я у такий спосіб хотів виключити мистецтво інших цивілізацій; навпаки, якщо хтось з вчителів мав нагоду контактувати з екзотичними суспільствами¹², антропологією та порівняльним релігієзнавством було б неймовірно цікаво прояснити характер вжитку і контекст цих ритуальних об'єктів, масок і образів у їх середовищі та розповісти студентам, що ми знаємо про все ще існуючі ремесла, які вижили в орієнтованій на туристів торгівлі. Однак цей матеріал ще більш вимогливий як до викладачів, так і до студентів, так що часто ми можемо досягти лише дуже приблизного розуміння різниці між нашою цивілізацією та племінною.

¹¹ Декорум (лат. decorum) – термін з класичної риторики, який позначає відповідність форми темі. В історії мистецтв першим його почав вживати британський історик мистецтва Майкл Баксандолл (1933 – 2008) для аналізу відповідності зображеного як темі, так і соціальним обставинам, в яких постав твір.

¹² Таке визначення в умовах розвитку деколоніальних студій звучить як архаїчне, що нагадує нам про дату промови – 1966 р.

Можливо, ви очікуєте, що ось-ось директор Інституту Варбурга почне просувати іконографічні студії, адже, на жаль, на думку багатьох, вони є саме тим, чим ми займаємось увесь час на площі Вобурн. Звісно є багато випадків, коли культовий об'єкт, що проголошує легенду про святого, чи весільна скриня, яка прославляє історію про подружню вірність, не можуть бути зрозумілі без звернення до тексту. Однак це лише одна сторона більшого питання щодо функції цих предметів, і саме ця вагоміша сторона функціонування цих образів у житті тих, хто їх замовив, цікавила Варбурга протягом усього його життя.

Висвітлення реалій мистецтва на його більш ранніх етапах може дати студентам розуміння, чому ремісник з його майстернею і книгами патернів не потребував історичного знання і у чому ситуація сьогодні настільки відмінна – це один із приємних побічних продуктів такого підходу. Я б [разом із студентами. – С.Д.] спробував дослідити, як саме раніше обговорювали ремісничі стандарти, захоплення майстерністю і складністю, наголосом на дорогоцінних матеріалах та вишуканості. І, отже, я б спробував показати, що ці ідеї для нас зараз виглядають наївними лише тому, що витонченість (*sophistication*) ґрунтувалась на порівнянні і змагальності.

Останнім часом я став майже одержимим написом на грецькій амфорі з Мюнхена, яка датується приблизно 510 р. до н.е., тобто періодом в Афінах якраз перед греко-перськими війнами, коли в мистецтві почався рух, під час якого давні правила і заборони ставили під сумнів і коли поставала нова концепція влади митця. Ваза, яку я маю на увазі, підписана одним з таких митців, Евфімідом. На ній зображено якісь вакхічні веселощі: три чоловіка танцюють так, що при цьому їх тіла перевертаються і одного ми бачимо за спиною. Евфімід, вочевидь, був настільки задоволений своїм досягненням, що написав на посудині: «*hos oudepote Euphronius*», тобто «як це ніколи не вмів Ефроній». Ми знаємо, що Ефроній був ще одним давньогрецьким вазописцем, прекрасним, який також експериментував із зображенням сміливих рухів і перспективним скороченням. Тут можна відчувати дух змагальності, усвідомлення, чим займаються інші митці у той самий час, що одночасно позначає народження нашого розуміння мистецтва та історії мистецтв. Художник створює прекрасну посудину не виключно задля задоволення багатих і могутніх. Він робить внесок, який вимірює, порівнюючи себе з іншими.

На мою думку, не випадково, що ідея історії мистецтв як кумулятивних зусиль кожного нового покоління, зроблених на шляху до єдиної мети, народилася у Греції та відродилася у добу Ренесансу, коли художники так само були захоплені схожими ідеями прогресу. Я також переконаний, що викладання історії мистецтв як видимого ланцюжка зусиль від давньогрецького до Ренесансного мистецтва все ще найбільш підходящий для цього спосіб, попри те, що прогрес до натуралізму, який вони ілюструють, може бути не до душі нашим студентам. Сподіваюсь, причина, з якої це не має відлякувати нас, вже зрозуміла. Це тому, що ми маємо сформульовану мету – змагання між художниками робити одну і ту саму річ краще і краще. Як це ніколи не вмів Ефроній. Ми легко можемо зрозуміти, що саме мав на увазі Евфімід своїм вихвалянням, що це за «це», якого навіть Ефроній не міг досягти. Уміння передавати рух і скорочення, наприклад, яке буде зростати так швидко у наступні десятиліття, що лише два покоління відділяє Евфіміда від фризу Парфенона.

Сам факт, що частина ваших студентів нададуть перевагу мистецтву архаїки перед досягненнями мімезису, може стати доброю нагодою подискутувати про ідею прогресу у мистецтві, баланс між здобутком і втратою, який супроводжує переслідування певної мети, що досяжна лише за рахунок втрати певних якостей. Як

тільки цей принцип вловлений, студента має зачарувати видовище того, як спільний пошук розвиваються у ідею мистецтва з великої літери «М», якому художники лише прислужують. Ідея того, що мистецтво – вічне, а життя – коротке походить з науки, адже мистецтво, яке має на увазі ця цитата, це мистецтво лікування, мистецтво Гіппократа. Однак мистецтво з цієї суміші науки, анатомії, оптики і геометрії стало цим кумулятивним зусиллям, що виділяє художника, який зробив значний внесок.

Я пам'ятаю, як незадовго до своєї смерті Жорж Брак сказав у інтерв'ю одній недільній газеті, що Ренесанс був великою помилкою. Я тоді сказав своїм студентам, що нехай це і так, але без Ренесансу Брака би точно не запросили дати інтерв'ю, не була б можливою, звичайно, і реакція кубізму без цього нового контексту для живопису, який постав тоді. Якщо ми наведемо цей простий факт, то, вірогідно, зможемо успішно переконати студентів, що мистецтво, яким ми його знаємо, нерозривно пов'язане з історією. Я достатньо написав про це і не хочу повторюватися тут. Очевидно, що лише у цьому контексті продукування образів може розвинути у цю багату і тонку гру, у якій кожний хід набуває значення і від того, що він залишає недовершеним. Не фарбувати свою скульптуру, не приховувати свій мазок, але радше показати простоту, з якою ти створив цей образ – всі ці ходи набувають значення і відтоді виразності у контексті постановки нової еліти художників і знавців. Однак навіть це значення, про що я можу і не нагадувати вам, нероздільно переплетене з цінностями суспільства: мій приклад безтурботного на перший погляд мазка, зрештою, походить з книги Балтазара «Придворний», де він ілюструє ідеал *sprezzatura*, елегантною недбалості і майстерності без зусиль. Гадаю, усі художні ідеали, як у минулому, так і сьогодні, запліднюються соціальними нормами.

Знову-таки, це легко продемонструвати вашим студентам, запросивши їх розглянути детальніше, як художні цінності описувалися і обговорювалися сучасниками. Тут ми якраз можемо звернутися до ідеалів стилю і поговорити про їх коріння в теорії літератури. Саме слово «стиль», зрештою, є літературним терміном. Сильна і слабка сторони цієї літературної моделі може стати захоплюючою темою для дискусії, яка зовсім не має бути далекою та ерудованою, якщо ви візьмете стилі різних сучасних газет чи романістів за початкову точку.

Тут є небезпека, що я захочу осідлати одного із своїх коників, ще й того самого, роздуми про якого я ще не опублікував...¹³

Дозвольте отже повернутися до моєї головної теми, ненаписаної історії мистецтва у предметах. Вона мала б спробувати пояснити, як у цьому новому контексті [історії мистецтв. – С.Д.] твір мистецтва може стати таким відомим безвідносно до своєї первинної мети чи функції, що його будуть копіювати і продавати любителям мистецтва виключно заради його слави і краси, як сталося з багатьма давньогрецькими шедеврами у часи панування римлян, дати яких я вимагаю запам'ятовувати.

Так знову сталося у добу Відродження, коли італійські колекціонери цінували нідерландський живопис XV століття і коли у XVI столітті новації Рафаеля та Мікеланджело розповсюдилися завдяки мистецтву гравюри, коли колекціонували дрібну бронзову пластику і коли нові жанри пейзажу і натюрморту передвістили новий спалах інтересу до станкового мистецтва, який призвів в свою чергу до розквіту торгівлі творами мистецтва.

¹³ Алюзія на попередню збірку есеїв Гомбріха «Meditations on a Hobbyhorse and other Essays on the Theory of Art» (1963).

Серед багатьох питань, які я б хотів дослідити, було б достатньо просте: як вішали картини, де їх розміщували тощо; матеріалу з цієї теми багато, але яка, наскільки мені відомо, ще ні разу не розглядалася комплексно.

У такий спосіб я б зрештою наблизився до постання великих мистецьких колекцій XVI і XVII століть, гранд-туру і нової ідеї мистецтва як невід'ємного елементу освіти джентльмена, Салонів і критики у XVIII столітті та повільного, але неухильного перетворення мистецтва на інтелектуальний рух у часи, коли стиль почав означати прихильність – коли Неокласицизм почали ідентифікувати з республіканізмом і Французькою революцією, у той час як готичну реакцію пов'язали з відкиданням доби Просвітництва і сумом за добою Віри.

Якби я міг, то спробував би приділити якнайбільше часу цьому постанню нової ідеї мистецтва як знаку [інтелектуальної] прихильності, бо ця проблема існує і сьогодні. Однак я б спробував показати, наскільки недосконалим було це ототожнення з художніми і стилістичними проблемами, наскільки заплутаною стала ситуація і наскільки далекою від історичної правди є байка про XIX століття, що їй нас вчать.

Битви XIX століття, звісно, належать до найбільш цінних легенд нашого племені. Не думаю, що студентів треба довго умовляти ще раз послухати історію про Салон Відкинутих чи про відкинення імпресіоністів. Я би не притлумлював цього ентузіазму, адже завдяки ньому можна зрозуміти, чому практика мистецтва так переплелася з його історією, чому підняті тоді питання залишаються актуальними до сьогодні. Однак я сподіваюсь, що цей інтерес призведе до більш детального розгляду того, що і як насправді відбулось, як виокремились фронти, хто був у якому таборі і чому.

Це може стати гарною можливістю подискутувати про відношення між ідеєю мистецтва та ідеями прогресу і модернізму та відкрити студентам постійну актуальність такого аналізу. Так, щоб вони змогли побачити, як все це пов'язано з самим їх існуванням та теперішніми прагненнями, з тим, як Академію почали ідентифікувати з реакцією, а художні школи, що від неї відпали, з прогресом; з тим, як, у свою чергу, змінилося викладання мистецтва і як усе наше життя просякнуте ідеологією нонконформістського мистецтва аж до сьогодні, коли конформізм нонконформістського мистецтва став однією з найнагальніших проблем. Якщо я не відстав від життя, саме ця ідеологія, зрештою, привела багатьох студентів до художніх шкіл. Тут історія є теж гарною вчителькою, розбиваючи застиглість суджень та повертаючи рефлексію і диференціацію у світ підлітків, який так часто є чорно-білим.

Я насправді вважаю історичний аналіз настільки важливим як основу викладання історії мистецтв студентам-художникам, що я вагався, чи не маю я порекомендувати вам починати свої курси саме так: почати від теперішнього і запросити студентів дослідити, коли засновуються художні школи, коли мистецтво стало предметом у шкільному розкладі і коли викладання у художній школі стало прийнятним способом життя для молодого художника. Ви можете захотіти поекспериментувати з цим підходом, рухаючись назад у часі, *cancrizans*, як це називають музиканти, але особисто я вважаю, що розуміння прийде легше, якщо ви будете спостерігати за змінами у тому порядку, в якому вони сталися.

Більшу частину виділеного мені часу я провів, намагаючись окреслити подібну програму курсу, але я не хочу, щоб ви думали, ніби я би хотів, щоб цей підхід монополізував усі курси. Звісно, підхід, який підкреслює різницю між минулим і сьогоденням, може і має урівноважувати підхід, який підкреслює тяглість і дозволяє студентам ідентифікувати себе із проблемами минулого. Гадаю, найкраще таку можливість надає вивчення окремих майстрів, хай то буде Мікеланджело чи

Рембрандт, ван Гог чи Пікассо. Я не думаю, щоб між підходом, який я окреслив, і більш детальними студіями, адже що може бути кращою підготовкою до вивчення творчості Рембрандта, ніж окреслення ситуації з продукуванням картин в Нідерландах, поглибленням спеціалізації, зростанням попиту на портрети, арт-дилерством і колекціонуванням, з яким, зрештою, Рембрандт був пов'язаний, новою повагою до гравюр і рисунків, які збільшили його славу в Італії та які вплинули на зміну моди в колекціонуванні, що позначилась на його кар'єрі.

Вибачайте, якщо усе, що я сказав, було надто очевидним. Мені відомо, що справжні проблеми лише починаються після укладення силабусу. Однією з таких проблем мені видається час – як студенти-художники знайдуть час прочитати, подивитись, запам'ятати, вивчити і, особливо, відреагувати. Знаю, що змагання за цей час у художніх школах насправді серйозне і я не маю відповіді на це питання, хіба що окрім анекдоту про німецького викладача грецької, якому студенти поскаржились, що той занадто багато їм задав. Чому ж? – здивовано відповів той. День триває 24 години, і коли вам того мало, ви завжди можете використати ніч.

Є і друга проблема, якою я маю завершити. Всі ми можемо уявити собі ідеальний силабус та ідеальних студентів, які працюватимуть більше 24 годин на добу, однак яким має бути допустимий для нас мінімум знань? Я не знаю. Я – попечене дитя. Одного разу я сказав своїм студентам у Слейді, що ніхто не складе іспиту, коли не зможе правильно написати імена Леонардо, Мікеланджело і Рафаеля, про яких я говорив увесь семестр. На жаль, я був змушений послабити цю вимогу, бо надто багато студентів би провалились. Я не пишаюсь цією слабкістю. Нам насправді не варто проминати викладання історії мистецтва, не вимагаючи дотримання дисципліни, без якої немає історичної думки. Вочевидь було немало великих художників, які не могли вірно написати ці три імені, і, сподіваємось, ще буде багато у майбутньому тих, хто матиме право і талант не звертати уваги на такі дрібниці. Однак не може і не має бути власників диплому, хто не вміє написати ці та інші імена і хто не знає хоча б століття та країни, де ці майстри працювали. Якщо ж такі люди будуть, то вважайте, що ми зробили посміховисько з диплому та безлад – із своєї роботи.

Переклала Стефанія Демчук

Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966

The text is an authorized translation of Ernst Gombrich's lecture first published in the Journal of Art Historiography (2022). The lecture explores the ways the history of art is and should be taught at art academies. It, too, reveals the prejudices towards history as a discipline and the shortcomings of traditional ways of teaching it. At the end, Gombrich summarises his own views on the subject and suggests possible options for teaching art history.

Keywords: history of art, Ernst H. Gombrich, teaching, art schools.

**РОЗМИСЛИ НАД ҐОМБРИХОВИМИ РОЗМИСЛАМИ,
або ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА
ЯК ЗЛИДЕННА РОДИЧКА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

Андрій Пучков

*Some speculations concerning Gombrich's reflections,
Or History of Art as a poor relative of the Science of Art*

Andriy Puchkov

Our essay was inspired by the lecture by the German art historian Ernst Gombrich (1909–2001) «Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966». If no one denies the necessity of giving such a course to artists – the provocative question of how modern art history coincides with modern art science (allgemeine Kunstwissenschaft) or with art theory – makes one wonder not only what kind of specialty students acquire, specializing in history of art, but also over the relationship between different disciplines «within» the science of art. Drawing on a number of specific examples, the article attempts to show the difference between the material an art historian and an art researcher work with. It suggests that the history of art is related to the science of art in the same way as paint is related to colour or as the voice is related to singing, or the past is related to the present. It is shown that an attempt by an art historian to turn this history into modernity harms both the history of art and the modern science of art, which is looking for new motives, methods and techniques and the new style of writing. If when the European science of art just began to take its shape as «the theory and history of art», it was the history of art that was the core around which theoretical generalizations arose like iconography or iconology, now the history of art remains the necessary basis for the professional training of an art researcher – a person who is able to independently consider works of art not in the history of art, but in the history of culture, more precisely, in the very whirlpool of culture, which will become history only tomorrow. The science of art becomes an important element of the general science of culture, where history of art occupies its proper place – knowledge about how humanity produces a valuable, expressive surface of being. However, different means serve different goals. I consider an art researcher a person who resorts to theorizing and increment of artistic meanings, or an art historian, and then resorts to the reproduction of knowledge, and not its increment.

Keywords: Ernst Gombrich, Art History, Science of Art, Artist, Aesthetic Subject, Work of Art.

Вступ. Лекція Ернста Ґомбріха «Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах» («Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January, 1966»), прочитана на якійсь загадковій конференції – найімовірніше, перед викладачами історії мистецтв у цих самих художніх школах, – має вік 56 років, але наразі і школи ті самі, і текст про них, і завдання, над якими вирує розмислом німецький культовий мистецтвознавець. Які саме завдання?

Кажучи конспективно, Ґомбріх роздумує над викладанням дисципліни «Історія мистецтва» (звісно, зображального, або ж, як кажуть у нас за радянською звичкою, «образотворчого») для художників. Не для мистецтвознавців, а саме для художників. Про дисципліну «Теорія мистецтва» у нього жодного слова. Певно, сама історія вважається ним за визначенням теоретичною дисципліною, але це незбіжні речі.

По суті, справа стара. У Києві вона відома ще з 1899 року, з лекції професора кафедри історії й теорії мистецтва Університету св. Володимира Григорія Павлуцького (1861–1924) в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка. «Завдання художника, – переконує Павлуцький, – бути істотою, яка бачить і відчуває. Не його справа міркувати, доводити або знати. Художник не повинен бути вченим; у більшості випадків це завдає йому шкоду. Він повинен малювати предмети не так, як він знає їх, а так, як він їх бачить. Чи допомогли авторам Лаокоона їхні наукові студії?» (цит. за: Пучков 2018, с. 163). Досвід ХХ століття, звісно, показує, що категорії «знати» і «бачити» зазнали поняттєвих трансформацій щодо мистецтва, але – хай там що. Звісно, Гомбріх про Павлуцького і гадки не мав, часопис «Мир искусства» (саме там надрукований текст цієї лекції: 1900, т. 4, № 15/16) точно не гортав, а отже вдається до того, що наразі стало трюїзмом, автохтонно. Але й Павлуцький про теорію мистецтва, або ж «науку про мистецтво», – теж ані слова.

Вазарі, агов, ти з нами? Якщо для мистецтвознавця історія мистецтва це звичайний інструментальний прилад, те, без чого не можна бути мистецтвознавцем (чого саме ти тоді «знавець» і навіщо?), для художника – подовження його інтелекту (або ж ерзац, буквально *kunststück*), та необхідна модель ровера, що його кожний художник має спочатку змайструвати для себе, не озираючись на дорожній рух, потім, аби бути оригінальним, позбавитись і ходити пішки або пересуватись історією якимось по-своєму, відмінно від попередників і, бажаніше, – нащадків.

Якщо історія мистецтва може розглядатися як похідна від загальної історії – політичної, господарської, інтелектуальної – мистецтвознавство вже давно стало розділом суспільствознавства. І те, що наші мистецтвознавці не є суспільствознавцями, каже про недостатність наших мистецтвознавців і достатність ненашого мистецтвознавства.

Приміром: школа Іполита Тена другої половини ХІХ століття. Генріх Вельфлін як морфолог («формаліст») був противником Тенових поглядів, вважаючи, що мистецтво це суверенний процес, незалежний від зовнішнього світу (соціуму), таке собі чергування «оптичних зон», самодостатнє чергування «типів бачення і пластичного вираження». Історія мистецтва вже два століття коливається між Вельфліном і Теном, між морфологією і онтологією, не знаючи, до чого пристати. А пристати вже давно слід. Вадим Скуратівський добре показав модель таких вагань на прикладі кіно (Скуратівський 2020, с. 27–37). Коли Сергій Дягілев казав, що історія мистецтва це вправління в *чеснотах*, він, як на мене, намагався поєднати Вельфліна з Теном, тобто – стати мистецтвознавцем, а не лишитися організатором «Руських сезонів» у Парижі.

Вазарі ще у ХVІ столітті збагнув необхідність такого поєднання і написав історію мистецтва оточуючої доби, як зазначав Базен, – історію зображального мистецтва не справжню, а правдоподібну (Базен 1995, с. 29). Можливо, справжня нецікава, а от правдоподібна як трошки (чи не трошки) міфологізована – інше читво, взагалі інакша джерельність зацікавлення читця. Коли Вазарі присвятив прадідові по материнській лінії, такому собі Ладзуро, високого стилю рядки, на які цей скромний розписувач скринь ніяк не заслуговував, стало зрозуміло, що це теж історія мистецтва, оскільки в сюжет потрапили персонаж і створена ним художня форма.

Хотів би зазирнути в очі мого сучасника, який прочитав «з олівцем» усі п'ять томів Джорджо Вазарі, перекладених, прокоментованих і виданих Габричевським і Венедиктовим (Вазари 1956–1971). Ну, гаразд, не п'ять, а хоч би два – видавництва «Academia» 1933 року «за редакцією» Луначарського (іменем наркома освіти освячене те видання з геніальною вступною статтю Абрама Ефроса) (Вазари 1933). Добре,

хоча б один том: за редакцією киянина Юрія Асєєва, в українському перекладі, що вийшов у серії «Пам'ятки естетичної думки» (видавництво «Мистецтво») (Вазарі 1970) з шістнадцятьма біографіями. Мріяв би зазирнути, і – побачити в тих очах захоплення. Не сталося. Тобто: читців бачив, захоплення не бачив.

Якщо раптом це буде художник, зніму капелюха: осягнути, приміром, Вазаріїв «Вступ до трьох мистецтв рисунку, а саме: архітектури, живопису і скульптури» (особливо корисний роздільчик про те, як робити інкрустовану підлогу типу террасо) саме по собі висока школа, вбивання фахових цвящечків у тендітну, несталу свідомість молодика з пензлем і, можливо, муштабелем.

Якщо читцем буде мистецтвознавець, йтиметься геть про інше. Але ж Гомбріх, повторюся, на мистецтвознавців лектуру не розраховував, він їх навіть не згадує, не має він мистецтвознавця (тобто себе, коханого) на увазі. Він же *над* мистецтвом, кокетливо нагадує слухачам, що це він, Гомбріх, написав оту парадоксальну (по-своєму) «Історію мистецтва», за яку йому і лячно, і гордощі просмолюють, наче ти старий човен у Плютах, але змовчати не зміг. Камертон для 57-річного Гомбріха – його «Історія». Як для кожного історика мистецтва. Адже перша фраза її відома більше за решту тексту: «Не існує насправді того, що називається мистецтвом. Існують художники» (Гомбріх 1998, с. 15). Далі відкриваємо гугл, статтю «Мистецтво» (краще німецькою), і рухаємось уздовж екрану, відклавши Гомбріха: він товстий, кольоровий – не те що свійський гугл. Хоча, погоджуюся, за концепцією писаних історій Гомбріхова – найдосконаліша в тому часовому проміжку, якому присвячена. Це осмислена хронологічна компіляція з легким розумовим підплигуванням над фактами на кшталт: «Християнське мистецтво середньовіччя є цікавою сумішшю архаїчної спрощеності і вищої навченості» (Гомбріх 1998, с. 136). Може, я такий критичний, оскільки власну історію мистецтва ще не написав?

Лячність Kunstwissenschaft. Як ідеться в хорошій молитві, здається, оптинських старців: Господи, дай мені спокій прийняти те, що не можу змінити, мужність для чогось там іще і – *здатність пам'ятати цитати, імена і датування*. Історик має пам'ятати цитати, дати, події, всякий мотлох, який натомість можна миттєво загуглити, але ж тоді – навіщо нам голова? Навіщо ми, якщо нас зможе замінити гугл, – запитує мистецтвознавець Лада Міляєва?

Як навичка грамотно відмінювати числівники викриває мову інтелігентної людини, так володіння фактами історії мистецтва викриває мистецтвознавця. Але фах «історик мистецтва» навряд чи існуватиме, оскільки це відкидає фахівця в стан позаминутого століття: накопичення, каталогізації, тлумачення. Після праці нашого найкращого мистецтвознавця Федора Шміта «Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція» (1919) історія мистецтва для мистецтвознавця стала ніби нарисна геометрія для архітектора; після праці Жермена Базена «Історія історії мистецтва від Вазарі до сьогодення» (1986) фах мистецтвознавця нарешті отримав онтологічне право на існування, здобувши вже власну історію, яка подекуди плутається з історією мистецтва. З часу появи метамистецтвознавства майже сорок років спливили.

Крок від історії мистецтва до науки про мистецтво, allgemeine Kunstwissenschaft, зроблений давно, у віденській школі зламу XIX–XX століть, і Базен лише зафіксував, як саме цей крок був зроблений і заради чого: заради того, аби розуміти, чим насправді ти зайнятий, продукуючи звуки в студентській аудиторії чи беручись за перо. Спеціальність нарисного геометра існує для того, щоб її викладати майбутнім викладачам нарисної геометрії, тобто задля утримання замкненого кола відтворення

спеціальності заради самого акту його відтворення. Спеціальність історика мистецтв, здається, існує для того самого, для чого існує квітка на урбаністичних пагорбках, випестувана муніципальною тітонькою в оранжевій жилетці зеленбуду: прикрашати місто виблисками скороминучої флори.

Що робитимемо на трампліні? Отже, коли йдеться про окрему спеціальність «історія мистецтва», огортає здивування: де цей знавець буде потім працювати? Можна запитання незручне перетворити на зручне: чим історик мистецтва буде хизуватися? Що транслювати світові? Про що казати на лекції, якщо викладатиме на якійсь дотичній кафедрі, навчаючи собі зміну читців на цій самій кафедрі й не відриваючись од мерехтіння «презентації» картин і картинок? Невже чергове захоплення якоюсь фрескою Джотто з її іконографічним описом і натяком на паннофську іконологію? Чи цитуванням Кристофанеллі?

Вимкни «програвач», увімкни світло, розсунь бадьорим жестом чорні штори, прибири інтим розповідей про конкретні твори, не роби ліниву свідомість студента – майбутнього знавця – ще більш лінивою. Викинь все це «педагогічне», зречись *суми теології* переказів, – думай сам, прямо тут, при слухачах, і головне – прибири оті картинки. В студента є смартфони-айфони, він знайде потрібне. Непотріб минеться.

Про що ти, власне *ти* будеш казати студентові? Роби ставку на анекдот, на історію події, що *спровокувала* твір. А для цього слід, на жаль, читати Вазарі, а не їздити до Італії. Тут товсті книги і вітіюватий текст, там – товста валіза, аеропорт і незручності. Треба опановувати культуру давнини, не вилущуючи її із сучасних запахів Арно чи куряви порт'єр Ватиканської бібліотеки, а прочитуючи те, що не хочеться: Вазарі, наприклад, або Ченніно Ченніні. Або Яна Бялостоцького. Я би взагалі не допускав до викладання людину, яка не прочитала п'ятитомник Вазарі, не запам'ятала відмінності біографії Арнольфо ді Камбіо від Джованантоніо із Вердзеллі, прозваного Содомою, або Кристафано Гепарді, прозваного Дочено. Якесь фактична база, звісно, має тиснути на пам'ять безглуздістю, наче таблиця множення (із якою, приміром, у мене складні стосунки).

От бачте, щойно якісь складні імена, і вже тоскно. Як каже в лекції Гомбріх, його здоров'я не дуже міцне, і від кліше «ренесансне мистецтво відображає відкриття людини» його починає нудити (Gombrich 1966). А ви хочете, щоб це стало справою вашого життя та ще зацікавити інших? Скажете обурено: це не життя, це начотництво. Але ж без нього немає фаху, немає фахівця. Це та гекатомба пару, який має випаритися з вух людини, котра замислила стати знавцем мистецтва – не його істориком, переказувачем, а саме знавцем як повсякденністю проявів психосоми.

Кожний по-своєму наповнює схематичну мапу минулого. Колись у школах були так звані контурні карти (може, і зараз є), які слід було якось опрацьовувати: креслити по крапочках кордони країн, заливати синім волосинки річок, червоним штрихувати горні хребти тощо, і кожний робив це як знав. Таке навчальне панування над географією нагадує знавцтво в історії мистецтва: олівців і життя не вистачить, аби заштрихувати все, але якісь вершини і глибини знати потрібно. Ці глибини (*profundum*) і вершини (*altitudo*) кожний замальовує всередині себе по-своєму, загального прийому немає. Але щоразу слід тримати в уяві, як радить Гомбріх, що разом із учнем-художником слід досліджувати, що означало бути художником у минулому, які завдання перед ним стояли, в яких конкретно обставинах з'явилися твори, що ними зараз захоплюємось (Gombrich 1966). Це вже не тільки історія мистецтва: оскільки мистецтво це естетизація і депрагматизація історії, воно не має минулого – воно все тут-тепер.

Як зауважив Леонідас Донскіс (1962–2016), Санчо Панса це вульгарний реаліст і уособлює реальність, Дон Кіхот це мрійник, уявник, завзятий прожектёр, який вважає світ вигадкою, а свою уяву реальністю, але – лише разом, беручи вкупі принцип реальності і принцип уяви, вони можуть бути поряд, дієво просотуючись одне одним: «Почавши з вульгарності та глузування над використанням рицарем латинських афоризмів, Санчо невдовзі починає змагатися з Дон Кіхотом у мудрій манері говорити» (Донскіс 2012, с. 118). Так історик мистецтва як знавець стає мистецтвознавцем як уявником, сумнівником, заперечником. Свого роду – Аттілою, про якого згадував академік Євгеній Тарле, мовляв, що коли деякі німецькі приват-доценти обурювалися злочинами гунського вождя, Леопольд Ранке мовив: «Якби Аттіла чинив так, як німецькі приват-доценти, він і був би приват-доцентом, а не Аттілою» (Шапиро 1981, с. 285). Тут уже хто на що вчився.

Мистецтвознавець це історик минувшини, дослідник теперішнього і художник слова водночас. А ще – пустун, іронік, глузувальник. До чого тут нещасний художник, цей Homo pictor, «людина, яка зображує»? Гомбріх у захваті, коли людина може правильно написати ім'я Мікеланджело. Де, на яких паперах художник його буде писати? А мистецтвознавець мусить твердо знати, де в прізвищі Мікеланджело два «р», а не два «т».

Між качкою і колібрі. Історія мистецтва відноситься до мистецтвознавства, як фарба до кольору, як голос до співу, як спогад до пам'яті. Зрештою: як минуле до сьогодення.

Але хорошому мистецтвознавцю історія мистецтва вже не цікава, вона лишилася його підставою. Історик мистецтва шукає минуле в теперішньому, його мислення – це «мислення у відставці, мислення, яке перебуває в тилу. Кожен із нас спокутує провину своєї молодості» (Мерло-Понти 1996, с. 21). У молодості можна бути істориком мистецтва, потім слід ставати мистецтвознавцем. Не варто вміщувати минуле в теперішнє, в один і той самий світ. Не можна допускати, аби «юні почуття застигали в старечих творах», як мовив Шпенглер.

Ми не можемо судити про майбутнє мистецтва, зважаючи на його минуле, але можемо збагнути щось у сьогоденні, скориставшись тією історією ніби трампліном. Чому? Теперішнє мистецтва містить у собі те, що нібито обіцяло його минуле, і художник часом виконує те, що йому заповідали попередники, якими він надихався, – тобто бродить по колу, не перетинаючи його меж.

Такий обмін між минулим і теперішнім, якщо хочете, – матерією і духом, їхні взаємні переходи одне в одне є ніщо інше як перехід од *мислення знавецькими відчуттями* до *мислення науковим вираженням*, продукуванням сьогодення, що завтра стає минувиною. Але ж історик мистецтва попри все прагне втілювати свою дивну владу над минулим – прагне постійно винаходити його *продовження* у сьогоденні. А продовження немає, натомість є замкнений світ знавцтва, базований на хорошій пам'яті знавця, його надивленості у творах мистецтва і маленьких мізансцен всередині й навколо їхньої історії, такий собі дитячий крочок від іконографії до іконології. Попри те, історія мистецтва не про зовнішню долю творів (провенанс тут ні до чого, хоча займав, як «Коні» Іларіона Плещинського опинилися в мене), а – внутрішня потреба мистецтвознавця – не об'єкт, але суб'єкт фактово цікавого.

Йому було займаво років тридцять тому, коли світ був закритий, і тутешній знавець був на вагу діамантів: начитаний, надивлений за каталогами художників, більш-менш якісно виданих у Німецькій Демократичній Республіці або мадярським видавництвом «Корвіна» і придбаних за притомні гроші в книгарні «Дружба» на

Хрещатику, 28. Можна пригадати тих, на кого в Києві пальцем показували: Вадим Клеваєв, Платон Білецький, Анна Заварова, Юрій Асєєв, дехто іще. У Харкові показували на Олексія Тица. Ну, аякже, незавершений роман про Караваджіо, популярні книжки про світову архітектуру (з поганими картинками), – треба ж було продукувати історію мистецтва в країні, де це було дуже складно. Приблизно так Георгій Юнгвальд-Хількевич абонував центр Львова, аби зафільмувати в ньому 1978 року Париж доби кардинала Ришельє: «наші грають французьке життя».

Колись, під час переселення народів, варвари вбивали і спокутували, отже спокута стає засобом здійснення вбивства. Історія мистецтва як *історія знавецького гріха* теж форма спокути відсутності смислу в людському творчому вчинку. Але засобом осмислення відсутності цього смислу є, як не дивно, саме мистецтвознавство – весела наука.

Нудно там, де все відбулося, – в минулому, яке закарбоване, навіть закатоване в історії, яка, звісно, незмінна. Але оскільки майбуття іноді так само незмінне, як і минувщина, history це така story, в якій читцю завжди має бути весело, корисно і повчально. Та де ж там: сухо і дуже правильно, безпомильно.

Можна співати і вдома, на кухні, можна надихатися творами – а далі? Читати про них пропедевтичні лекції? Навряд чи це явище здорового глузду. Коли мені кажуть про фах «історик мистецтва», першим спадає на думку мініатюра Семена Альтова «Магдалина» у виконанні Юхима Шифріна. Пам'ятаєте? Ель Греко, «Розкаяна Марія Магдалина», 1577 рік. Полотно, олія. 157 × 121 сантиметрів.

Кортить процитувати етюд Альтова повністю, але обмежуся трьома фрагментами:

1. «Відомо, що Ель Греко малював у жахливі часи панування іспанської інквізиції. У той час на багаттях горіло чимало здібної молоді. Тому ніхто не наважувався відкрито думати, малювати, ліпити. І великі художники змушені були вдаватися до алегорій. Вдався до них і Ель Греко. Магдалина не просто велика жінка з гарною фігурою, як це може здатися недосвідченому глядачеві. Ні! Кожна рисочка на картині непомітно кидає виклик іспанській інквізиції».

2. «А тепер перенесемося у лівий верхній кут. Перенеслися? Там одразу в очі впадають три пташки. Дехто на Заході вважає, що це колібрі, але наші вчені впізнали у них диких качок».

3. «Загалом картина вражає своєю чистотою. Білі мережива, покривало поверх Магдалини, все це мовить нам про тяжку працю іспанських прачок, що день і ніч перуть білизну іспанської знаті, що загрузла в розкоші, вині та жінках. Таким чином, можна розглядати розкаяну Марію Магдалину суворим документом тієї далекої доби. Документ, підписаний рукою Ель Греко, чудового художника, який помер 1614 року, який не дожив до правильного розуміння своєї картини понад триста шістдесят років» (Альтов 1975).

Зізнаюся: кращого аналізу «Магдалини» читати не доводилося навіть у Зедельмаєра, не кажучи про Шольц-Гензеля, Ламбракі-Плака чи Нікоса Хадзініколау. Чому? Через те, що переказ твору зображального мистецтва з конкретним сюжетом лише й може існувати, що в іронічному, гротесковому вигляді. Але що робити фаховому історику мистецтва, якщо він, по-перше, позбавлений почуття гумору, по-друге, не викладає в школі історію мистецтва (чи є такі дисципліни в загальноосвітніх закладах?), мені важко сказати інакше, крім того, що йому варто перетворитися або на мистецтвознавця, або ж на музейну бабусеньку. А от що робити мистецтвознавцеві, який закінчує відповідну кафедру ЗВО, пояснити можна.

Геть од твору біжи. Колись Арсеній Гулига (1921–1996), втомлений пропедевтичним навколо-історико-філософським багатописанням, кинув спостереження, що в XX столітті філософія може існувати лише у формі історії філософії. Приїхали. З одного боку, найголовніше начебто сказане («все вже вкрадено до нас»), з другого боку, що нового можна сказати, коли так багато дуже розумних людей теж втомилися сумніватися, чи справді вони розумні і щось достеменно знають про цей світ, не мовлячи про «той». З мистецтвознавством, яке теж подеколи стає – останнім часом все більш владно – навколофілософською дисципліною для тих, хто здатний підніматися над матеріалом, окреслений процес відбувається з точністю навспак.

У цьому смислі Йоган Гейзинґа (1872–1945) не лише найкращий європейський культурознавець першої половини XX століття, а й найкращий мистецтвознавець, принаймні щодо «великих» і «малих» голландців і французів XIV–XV століть. Згадайте, приміром, як він 1919-го витлумачує антверпенський триптих Жана Фуке «Мадонна з немовлям», для якої позувала куртизанка Агнеса Сорель, фаворитка Карла VII, і які саме висновки Гейзинґа з цього висновує (Хейзинґа 1988, с. 172–173).

Ніби Гейзинґа переходить у царину естетики з домішкою культурознавства. Але естетика й історія мистецтва це традиції-суперники. За Геґелем, філософія це мертва історія, як він її розумів, – мертва минуле. Історик описує труп. Але ж минуле і його історія це різні явища: минуле минає повсякчас, історія повсякчас народжується – вже старенькою, зі зморшками, і через те сучасність рахується з нею вимушено. Нас призвичаїли поважати старість.

У формі історії мистецтва мистецтвознавство існувати не має морального права приблизно після Вельфліна і Абі М. Варбургґа, і так само, як віршезнавство давно може існувати без віршів (за спостереженням Михайла Гаспарова), так мистецтвознавство може існувати без творів живопису, скульптури й архітектури. Музикознавство з театрознавством – теж форми науки про мистецтво – ще тримаються, наче діточки, за фартушки прогулянкових бонн.

Тобто: потрібна історія мистецтва не без імен, а без пам'яток, – тоді виринає привид мистецтвознавства як *allgemeine Kunstwissenschaft*, оскільки погляд на історію мистецтва з позиції історика кардинально відрізняється від погляду на історію мистецтва з позиції мистецтвознавця. Історик прагне бачити в мистецтві щось естетичне посеред політико-ідеологічного, подієвого; мистецтвознавець через твір мистецтва прагне зазирнути в історію і подивитися, що саме викликало цей твір до життя, які саме позамистецькі події (*poza wydarzeniami artystycznymi*) спрацювали на те, аби з'явився твір саме такий, а не сусідній. У того, сусіднього, буде вже своя *story*.

Якщо історик працює з естетичним предметом (формою, що породжена свідомістю «з приводу» художньої форми, але ще не стала художнім образом) мистецького твору, мистецтвознавець – з естетичним предметом художньої культури, що породила і не знищила (а може, і знищила, як у випадку «Ботічеллі – Савонарола») твори мистецтва посеред інших творів, не в безповітряному просторі музею, де лише людина олюднює й осмислює наявність живопису на стінах із шовковими шпалерами й пластики посеред залу на «декоративно-ужитковому» паркеті, – інших подій, інших видів мистецтва: театр, кіно, музика, сценографія, декоративне мистецтво. А головне – посеред *людиноподібних* стосунків між художником і суспільством («геній і натовп»), тобто між іншими людьми, часто геть байдужими до мистецтва як форми їхнього буття, їхньої повсякденності. Пам'ятаєте, як Геґель, зіставляючи історичний опис із мистецтвом, дивувався, що перше бачить дисгармонію світу, друге гармонізує

дійсність? Знайти баланс між цими явищами – досі нагальне завдання в будь-якому фрагменті студіювання.

Історика мистецтва цікавить внутрішній образ, *disegno interno*, який уречевлюється у створеній уявою картині, *disegno esterno*. Мистецтвознавець ж цікавить віддзеркалення зовнішнього образу в суспільній свідомості, посеред інших подій, що, можливо, цим твором мистецтва були спровоковані. Тут і виконання Сьомої симфонії Шостаковича у блокадному Ленінграді, і спалення Ботічеллі власних творів на флорентинській Piazza della Signoria, і заувага гонфалон'єра П'єро Содеріні щодо довжини Давидова носа, і залізний протез Марії Примаченко, і алкогольне розкріпачення «Пар. комуни» й Утрілло, і походження кулаків Сікейроса.

Коли Дюма казав, що історія це цвях, на який він вішає свою картину, він знав, що каже. Хоча цитують неправильно: насправді Дюма трохи по-еротоманському казав, що це Генріх VIII (той самий, який з вісьмома жонами, той самий, стрій якого довгими зимовими вечорами 1540 року вицвірінькував пензликом Ганс Гольбейн Молодший) був гвіздком, на який Дюма повісив свою картину, а не історія як така. Попри все, йому був цікавий сюжет, причому, людинознавчий і ситуативний, акт-тут-тепер, який супроводжує і стіну, в яку вбитий цвях, і самий цвях. Вони можуть бути будь-якими, а от картину може написати тільки Дюма. Або Логвин із Таранушенком, або Бялостоцький із Чубінашвілі, Алпатов із Іриною Даниловою. Або Charles Bayet, за синоптичною «Історією» («*Précis d'histoire de l'art*») якого викладав у Києві професор Павлуцький (Байе 1914). Персоніфікація історика над усе.

Персоніфікація є обов'язковою умовою історичного образу в моїй свідомості, а це вже вправа мистецтвознавча. Жива картина доби, країни зможе вирости на сторінках історико-мистецької (як її ще назвати?) прози поза зв'язком із долею тієї чи тієї постаті. Може, це мав на увазі Вельфлін, коли погрожував мистецькому людству написанням історії мистецтва без імен? Цікаво, про що б він там насправду писав?

Виникнувши на певному рівні знання про мистецтво, науковий образ продовжує жити навіть по тому, як знання, що його породило, вже уточнене або ж спростоване, відредаговане – наче кострубата сосна, зведена до гладкості телеграфного стовпа. Такою, скажімо, є картина античності, намальована Вінкельманом, образ ренесансної культури, створений Буркгардтом, або образ китайського ренесансу, лишений Конрадом на прикладі Хань Юя, який виступив за Конфуція та Мен-цзи проти офіційного конфуціанства, буддизму й даосизму.

За зна́ком – на вулицю Уффіці. ««Важка» річ, або річ, що чинить опір механізму загального процесу виробництва, починає об'єктивно відображати в собі цілі та можливості самого виробництва, а тим самим – цілі та можливості людської життєдіяльності взагалі. Таку річ із повною підставою можна назвати й «ідеальною річчю», присвоєння якої відтепер має припускати існування ідеальних форм оцінок, тобто здатність людини вимірювати значущість предмета і за таким критерієм, як суспільний ідеал» (Канарский 1982, с. 41). Підставимо сюди, ніби в математиці, замість слова «річ» словосполучення «художній твір», і побачимо: проступає відчуття свободи як ілюзії можливості вибирати собі суспільний ідеал, до якого має (чи справді так?) дотягуватися твір. Тут історик мистецтва не впоратися, потрібна інша осмисленість самоосвіти.

Мистецтвознавець може опинитися і істориком мистецтва, але якщо чужа людина, зобов'язаний бути і його теоретиком, узагальнювачем, тобто виходити за межі твору в інші сфери культури. Та інакше і не вийде, оскільки будь-яке знавецтво цікаве – окрім самого знавця – у своєму практичному стані.

Практика тут, якщо хочете, це прикладна історія мистецтва, яка веде, з однієї стежки дивлячись, до самої історії, дивлячись із другої стежки, – розвиває форми мистецтва, ускладнюючи їх, зокрема технологічно, особливо форми контемпорарні або загально-видовищні (Станіславська 2016; Пучков 2019; Пучков 2021), коли всякий художник це насамперед перформер, який перетворює своє життя на твір мистецтва, а мистецтвознавець вивчає його в його житті, і бере з нього приклад для свого життя – стаючи художником слова «свого роду». Як дуже добре сказав Богдан Сюта про музичномовну знакову специфіку, – знаками в музиці є не конкретні сталі утворення, а більш-менш сталі типи звукових поєднань, і кожне з них має не одне певне значення, а множину потенційних значень, поля яких не передбачають чітко встановлених меж (Сюта 2010, с. 123). Це саме, як не дивно, стосується і мистецтвознавчого письма про форми зображального мистецтва.

Тут можна проспівати осанну пташиній мові, конкурентній конвергенції метафор, шкловським формам *учуднення* (рос. «остранения») і Воррінґерового *очування* (Einfühlung), згадати правило триконіуса (річ, що згадується у Святому Письмі, може мати значення, яке додається до її безпосереднього значення), транспонувавши його на власний текст, і всіляко погодитись з Еудженіо Гареном щодо функційності полемічної свідомості, застосувавши її інструментарій не лише до доби італійського Ренесансу. Тобто вдатися до метафоричної інтерпретації, що забезпечується контекстом розмислу. Тоді ризикує виникнути образ павича – красеня з красенів, а от як рота розкриє, то ховайся куди та краса поділася.

Аромати Арно. Насправді повинно йтися не так про фаховість і ерудиційність історика мистецтва, що становить звичайну принаду фахівця, – як про можливості / потенції продуктивної, репродуктивної і навіть непродуктивної уяви мистецтвознавця як культурознавця, який розширює і свої обрії, і обрії читців його писемної продукції за рамки мистецтва; про слабку і сильну форми мистецтвознавчого письма, про специфіку рефлексування імерсивних (зануреннєвих) мистецтв і т. ін., але це теж трохи інша story.

Як спостеріг Юрій Лотман, історичний процес це своєрідний експеримент, який ставить науковець над собою, над власною здатністю вдивлятися в минуле з тим, аби побачити невідомі ще йому закономірності (Лотман 1992, с. 29) – закономірності формування художньої форми і функціонування цієї форми в культурі – два різні типи закономірностей: геґелівські внутрішнє (Innere) і зовнішнє (Äußere). «Непередбачуваність замінюється у свідомості спостерігача закономірністю» (Лотман 1992, с. 30). Правду кажучи, проблема формування зовнішньої і внутрішньої форми є центральною проблемою розрізнення історії мистецтва і мистецтвознавства. *Мистецтвознавство* це завжди щось, що дорівнює *мистецтвовипробуванню* (Габричевский 2002, с. 88–90), тобто завжди щось експериментальне, нечітке, а *історія мистецтва*, за тим самим Олександром Габричевським, це «реконструкція темпорального процесу, впродовж якого реалізуються культурні внутрішні форми» (Габричевский 2002, с. 46). Різні цілі передбачають різні засоби, але головним є постать самого дослідника, який, коли вважає себе мистецтвознавцем, вдається до продуктивного теоретизування, коли істориком мистецтва, – вдається до репродукцій. Удаваймося разом із ними – сміливо, безтурботно, радісно.

Список джерел і літератури

- АЛЬТОВ, С., 1975. Магдалина. *Музеи мира*, URL: <https://museumsworld.ru/0humor/altov/alt11.html> (15.10.2022)
- БАЗЕН, Ж., 1995. *История истории искусства от Вазари до наших дней*. Пер. с фр. К. А. Чекалова; Общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. Москва: Прогресс; Культура.
- БАЙЕ, К., 1914. История искусства / Пер. под ред. и с прибавлением главы о русском искусстве проф. Университета св. Владимира Г. Г. Павлуцкого. Изд. 3-е, исправ. и доп. С 370 рисунками в тексте, 42 фототипиями. Киев: Изд-во С. В. Кульженко.
- ВАЗАРИ, Дж., 1933. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. с ит. Ю. Верховского, А. Габричевского, Б. Грифцова и др.; Предисл. А. В. Луначарского, ред. и вступ. ст. А. Дживелегова и Абрама Эфроса: В 2 т. Москва; Ленинград: Academia.
- ВАЗАРИ, Дж., 1956–1971. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. с ит. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского; Под ред. А. Г. Габричевского: В 5 т. Москва: Искусство.
- ВАЗАРИ, Дж., 1970. *Життєписи найславєтнїших живописцїв, скульпторїв та архїтекторїв* / Пер. з італ. А. О. Перепадї, П. І. Соколовського; Вступ. ст. Ю. С. Асєєва; Комент. Ю. С. Асєєва, Л. М. Сак. Київ: Мистецтво.
- ГАБРИЧЕВСКИЙ, А. Г., 2002. *Морфология искусства* / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина; Общ. ред. А. М. Кантора. Москва: Аграф.
- ГОМБРИХ, Э., 1998. *История искусства*. Пер. с англ. Москва: Трилистник.
- ДОНСКИС, Л., 2012. *Влада та уява: Студії з питань політики та літератури*. Пер. з англ. О. А. Буценка. Київ: Спадщина.
- КАНАРСКИЙ, А. С., 1982. *Диалектика эстетического процесса: Генезис чувственной культуры*. Киев: Высшая школа.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1992. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис; Прогресс.
- МЕРЛО-ПОНТИ, М., 1996. *В защиту философии*. Пер. с фр., послесл. и прим. И. С. Вдовиной. Москва: Изд-во гуманитар. л-ры.
- ПУЧКОВ, А. А., 2019. Искусствоиспытательское промышленное производство как о виде знания (над эстетикой Густава Шпета). *Философское самоопределение Густава Шпета*. Под ред. М. Ю. Савельевой, Т. Д. Суходуб, Г. Е. Аляева. Киев: Изд. дом Дмитрия Бурого, 220–268.
- ПУЧКОВ, А. А., 2021. Художественный язык контемпорари как форма визуальной зауми: К постановке проблемы. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2021, вип. 45, 23–33.
- ПУЧКОВ, А., 2018. *Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво)*. Київ: Дух і Літера.
- СКУРАТИВСЬКИЙ, В. Л., 2020. *Скуратівський у КІНО-КОЛІ (1997–2008)*. Київ: Ін-т культурології НАМ України.
- СТАНІСЛАВСЬКА, К., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. Вид. 2-е, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ.
- СЮТА, Б., 2010. *Основи парамузикознавства*. Київ: Вид. дім Дмитра Бурого.
- ХЕЙЗИНГА, Й., 1988. *Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XVI и XV веках во Франции и Нидерландах*. Пер. с нидерл.; Отв. ред. С. С. Аверинцев. Москва: Наука.
- ШАПИРО, А. Л., 1981. Мои встречи с Е. В. Тарле. *Из литературного наследия академика Е. В. Тарле* / Отв. ред. М. В. Нечкина. Москва: Наука, 278–286.
- GOMBRICH E. H., 1966. Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January. URL: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc34.pdf>

References

- AL'TOV, S., 1975. Magdalyna. *Muzey myra*, URL: <https://museumsworld.ru/0humor/altov/alt11.html> (15.10.2022)
- BAZEN, Zh., 1995. *Istoriya istorii iskusstva ot Vazari do nashikh dney*. Per. s fr. K. A. Chekalova; Obshch. red. i poslesl. Ts. G. Arzakanyana. Moskva: Progress; Kultura.
- BAYYe, K., 1914. *Istoriya iskusstva* / Per. pod red. i s pribavleniyem glavy o russkom iskusstve prof. Universiteta sv. Vladimira G. G. Pavlutskego. Izd. 3-ye, isprav. i dop. S 370 risunkami v tekste, 42 fototipiyami. Kiyev: Izd-vo S. V. Kul'zhenko.
- DONSKIS, L., 2012. *Vlada ta uiava: Studii z pytan polityky ta literatury*. Per. z anhl. O. A. Butsenka. Kyiv: Spadshchyna.
- GABRICHEVSKIY, A. G., 2002. *Morfologiya iskusstva* / Sost. i prim. F. O. Stukalova-Pogodina; Obshch. red. A. M. Kantora. Moskva: Agraf.
- GOMBRICH E. H., 1966. Reflections on teaching art history in art schools paper given, 4th January. URL: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc34.pdf>
- GOMBRIKH, E., 1998. *Istoriya iskusstva*. Per. s angl. Moskva: Trilistnik.
- KANARSKIY, A. S., 1982. *Dialektika esteticheskogo protsessa: Genezis chuvstvennoy kultury*. Kiyev: Vysshaya shkola.
- KHOYZINGA, Y., 1988. *Osen' srednevekov'ya: Issledovaniye form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XVI i XV vekakh vo Frantsii i Niderlandakh*. Per. s niderl.; Otv. red. S. S. Averintsev. Moskva: Nauka.
- LOTMAN, Yu. M., 1992. *Kultura i vzryv*. Moskva: Gnozis; Progress.
- MERLO-PONTI, M., 1996. *V zashchitu filosofii*. Per. s fr., poslesl. i prim. I. S. Vdovinoy. Moskva: Izd-vo gumanit. l-ry.
- PUCHKOV, A., 2018. *Mizh navihatsiinymy shchohlamy: Profili ukrainskykh mystetstvoznavtsiv (arkhitektura i vizualne mystetstvo)*. Kyiv: Dukh i Litera.
- PUCHKOV, A., 2019. *Iskusstvoispytatel'skoye promyshleniye o kontemporari kak o vide znaniya (nad estetikoyst Gustava Shpeta)*. *Filosofskoye samoopredeleniye Gustava Shpeta*. Pod red. M. Yu. Savel'yevoy, T. D. Sukhodub, G. Ye. Alyayeva. Kyiv: Izd. dom Dmitriya Burago, 220–268.
- PUCHKOV, A., 2021. *Khudozhestvennyy yazyk kontemporari kak forma vizual'noy zaumi: K postanovke problemy*. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Kyiv, 2021, vyp. 45, 23–33.
- SHAPIRO, A. L., 1981. *Moi vstrechi s Ye. V. Tarle. Iz literaturnogo naslediya akademika Ye. V. Tarle* / Otv. red. M. V. Nechkina. Moskva: Nauka, 278–286.
- SluTA, B., 2010. *Osnovy paramuzykoznavstva*. Kyiv: Vyd. dim Dmytra Buraho.
- SKURATIVSKIY, V. L., 2020. *Skurativskiy u KINO-KOLI (1997–2008)*. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy.
- STANISLAVSKA, K., 2016. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury*. Vyd. 2, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM.
- VAZARI, Dzh., 1933. *Zhizneopisaniya naiboleye znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* / Per. s it. Yu. Verkhovskogo, A. Gabrichevskogo, B. Griftsova i dr.; Predisl. A. V. Lunacharskogo, red. i vstup. st. A. Dzhivelegova i Abrama Efrosa: V 2 t. Moskva; Leningrad: Academia.
- VAZARI, Dzh., 1956–1971. *Zhizneopisaniya naiboleye znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* / Per. s it. A. I. Venediktova i A. G. Gabrichevskogo; Pod red. A. G. Gabrichevskogo: V 5 t. Moskva: Iskusstvo.

VAZARI, Dzh., 1970. *Zhyttiepysy naislavetnishykh zhyvopystsiv, skulptoriv ta arkhitektoriv* / Per. z ital. A. O. Perepadi, P. I. Sokolovskoho; Vstup. st. Yu. S. Asieieva; Koment. Yu. S. Asieieva, L. M. Sak. Kyiv: Mystetstvo.

**Розмисли над Гомбріховими розмислами,
або Історія мистецтва як злиденна родичка мистецтвознавства**

Предметом розмислів, оприлюднених у статті, стала лекція німецького мистецтвознавця Ернста Гомбріха (1909–2001) «Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах», прочитана в січні 1966 року. Якщо необхідність читання такого курсу художникам ніхто не заперечує, – провокативне запитання, наскільки збігаються сучасна історія мистецтва із сучасним мистецтвознавством, тобто з наукою про мистецтво (*allgemeine Kunstwissenschaft*) або ж із теорією мистецтва, – примушує замислитись не тільки над тим, який саме фах здобувають студенти, спеціалізуючись на історії мистецтва, а й над тим, в якому зв'язку перебуває історія мистецтва «всередині» мистецтвознавства. Залучаючи низку конкретних прикладів, у статті зроблено спробу показати, з яким матеріалом працює історик мистецтва, а з яким працює мистецтвознавець; наголосити на тому, що історія мистецтва відноситься до мистецтвознавства, як фарба до кольору, як голос до співу, як спогад до пам'яті, як минуле до сьогодення. Показано, що намагання історика мистецтва перетворити цю історію на сьогодення шкодить і історії мистецтва, і сучасному мистецтвознавству, яке шукає нові мотиви, методи і методики, а також стилістику письма, відштовхуючись від історії мистецтва, а не всотуючи її мотиви, методи, методики і стилістику письма. Якщо на початку формування європейської моделі мистецтвознавства як «теорії та історії мистецтва» саме історія мистецтва була стрижнем, навколо якого виникали теоретичні узагальнення, себто теорія мистецтва, і поставала загальна гуманітарна наука про твори мистецтва й їхню природу (іконографія, іконологія), тепер історія мистецтва лишається належним базисом для фахової підготовки мистецтвознавця – людини, яка здатна самостійно розглядати твори мистецтва не в історії мистецтва, а в історії культури, точніше, – у самому вирі культури, що лише завтра стане історією. Мистецтвознавство стає одним із важливих елементів загальної науки про культуру, культурознавчою дисципліною, в якій історія мистецтва посідає належне їй місце – знання про те, як відбувається виготовлення людством ціннісно значущої, виразної поверхні буття. Утім, різні цілі передбачають розмаїття засобів, але головним лишається постать дослідника, який може вважати себе мистецтвознавцем, і тоді вдається до теоретизування й прирошення мистецьких смислів, або істориком мистецтва, і тоді вдається до репродукування знання, а не прирошення.

Ключові слова: Ернст Гомбріх, історія мистецтва, наука про мистецтво, мистецтвознавство, митець, естетичний предмет, твір мистецтва.

Andriy Puchkov, full member of the Ukrainian Academy of Architecture, laureate of the State Prize of Ukraine in the field of architecture, Honored Art Worker of Ukraine, DSc (Science of Art), PhD (Theory & History of Architecture), Professor of Theory & History of Culture, adviser to the Presidium of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0635-6361>

Андрій Пучков, дійсний член Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, кандидат архітектури, професор, радник Президії Національної академії мистецтв України (Україна).

Received: 26-10-2022

Advance Access Published: December, 2022

ПРО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, ІСТОРІЮ МИСТЕЦТВ, ІНФРАСТРУКТУРНУ ОБУМОВЛЕНІСТЬ

Тарас Березюк

On Connoisseurship, Art History, Infrastructure Conditionality

Taras Berezyuk

The text attempts to define the concept of connoisseurship («mystetstvoznavstvo») as both identified with and opposed to art history. Both categories are interdependent: a connoisseur produces knowledge, and an art historian reproduces and tests it. Here we focus on connoisseurship and art history as educational strategies that secure the reproduction of specialists in the respective fields. If art history is a part of humanities with its clearly defined methodology and theory, then connoisseurship is a practical branch of knowledge essential to basic education. If the first aims to teach future scholars, the second is aimed at future managers of creative industries: cultural makers, museum workers, curators, etc. Obviously, the use of any educational concepts in local educational institutions is an acquired form of permissions and restrictions, which are censored by systemic self-reproduction, i.e., demonstrates infrastructural conditionality — a set of socio-psychological, political, and economic factors which bring the ideal type into reality. In other words, there is a grounded gap in the integrity of the educational program and its quality in a specific area. Internal institutional life is a kind of gestalt consisting of interests, agreements, competencies, productivity, methodological tradition, and adoption. That is, under certain external factors, the teaching method or subject changes to a balanced form of mutual existence and serves as a tool for self-preservation. At the same time, it activates a problem of the professional distinction between the planes of art history and connoisseurship. The joint opposition claims regression and stagnation in one case and revival and status subordination in the other. The difficulties of overcoming both are demonstrated through particular examples. Ideally art history is the field of production of texts that refer to socio-psychological, aesthetic, artistic, political, and economic contexts. This approach was partially emulated by connoisseurship and shaped its thesaurus.

Keywords: *connoisseurship, art history, infrastructural conditionality, educational institution, academy.*

Останнім часом доводилося зіштовхуватись із ніяковінням перед терміном «мистецтвознавство» і вимогою ідентифікації у вигляді «мистецтвознавця». Якщо зовнішньо ще можна уявити сферу захоплень носія цього титулу, зважаючи на його нетривіальну емансипованість, то рід професійних обов'язків і компетентностей в одному випадку викликає подив, в іншому — обурення. Щоби бути чесним, і перше, і друге є виправданими, особливо через розрив між ідеальним типом, що прописаний у дипломі випускника дотичних кафедр, та його справжніми якостями. Інакше кажучи, те, яким освітня система хоче бачити мистецтвознавця, є далеко не тим, чим він є насправді.

Здається, саме прагматичне фігурування терміну «мистецтвознавство» з усіма його ролями породжує конфлікт. Пригадуються деякі з них. По-перше, мистецтвознавець як наївний любитель мистецтва, що впевнений у власній винятковості. По-друге, мистецтвознавець як знавець-енциклопедист, який не потребує додаткового підтвердження своїх кваліфікацій. По-третє, мистецтвознавець як працівник у сфері мистецтва (можна сплутати з радянським канцеляритом «работник искусства»), що претендує на легітимність, надану освітнім закладом зокрема.

А конфлікт ось який: де серед усіх вищезазначених (список, імовірно, можна продовжувати) типів слід шукати дослідника мистецтва, який здатен не тільки накопичувати, а й впорядковувати і продукувати знання? Цей майже розподіл праці фактично не передбачає відповідальності за зазначені обов'язки. Тим не менше, останній відразу ж підпадає під приціл докору. Але його алібі настільки збірна, що доводиться неодноразово перепитати: *quo vadis, homines?* У відповідь отримати: у музей, у галерею, в архів, у школу, в академію, у редакцію тощо. Список справ настільки різноманітний, як і список навчальних предметів у типовій програмі типової академії, що цих кадрів готує.

Можна, звісно, виокремити іншу категорію і протиставити «мистецтвознавство» більш життєствердній «історії мистецтв» і цим відтворити розмисли ще Макса Фрідлендера, Ервіна Панофського, Ганса Зедельмаєра. Але вони будуть схожими більше на моделі освітніх стратегій, ніж на методи викладання «знання про мистецтво». Щоправда, цим встановлюватиметься принаймні якась ясність, тож педантична судова зможе ненадовго відступити.

Тоді мистецтвознавство — освітньо-практична дисципліна, що готує радше культурних менеджерів, ніж науковців-дослідників. У її рамках доречно сформулювати «операційну базу даних» (говоріння, письмо, комунікаційна етика, джерелознавство, проектний менеджмент у сфері культури тощо), навчити розумінню теорії й історії стилів, історії мистецтва (бодяй фактографічно), стислої історії естетичних і філософських вчень, теорії й практики експертної (зادля професійної атрибуції пам'яток мистецтва), виставкової, кураторської, музейної, пам'яткоохоронної діяльності тощо.

Генеалогічно цей більш-менш адаптований під соціальні й художньо практичні реалії вид кваліфікованості можна споріднювати зі знавцтвом. Такі імена як Джованні Мореллі, Джозеф Кроу, Джованні Баттіста Кавальказелле, Бернард Бернсон, Роберто Лонгі, Жорж Гюлен де Лоо, Жорж Вільденштайн, Макс Фрідлендер зі своїми портретами (Базен 1994, с. 178–196) — створюють уявлення про тип знавця-коносьєра з гострим зором, натренованою пам'яттю і розвиненою інтуїцією, що мають на меті атрибуцію художніх творів у якому-небудь музеї, біля кишені приватного колекціонера, чи заради власного інтересу. У своєму арсеналі вони легко володіють словом і морфологічно-анатомічним, чи то пак формально-стилістичним аналізом, дарованим «чистою візуальністю», яку пов'язують із успадкованістю теорій Генріха Вельфліна, Конрада Фідлера, Адольфа фон Гільдебранда.

Цей знавець — продукт художньо-виробничих відносин, що на деякий час зумів утримати позицію на ринку мистецтва власною винятковістю: кому як не йому довірити питання достовірності авторства тієї чи тієї картини аби підтвердити право купівлі-продажу? Звідси візуальний досвід, формований надивленістю, випробовував себе в суто практичній площині: там, де існував запит. Достатньо було до останньої видимої нитки полотна вивчити манеру майстра чи то школи, щоби інтуїтивно

відчувати приналежність і легко зробити висновок: ця картина належить Тиціану, а не Джорджоне (Leith 2013).

Можливо, систематизовано навчати цьому нині вже не так актуально, оскільки колекціонер сам може бути і знавцем, і експертом, і куратором, і менеджером, у чому не слід сумніватися бодай після форуму колекціонерів в М17, що відбувся в липні 2021-го (M17 International Art Collectors' Forum) Але майстерність оповіді про Джотто, школу та послідовників без опори на жодну дату, відштовхуючись лише від якості ліній, кольору, ефекту сприйняття, як це робить Бернсон, принаймні варта уваги (Berenson 1909).

Попри те, що з часу видання його відомої книги минуло понад сто років (її перша публікація — 1896), завдання з курсу Людмили Міляєвої в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (далі – НАОМА) можуть здаватися схожими: писемна відповідь на вимогу «Опишіть деїснну композицію із с. Березни» в Національному художньому музеї України, чи «Описати ікону Св. Миколая з церкви Миколи Набережного на Подолі» — потребують певної терплячості й віртуозності. А ще — обізнаності, грамотності й чималого запасу слів. І справа не так у «чистій візуальності», як у необхідності логічно побудувати цікаву оповідь з доступних матеріалів. Доводиться імпровізувати, залучаючи що завгодно, аби відірватися від нудного опису ліній і фарб. Здається, саме це і було сутністю завдання. Чи не з тією ж проблемою зустрічається музейник перед натовпом галасливих і неуважних глядачів? Адже його завдання не просто розважити публіку, чи навпаки — завантажити сукупністю фактів і складних теорій. Він стоїть перед випробуванням віднайти такий рівень соціальної довіри, за якого музейний предмет почне оживати, скидаючи сакралізовану ауру й перетворюючись на об'єкт взаємодії. Тому мистецтвознавець не просто повинен харизматично підійматись над фактом і текстом, а й уміти пробуджувати відчуття емпатії. Можливо, саме тоді присутність у музеї (чи в аудиторії, чи на публічному виступі в галереї) стане особливим засобом комунікації. І все це могло би стосуватись лише драматургії й акторської майстерності, якби не питання тексту, що переносить до іншого поняття — історії мистецтв.

Оскаржуючи роль узагальнень, що постають від потреби побудови діахронічної схеми зі стилів, які в той же час доповнюють історії політичні, економічні, соціальні, Фрідлендер доходить до парадоксальних висновків: начитаність історика мистецтв приховує самий факт (художній твір) і відволікає від деталей, що можуть руйнувати послідовну конструкцію (Фридлендер 2013, с. 124–135). Але це і не дивно — він хотів довести значимість запропонованого натомість методу знавцтва (який, до речі, мляво сформульовано) як єдино істинного способу пізнання художніх явищ. Фрідлендер переконаний, що історик мистецтв у пам'ятках мистецтва шукає лише «докази, що підтверджують враження від духу епохи, які сформувались у нього на основі читання» (Фридлендер 2013, с. 132). Зрозуміло, що цим автор книжки (її перше видання — англomовне, 1942 року), колишній директор музею в Берліні, відмежовується від лінії Алоїза Ріґля, Абі Варбург'а, Макса Дворжака, Ервіна Панофського, Ернста Гомбріха тощо. Тобто пропонує рухатися не дедуктивно, а індуктивно — від факту творчої діяльності до умов, що її формують. Історик мистецтва при цьому (у будь-якому випадку — знавець), нудьгуючи, залучає масив текстів із історії, філософії, соціології, психології і дрейфує між політикою й естетикою, вимагаючи (допитуючи, як пише Фрідлендер) від образів з картин заговорити.

У свою чергу, Ервін Панофський дотепно розділяє мистецтвознавця й історика мистецтва на подоби того, як у медицині один відповідає за діагностування, а інший —

за дослідження хвороби. Нібито перш ніж повідомити пацієнту, що той хворий на рак, потрібно володіти масивом симптоматики, природи й наслідків її розвитку, тобто онтологією захворювання, а вже потім брати відповідальність лякати вироком (Panofsky 1955, p. 19).

Здається, все сходиться до того, що, повторюючи Абрама Мардера, філософія передувє теорії, теорія передувє практиці (Пучков 2018, с. 357–384), тоді історія мистецтв передувє мистецтвознавству. Жиль Делез з цим, напевно, не погодився б, розглядаючи теорію дійсною лише тоді, коли вона знаходиться у постійному русі з практикою (Фуко 2002, с. 66–80). До того ж, Панофський наводить іще один кумедний приклад: історія й теорія мистецтв подібні до двох сусідів, один з яких володіє зброєю, а другий — амуніцією (Panofsky 1955, p. 22). Користь отримують обидва лише у співпраці.

Отож, теорія мистецтва відповідальна зокрема за розроблення категорійної (понятійної) системи, може і повинна орієнтувати історика в художньому процесі (Мардер 2022, с. 103). Так само й історик повинен постійно оновлювати оболонку знання продуктивною діяльністю, бути здатним орієнтувати мистецтвознавця (коносьєра, знавця) у художніх методах, практиках, закономірностях задля продовження здорової життєдіяльності системи художніх відносин.

Тоді історія мистецтв — гуманітарна наука і водночас освітньо-теоретична дисципліна, покликана для синтезу і розширення знання з генеалогії, методології, структурології мистецтва як естетичної категорії в її залежності від інших гуманітарних наук (філософії, соціології, психології, світової історії тощо).

Авжеж, ідеться знову ж таки про ідеальні типи. Нескладно піддати сумніву сконструйовані поняття, перекладаючи їх у життя, в локальні освітні системи зокрема. Тобто експериментально дистилювати візії освітніх стратегій і отримати те, що можна назвати інфраструктурною обумовленістю.

Кожен освітній заклад як інституція — тією чи іншою мірою консервативний. Настільки, наскільки він може зберігати і репродукувати знання, відтворюючи тип соціальних відносин, про що мовить П'єр Бурдьє (Bourdieu 1990). Разом з цим, педагогічне середовище вже є усталеною моделлю комунікації, яка дозволяє освітній системі генерувати культурний арбітраж, видаючи дипломи як свідчення про володіння символічною владою, що легалізується державою (Bourdieu 1989). Тобто диплом мистецтвознавця чи історика мистецтв є перепусткою до професійної діяльності в музеях, галереях, художніх колекціях, дослідницьких установах тощо, а отже до суспільного визнання й делегації відповідальності. Спираючись на привілей, наданий державою для регулювання компетентності майбутніх працівників, освітня інституція приймає зручну форму для їх репродукування, і зрештою — саморепродукування. Очевидно, за певного консенсусу освітня вертикаль дозволяє сформувати комунікацію на рівні горизонталі: між викладачами і студентами, які здатні домовитись задля отримання спільної вигоди. Часто ці взаємовідносини обмежуються міною торгівлею, де бали обмінюються на успішність, а через те задовольняють вибагливість студента. Подекуди така модель співіснування перетворюється у примирення вибагливості невимогливістю, а в результаті — у спільний регрес, де всі (чи, може, не зовсім) усе розуміють, але всім комфортно. При цьому будь-який конфліктний (тобто вимогливий) у системі «елемент» цькують, або ж видаляють як небезпечний. Загалом, це демонструє інфраструктурну обумовленість, що є соціальним механізмом взаємовиключень, дозволів і обмежень, які діють у межах «дистриб'ютора освітніх послуг» — навчального закладу, що працює на самозбереження. Для персоніфікації слід навести один приклад.

У рамках практики менеджменту культурних проєктів магістранти I-го курсу НАОМА впродовж лютого–травня 2021-го готували спільну виставку під надійним керівництвом співзасновниці Аукціонного дому «Корнерс» Ольги Сагайдак. У результаті виставка мала на меті демонструвати процес створення виставки з усіма недоліками й антуражем. Виявилось, що шестеро співкураторів не просто дійшли до нерозуміння один одного, а й до небажання розуміти через нестачу інтересу роботи в спеціальності й нестачу теоретичної готовності справлятися із поставленими завданнями після п'яти років навчання в Академії. Попри те, що навчальні програми загартовували студентів такими дисциплінами, як «Кольорознавство», «Техніка і технологія живописних матеріалів», «Основи музейної справи і навчальна практика», «Менеджмент», «Обіг мистецьких цінностей», «Галерейництво і аукціонування», «Оціночна діяльність», «Колекціонування культурних цінностей», «Експертиза творів образотворчого мистецтва» з найбільш детальними варіаціями історій мистецтв від Сходу до Заходу, від давнини до XX століття тощо, – кураторська, тобто виставкова діяльність, як складова практичних інтересів мистецтвознавця, виявилася не просто не під силу, а й нецікавою. Тому студенти вирішили розповісти про ці та інші недоліки освітньої системи Академії, залучаючи до діалогу молодих художників, а разом з тим – викладачів і адміністрацію навчального закладу. Декому з останніх, як виявилось, внутрішньоакадемічні (й не лише) проблеми також не були важливими. Урешті-решт, виставка завершилась у червні, а за декілька місяців керівника практики усунули від викладання без попереднього відому.

Через таку невизначеність і неготовність до визначеності усіх складових освітньої програми, що повинна піклуватися за теоретичне облицювання майбутніх працівників, і певною мірою навіть дієвців у сфері мистецтва, мистецтвознавство стає радше «блудним мистецтвознавством» — знавцтвом без розуміння траєкторії руху, що ніби човен Тезея, у якому нові дошки скінчилися, повертається до усталених оповідей про лінії, форми, стилі, а потрібно ж, ніби Вольтер у Локка, віднайти суб'єктивацію особистої тотожності (Декомб 2015, с. 114) — упевненість цілеспрямованої приналежності. Тим не менше, натяки на те, що програма покликана готувати культурних менеджерів з адаптованими до структури художніх виробничих відносин (ринку) навичками, можна простежити попри те, що необхідність самозбереження перетворює інституцію на клуб за інтересами, де методи і предмети викладання стають прийнятними попри свою якість, тобто за замовчуванням (чи колективною згодою?).

Можливо, художні академії українського пострадянського простору в цьому не є унікальними. Кожен освітній заклад так чи інак намагається вибудувати «скляну стелю», ніби ковпак, під яким зручно почуватись у безпеці (Калугер 2021). Можливо, історії мистецтв в Україні, як гуманітарній дисципліні реконструкції й рекреації (Panofsky 1955, р. 20), слід не просто відтворювати унікальне поєднання художніх, політичних, соціальних та індивідуальних факторів, а зберегти від небезпеки побудову цього вчення «про життя і живі організми», не відштовхуючись від «спостереження за мертвими» (Зедльмайр 2000, 70). Тобто, уникаючи, за словами Рема Колгаса, «смердіння контексту», варто «археологічне дослідження» з одного боку підтримувати «естетичною рекреацією» з другого. Тільки тоді спроектована арка матиме стійкість і витримає напругу (Panofsky 1955, р. 19). Відтак, історія мистецтв як повноправна гуманітарна наука розумітиме свої завдання і предмет принаймні доти, доки не віднайде баланс інституційного співіснування. Тоді мистецтвознавство, як культурний

менеджмент, наче губка, що всотує тексти, матиме речовину для поживи і якісного самовідтворення. Але здається, все ж таки, це ідеальні типи.

Список джерел та літератури

- БАЗЕН, Ж., 1994, *История истории искусства от Вазари до наших дней*. Пер. с фр.; Общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. Москва: Прогресс; Культура.
- ДЕКОМБ, В., 2015, *Клопоти з ідентичністю*. Пер. з фр., передм., прим. В. Омелянчика. Київ: Стилос.
- ЗЕДЛЬМАЙР, Г., 2000, *Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. Пер. с нем. Ю. Н. Попова; Послесл. В. В. Бибикина. Санкт-Петербург: Аxiома.
- КАЛУГЕР, А., 2021, *История искусства после истории искусства. Коридор*. [Online] Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/ystoryia-yskusstva-posle-ystoryy-yskusstva.html>. [У доступі: 29 грудня 2021].
- МАРДЕР, А., 2022, Система знань, *Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій*, 1(13). Після Соціалістичного Модернізму. Архітектура, міський дизайн і планування 1980-х, 102–107.
- ПУЧКОВ, А., 2018,4 *Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво)*. Київ: Дух і Літера.
- ФРИДЛЕНДЕР, М., 2013, *Об искусстве и знаточестве*. Пер. с нем. М. Ю. Кореневой. Санкт-Петербург: Андрей Наследников.
- ФУКО, М., 2002, *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Пер. с фр. С. Ч. Офертаса; Общ. ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. Москва: Праксис.
- BERENSON, B., 1909, The Florentine Painters of the Renaissance With An Index To Their Works. *The Project Gutenberg*. [Online] Available from: <https://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm> [Accessed: 28th December 2005].
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C., 1990, *Reproduction in Education, Society and Culture*. Trans. from French by R. Nice. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications in association with Theory, Culture & Society.
- BOURDIEU, P., 1989, Social Space and Symbolic Power, *Sociological theory*, 1(7), 14–25.
- M17 International Art Collectors' Forum. *Центр сучасного мистецтва М17* [Online] Available from: <https://m17.kiev.ua/exhibition/m17-international-art-collectors-forum/>.
- LEITH, S., 2013, How honest was Bernard Berenson?. *The Spectator*. [Online] Available from: <https://www.spectator.co.uk/article/how-honest-was-bernard-berenson-> [Accessed: 14th December 2013].
- PANOFSKY, E., 1955, *Meaning in the visual art*. New York: Anchor Books edition.

References

- BAZEN, Zh., 1994, *Istoriya istorii iskusstva ot Vazari do nashikh dney* [A history of art history from Vasari to present]. Per. s fr.; Obshch. red. i poslesl. Ts. G. Arzakanyana. Moskva: Progress; Kultura.

- BERENSON, B., 1909, *The Florentine Painters of the Renaissance With An Index To Their Works. The Project Gutenberg*. [Online] Available from: <https://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm> [Accessed: 28th December 2005].
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C., 1990, *Reproduction in Education, Society and Culture*. Trans. from French by R. Nice. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications in association with Theory, Culture & Society.
- BOURDIEU, P., 1989, Social Space and Symbolic Power, *Sociological theory*, 1(7), 14–25.
- DEKOMB, V., 2015, *Klopoty z identychnistiu* [Troubles with identity]. Per. z fr., peredm., prym. V. Omelianchyka. Kyiv: Stylos.
- FRIDLENDER, M., 2013, *Ob iskusstve i znatochestve* [About art and connoisseurship]. Per. s nem. M. Yu. Korenevoy. Sankt-Peterburh: Andrey Naslednikov.
- FUKO, M., 2002, *Intelektualy i vlast: Izbrannie politicheskie statyi, vystupleniya i intervyu* [Intellectuals and power: Selected political articles, speeches, interviews]. Per. z fr. S. Ch. Ofertasa; Obsch. red. V. P. Vizgina i B. M. Skuratova. Moskva: Praxis.
- KALUHER, A., 2021, *#Istoriya iskusstva posle istorii iskusstva* [#Art history after history of art]. *Korydor*. [Online] Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/ystoryia-yskusstva-posle-ystoryy-yskusstva.html>. [U dostupi: 29 hrudnia 2021].
- LEITH, S., 2013, How honest was Bernard Berenson? *The Spectator*. [Online] Available from: <https://www.spectator.co.uk/article/how-honest-was-bernard-berenson-> [Accessed: 14th December 2013].
- MARDER, A., 2022, Systema znan [System of knowledge], *Misto: istoriya, kultura, suspilstvo. E-zhurnal urbanistychnykh studiy*, 1(13). Pislia Sotsialistychnoho Modernizmu. Arkhitektura, miskyi dyzain i planuvannia 1980-kh, 102–107.
- M17 International Art Collectors' Forum. *Centr suchasnogo mystetstva M17* [Online] Available from: <https://m17.kiev.ua/exhibition/m17-international-art-collectors-forum/>.
- PANOFISKY, E., 1955, *Meaning in the visual art*. New York: Anchor Books edition.
- PUCHKOV, A., 2018, *Mizh navihatsiinymy shchohlamy: Profili ukrainskykh mystetstvoznavtsiv (arkhitektura i vizualne mystetstvo)* [Between navigation masts: profiles of ukrainian connoisseurs (architecture and visual art)]. Kyiv: Dukh i Litera.
- ZEDLMAYR, H., 2000, *Iskusstvo i istina: Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and truth: Theory and method of art history]. Per. s nem. Yu. N. Popova; Poslesl. V. V. Bibikhina. Sankt-Peterburg: Axioma.

Про мистецтвознавство, історію мистецтв, інфраструктурну обумовленість

Текст ставить за мету визначення поняття «мистецтвознавства» за допомогою ототожнення з традицією знавцтва і опозиції історії мистецтв. Обидві категорії діяльності в художній площині взаємозалежні: одне продукує знання, інше його відтворює і випробовує. Зосереджено увагу на формі мистецтвознавства й історії мистецтв саме як освітніх стратегіях, тобто можливих чи неможливих моделях репродукування фахівців у зазначених галузях, що видається найбільш доречним в обговоренні визначення преференцій обох. Якщо історія мистецтв — гуманітарна наука й освітньо-теоретична дисципліна, то мистецтвознавство — прикладна діяльність, освітньо-практична галузь знання. Якщо перше виховує дослідників, друге — дієвців: культурних менеджерів, музейників, кураторів тощо. Очевидно, що

уживання будь-яких освітніх концепцій у локальних навчальних інституціях є набутою формою після дозволів і обмежень, що цензуються системним саморепродукуванням, тобто демонструють інфраструктурну обумовленість: сукупність соціально-психологічних, політичних, економічних чинників, які впроваджують ідеальний тип у дійсність. Інакше кажучи, існує не безпідставний розрив цілісності програми та її якості у визначеній площині підготовки фахівців. Внутрішньоінституційне життя — свого роду гештальт, що складається із сукупності інтересів, домовленостей, компетентностей, продуктивності, методологічної традиції, успадкованості. Тобто за певних зовнішніх факторів метод чи предмет викладання може видозмінюватись до збалансованої форми взаємного існування і слугувати інструментом самозбереження. Водночас, це становить проблему професійного розрізнення площин мистецтвознавства й історії мистецтв, які в спільній опозиції претендують в одному випадку — на регрес і стагнацію, в другому — на істинне відродження й статусну субординацію. Труднощі подолання обох демонстровано у прикладах. За ідеальних умов історія мистецтв, синтезуючи соціально-психологічні, естетичні, художні, політичні, економічні контексти, є сферою продукування текстів, які поглинаються, зокрема, мистецтвознавством і становлять основу його обізнаності й тезаурусу.

Ключові слова: мистецтвознавство, знавецтво, історія мистецтв, інфраструктурна обумовленість, освітня інституція, художня академія.

Taras Berezyuk, Master of Arts, National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2534-6169>

Тарас Березюк, магістр, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна)

Received: 31-11-2022

Advance Access Published: December, 2022

ЧОМУ ТРЕБА ВИВЧАТИ ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА СТУДЕНТАМ-ХУЖОЖНИКАМ

Рефлексії на «Роздуми про викладання мистецтв у художніх школах. Лекція,
прочитана 4 січня 1966 року» Е.Х. Гомбріха

Марта Кравченко

*Why we should teach the History of Ukrainian art to students of Art Schools
Some thoughts on E.H. Gombrich's «Reflections on teaching art history in art schools paper
given, 4th January, 1966»*

Marta Kravchenko

This essay is a response to the «Reflections on the teaching of the arts in art schools. A lecture delivered on January 4, 1966» by E.H. Gombrich. It reviews his own methods of teaching art history, as well as encouraging the student to learn. I have been teaching the history of Ukrainian art at the Lviv Academy of Arts for more than 10 years, primarily for art critics (“mystetstvoznavtzi”). This year I taught it to students from creative industries (artists) for the first time and it made me rethink the way I have been doing it and adjust it. In order to motivate artists to study art history, I believe it should be taught as a process happened in very particular historical circumstances. The influence of East and West should be also taken into account as Ukrainian art did not develop in a vacuum.

Ukrainian art has always been at the crossroads between East and West. Despite common misconceptions, it has not been just in the margins of Western European tradition. We still have artworks and monuments analysed through the lens of this hierarchy though. When teaching the history of Ukrainian art, I aimed at changing the way students perceive it, comparing it with Eastern and Western traditions, and analysing its strong and weak points without any reservations. And of course, I recreated the historical background behind the artworks as it is crucial to me. The context is a kind of wire that brings all artistic phenomena together. For example, when lecturing about the art of the Kyivan Rus, I tried to avoid clichés and present pre-Christian and Christian art as equally important traditions that shaped medieval Russian art. Or, when exploring Renaissance in Ukraine, I examine how Ukrainian, Italian, Polish and German traditions were interwoven at courts, universities, cities and so forth.

Another important point in teaching and researching the history of Ukrainian art is presenting it without excessive rhetoric and Soviet clichés.

Keywords: Ukrainian art, art history, course, lecture, context, art processes, world art.

До написання цієї публікації я зверталася кілька разів і вже на якомусь етапі здавалось, що я втратила ту першу ідею, яка виникла під час прочитання наданого редакцією перекладу статті Е. Гомбріха «Роздуми про викладання мистецтв у художніх школах. Лекція, прочитана 4 січня 1966 року» (Гомбріх 2022). Містичне мислення ввімкнулося й запропонувало інший спосіб, що не зволікання, а нашарування обставин відклали цей текст на потім. Зараз поясню чому, історію мистецтва я викладаю вже 14 років, досить багато, а перед тим ще навчання і аспірантура, потім паралельна практика на 10 років в атрибуції та експертній оцінці творів мистецтва та дисертація.

Багато, правда? Для перезавантаження та переосмислення в роботі стала частково декретна відпустка, а скорше вже початок роботи після неї. Для цього потрібно було оновити програми, силабуси, презентації, також написати нові, а саме з історії українського мистецтва для студентів художників. Паралельно я проводила наукове асистування семінару у Віденському університеті онлайн. І після прочитання лекції Е. Ґомбріха я побачила чітку аналогію у лекції професорки з Віденського університету. Це вступ до курсу, із зацікавленням і чіткою вказівкою до навчання.

Історію українського мистецтва, окремі її періоди я викладаю для студентів мистецтвознавців Львівської національної академії мистецтв вже більше 10 років. В цьому навчальному році (2022-2023) отримала нове завдання і дослідження, курс історії українського мистецтва для студентів творчих напрямків, тобто художників. І якраз стаття Е. Ґомбріха стала вчасною інструкцією, бо дуже часто сперечаються між викладачами історії мистецтва і студентами. Тема суперечок, це нехтування предметом, бажання відмовитись від оцінювання, або максимально його послабити. Дуже влучними є слова професора Е. Ґомбріха: «чому історію мистецтв варто викладати як предмет, оцінка за який йде в диплом. Відповідь украї проста: його треба викладати, адже це невіддільна частина диплому, як психологія освіти слід викладати на курсах підготовки вчителів, бо у сертифікатах, які отримують їх випускники, буде зазначено, що вони засвоїли цей предмет. Іншими словами, володіння дипломом передбачає, що його власник трохи знається на історії мистецтв» (Ґомбріх 2022, с. 7).

Після цього я стала одержимою, як показати і розказати про українське мистецтво так, щоб студенти його зацінили і хотіли вчитись? Не все так було ідеально, величезну корективу внесла війна, відключення електроенергії та технічні труднощі. Недосконала, але картина, як зацікавити українським мистецтвом з бажанням до вивчення і аналізу більш-менш склалась.

Звичайно, багато українських мистецтвознавців та педагогів намагаються якнайвичерпніше подати матеріал і в такій ситуації можна втратити інтерес до предмету й перезавантажити інформацією. Цей курс лекцій з історії українського мистецтва для студентів творчих напрямків мав бути таким, щоб «ландшафт» українського мистецтва був для них зрозумілим і цікавим і по цій карті вони впевнено рухались і нанизували нові знання. Чому це так важливо для українських студентів художників? Для того, щоб адекватно розуміти своє місце в світовому мистецтві, розуміти обставини, «культурний шар» який транслюється, та уникнути хибного уявлення власної унікальності. Для початку треба відкинути пафос і таку улюблену з радянських часів «сільську тематику» українського мистецтва, для того, щоб адекватно зрозуміти місце українського мистецтва в світовому контексті. У цій ситуації, хочу згадати українських класиків дослідництва та викладання історії мистецтва початку

XX століття – Дмитра Антоновича¹⁴, Миколи Голубця¹⁵ та Володимира Залозецького¹⁶ (Стефанишин 2011). Кожен із них в своїх дослідженнях визначав місце українського мистецтва, виокремлюючи чи приєднуючи до мистецьких процесів Заходу і Сходу. Це був особливо важливий процес, оскільки все «українське» перебувало в складних міждержавних та політичних катаклізмах і виборювало свій окремий статус.

Наприклад, метою досліджень Д. Антоновича було визначити місце українського мистецтва у європейському контексті, з розумінням його «самобутності» (Антонович 1923). У дослідженнях українського мистецтва орієнтувався на європейську періодизацію та мистецькі процеси. Микола Голубець спокійніше проводив такі паралелі, наголошував, що в українському мистецтві важливим є вплив Візантії, а вже потім Європи (Голубець 1922). Мистецтвознавець Володимир Залозецький був критичним до теорій Д. Антоновича та М. Голубця, і як послідовний представник Віденської школи історії мистецтв¹⁷ концентрувався на пам'ятках, контексті їх створення та художніх якостях (Залозецький 1925).

Українське мистецтво є цікаве саме тим, що знаходиться між Сходом і Заходом, а не на маргінесі Заходу, яким виглядає з точки зору існування стилів та аналізу основних пам'яток. Моєю метою у викладанні історії українського мистецтва було якраз змінити погляд студентів на українське мистецтво, співставляючи його зі світовим, без страху окресливши сильні і слабкі сторони. І контекст, історія, моя улюблена частина лекції, вважаю є якраз тою жилкою, на яку вже одягають всі мистецькі явища, події та пам'ятки. Наприклад у презентації мистецтва Київської Русі дуже хотілось уникнути («толочківських»¹⁸) історичних кліше, а бачити рівноцінно

¹⁴ Дмитро Антонович (1877-1945) – мистецтвознавець, історик театру, громадсько-політичний діяч, графік. Викладав історію мистецтва у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка (1912). Виступав як критик у київських журналах «Киевская старина», «Дзвін», «Сяйво», «Літературно-науковий вістник». Один із діячів Центральної Ради (генеральний секретар морських справ, міністр мистецтва). Один із засновників Українського Вільного Університету у Празі, професор історії мистецтва і його ректор. Голова Українського історично-філологічного товариства в Празі (1923-1945). Автор монографій «Естетичне виховання Шевченка» (1914), «Українське мистецтво» (1923), «Триста років українського театру. 1619-1919» (1925), «Т. Шевченко як маляр» (1937), праць, присвячених творчості Олександра Мурашка, Яна Станіславського, Дмитра Безперчого, Тимофія Бойчука та ін.

¹⁵ Голубець Микола (1891–1942) – історик, мистецтвознавець, письменник. Був активним діячем у громадському та літературно-мистецькому житті Галичини. У 20-х рр. XX ст. – член комісії НТШ з історії мистецтва, один з організаторів Асоціації незалежних українських мистців. Голова спілки українських журналістів. Видавав та редагував періодику, зокрема «Світ» (1917–18), «Шляхи», «Життя і мистецтво» (1920). Автор публіцистичних статей про мистецьку старовину, історії укр. мистецтва доби середньовіччя, Нового часу, сучасних митців, оглядів художніх виставок.

¹⁶ Залозецький-Сас Володимир-Сергій (1884 –1965) – історик мистецтва, громадсько-політичний діяч. Член австрійської центральної комісії з питань охорони історичних і мистецьких пам'яток у Відні. Працював у Музеї народознавства й викладав історію мистецтва у Віденському університеті. Автор низки праць про мистецтво й етнографію Буковини.

¹⁷ Віденська школа історії мистецтва – збірний термін для фундаментальних методів історії мистецтва, розроблених у Віденському університеті. Це наукова еволюція багатьох поколінь, де багато вчених спираються на знання своїх попередників і розвивають їх далі. Характерною рисою школи є намагання збалансувати теорію і практику. Майже всі визначні представники Віденської школи намагалися поєднувати академічну кар'єру викладачів університету з реставраційною роботою в музеях і збереженням пам'яток. Термін «Віденська школа історії мистецтва» вперше використав Отто Бенеш у 1920 році та набув широкого поширення завдяки трактату Юліуса фон Шлоссера з історії науки 1934 року.

¹⁸ Петро Петрович Толочко (1938) – український науковий діяч, історик, професор. Відомий своїми проросійськими поглядами, зокрема запереченням Голодомору як геноциду українців та вважає себе частиною «російського світу». Автор близько численних наукових праць, монографій, серед яких «Історична топографія стародавнього Києва» (1970), «Древний Киев» (1983), «Історичні портрети» (1991),

дохристиянське мистецтво та вплив християнства на формування художньо-просторового середовища українського Середньовіччя. Ренесанс в українському мистецтві був і італійським, і німецьким і українським, а польські королі, українська шляхта, перші університети, козацтво формували середовища, у яких розвивалося книгодрукування, живопис, скульптура, архітектура. На фоні мультикультурних явищ українська ікона виникає транслює статус і характер українців. Про велич українського бароко дуже багато говорить діяльність і меценатство гетьманів та митрополитів, розбудова Києва, монастирів та храмів Східної України. На мій погляд, українське мистецтво часів Гетьманщини є дуже авантюрним і сміливим, а також трагічним в другій половині XVII – початку XVIII ст. для української державності. Наступні два століття українське мистецтво існувало в межах двох імперій в різних формах: від пристосування на Сході до більш сміливого вираження на Заході України. І вже стиль сецесія став силою мови свободи, виявом національного потенціалу і українське мистецтво нарешті синхронізувалось зі світовим. Першу третину XX століття намагаюсь всесторонньо презентувати студентам, бо це вибух на світовій арені, і М. Бойчук та його школа, Г. Нарбут, Д. Бурлюк, К. Малевич, С. Делоне, М. Приймаченко та багато багато інших талановитих імен, які студентам слід знати і розуміти їхню роль в світовому мистецтві. Я дуже часто наголошую на цьому, що це також і їхнє завдання відвойовувати наші імена, займати рейтингові позиції в світовому мистецтві. Не лише любити, бо воно українське, а руйнувати радянські стереотипи та відкривати нові та несподівані факти.

Для цього треба бути професіоналом та інтелектуалом, а без історії мистецтва це неможливо, бо бути художником і не знати історії мистецтва, це як водій без стажу та незнання правил дорожнього руху. І кожного разу наголошую про необхідність знання мов, хоча б англійської, це двері в світ, від периферійності до довгоочікуваного виходу на міжнародну сцену.

Список джерел та літератури

- АНТОНОВИЧ, Д., 1923, *Українське мистецтво. Конспективний історичний нарис*. Прага-Берлін, Нова Україна.
- ГОМБРИХ, Е.Х., 2022, Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах. Лекція, прочитана 4 січня 1966 року. Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв. 2 (14), 6-18.
- ГОЛУБЕЦЬ, М., 1922, *Начерк історії українського мистецтва*. 2 ч. Львів. Накл. фонду «Учітеся, брати мої».
- ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, В., 1925, Значіння історії українського мистецтва. *Стара Україна*. Чис. 7/10, 117 – 119.
- СТЕФАНИШИН, Т., 2011, Концепція історії українського мистецтва в науковій спадщині Д. Антоновича, М. Голубця й В. Залозецького: методологічний і порівняльний аспекти. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, вип. 3(19), 557 – 571.

References

- «Літописи Київської Русі» (1994), «Володимир Святий — Ярослав Мудрий» (1996), «Від Русі до України» (1997) та ін.

- ANTONOVYCH, D., 1923, *Ukrainske mystetstvo. Konspektyvnyi istorychnyi narys*. Praha-Berlin, Nova Ukraina.
- GOMBRIKH, E.H. Rozdumy pro vykladannia istorii mystetstv u khudozhnikh shkolakh. Lektsiia, prochytana 4 sichnia 1966 roku. *Tekst i obraz: aktualni problemy istorii mystetstv*. 2 (14), 6-18.
- HOLUBETS, M., 1922, *Nacherk istorii ukrainskoho mystetstva*. 2 ch. Lviv. Nakl. fondu «Uchitiesia, braty moi».
- ZALOZETSKYI, V., 1925, Znachinnia istorii ukrainskoho mystetstva. *Stara Ukraina*. Chys. 7/10, 117 – 119.
- STEFANYSHYN, T., 2011, Kontseptsii istorii ukrainskoho mystetstva v naukovi spadshchyni D. Antonovycha, M. Holubtsia y V. Zalozetskoho: metodolohichni i porivnialnyi aspekty. *Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteki Ukrainy imeni V.Stefanyka*, vyp. 3(19), 557 – 571.

**Чому треба вивчати історію українського мистецтва
студентам-художникам. Рефлексії на «Роздуми про викладання історії
мистецтв у художніх школах. Лекція, прочитана 4 січня 1966 року» Е.Х.
Гомбріха**

Поштовхом до написання статті стали «Роздуми про викладання мистецтв у художніх школах. Лекція, прочитана 4 січня 1966 року» Е.Х. Гомбріха, які спонукають до перегляду власних методик викладання історії мистецтва, а також спонукання студента до навчання. Історію українського мистецтва викладаю в Львівській академії мистецтв вже більше 10 років, передусім для мистецтвознавців. Для студентів творчих напрямів цей виклад предмету проводився вперше. Саме процес підготування до лекції, роздуми над тим, як зацікавити студентів, налаштувати їх на вивчення предмету стало темою статті. Вважаю, що історію мистецтва, українського зокрема слід презентувати різносторонньо, з урахуванням історичного контексту, впливу Сходу та Заходу.

Українське мистецтво є цікаве саме тим, що знаходиться між Сходом і Заходом, а не на маргінесі Заходу, яким виглядає з точки зору існування стилів та аналізу основних пам'яток. Моєю метою у викладанні історії українського мистецтва було якраз змінити погляд студентів на українське мистецтво, співставляючи його зі світовим, без страху окресливши сильні і слабкі сторони. І контекст, історія, моя улюблена частина лекції, вважаю є якраз тою жилкою, на яку вже одягають всі мистецькі явища, події та пам'ятки. Наприклад у презентації мистецтва Київської Русі дуже хотілось уникнути історичних кліше, а бачити рівноцінно дохристиянське мистецтво та вплив християнства на формування художньо-просторового середовища українського Середньовіччя. Ренесанс в українському мистецтві був і італійським, і німецьким і українським, а польські королі, українська шляхта, перші університети, козацтво формували середовища, у яких розвивалося книгодрукування, живопис, скульптура, архітектура.

Важливим моментом у вивченні історії українського мистецтва є аналіз та презентація процесів без пафосу та радянського наративу.

Ключові слова: українське мистецтво, історія мистецтва, курс, лекція, контекст, мистецькі процеси, світове мистецтво.

Marta Kravchenko, PhD in Art studies, Lviv National Academy of Arts

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0742-9147>

Марта Кравченко, кандидат мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв.

Received: 31-11-2022

Advance Access Published: December, 2022

ГОМБРИХ, УКРАЇНА ТА ІНША НАУКА ПРО МИСТЕЦТВО

Стефанія Демчук

Gombrich, Ukraine and Another Science of Art

Stefaniia Demchuk

The essay discusses the state and the prospects of Ukrainian art history and its relationship with the so-called 'Art studies'. It offers insights into the origins of the notion of art studies imposed by the Soviet authorities to replace the 'bourgeois' theory and history of art which flourished at the beginning of the 20th century in Ukrainian universities. The introduction of art studies meant the growth of the rift between Soviet scholarship and the rest of the world. This first shift was followed by acts aimed at provincializing Ukrainian scholars through censorship and limited access to publications and fellowships.

The long-awaited independence of Ukraine has changed much neither in approaches to teaching the history of art at art schools and academies nor in the methodology of scholars. The science of art in Ukraine remains to a large extent outdated, rooted in connoisseurship and formal analysis and sometimes even confused with art criticism. Ernst Gombrich's lecture of 1966 pointed to the importance of tackling political, social and economic circumstances that impacted artistic development while teaching art history. His conclusions despite seeming obvious are still to be taken into account in Ukrainian realities as the attitude towards history in art academies remains rather superficial and condescending as to a 'science of facts', which completely ignores the last decades of methodological pursuits of historians and art historians.

Going back to the notion of theory and history of art as a discipline that should be taught and researched as well as tackling linguistic obstacles and re-inventing methodology might help to overcome the divide between Ukrainian scholarship and their foreign peers and make research conducted in Ukraine and/or by Ukrainian art historians visible to the European and global art community. It, too, will mean the beginning of another science of art in Ukraine.

Keywords: *art history, art studies, historiography, Ernst H. Gombrich.*

Як варто викладати історію мистецтв? Це, на перший погляд, просте запитання, яке Ернст Гомбріх поклав в основу своєї лекції 1966 року в українському контексті звучить зовсім не банально. Гомбріх переймався тим, що в художніх академіях замість історії мистецтв студенти слухають знавецтво – історію стилів та манер окремих художників. Ба більше, хтось виступає і проти цих кучих основ предмета, вважаючи, що зайві знання про досягнення їх попередників зашкодять їх креативності, позбавлять творчість спонтанності чи наївності.

В Україні дискусія про необхідність історії мистецтв в закладах художньої освіти не є такою актуальною. Антиінтелектуалізм хоча часом і спалахує у творчому середовищі «невербальних» типів, однак не є мейнстрімним. Водночас потреба в обговоренні методів викладання самої дисципліни є нагальною.

Наразі можна виокремити декілька проблем: термінологічна плутанина, якої англомовне середовище має щастя бути позбавленим; майже тотальна відсутність теоретичної складової знання про мистецтво (ідеться про методологію і методи); та

поляризованість викладацьких стратегій, яка є прямим наслідком радянської освітньої системи. Дозволю собі прояснити усі три аспекти окремо, хоча вони є особами однієї і тієї самої сутності.

Отже, в українській мові та освітній системі співіснують два терміни – історія мистецтв і мистецтвознавство. На світанку історико-мистецької освіти, мистецтвознавства на горизонті не було помітно. Українська історія мистецтв зародилась в XIX ст. у трьох класичних університетах Києва, Харкова й Одеси. Так, саме університети, а не художні академії (Київська була заснована вже в ранньорадянську добу) стали колицями науки, що від середини XIX ст. ширилась і європейськими ЗВО. Від відкриття Імператорського університету імені Св. Володимира (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка) у 1834 році у ньому діяв Кабінет красних мистецтв з копіями та оригінальними творами, конфіскованими у розформованого після Польського повстання Кременецького ліцею. У 1875 р. на базі Кабінету створили повноцінну кафедру теорії та історії мистецтв. Професорами на ній стали як «імпортовані» з Петербургу науковці (як Адріан Прахов), так і місцеві, київські, історики мистецтва на кшталт Григорія Павлуцького. Наукові ступені у цей час присвоювали за назвою кафедр, тому Павлуцький був магістром, а потім і професором теорії та історії мистецтв.

Схожий шлях пройшли Харківський та Одеський університети, які змогли сформувати сильні і взаємопов'язані школи. Никодим Кондаков зростив у Одесі покоління істориків мистецтва, із яких, частина яких як, наприклад, Єгор Рєдін, перебралась до Харкова. Навіть поверхнєве ознайомлення з доробком Павлуцького, Рєдіна чи Федора Шміта дозволяє зрозуміти, що українська наука не була ще відірвана від європейської. Науковці вільно посилаються на своїх німецьких та австрійських колег, звертаються до як до питання художніх взаємовпливів, описів конкретних пам'яток, так і до теоретичних питань на кшталт структури художньо-історичного процесу. І це все ще не мистецтвознавство – цей термін ніде не вживається, окрім, мабуть, поодиноких випадків у приватній переписці.

Переломним моментом стає Револуція 1917 р., відколи радянська влада почала планомірно винищувати університетську науку. Теорія та історія мистецтв не стала винятком. Унаслідок нової політики, кафедра теорії та історії мистецтв із Київського університету була перенесена у новозасновану Українську академію мистецтва (тепер Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). На сайті НАОМА, однак, заснування УАМ називають «передумовою організації мистецтвознавчої освіти в Україні», тактично забуваючи про харківську, одеську і київську кафедри, які діяли за десятки років до того.

Однак радянські зміни полягали не тільки у «вигнанні» історії мистецтв з університетів в академії. Наступним кроком стала уніфікація процесу надання наукових ступеней. У радянському класифікаторі спеціальностей, затвердженому у 1937 році, з'являється спеціальність «мистецтвознавство», що заміняє відтоді теорію та історію мистецтв на державному рівні. Це відділення знання про мистецтво від історії (а дореволюційні кафедри діяли при історико-філологічному факультеті), стане критичним для розвитку науки в Україні.

Вочевидь, мета виокремлення «мистецтвознавства» була благородною – надати дисципліні самостійності від інших, зробити з неї самодостатню науку. Проте, як знають усі, хто вивчав історію науки в цілому, суфікс «знавство» не передбачає теоретичної автономії дисципліни на відміну від «логія», але вказує на її прикладний характер. Ім'я справді стало знаком, за Плавтом, і «мистецтвознавство» не змогло

піднятися до теоретизування, властивого дореволюційним науковцям. Саме слово є калькою з російського «искусствоведения», яке, в свою чергу, проросло, вочевидь, з німецького «Kunstwissenschaft», адже наука до 1917 році насправді була дуже тісно пов'язана з німецькомовним світом, аж до того, що деякі курси в українських університетах читались німецькою.

Проте ні в Німеччині, ні в Австрії немає «мистецтвознавців», а є тільки «історики/історикині мистецтва» («Kunsthistoriker*innen»). Віденьський історик мистецтва Максиміліан Хартмут, намагаючись прояснити співіснування «Kunstgeschichte», «Kunstwissenschaft» і «Bildwissenschaft», дійшов до висновків, що історія мистецтв («Kunstgeschichte») фокусується на локації творів мистецтва в еволюційних (історичних) наративах, намагаючись поєднати і пояснити естетичні якості крізь призму контексту (Hartmuth 2017, p. 38-39). Отже, вона зосереджена на об'єктах.

Мистецтвознавство («Kunstwissenschaft») вивчає суб'єкти крізь об'єкти. Воно розглядає мистецтво як позаісторичну категорію, підкорену власній логіці (Hartmuth 2017, p. 38-39). По суті, Kunstwissenschaft має пропонувати певну теорію і використовувати конкретні об'єкти як її підтвердження, подібно до того що робив ще Генріх Вельфлін з його бінарними опозиціями та історією мистецтва без імен на протигагу історії художників замість історії мистецтва, як то бачив Гомбріх. Таке бачення Kunstwissenschaft більше відповідає теорії мистецтва, ніж мистецтвознавству в його теперішній формі. «Bildwissenschaft», у свою чергу, вивчає образи як комунікаційні девайси, не фокусуючись на їх естетичних якостях (Hartmuth 2017, p. 38-39).

Пояснення Хартмута дозволяє співвіднести німецьку термінологію з термінами і реаліями англomовної і франкомовної історіографії, на відміну від українського «мистецтвознавства», яке кожний перекладає відповідно до своїх власних нахилів і уподобань.

Чому український термін не піддається перекладу? Не через мовознавчі аспекти, але через відсутність чіткого бачення його наповнення. В ідеальному світі мистецтвознавство має бути парасольковим терміном для теорії та історії мистецтв. Це підтверджує і назва факультету НАОМА з його однойменною кафедрою. Проте дуалізм теорії та історії, на жаль, існує лише на папері. Дозволю навести історію з власного «архіву»: у розмові з професором, доктором мистецтвознавства та навіть академіком, я почула запитання «Навіщо вам займатися мистецтвознавством, ви ж історик!» Поки я підбирала слова для відповіді, він продовжив, що філософія чи археологія мають з мистецтвознавством більше спільного, ніж історія. Чи не мала б натякати на спорідненість слово «історія» в «історії мистецтв» залишилось невідомим. Звісно, я не використовую персональну історію як науковий аргумент, але як ілюстрацію певного ходу мислення, невідрефлексованості співвідношення двох термінів і дисциплін, як в дослідницькій, так і викладацькій практиці.

Тут мені хотілося б перейти до проблеми теорії чи б пак її відсутності. Мистецтвознавство має включати теорію, проте від останніх праць Федора Шміта, написаних сто років тому, українські мистецтвознавці не спродували жодної іншої альтернативи. На заваді цьому довго стояла зумисна провінційність української науки про мистецтво, що було частиною російсько-радянської політики централізації. До 1950-тих академії мистецтва не мали власної аспірантури, що змушувало або виїжджати і навчатися та захищатися у Москві чи Ленінграді. Майже повна відсутність постачання в українські бібліотеки сучасних закордонних праць (присутніх, однак, знову-таки в бібліотеках Москві і Петербургу), можливостей закордонних стажувань – все це призвело до того, що українські мистецтвознавці орієнтувалися майже

виключно на самих себе і російських колег. Більше того, досліджувалось майже виключно українське мистецтво – ще один аспект провінціалізації науки.

Без контактів, без літератури, без перекладів з європейських мов, без спеціалістів із західноєвропейського чи східного мистецтва українське мистецтвознавство не мало шансів на вихід на теоретичний рівень, бо фактично було змушено перебувати поза контекстом світової науки, маючи за взірць лише російсько-радянську. Цензурування також не йшло на користь методології робіт, зводячи будь-які спроби написання соціальної історії до її вульгаризованої форми, де «народні маси» виступали джерелом художнього прогресу, а «іншівірці» на кшталт поляків – його тормозом.

Проблема з теорією породжувала і більш практичну проблему з методологією досліджень. Оформлення набуває гібрид під назвою «мистецтвознавчий метод», що є поєднанням знавцтва, формально-стилістичного та іконографічного аналізу. Пропорції цих трьох його складових залежать виключно від того, хто його використовує. До цього «методу», який є по суті лише поєднанням вже давно відомих і описаних у західній історії мистецтв методів, додається почасти біографістика, для якої також можуть винаходити нові «лейби» на кшталт «персоналістичного мистецтвознавства» (Пучков 2018, с. 99).

Це підводить до двох глобальних проблем українського мистецтвознавства. Першою є часте ігнорування західної історіографії історії мистецтв, а другою – ігнорування сучасної історичної методології. Обидві проблеми заважають і розвитку, і інтеграції дисципліни у світовий академічний простір. Польський історик мистецтва Вальдемар Делуга у статті 2022 року, присвяченій українській історіографії констатує: «Після 1991 року, українці більше зосереджувались на власному науковому розвитку; вони публікували на своїй рідній мові протягом тридцяти років, дискутуючи поміж собою, а за кордоном, намагаючись представити результати своїх досліджень, вони водночас прагнули залишитися вірним своїм ідеям. Вони більше не вступали в дискусії зі своїми сусідами; українці знали, що їх ідеї не переконують їх супротивників. У такий спосіб вони закрили своє наукове коло, і решта світу будувала своє бачення паралельно» (Deluga 2022, р. 3).

Ці жорсткі, але, на жаль, влучні слова особливо актуально звучать тепер, в умовах повномасштабної війни, коли світ нарешті зацікавився Україною, і, виявилось, і історикам мистецтва, і мистецтвознавцям важко щось йому запропонувати. Окрім популярних видань про українські шедеври, які не роблять Україну менш екзотичною для середньостатистичного європейця, англійською мовою нам майже нема що їм запропонувати. Тут я маю на увазі справжні академічні видання – збірники статей чи монографії, написані англійською, німецькою чи французькою, чий рівень і методологія були б релевантними для академічної спільноти.

Час довести, що Делуга був неправий, і українські історики мистецтв та/чи мистецтвознавці пишуть не тільки для себе. Я не закликаю не писати українською зовсім, це не було б правильним. Однак необхідно досягнути балансу, щоб закордонні колеги мали змогу читати якісні тексти про українське мистецтво, або про мистецтво інших країн, написані українськими науковцями.

На додаток до інших труднощів, мистецтвознавство ж часто-густо є парасольковим терміном не тільки для теорії чи історії мистецтв. Воно приймає в свої обійми і арткритику, і есеїстику, які не є науковими у строгому розумінні цього терміну. Я можу видатися вам консерваторкою, однак все ж наукове знання передбачає можливість продемонструвати і обґрунтувати пройдений дослідником шлях: показати які саме методи ви застосували, до яких джерел і робіт попередників звернулись, з

чого впливають ваші висновки. Арткритика та есеїстика надають авторам певну індульгенцію в цьому плані. Ваші асоціації і резонування можуть бути абсолютно суб'єктивними, аісторичними, однак і наукою це вже не буде. І, отже, не має бути надруковано ні в періодичних фахових виданнях, ні у формі наукової монографії.

Коли буде ясність у членуванні продукції про мистецтво, тоді ж і мистецтвознавство зможе стати «Kunstwissenschaft».

Мій виклад може видатися надто радикальним. Я насправді знайома з декількома мистецтвознавцями, яким ніяк не зможу дорікнути в ненауковості викладу чи незнанні історіографії. І, на щастя, число таких людей зростає. Проте радянський спадок провінціалізації як і раніше давить на науку, і, отже, на викладання.

Проблема ж історичності історії мистецтв повертає нас до Гомбріха та його лекції, і підводить до третього пункту моєї статті про поляризованість викладацьких стратегій. «Однак хоча уся історія мистецтва ґрунтується на знавцтві та користує з його результатів, історик мистецтва має інші цілі крім того, аби стати першокласним знавцем. Він може хотіти ставити зовсім інші питання. Я сам є таким істориком мистецтва. Я не зробив жодної атрибуції, але багато з тих, що робили інші, я поставив під сумнів» – тут Гомбріх проводить різницю між тими, кого зазвичай тяжіють виховувати академії мистецтва, та істориками мистецтва. Далі він пояснює, які саме запитання має ставити історик мистецтва: «Всі ми знаємо капелу Скровеньї, розписану Джотто, та фрески Мазаччі у капелі Бранкаччі. Як насправді функціонували ті родинні капели? Чи всі члени родини були там поховані? Чи читалися там заупокійні меси за членів сім'ї, і якщо так, то наскільки часто і довго? Зазвичай гроші за них отримували з певних маєтків, однак як працював цей механізм і які права зберігала за собою Церква?» (Гомбріх 2022, с. 12).

Він пропонує у викладанні все ж дотримуватися примату об'єкта і його контексту, дотримуватися норм «Kunstgeschichte». Однак для цього має бути розуміння, якими методами володіє історія. І цього розуміння, на жаль, далеко не завжди вчать в рамках «мистецтвознавчої освіти». Історія вже дуже давно – це не позитивістське збирання фактів. Це – і «Нова історія» з її Школою Анналів, увагою до антропологічного виміру історії, до емоцій, уявлень, кольорів як соціальних конструктів. Адже неможливо, наприклад, кольори середньовічної мініатюри трактувати на основі аісторичних теорій кольору. Історія сьогодні – це і міждисциплінарні проекти на кшталт політичної іконології, де образи досліджуються в контексті комунікаційних стратегій влади чи візуальної історії, де історія та образність переплітаються настільки тісно, що провести між ними вододіл неможливо.

Саме таким може бути викладання історії мистецтв, однак для цього насправді треба розбиратися в сучасних історичних підходах. Так само як історики далеко не завжди розуміють, як саме функціонують твори мистецтва, трактуючи їх як звичайні ілюстрації, так само і мистецтвознавці не виходять в розумінні історичного процесу за рамки дат, фактів і персоналій. Взаємопроникнення дисциплін та їх методів є єдиним шляхом до новітнього і актуального у світовому контексті викладання теорії та історії мистецтв.

На моє особисте переконання термін «мистецтвознавство» не репрезентує свого предмета і не конвертується в інші мови на відміну від теорії та історії мистецтв, з яких і починалась дисципліна про мистецтво в Україні. Повернення до цих витоків дасть необхідну ясність, відділяючи від науки те, що нею не є – арткритику та есеїстику, які можуть і мають існувати в природньому для них публіцистичному і популярному форматі. При цьому не тільки історія мистецтв, під якою я розумію вивчення мистецтва

у соціальному, економічному і політичному контекстах, де воно і зароджувалось, має зайняти місце в освітніх програмах, але і теорія та методологія, які дозволять студентам усвідомити спектр наявних аналітичних інструментів. Це вже практикується в окремих ВИШах, що пропонують історико-мистецьку чи мистецтвознавчу освіту, однак далеко не у всіх. Щоб пересвідчитись, ви можете просто подивитися освітні бакалаврські та освітні програми, вони знаходяться наразі у вільному доступі в мережі інтернет.

Ганс Зедльмаєр намагався проголосити «другу науку про мистецтво», яка мала б доповнити першу, що видавалась йому описовим, суб'єктивним і позбавленим необхідної дисциплінарної суворості (Sedlmayr 1931). Хоча те, що у нього вийшло викликає ще більше питань, однак його заклик мені видається все ще актуальним. І зараз нам потрібна нехай не друга чи третя, але інша наука про мистецтво, що має народитися з діалогу істориків мистецтва та мистецтвознавців. Саме цей діалог сподівається ініціювати цей випуск нашого журналу.

Список джерел і літератури

ГОМБРИХ, Е.Х., 2022, Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах. Лекція, прочитана 4 січня 1966 року. Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв. 2 (14), 6-18.

ПУЧКОВ, А., 2018, *Між навігаційними щоглами. Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво)*. Київ: Дух і Літера.

DELUGA, W., 2022, Ukrainian art. The past and present of scientific research. *Academia Letters*, Article 5720, 1–6.

HARTMUTH, M., 2017, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft: Versuch einer abgrenzenden Begriffsbestimmung, in: «*Newest Art History*» *Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte? Tagungsband zur 18. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*. Hg. Anna Sauer & Julia Rüdiger. Wien: VÖKK, 31-40.

SEDLIMAYR, H., 1931, Zu einer strengen Kunstwissenschaft. *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, 7–32.

References

DELUGA, W., 2022, Ukrainian art. The past and present of scientific research. *Academia Letters*, Article 5720, 1–6.

GOMBRIKH, E.H. Rozdumy pro vykladannia istorii mystetstv u khudozhnikh shkolakh. Lektsiia, prochyтана 4 sichnia 1966 roku. *Tekst i obraz: aktualni problemy istorii mystetstv*. 2 (14), 6-18.

HARTMUTH, M., 2017, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft: Versuch einer abgrenzenden Begriffsbestimmung, in: «*Newest Art History*» *Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte? Tagungsband zur 18. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*. Hg. Anna Sauer & Julia Rüdiger. Wien: VÖKK, 31-40.

PUCHKOV, A. *Mizh navihatsiinymy shchohlamy. Profili ukrainskykh mystetstvoznavtsiv (arkhitektura i vizualne mystetstvo)*. K.: Duh i Litera.

SEDLIMAYR, H., 1931, Zu einer strengen Kunstwissenschaft. *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, 7–32.

Гомбріх, Україна та інша наука про мистецтво

В есеї розглядається стан і перспективи української історії мистецтв та його зв'язок із мистецтвознавством. Він пропонує розуміння витоків поняття мистецтвознавства, нав'язаного радянською владою замість «буржуазної» теорії

та історії мистецтва, яка процвітала на початку XX століття в українських університетах. Запровадження мистецтвознавства означало зростання розриву між радянською наукою та рештою світу. За цим першим зрушенням послідували акти, спрямовані на провінціалізацію українських науковців через цензуру та обмеження доступу до публікацій і закордонних відряджень.

Довгоочікувана незалежність України мало змінила як підходи до викладання історії мистецтва в мистецьких школах та академіях, так і методологію науковців. Наука про мистецтво в Україні залишається значною мірою застарілою, укоріненою у знавецтві та формальному аналізі; часом її навіть не відмежовують від арт критики. Лекція Ернста Гомбріха 1966 року вказує на важливість розкриття політичного, соціального та економічного контексту художнього процесу під час викладання історії мистецтва. Його висновки, незважаючи на те, що вони здаються очевидними, ще тільки мають бути враховані у повній мірі в українських реаліях, оскільки ставлення до історії в академіях мистецтв залишається досить поверховим і зверхнім як до «науки про факти», що ігнорує останні десятиліття методологічних пошуків істориків та істориків мистецтва.

Повернення до поняття теорії та історії мистецтва як дисципліни, яку слід викладати та досліджувати, а також подолання мовних перешкод і переосмислення методології може допомогти подолати розрив між українською наукою та її іноземними колегами та зробити дослідження проводити в Україні та/або українськими мистецтвознавцями, видимими для європейської та світової мистецької спільноти. Це також означатиме початок іншої науки про мистецтво в Україні.

Ключові слова: історія мистецтв, мистецтвознавство, історіографія, Ернст Х. Гомбріх.

Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv/Masaryk University.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3477-1316>.

Стефанія Демчук, к.і.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка / Університет Масарика.

Received: 20-12-2022

Advance Access Published: December, 2022

НЕРАДІСНІ ЕМОЦІЇ В МІНІАТЮРАХ І ТЕКСТІ РАДЗИВІЛЛІВСЬКОГО ЛІТОПИСУ

Людмила Петрушко

*Unhappy Emotions in the Miniatures and the Text of the Radzyvill Chronicle**Liudmyla Petrushko*

The article examines the miniatures of the Radzyvill Chronicle. It attempts to discriminate between real and fictional emotions of a person from the Middle Ages and focuses on the expressions of sorrow and crying. In historical studies of emotions, images are crucial. They record both real manifestations of emotions and ideas about their importance, expediency, essence. The article relies upon iconographic method, as well as upon semiotics, historical-comparative and content analysis. We assume that sad emotions have more expressiveness in the visual manifestations. Reading facial expressions in miniatures or painting can be challenging. Thus, we rely on interpreting a hand near the cheek or the hem of a garment pressed to the face or sleeves that are down as a universally recognized gesture of sadness.

This paper offers a first insight into the miniatures of the Radzivil Chronicle, which depict sadness and crying. It examines emotions through narrative and visual strategies of the Chronicle and reveals how it fits within the tradition of showing tears and sadness in medieval society. After studying the Chronicle, we can conclude that it did not deal with emotions extensively. Only 25 of the 613 miniatures of the Königsberg list (which is 4% of all images) convey unhappy emotions. The miniatures from the Radzyvill chronicle confirm the three main states where sadness and weeping corresponded with the decorum of medieval Rus: the death of loved ones, common misfortunes or public troubles like captivity and separation-farewell. Therefore, the emotions depicted in the Chronicle were historically conditioned. Sadness was conveyed in illuminations that dealt with the departure from this world and burials of princes and clerics, the military conflicts, which affected people's lives. Sometimes the emotions were not mentioned in the accompanying text, but only conveyed through the visual means, which reveals medieval behavioral models and ideas about crying as a natural emotional reaction to the death and burial of the loved ones and to the misfortunes associated with captivity. The absence of illustrations of sadness and tears in the Pechersk cycle of miniatures is generally consistent with the tradition of illustrating texts where attention was paid to actions and not to emotions. This fact, too, may indicate the understanding of tears of repentance and prayer as an internal state that is not conveyed through external means.

Keywords: *emotional world, sadness and crying, Radzivil Chronicle, miniatures, Middle Ages, Pechersk cycle of miniatures.*

В українській історіографії тема емоційного світу людини минулих епох, а особливо такої унікальної та відмінної від нашої, як Середньовіччя, є надзвичайно важливою. І, разом із цим, мало вивченою. Проблему можна розглядати з двох точок зору або, краще сказати, вона має два аспекти: ідеальна та реальна складові емоційного світу. Для її розкриття важливі не лише писемні джерела, але й візуальні.

Останні так само фіксують як дійсні прояви емоцій, так і уявлення про їх важливість, доцільність, сутність.

Одним із таких важливих зображальних джерел є мініатюри Радзивіллівського літопису (Радзивилловская летопись 1994). Цінності йому надає і той факт, що зображення супроводжують текст. І це дуже значимий матеріал для дослідження.

Питанням вивчення давньоруських ілюстрованих пам'яток, у тому числі Кенігсберзького рукопису, присвячені дослідження О. Шахматова (Шахматов 1902), А. Арциховського (Арциховский 1944), О. Подобєдової (Подобедова 1965), Б. Рибаківа (Рыбаков 1994), О. Толочка (Толочко 2005) та інших.

Методологічна основа дослідження базується на загальнонаукових принципах історизму, об'єктивності, комплексності та системності, реалізованих через такі методи дослідження, як наративний, історико-порівняльний, контент-аналізу, спеціальні іконографічні методи аналізу. Припускаємо, що з-поміж усіх емоцій найлегше піддаються виявленню в мініатюрах саме нещасті.

Дослідниця О. Подобєдова пише про семантику жестів осіб, зображуваних мініатюристами, але методології правильного прочитання емоцій за виразами обличчя в історіографії ми не зустріли. А це є досить складним завданням і разом із тим необхідним для комплексного дослідження емоційного світу, його реальної і ще більшою мірою – ідеальної – складових, за мініатюрами. Зважаючи на складність прочитання виразів обличчя осіб через «ескізну» манеру їх відображення (Рыбаков 1994, с. 282), ключовим критерієм для визначення зображення печалі та плачу буде «жест печалі» – рука біля щоки або притиснута до обличчя пола одягу (Подобедова 1965, с. 55) чи спущені рукави. Використовуватимемо також описи мініатюр, здійснені дослідниками (Кукушкіна та ін. 1994). З огляду на це, висновки щодо ілюстрування емоційного світу можуть носити умовний характер.

Час створення джерела нашої розвідки – Кенігсберзького рукопису – XV ст. Однак, на думку дослідників, ці зображення мали свої давні протографи. Із цього приводу в історіографії існують різні версії. Або ж Радзивіллівський літопис – копія зводів більш раннього часу (двох різних чи одного ілюстрованого зводу 1206 р.) (Рыбаков 1994, с. 280–281), або Кенігсберзький рукопис – оригінальна пам'ятка, для створення якої було творчо перероблено кілька лицьових літописів (Подобедова 1965, с. 80–86). На думку Б. Рибаківа, Радзивіллівський літопис скопійований у кінці XV ст. з літописного зводу початку XIII ст., в основі якого, у свою чергу, було 16 ілюстрованих рукописів або їх фрагментів. Тобто в аналізованій пам'ятці відображені дійсність та уявлення IX–XV ст. (Рыбаков 1994, с. 281, 285). Виявлення цієї реальної та ідеальної складових емоційного світу тієї доби і є метою нашого дослідження.

В історіографії порушується важлива проблема щодо важливості з'ясування ставлення майстра до того, що він ілюструє. На це вказує низка фактів: які події відібрані для зображення, а які не проілюстровані, яка кількість малюнків присвячена тій чи іншій події, якою є манера відображення (Рыбаков 1994, с. 281). Зазначену тезу справедливо застосувати і щодо відображення у пам'ятці нещасті емоцій. Оскільки головним об'єктом наших наукових зацікавлень є печерська спільнота та її візія емоційного світу, то насамперед ми звернемо увагу на ці аспекти в Печерському циклі Радзивіллівського літопису – мініатюрах, які супроводжують «Сказання про початок Печерського монастиря», а також події преставлення прп. Феодосія і Слово про перших чорноризців – як такі, що пов'язані з печерською традицією і які дослідники атрибутують як ілюстрації печерського ізографа. Це буде *першочерговим* завданням нашої розвідки.

Крім цього, потребують дослідження зображення нерадісних емоцій у Кенігсберзькому списку загалом. Тому *другим кроком* буде пошук відповідей на запитання про те, скільки мініатюр їм присвячено, які обставини плачу і печалі ізографи зображають. Так ми отримаємо інформацію а) про ступінь актуальності печалі та сліз в ізографічній традиції і б) які обставини їх прояву представлені в мініатюрах і в якій кількості.

І *третьім аспектом*, який потребує розгляду в контексті пропонованої розвідки, є те, як зображення співвідносяться з текстом (чи є в літописі інформація про плач, жаль у тих випадках, які ілюструють мініатюри).

Сльози і смуток в Печерському циклі мініатюр

Стосовно відображення нерадісних емоцій у Печерському циклі мініатюр Радзивіллівського літопису, то нам не вдалося їх виявити. Якщо такі зображення дійсно відсутні (і це не зумовлене складністю їх прочитання), у нас є кілька припущень щодо причин цього. Одне з них пов'язане зі спостереженням, що зустрічається в історіографії, про те, що мініатюри передавали діяння, а тексти більш відстороненого характеру залишалися без зображень (Подобедова 1965, с. 55).

Аналіз мініатюр Печерського циклу дає підстави погодитися з таким висновком. Тут, справді, зображені дії (до того ж, не всі). Сльози та скорбота в текстах, що ілюструються, носять характер супровідних до описуваних діянь (як правило, молитви). Одне з повідомлень можна класифікувати як узагальнене. Відсутність зображення плачу братії у зв'язку з відходом прп. Феодосія до Господа, можливо, пов'язане з певною традицією: побіжне ознайомлення з іншими мініатюрами Радзивіллівського літопису, які ілюструють повідомлення про поховання (зокрема, князів), дало підстави для припущення про те, що в ізографічній традиції не прийнято було зображати плач духовних осіб у зв'язку зі смертю ближніх (хоча текст міг про це повідомляти).

В інших випадках система зображення діянь і не відображення емоційних станів все ж характеризує певним чином ставлення до сфери почуттів. Можливо, це ставлення не належало суто печерській спільноті, а пов'язувалося з традицією ілюстрування, для якої, за деякими винятками, про що скажемо далі, не було притаманним передавати емоційний світ, а лише ілюструвати подію. Окрім того, не всі діяння, що з ними пов'язувалися печаль і плач у цих текстах, знайшли своє відображення у Печерському циклі мініатюр (молитва прп. Феодосія, прохання братії повернутися в монастир, тих хто відійшов з обителі). Увагу художника привертала інші сюжети (запровадження Уставу, епізоди з розповідей про прпп. Матфея, Ісаакія).

Щодо сліз на молитві, то у нас виникло припущення про те, що відсутність ілюстрації до повідомлення про сльози може свідчити про їхній суто внутрішній характер. У такому разі мініатюри вказують на розуміння покайних сліз, які восхваляються у «Сказанні про початок Печерського монастиря», як внутрішньої скорботи: це не був плач, який потребував утирання платом чи полою одягу (такий жест традиційно в мініатюрах передає плач (Подобедова 1965, с. 55)).

Нерадісні емоції в Кенігсберзькому списку

Спостереження ж за мініатюрами Радзивіллівського літопису дало можливість виявити наступне. В ізографічній традиції увага до емоційної сфери (зокрема, печалі

та сліз) не була значною. Так, із 613 мініатюр Кенігсберзького списку лише близько 25 передають нерадісні емоції. А це тільки 4 відсотки від загальної кількості. І стосуються вони трьох виділених нами обставин (Табл. 1).

Найчастіше нерадісні емоції зображаються у зв'язку зі *смертю ближніх*. Ми віднайшли 14 таких мініатюр. Так, зображено плач святої княгині Ольги і скорботу людей із дружини, яких вона взяла з собою, над гробом князя Ігоря (Радзивилівська летопись 1994, арк. 29 н); смерть, оплакування і поховання св. Ольги (Радзивилівська летопись 1994, арк. 36 зв.); оплакування і поховання Олега Святославовича (Радзивилівська летопись 1994, арк. 42 в); оплакування св. Борисом батька – св. Володимира (Радзивилівська летопись 1994, арк. 74 н); оплакування св. Глібом батька і брата (Радзивилівська летопись 1994, арк. 76 об н); плач за Святополком Окаянним (!) (Радзивилівська летопись 1994, арк. 82 зв.); плач за Мстиславом Володимировичем (Радзивилівська летопись 1994, арк. 86); відспівування, поховання і оплакування Володимира Володаревича Галицького (Радзивилівська летопись 1994, арк. 196 зв. в); відспівування, поховання і оплакування В'ячеслава Володимировича Київського Ізяславом Мстиславовичем Київським і людьми (Радзивилівська летопись 1994, арк. 198 зв. в); поховання і оплакування митрополита Костянтина в Чернігові (Радзивилівська летопись 1994, арк. 202 зв. в); відспівування, поховання, оплакування вбитого Андрія Юрійовича Боголюбського (Радзивилівська летопись 1994, арк. 215 н); перевезення тіла Андрія Юрійовича з Боголюбова до Володимира духовенством та іншими жителями міста, оплакування останніми князя (Радзивилівська летопись 1994, арк. 216); поховання і оплакування Михайла Юрійовича (Радзивилівська летопись 1994, арк. 221 зв. н); поховання і оплакування Володимира Святославовича Чернігівського (Радзивилівська летопись 1994, арк. 243 зв. н). Тобто практично всі мініатюри, на яких зображено нерадісні емоції через смерть ближніх, стосуються преставлення з цього світу князів. Лише одна пов'язана з духовною особою – митрополитом Костянтином.

На другому місці за кількістю зображень нерадісні емоції через *спільні нещастя (суспільні біди – полон)*. Їх нами виявлено 10. Це – плач у зв'язку з міжособним конфліктом і полоном (Радзивилівська летопись 1994, арк. 206); плач через захоплення половецькими загонами полонених в околицях Києва (Радзивилівська летопись 1994, арк. 207зв. н); плач людей, жителів з-під Києва, яких ведуть у полон половці (Радзивилівська летопись 1994, арк. 210 зв. в); плач людей, захоплених у полон у Волзькій Болгарії дружиною Мстислава Андрійовича, що була послана Андрієм Юрійовичем Боголюбським (Радзивилівська летопись 1994, арк. 211 зв. в); скорбота у зв'язку з полоном: чоловік рве на собі волосся – йдеться про набіг Святослава Всеволодовича Чернігівського після примирення з Ярославом Ізяславовичем Луцьким на волость Олега Святославовича Новгород-Сіверського (Радзивилівська летопись 1994, арк. 213 зв.); полон жителів Торжка воїнами Всеволода Юрійовича Володимирського (жінка з платом) (Радзивилівська летопись 1994, арк. 226); плач половців, коли у результаті битви полку Ігоря Святославовича Новгород-Сіверського з їхнім передовим загоном було захоплено половецькі вежі (Радзивилівська летопись 1994, арк. 232 зв.); захоплення половецьких веж Романом Мстиславовичем Галицько-Волинським і приведення полонених в Русь (Радзивилівська летопись 1994, арк. 237 зв. н); половецький полон молодих киян (Радзивилівська летопись 1994, арк. 238 зв. в); полон сім'ї Рюрика Ростиславовича Київського (цьому передували захоплення, постриг в іноцтво Рюрика Романом Мстиславовичем Галицько-Волинським) (Радзивилівська летопись 1994, арк. 245 зв.).

Як можна побачити, нерадісні емоції були пов'язані як із нападами зовнішніх ворогів, так і з внутрішніми конфліктами.

Третьою обставиною плачу, відображеною в мініатюрах Радзивіллівського літопису, є *розлука*. Вона представлена лише 1 зображенням. Ідеться про від'їзд вигнаного Михайла Юрійовича з Володимира і проводжання його жителями міста. Плачуть і люди, і князь (Радзивилловская летопись 1994, арк. 218). Однак навіть одиначне зображення має значення, адже низка інших ситуацій, за яких у літописних текстах згадуються смуток і сльози, не представлена в ізографічній традиції.

Тож здійснений аналіз засвідчує актуальність названих трьох ситуацій прояву нерадісних емоцій для людини Давньої Русі. Можливо, це було пов'язано з історичними умовами того часу: частими нападами іноплеменників і міжусобицями, а також особливим ставленням до смерті.

Мініатюра, аркуш	Подія, відображена на мініатюрі	Повідомлення про нерадісні емоції у тексті
	Смерть ближніх (14)	
29 н	Плач св. Ольги і її оточення над гробом Ігоря (У тексті лише плач княгині згадується, а в мініатюрах – також нерадісні емоції людей із дружини, яких взяла з собою княгиня)	+
36 зв.	Смерть, оплакування і поховання св. Ольги	+
42 в	Оплакування і поховання Олега Святославовича (У тексті йдеться про плач Ярополка, а на мініатюрах – інших людей, а щодо брата – незрозуміло)	+
74 н	Оплакування св. Борисом батька – св. Володимира	+
76 зв. н	Оплакування св. Глібом батька і брата	+
82 зв.	Плач за Святополком Окаянним	–
86	Плач за Мстиславом Володимировичем	–
196 зв.	Відспівування, поховання і оплакування Володимира Володаревича Галицького	–
198 зв. в	Відспівування, поховання і оплакування В'ячеслава Володимировича Київського Ізяславом Мстиславовичем Київським (У тексті немає про плач, на мініатюрі плачуть і князь, і люди)	–
202 зв. в	Поховання і оплакування митрополита Костянтина в Чернігові	–
215 н	Відспівування, поховання, оплакування вбитого Андрія Юрійовича Боголюбського	–

216	Перевезення тіла Андрія Юрійовича з Боголюбова до Володимира духовенством та іншими жителями міста, оплакування останніми князя	–
221 зв. н	Поховання і оплакування Михайла Юрійовича	–
243 зв. н	Володимир Святославович Чернігівський	–
	Суспільні біди (полон) (10)	
206	Міжусобиця, плаче жінка	–
207 зв. н	Захоплення половецькими загонами полонених в околицях Києва (жіночий плач)	–
210 зв. в	Захоплення половцями в полон жителів з-під Києва (люди плачуть, бо їх ведуть в полон половці)	–
211 зв. в	Плачуть жінки, захоплення в полон людей у Волзькій Болгарії дружиною Мстислава Андрійовича, що була послана Андрієм Юрійовичем Боголюбським	–
213 зв.	Полон, чоловік рве на собі волосся. Набій Святослава Всеволодовича Чернігівського після примирення з Ярославом Ізяславовичем Луцьким на волюсть Олега Святославовича Новгород-Сіверського	–
226	Полон жителів Торжка воїнами Всеволода Юрійовича Володимирського (жінка з платом)	–
232 зв.	Бій полку Ігоря Святославовича Новгород-Сіверського з передовим загоном половців і захоплення половецьких веж (плач половців)	–
237 зв. н	Захоплення половецьких веж Романом Мстиславовичем Галицько-Волинським і приведення полонених в Русь	–
238 зв. в	Забрані в половецький полон кияни	–
245 зв.	Полон сім'ї Рюрика Ростиславовича Київського (цьому передували захоплення, постриг в іноцтво Рюрика Романом Мстиславовичем Галицько-Волинським)	–
	Розлука (1)	
218	Від'їзд Михайла Юрійовича з Володимира (вигнаний) і проводжання його жителями міста (У тексті плачуть лише люди, зображення передає також плач князя)	+

Табл. 1. Відображення нерадєсних емоцій у мініатюрах Радзивілівського літопису

Образ і текст: точна ілюстрація чи візуалізоване уявлення майстра

Щодо відповідності зображень нерадісних емоцій літописним повідомленням, то тут важливо визначитися, що брати за відправну точку: зображення чи звістки тексту. Оскільки мініатюри вже досліджені і проаналізовані, виявлено їх конкретний арсенал, то простіше зіставити саме їх із літописом (Табл. 1).

Щодо мініатюр, які зображають нерадісні емоції у зв'язку зі смертю ближніх, то з 14 лише 5 ілюструють (і то з деякими зауваженнями) відповідну інформацію тексту. Так, якщо в тексті згадується лише плач святої Ольги, то в мініатюрах – також нерадісні емоції людей із дружини, яких взяла з собою княгиня. У розповіді про поховання Олега Святославовича йдеться про плач Ярополка, а на мініатюрах зображено плач інших людей, а щодо брата – незрозуміло.

Стосовно решти 9 зображень, то в названих випадках відповідні літописні повідомлення про скорботу і плач відсутні. Це стосується таких князів, як Святополк Окаянний, Мстислав Володимирович, Володимир Володаревич Галицький, В'ячеслав Володимирович Київський, Андрій Юрійович Боголюбський, Михайло Юрійович, Володимир Святославович Чернігівський, та митрополит Костянтин. Можна припустити, що авторами літопису нерадісні емоції у цих або деяких окремих випадках не згадувалися через негативне ставлення до того чи іншого князя. Ймовірно, це питання потребує більш детального дослідження. Але для нас важливим є те, що попри відсутність повідомлень про плач і скорботу, ізограф (чи ізографи), ілюструючи повідомлення про преставлення, похорон, зображує (зображують) ці нерадісні емоції. Тобто для нього (них) прощання зі спочилою людиною співвідносилось з відповідним емоційним станом. Припускаємо, це була звична поведінкова модель за таких трагічних подій у тогочасних середньовічних реаліях (власне, вона не втрачала актуальності і в наступні епохи). Можливий і такий варіант, що ті зображення, на які взорувалися мініатюристи, мали відповідні сюжети. Але це не заперечує і попередньої думки, про відображення реального емоційного світу Середньовіччя та відповідних уявлень про доцільність, природність скорботи та плачу за названої обставини.

Що стосується мініатюр, які зображують плач через суспільні біди, то жодна з них не має відповідного повідомлення про нерадісні емоції в тексті. Тобто літописець пише про полон, а ізограф не лише ілюструє це явище, але й передає плач та скорботу людей через цю гірку обставину. Досить часто плач має чітко виражений гендерний характер – зображаються жінки, які плачуть, жінка з платом тощо. І це стосується не лише руських жінок, але й іноплемінних. Важливим жестом, який передає скорботу полоненого чоловіка, є зображення, яке ми побачили, як таке, що він рве на собі волосся. Власне, названий жест можна інтерпретувати як зображення відчаю чи подібних емоцій.

Мініатюра Радзивіллівського рукопису, яка зображає розлуку-прощання володимирців із князем Михайлом Юрійовичем, ілюструє повідомлення літопису, однак частково. Якщо в тексті плачуть лише люди, то зображення передає також плач князя.

Щодо наявності чи відсутності певної тенденції у відборі сюжетів мініатюристами зводу 1206 р., то спостереження Б. Рыбакова привели до висновку про те, що «єдиної системи у відборі сюжетів немає» (Рыбаков 1994, с. 282–283). Можливо, ця теза стосувалася лише зображень, які ілюструють повідомлення про відхід з цього світу князів. Бо в дослідника було твердження, що мініатюри Радзивіллівського літопису відображають поховання тринадцяти князів, а повідомлення про похорони

інших не ілюструють (наведено перелік чотирнадцяти, але зазначено, що список неповний).

Висновки

Отже, у результаті здійсненого дослідження отримано такі висновки. Загалом в ізографічній традиції, представленій у Радзивіллівському літописі, увага до емоційної сфери (зокрема, смутку та плачу) не була значною. Лише 25 із 613 мініатюр Кенігсберзького списку (а це 4 % усіх зображень) передають нерадісні емоції. Виявлені мініатюри Радзивіллівського літопису засвідчують актуальність для людини Давньої Русі таких трьох обставин смутку та плачу, як смерть ближніх, спільні нещастя (суспільні біди – полон) та розлука-прощання. Це могло пов'язуватися з історичними умовами створення зображень. Ілюстрації повідомлень про відхід з цього світу і поховання князів та духовної особи, а також воєнних конфліктів, що негативно позначалися на житті людей, цілком можливо, особливо в тих випадках, коли нерадісні емоції в тексті не згадані, відображають поведінкові моделі та уявлення людини Середньовіччя щодо плачу як природної емоційної реакції на смерть і поховання ближніх та на нещастя, пов'язані з полонем. Відсутність ілюстрацій печалі та сліз у Печерському циклі мініатюр в цілому узгоджується із традицією ілюстрування текстів (приділялася увага діям). Крім того, цей факт може свідчити про розуміння сліз покаюння та на молитві як внутрішнього стану, який не передається зовнішніми засобами зображення.

Перспективами дослідження є виявлення зображень інших аспектів емоційного світу, співставлення мініатюр і повідомлень тексту, пошук відповіді на питання про факт відсутності зображень, відповідних літописним звіткам про емоції, а також аналіз зображень іншої важливої ілюстрованої пам'ятки доби Середньовіччя – Київського Псалтиря.

Список джерел та літератури

- АРЦИХОВСКИЙ, А.В., 1944, Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва: МГУ.
- КУКУШКИНА, М. В., БЕЛОБРОВА, О. А., АМОСОВ, А. А., СЕРГЕЕВА, И. Н., 1994, *Описание миниатюр Радзивилловской летописи*. В: Радзивилловская летопись. Факсимильное воспроизведение рукописи. Текст. Исследование. Описание миниатюр. Т. II. Санкт-Петербург : «Глаголь»; Москва : «Искусство», 302–397.
- ПОДОБЕДОВА, О. И., 1965, Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. Москва : «Наука».
- РАДЗИВИЛОВСКАЯ ЛЕТОПИСЬ. Текст. Исследование. Описание миниатюр [Факсимильное воспроизведение рукописи, хранящейся в Библиотеке Российской Академии наук], 1994. Отв. ред. Кукушкина М. В. Российская академия наук. Т. I. Москва : «Искусство»; Санкт-Петербург : «Глаголь».
- РЫБАКОВ, Б. А., 1994, *Миниатюры Радзивилловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII веков*. В: Радзивилловская летопись. Факсимильное воспроизведение рукописи. Текст. Исследование. Описание миниатюр. Санкт-Петербург: «Глаголь»; Москва : «Искусство», 281–301.

ТОЛОЧКО, А. П., 2005, Пририсовки зверей в Радзивилловской летописи и происхождение рукописи, *Ruthenica*, 4, 62–84.

ШАХМАТОВ, А. А., 1902, *Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи*. В: Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись, 2: Статьи о тексте и миниатюрах рукописи. Санкт-Петербург.

References

ARTSYKHOVSKII, A.V., 1944. Drevnerusskie miniatiury kak istoricheskii istochnik [Ancient Russian miniatures as a historical source]. Moskva: MGU.

KUKUSHKINA, M. V., BELOBROVA, O. A., AMOSOV, A. A., SERGEEVA, Y. N., 1994, Opisanie miniatur Radzivilovskoi letopisi [Description of the miniatures of the Radzivilov Chronicle]. In: *Radzivilovskaia letopis. Faksimilnoe vosproizvedenie rukopisi. Tekst. Issledovanie. Opisanie miniatur*. Vol. II. Sankt-Peterburg : «Glagol»; Moskva : «Iskusstvo», 302–397.

PODOBEDOVA, O. I., 1965, Miniatiury russkikh istoricheskikh rukopisei. K istorii russkogo litsevo go letopisaniia [Miniatures of Russian historical manuscripts. On the history of Russian facial annals]. Moskva : «Nauka».

RADZIVILOVSKAIA LETOPIS [Radzivilov Chronicle]. Tekst. Issledovanie. Opisanie miniatur [Faksimilnoe vosproizvedenie rukopisi, khраниashcheisia v Biblioteke Rossiiskoi Akademii nauk], 1994. Otv. red. Kukushkina M. V. Rossiiskaia akademiia nauk. T. I. Moskva : «Iskusstvo»; Sankt-Peterburg : «Glagol».

RYBAKOV, B. A., 1994, Miniatiury Radzivilovskoi letopisi i russkie litsevye rukopisi X–XII vekov [Miniatures of the Radzivilovskaya chronicle and Russian obverse manuscripts of the 10th–12th centuries]. In: *Radzivilovskaia letopis. Faksimilnoe vosproizvedenie rukopisi. Tekst. Issledovanie. Opisanie miniatur*. Sankt-Peterburg: «Glagol»; Moskva : «Iskusstvo», 281–301.

TOLOCHKO, A. P., 2005, Prirsovki zveri v Radzivilovskoi letopisi i proiskhozhdenie rukopisi [Drawings of animals in the Radzivilov Chronicle and the origin of the manuscript], *Ruthenica*, 4, 62–84.

SHAKHMATOV, A. A., 1902, Issledovanie o Radzivilovskoi, ili Kenigsbergskoi, letopisi [Research on the Radzivilovskaya, or Koenigsberg, chronicle]. In: *Radzivilovskaia, ili Kenigsbergskaia, letopis*, 2: Stati o tekste i miniaturakh rukopisi. Sankt-Peterburg.

Нерадісні емоції в мініатюрах і тексті Радзивіллівського літопису

Статтю присвячено аналізу мініатюр Радзивіллівського літопису на предмет відображення в них реальної та ідеальної складової емоційного світу людини доби Середньовіччя, зокрема такого аспекту, як скорбота і плач. В історико-емоційних студіях ілюстровані пам'ятки є значимими джерелами, які дають цінний матеріал для дослідження. Зображення фіксують як дійсні прояви емоцій, так і уявлення про їх важливість, доцільність, сутність. У статті використано спеціальні іконографічні методи аналізу, а також наративний, історико-порівняльний та контент-аналізу. Висловлено припущення про найбільшу виразність саме нерадісних емоцій у контексті ізографічної традиції. З огляду на складність прочитання виразів обличчя зображуваних осіб визначено ключові критерії вияву відповідних емоцій: встановлений в історіографії «жест печалі» – рука біля щоки або притиснута до обличчя пола одягу – чи спущені рукави. Наукова новизна полягає у виявленні та

комплексному аналізі мініатюр Радзивіллівського літопису, що зображають печаль та плач. Розглянуто та узагальнено особливості розуміння цих емоцій через призму ізографічної традиції. Визначено актуальні обставини прояву смутку та сліз в реаліях та уявленнях середньовічного соціуму. У результаті здійсненого дослідження виявлено, що загалом в ізографічній традиції, представлений у Радзивіллівському літописі, увага до емоційної сфери (зокрема, смутку та плачу) не була значною. Лише 25 із 613 мініатюр Кенігсберзького списку (а це 4 % усіх зображень) передають нерадісні емоції. Виявлені мініатюри Радзивіллівського літопису засвідчують актуальність для людини Давньої Русі таких трьох обставин смутку та плачу, як смерть ближніх, спільні нещастя (суспільні біди – полон) та розлука-прощання. Це могло пов'язуватися з історичними умовами створення зображень. Ілюстрації повідомлень про відхід з цього світу і поховання князів та духовної особи, а також воєнних конфліктів, що негативно позначалися на житті людей, цілком можливо, особливо в тих випадках, коли нерадісні емоції в тексті не згадані, відображають поведінкові моделі та уявлення людини Середньовіччя щодо плачу як природної емоційної реакції на смерть і поховання ближніх та на нещастя, пов'язані з полоном. Відсутність ілюстрацій печалі та сліз у Печерському циклі мініатюр в цілому узгоджується із традицією ілюстрування текстів (приділялася увага діям). Крім того, цей факт може свідчити про розуміння сліз покаяння та на молитві як внутрішнього стану, який не передається зовнішніми засобами зображення.

Ключові слова: емоційний світ, печаль і плач, Радзивіллівський літопис, мініатюри, Середньовіччя, Печерський цикл мініатюр.

Liudmyla Petrushko, Candidate of Historical Sciences, Research Fellow of the Department of Codicology and Codicography, Institute of Manuscript, Vernadsky National Library of Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7175-9143>.

Людмила Петрушко, кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу кодикології та кодикографії Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

Received: 12-12-2022

Advance Access Published: December, 2022

ПРОМИСЛОВІСТЬ І ТОРГІВЛЯ КИЄВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОЄКТІ «ШЕВЧЕНКО МОВОЮ МІСТА»: НАРАТИВИ ТА ОБРАЗИ

Олег Магдич

Kyivan Industry and Trade in the second half of the 19th century through the lens of the Exhibition "Shevchenko in the language of city": Texts and Images

Oleh Mahdych

The author explores how the development of industry and trade in Kyiv in the second half of the 19th century was visualised in the exhibition "Shevchenko in the language of the city" that took place at Taras Shevchenko National Museum from November 4 of 2020 through March 31 of 2021. Scholars addressed urban development in Ukraine on a number of occasions, especially in the Soviet times. Contemporary historians also tackled the issues related to the industry and trade of Ukrainian cities. However, there is still room for improvement as new challenges arise. Classic narrative strategies are not enough in the museum environment. Researchers and curators have to work together in order to develop a visual strategy for curatorial projects based on published and unpublished data and images. "Shevchenko in the language of the city" is a curatorial project aimed at visualising socio-economic life in Kyiv in the times of the great Ukrainian poet. Curators focused on sugar, brick, ceramic and textile industries as key to the Kyivan economy of the second half of the 19th century. They sought to demonstrate the spectrum of the Kyivan economy to museum visitors through a range of visual sources. The author analyses how maps, installations, and infographics were used for this purpose. He looks in particular at the map of sugar factories and infographics that visualise industrial development in Kyiv from 1848 through 1908. The author also examines the use of digital tools for recreating the economic space of Kyiv and its impact on everyday life.

Keywords: industry, exhibition, museum, reception, visualization, museum exposition, map, installation, trade, urbanization.

XIX століття – це час бурхливої урбанізації. Це час, коли вперше міське населення за кількістю починає перевищувати сільське. Звісно, це відбувається спочатку тільки в одній країні – у Великій Британії. Але саме у XIX столітті міста остаточно стають просторами, які формують тренди, акценти суспільного світового розвитку. Власне, XIX століття – це час, коли місто трансформується, перетворюючись із середньовічного – замкнутого у межах своїх стін, з кривими вуличками, з цеховим устроєм, з ремісниками на ринках, з середньовічним правом, побудованим на Магдебурзькому праві – на простір, відкритий для розвитку, розриваючи свої стіни (Від мурів до бульварів 2019, с. 4).

Однією з найважливіших ознак розвитку міста у XIX столітті стала індустріалізація. Промислова революція неабияк прискорила економічний розвиток

міст, оскільки вони ставали прекрасними локаціями для побудови заводів та фабрик. Індустрія фактично стала європейським трендом. Так чи інакше усі європейські країни намагаються розвивати, а часто і будувати заново промисловість. Ще однією важливою галуззю економічного повсякдення була торгівля. Важлива економічна роль українських земель та зручне географічне розташування сприяло зростанню кількості міст, перетворенню їх на центри збуту сільськогосподарської та промислової продукції.

Дослідження економічного розвитку українських міст в XIX столітті знайшло досить вагоме місце в українській історіографії, особливо в радянські часи, коли в історичній науці домінувала марксистська методологія. Якщо говорити про ці, то варто відзначити, що як правило вони присвячені історії промисловості (Дерев'янкін 1960), або загальноекономічній проблематиці (Гуржій 1962) в дусі марксистського підходу. Особливу увагу приділялась становищу робітників та селян, їх побуту та загальній характеристиці економічного розвитку. При всіх недоліках даних робіт (заідеологізованість, надмірна увага до фактів), автори зібрали та проаналізували величезну кількість надзвичайно цінного емпіричного матеріалу.

Сучасна українська історіографія теж приділяє увагу цій проблематиці, причому як у традиційній дослідницькій формі. Варто зазначити, що певний час економічна історія була дещо відсунута іншими темами, що можна пов'язувати з своєрідним «перенасиченням» даною тематикою радянської історіографії.

Власне можна стверджувати, що у сучасній українській науці поступово відбувається набуття нових тем, методів та форм. Так все більш популярною стає історія бізнесу та підприємництва (Водотика 2018; Райнер 2000), дослідження біографій впливових підприємців. Дослідники прагнуть переосмислити роль індустріалізації та урбанізації для українських земель (Ресент 2019 Від мурів до бульварів; Чорний 2007), сформуванню нове бачення українського XIX століття (Ресент 2003), розвитку окремих регіонів (Довжук 2009; Молчанов 2005).

Поступово з'являється все більше нових форм демонстрації результатів досліджень, зокрема з застосуванням мультимедійних технологій. Одним із таких є проект Центру міської історії «Київ гастрономічний» (Київ гастрономічний, 2018). Він дозволяє вивчати повсякденне життя киян початку XX століття. на основі інтерактивної мапи міста та візуалізованих у ній баз даних. Тематичний поділ матеріалів включає такі рубрики, як освіта, культурне життя, їжа, медицина і транспорт.

Музейна сфера дещо менше уваги приділяла цій проблематиці. Ця тематика присутня в експозиції Національного музею історії України, Музею історії міста Києва тощо. Однак якщо говорити про музейну сферу, то рецепція цієї проблеми як правило зводиться до емпіричного збору предметів та фактів та представлення в експозиціях та виставках.

Метою статті є аналіз спроби переосмислення та візуального представлення ролі промисловості та торгівлі в економічному житті Києва в другій половині XIX – на початку XX століття., яка була здійснена в рамках виставкового проєкту «Шевченко мовою міста» у Національному музеї Тараса Шевченка (4 листопада 2020 - 31 січня 2021 року).

Куратори виставки прагнули максимально доступно та за допомогою зручного наукового інструментарію представити роль міської культури у житті Тараса Шевченка, взаємовпливи міста та особи, а також розкрити сутнісне значення міського простору та продемонструвати історичну динаміку міста. Для виставки була обрана наративна модель експозиції, яка на відміну від традиційної побудована за принципом «сторі»,

тобто за моделлю оповіді, що має початок, кульмінацію і завершення, й експонат у цьому контексті є вторинним.

Об'єкти репрезентують минуле, яке здається далеким, і матеріалізують ідею минулого, відпрацьовану суспільством (у процесі дискусії та селекції, коли якісь значення підкреслено, інші пояснено), щоб наблизитися до певної версії історії (Зубар 2020, с. 67).

Запропонована модель експозиції дозволяє не лише показати експонати, а і власне бачення, інтерпретацію історичних подій, де розміщення експонатів у експозиційному просторі має на меті дозволити краще зрозуміти ідею.

У тому числі показати соціально-економічний простір міста - своєрідне економічне повсякдення, з яким зіштовхувалися вчорашні селяни, які переїжджали до міста. Фактично той простір, з яким ми стикаємось щоденно, Адже ці дві складові частини міського простору є взаємопов'язані: без економіки не буде культури і без культури не буде економіки та соціального розвитку. Відповідно, економіка дає кошти для того, щоб розвивалася культура, а культура дає ідеї для того, щоб розвивалося суспільство та економіка.

Це ми можемо віднести до типу так званого «економічного повсякдення», оскільки економіка, хотіли б ми цього чи ні, впливає на людське життя та діяльність. Звісно, не варто переоцінювати роль економіки (як це робили історики-марксистки), оскільки люди часто можуть чинити, виходячи зі своїх уявлень та цінностей, в які не обов'язково можуть входити матеріальні цінності. Однак не можна заперечувати, що матеріальне виживання, заробіток бажання заробити впливають на вчинки людей.

Власне цій темі був в основному присвячений перший зал експозиції виставки, який був свого роду наративним вступом. Перш за все, команда ставила завдання продемонструвати простір, в який приходять головні герої виставки: вчорашні селяни, які стають частиною міста.

Для початку куратори показали як змінювався київський міський простір у XIX столітті. Це було зроблено у формі інсталяції, умовна карта Києва. Більш щільно заповнений контур – це межі Києва на початок XIX століття. Куратори орієнтувалися на одну з найвідоміших карт міста 1842 року.

Продовження інсталяції демонструвало, що впродовж XIX століття Київ неабияк розширюється, чому сприяють самі тренди розвитку – міста змінюють свою суть. Тепер це простір, який не залежить від волі правителя, а залежить від його жителів. Тепер жителі міста визначають, як воно буде розвиватися.

Зміни в економіці міста впродовж XIX століття відвідувачі могли побачити на двох інфографіках - добірках зображень, діаграм і мінімального обсягу тексту, які побудові в наративній експозиції. Даний вид подачі інформації використовується для візуалізації даних та заміни тексту. У даному випадку це дозволило кураторам представити дані про економічний розвиток Києва у візуальній формі.

Перша діаграма – дані про київське господарство станом на 1848, друга – на 1908. Перша дата була обрана у прив'язці до постаті Тараса Шевченка, оскільки за рік до того його було заарештовано під Києвом. Тому ця статистика показує нам картину економічного розвитку міста на момент арешту Шевченка. Друга діаграма - оскільки саме у 1907-1908 рр. починається відновлення економіки після світової економічної кризи та революції 1905-1907 (Економічна історія. 2011. Т 2. С 22-23).



Іл 1. Карта інсталяція зміни території Києва у XIX столітті. З архіву НМТШ. Автор фото – Ірина Бойко.

На 1848 рік, Київ – малорозвинене у промисловому плані місто. Загальний оборот не сягав навіть мільйона рублів, а основною промисловою галуззю було виробництво свічок. Чому? Тому що Лавра, храми і церкви, тож свічки – дуже ходовий товар. Є тільки один металургійний машинобудівний завод – це Арсенал, який випускав гармати для російської армії (Фундуклей 1852, С.373)

Але через півстоліття ми бачимо вже зовсім іншу ситуацію. Обороти зростають в десятки разів (до 12 млн. рублів), основною галуззю стає цукрова промисловість, збільшується кількість машинобудівних заводів – промисловість Києва стає більш розгалуженою (Список фабрик 1912, с. 219-221.). Звісно Київ не стає індустріальним лідером на українських землях, як Донбас чи Катеринослав, проте ми бачимо, що він розвивається в трендах XIX століття – модернізація, урбанізація, індустріалізація. Дані інфографіки дають можливість відвідувачу побачити, наскільки суттєво зросла економіка міста за другу половину XIX століття.

Провідною галуззю економіки Києва була цукрова промисловість. Тому, говорячи образно, якби гроші мали смак, то київські фінанси були б солодкими. Власне, рівень цукру в економіці визначав рівень розвитку Києва на той час. Для того щоб продемонструвати рівень розвитку цукрової галузі в Києві, команда проєкту вирішила застосувати метод картографування. У даному випадку було створено карту-інсталяцію, яка демонструвала частину цукрових заводів Київської губернії – ті, які замикалися безпосередньо на Києві. Вона показує, чому місто стає центром економічного розвитку регіону. Було обрано 12 заводів навколо Києва, які випускають цукор-пісок та мали безпосередні контакти з Київським рафінадним заводом, одним із найпотужніших в на українських землях. Біля кожного заводу вказано рівень його виробництва – грошові обороти, кількість працівників, скільки він випускав пудів цукру-піску. Це дає можливість показати потужність виробництв та яку частку вони

займали в загальному обороті цукрової галузі. Дані параметри (кількість працівників, кількість продукції та фінансові обороти) були обрані оскільки саме за цими параметрами (точніше за одними з них – найчастіше це фінансові дані) пересічні глядачі оцінюють потужність підприємства



Іл. 2. Інфографіки показників промислового розвитку Києва у 1848 та 1908 роках. З архіву НМТШ. Автор фото – Ірина Бойко.

Лише один завод, який знаходився у Києві, випускав цукор-рафінад. Якщо перевести це на трошки іншу аналогію, якщо є комплекс заводів по виробництву автомобілів Toyota, то в навколишніх заводах виготовляють деталі, а в центральному збирають автомобілі. Тобто в місті бачимо більш високий рівень розвитку. Це показує зростання ролі Києва в економічному житті українських земель, а також наскільки саме місто починає займати вищу позицію в господарській системі. Саме у містах починають працювати більш підприємств, які з сировини чи напівфабрикатів виготовляють готовий продукт.

Як видно з карти, центром «цукрової системи» Київської губернії був Київський рафінадний завод, який, до речі, знаходився на місці теперішньої фабрики «Рошен» – Деміївка завжди була «солодким місцем» у Києві. Завод вважався одним із лідерів цукрової галузі в Російській імперії. Він йшов на одному рівні з петербурзьким і московськими: переважав їх по об'ємах виробництва, але поступався їм по кількості працівників. Загалом обороти цього заводу на 1908 рік становили приблизно 96 мільйонів доларів, якщо перевести на сучасні гроші (для переведення курсу використанні метод порівняння металічної вартості валют та інфляційного коефіцієнта Федерального казначейства США) (Список фабрик 1912, с.169).



Іл. 3. Карта цукрових заводів Київської губернії на 1908 рік. З архіву НМТШ. Автор фото – Ірина Бойко.

Київський завод був настільки потужний, що жоден із великих бізнес-кланів Києва – Терещенки, Бродські Ханенки – не могли взяти його повністю під свій контроль. Тому в результаті, Київський рафінадний завод був акціонерним товариством, в якому кожна із цих сімей мала свою частку (Список фабрик 1912, с. 169).

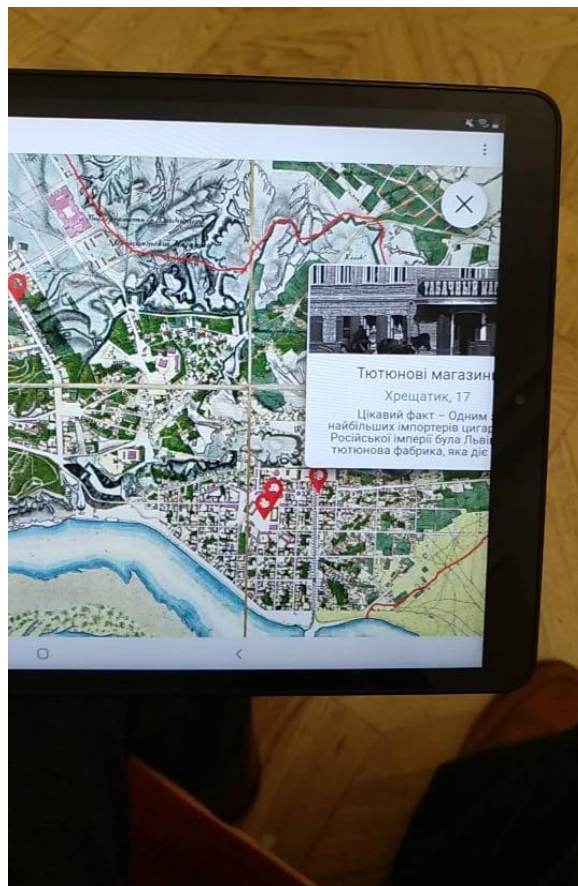
У кінці XIX століття відбувається розквіт керамічної галузі, зокрема фарфоро-фаянсу і промислової кераміки. Не в останню чергу це стало можливим завдяки буму будівництва у Києві, що збільшив попит на керамічні вироби. Дві найбільші мануфактури міста – Межигірська та Керамічний завод Анджейовського спеціалізувалися переважно на кахлях, виробках із глиняної кераміки (фаянс) та ужиткових речах. Часто фабрики виконували приватні замовлення для знатних осіб, випускаючи те, що зараз ми можемо назвати лімітованою серією. Нерідко предмети повсякденного вжитку (як-от посуд) окремі інституції спеціально замовляли для власних потреб. Серед таких замовників, зокрема, були Уланський полк та Інститут шляхетних дівчат (Кульженко 1910, с. 270).

Важливе місце посідало виробництво цегли. Міста у XIX столітті постійно розширювалися. Будувалося все більше нових споруд з абсолютно новим функціоналом. Потрібен був новий будівельний матеріал, який не горить та який можна швидко виготовити. Таким матеріалом стала цегла. Будівельний бум перетворює цегляну галузь на одну з основних у місті. В цей час у технології виробництва цегли стався справжній переворот. Було винайдено кільцеву обпалювальну піч і стрічковий прес, які дозволили налагодити масове виробництво. Цегли виготовляли настільки багато, що виробників зобов'язали ставити заводське клеймо, щоб відрізнити якісний товар від неякісного. Деякі заводи випускали до 2

мільйонів цеглин на рік. За темпами зростання споживання цегли Київ був серед лідерів в імперії. Київська цегла формувала обличчя міста.

Протягом XIX століття великі імперські текстильні виробники поступово витісняли місцеві підприємства, що дало змогу російським текстильним товарам створити монополію на ринку українських земель. Незважаючи на це, легка промисловість продовжувала розвиватися навіть в умовах жорсткої конкуренції. На території України було 12 суконних заводів, що переважно спеціалізувалися на виробленні речей із вовни, льону, конопель, джуту. Із них три знаходилися в Києві, проте вони становили лише 1% від обороту та 2% від кількості працівників міста.

Ці сфери господарства Києва були представлені оригінальними експонатами – зразками продукції даних підприємства з колекції Музею історії Києва, які доповнювали карту. Також для візуалізації інформації про цегельні заводи була створена інтерактивна карта цегельних заводів, які розміщувалися в Києві в середині XIX століття (Іл. 4).

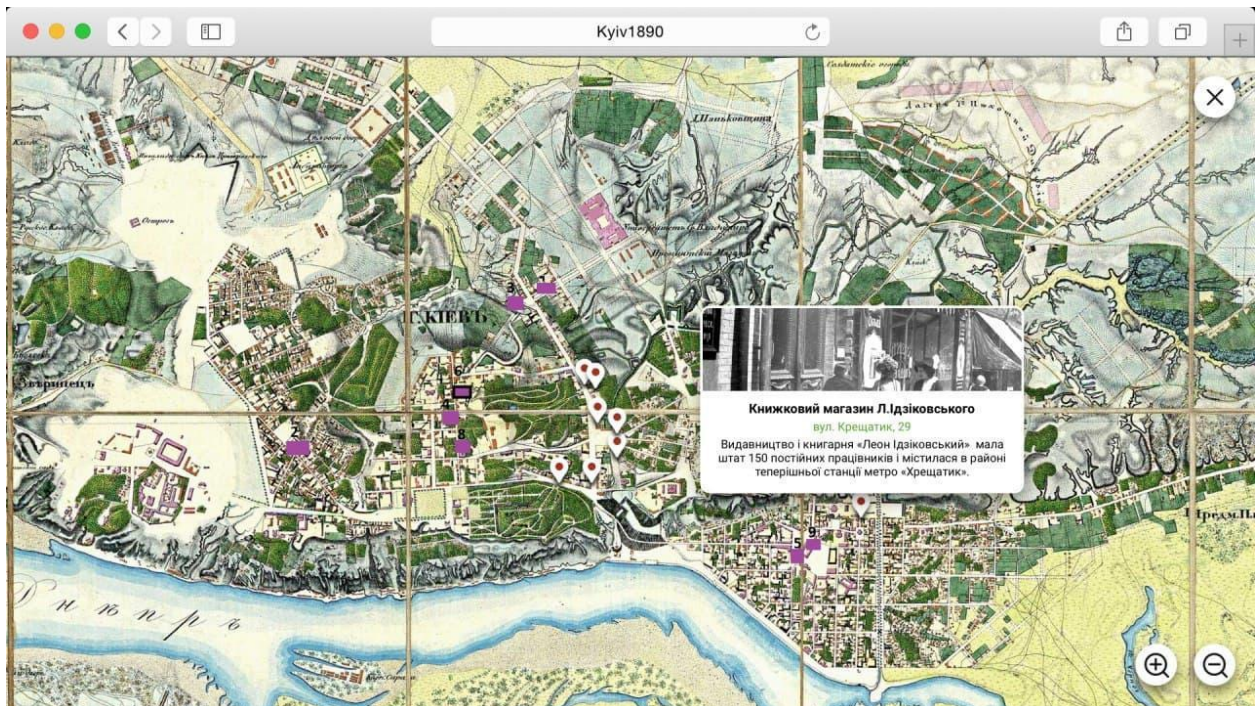


Іл. 4. Інтерактивна карта цегельних заводів Києва станом на 1850 рік. З особистого архіву автора.

На оцифровану карту Києва 1842 року розробники нанесли точки-адреси основних київських цегельних заводів. При натисканні на цю точку з'являється сучасний аналог адреси, інформація про власників та об'єми виробництва (Семилетов 2019). Така форма подачі дозволяє відвідувачу уявити, де розміщувались основні виробництва та співставити з сучасним Києвом.

Не менш важливою сферою міського господарства у XIX столітті була торгівля, яка в цей час досить бурхливо розвивалась. Для її представлення співкуратори вирішили застосувати форму інтерактивної мультимедійної карти щодо торговельних

закладів, які розміщувалися в Києві в середині XIX століття. На оцифровану карту Києва 1842 року розробники нанесли точки-адреси основних київських магазинів.



Іл. 5. Інтерактивна карта київських магазинів XIX століття. З особистого архіву автора.

При натисканні на цю точку з'являється сучасний аналог адреси, інформацію про тип магазину (чим торгували) та зображення (Весь Киев: адресная и справочная книга на 1910 год). Ці дві карти (цегельних заводів та магазинів) крім візуалізації соціально-економічного простору Києва XIX століття, є ще й ілюстрацією етапів життя героїв виставки: братів Івана та Миколи Ткачів.

Однією із найбільш оригінальних галузей промисловості Києва була банківська сфера. Вона зазнала великої трансформації впродовж XIX століття – якщо на початку про неї майже не було відомо, у середині століття вона сприймалася як дуже чудернацька («гроші з повітря»: ви приносите вексель до банку, а вам його оплачують), то наприкінці століття банківська сфера уже стала абсолютно звичною галуззю економіки міста.

Перше банківське відділення в Києві відкрилось у 1781 році. Це була контора Асигнаційного банку, але через сім років його закрили через збитковість. Невдовзі приймати заощадження отримала право Суспільна комісія, яка також видавала кредити. Однак справжня банківська діяльність розпочалась у 1839 році, коли у місті було створено відділення (або як тоді називали “контора”) Державного банку.

У другій половині XIX століття у Києві один за іншим відкриваються банки (Економічна історія України 2011. Т. 1, с. 641). Лідером галузі була Київська контора Державного банку, що знаходилася на місці теперішнього Національного банку України, для неї було спеціально побудоване приміщення, яке зараз є його головним офісом. Активи контори налічували 47 мільйонів рублів – це майже півмільярда доларів за сьогоднішнім курсом.

Фактично, банки були основними спонсорами урбанізації та індустріалізації українських земель, бо вони видавали кредити. Самі лише цукрозаводчики отримували пів мільярда доларів – у теперішньому перерахунку – кредитів на рік (Економічна історія України 2011. Т. 2., с. 44). Банки були також законодавцями мод. Саме в банківських відділеннях з'явилися перші телефони та перше електричне освітлення. І за банківськими замовленнями – на оздоблення їхніх відділень та офісів – випускники Академії мистецтв мало не в чергу ставали.

Сьогодні жоден портал новин чи випуск ранкових телепередач не обходиться без курсів валют. Та і вулиці міст усіяні стовпчиками з курсовими цифрами. Тому для кращого розуміння банківської сфери та фінансового ринку XIX-XX століть у залі була представлена зведена таблиця курсів валют: російський рубль по відношенню до інших валют впродовж XIX століття (Вексельные курсы, связанные с Россией, 1814–1914 гг. 2005, с. 60-97). Для вирахування курсу валют було використано методику переведення вексельних курсів, які дуже часто застосовувалися у 19 столітті. Тобто скільки британських фунтів коштував би вексель на 100 рублів. Оскільки збереглися дані по різних роках, то опрацювання їх більш гнучкіше та точніше дає змогу встановити курси валют, аніж скажімо порівняння прив'язки валют до срібла чи золота (Российский рубль в системе европейских валют: вексельные курсы 1814–1914 гг. 2005. с. 51-59).

Сучасні виставкові проєкти тісно пов'язані з науковою діяльністю, оскільки покликані ставити актуальні для суспільства запитання і намагатися якщо і не дати відповіді на них, то підвести відвідувача шукати відповідь. Тому творячи такі проєкти музейники обов'язково використовувати матеріали наукових досліджень, особливо якщо це стосується теми міста. Сьогодні місто – двигун світової економіки, культурний, історичний, духовний, політичний та інноваційний центр.

Люди у місті – як у середині XIX століття, так і сьогодні – отримують безліч соціальних, економічних та освітніх можливостей для роботи, самореалізації та росту. Проте місто встановлює і певні правила співіснування. Кожен, хто живе та функціонує в міському просторі, повинен докладатися до його розвитку розвитку, адже комфортне існування можливе лише за умови особистої відповідальності кожного містянина. Власне економічний простір міста є надзвичайно важливим, оскільки дає можливість місту та соціуму розвиватись. Це стосується як XIX століття, так і сучасного часу.

У рамках виставкового проєкту «Шевченко мовою міста» куратори намагались запропонувати власну рецепцію «економічного простору» міста, візуалізувавши її у різних формах. Головними перевагами цього підходу є доступність та зрозумілість, особливо для відвідувачів, для яких ця інформація абсолютно нова. Це дозволяє отримати цілісну та системну інформацію по цій темі у цікавій формі. Це і є однією з функцій сучасного музею: привертати, зацікавити, поставити запитання, та спробувати дати на них відповіді, при цьому надавши відвідувачу емоційний досвід сприйняття та мотивувати до подальшого вивчення теми.

Список джерел та літератури

Вексельные курсы, связанные с Россией, 1814–1914 гг. 2005 *Экономическая история. Обзорение* 11, 60-97.

Весь Киев: адресная и справочная книга на 1910 год Електронний доступ: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000055>.

- ВОДОТИКА, Т., 2018, *Культура підприємництва в містах Наддніпрянської України (друга половина XIX – початок XX ст.)* Київ: Інститут історії України НАН України.
- ГУРЖІЙ, І., 1962, *Розвиток товарного виробництва і торгівлі на Україні (з кінця XVII ст. до 1861 року)*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- ДЕРЕВ'ЯНКИН, Т., 1960, *Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст. Текстильне виробництво*. Київ: Вид-во АН УРСР.
- ДОВЖУК, І., 2009, *Індустріальний Донбас в історії розвитку економіки Наддніпрянської України (друга половина XIX – початок XX ст.)* Луганськ: Вид-во СНУ ім. В.Дала.
- ЗУБАР, М., 2020, Сучасна наративна експозиція й особливості її побудови *European philosophical and historical discourse*. 6.4 , 66–72.
- КАУФМАН, І., 1892, «Вексельные курсы России за 50 лет, 1841–1890 гг. *Временник ЦСК МВД*. 22, 1-54
- Київ гастрономічний 2018. Електронний доступ: <https://cutt.ly/KbZ32qv>.
- КУЛЬЖЕНКО, В., 1910, *Киево-Межигорская фаянсовая фабрика*. Київ : Тип. «С. В. Кульженко»
- КУЛЬЧИЦЬКИЙ, С. (ред.) та ін., 2011, *Економічна історія України* Київ: Інститут історії України НАН України.
- МОЛЧАНОВ, В., 2005, *Життєвий рівень міського населення Правобережної України (1900–1914 рр.)*. Київ: Інститут історії України НАН України.
- РАЙНЕР, Л., 2000, *Підприємці і місто в Україні: 1860–1914 рр. (Індустріалізація й соціальна комунікація на Півдні Російської імперії)*. Київ Донецьк: Промінь.
- РЕЄНТ, О., 2003, *Україна в імперську добу (XIX – поч. XX ст.)*. Київ: Арій.
- РЕЄНТ, О. (відп. ред.) та ін., 2019, *Від мурів до бульварів: творення модерного міста в Україні (кінець XVIII –початок XX ст.)* Київ: Інститут історії України НАН України.
- РЕЄНТ, О., 2019, *Місто як центр зосередження і розвитку торгівлі*. У Реєнт О. відп. редактор *Від мурів до бульварів: творення модерного міста в Україні (кінець XVIII –початок XX ст.)*. Київ. 167-188.
- САЛОМАТИНА, С., 2005, Российский рубль в системе европейских валют: вексельные курсы 1814–1914 гг. *Экономическая история. Обзорение*. 11. 51-59.
- СЕМИЛЕТОВ, П., 2019, *Киевский кирпич*. Київ: Самиздат.
- Список фабрик и заводов Российской Империи*. 1912 г. Санкт-Петербург : Типография Киришбаума
- ФУНДУКЛЕЙ, І., 1852, *Статистическое описание Киевской губернии*. Санкт-Петербург: Тип. М-ва внутрен. Дел.
- ЧОРНИЙ, Д., 2007, *По лівий бік Дніпра: проблеми модернізації міст України (кінець XIX – початок XX ст.)*. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

References

- Vekselnye kursy, svyazannye s Rossyei, 1814–1914 gg. 2005 *Ekonomicheskaya istoriya. Obozrenye* 11, 60-97.
- Ves Kyev: adresnaia y spravochnaia knyha na 1910 god Elektronnyi dostup: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000055>.
- VODOTYKA, T., 2018, *Kultura pidpriemnytstva v mistakh Naddniprianskoi Ukrainy (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- HURZHII, I., 1962, *Rozvytok tovarnoho vyrobnytstva i torhivli na Ukraini (z kintsia XVII st. do 1861 roku)*. Kyiv: Vyd-vo AN URSR.

- DEREVIANKIN, T., 1960, *Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст.* Текстильне виробництво. Київ: Вyd-vo AN URSR.
- DOVZHUK, I., 2009, *Industrialnyi Donbas v istorii rozvytku ekonomiky Naddnyprianskoi Ukrainy (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* Luhansk: Vyd-vo SNU im. V. Dalia.
- ZUBAR, M., 2020, *Suchasna naratyvna ekspozytsiia y osoblyvosti yii pobudovy European philosophical and historical discourse.* 6.4, 66–72.
- KAUFMAN, Y., 1892, «Vekselnye kursy Rossyy za 50 let, 1841–1890 hh. Vremennyy TsSK MVD. 22, 1-54
- Київ hastronomichnyi 2018. Elektronnyi dostup: <https://cutt.ly/KbZ32qv>
- KULZHENKO, V., 1910, *Kyievo-Mezhyhorskaia faiansovaia fabryka.* Київ : Typ. «S. V. Kulzhenko»
- KULCHYTSKYI, S., 2011, *Ekonomichna istoriia Ukrainy* Київ: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- MOLCHANOV, V., 2005, *Zhyttievyi riven miskoho naselennia Pravoberezhnoi Ukrainy (1900–1914 rr.)*. Київ: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- RAINER, L., 2000, *Pidpriiemtsi i misto v Ukraini: 1860–1914 rr. (Industrializatsiia y sotsialna komunikatsiia na Pivdni Rosiiskoi imperii)*. Київ Donetsk: Promin.
- REIENT, O., 2003, *Ukraina v impersku dobu (XVIII – poch. XIX st.)*. Київ: Arii.
- REIENT, O., 2019, *Vid muriv do bulvariv: tvorennia modernoho mista v Ukraini (kinets XVIII – pochatok XX st.)* Київ: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- REIENT, O., 2019, *Misto yak tsentr zoseredzhennia i rozvytku torhivli.* U Reient O. vidp. redaktor *Vid muriv do bulvariv: tvorennia modernoho mista v Ukraini (kinets XVIII – pochatok XX st.)* Київ. 167-188.
- SALOMATYNA, S., 2005, *Rossyiskyi rubl v systeme evropeyskykh valiut: vekselnye kursy 1814–1914 hh. Ekonomycheskaia ystoryia. Obozrenye.* 11. 51-59.
- SEMYLETOV, P., 2019, *Kyevskiy kyrpych.* Київ: Samyzdat.
- Spysok fabryk y zavodov Rossyiskoi Ymperyi. 1912 h.* Sankt-Peterburh : Typohrafiia Kyrshbauma
- FUNDUKLEI, Y., 1852, *Statystycheskoe opysanye Kyevskoi hubernyy.* Sankt-Peterburh: Typ. M-va vnutren. Del.
- CHORNYI, D., 2007, *Po livyi bik Dnipra: problemy modernizatsii mist Ukrainy (kinets XIX – pochatok XX st.)*. Kharkiv: KhNU im. V. N. Karazina

Промисловість і торгівля Києва другої половини XIX століття у виставковому проєкті «Шевченко мовою міста»: наративи та образи

У статті автор аналізує методики рецепції та візуалізації ролі промисловості та торгівлі в розвитку Києва другої половини XIX століття реалізовані працівниками Національного музею Тараса Шевченка в рамках виставкового проєкту «Шевченко мовою міста». Економічному розвитку українських міст у цей період присвячено значну кількість праць, особливо в радянські часи. Сучасна історіографія також не оминає цю проблему, особливо з появою нових методологічних підходів у дослідженні економічної історії. Однак зміни в способі сприйнятті інформації, поява нових форм та модифікація старих способів поширення та популяризації диктує необхідність формування нових методів демонстрації та оповіді про минуле. Одними з таких є виставки та музейні експозиції, оскільки це методики, які дозволяють проілюструвати соціально-економічний простір міста своєрідне економічне повсякдення, з яким щоденно зіштовхуються міські жителі. У рамках виставкового проєкту куратори (Бойко І., Дубина Т., Зубар М., Магдич О., Седова Д., Чуприна Ю.) прагнули проаналізувати та візуалізувати ключові галузі економіки Києва (цукрова, цегельна, керамічна та текстильна), які впливали на розвиток міста у часи

індустріалізації та урбанізації. Фактично бачимо спробу показати та пояснити для відвідувачів «економічний простір міста» XIX століття. Окрема увага приділена вивченню форм, застосованих для виконання цього завдання, карт-інсталяцій, інфографік, зокрема на прикладі карти цукрових заводів та інфографіки індустріального розвитку Києва з 1848 по 1908 роки. Автор аналізує потенціал методу історичної реконструкції (на прикладі таблиці курсу валют) у сучасних виставкових проєктах. Також у статті проаналізовано застосування цифрових технологій у відтворенні та демонстрації економічного простору Києва, його ролі та значення у повсякденному житті.

Ключові слова: промисловість, виставка, музей, рецепція, візуалізація, музейна експозиція, карта, інсталяція, торгівля, урбанізація

Oleh Mahdych, PhD , senior scientific associate, Taras Shevchenko National Museum.

Олег Магдич, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, Національний музей Тараса Шевченка.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1973-4077>.

Received: 18-09-2022

Advance Access Published: December, 2022

**ДЕКОЛОНІЗУВАТИ ЗНАННЯ І ПОБАЧИТИ ПОСТСОЦІАЛІСТИЧНОГО
«ІНШОГО»**

(Tlostanova, M., 2017, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. London: Palgrave Macmillan Cham.)

Олександра Котляр

Decolonize Knowledge and See the Postsocialist «Other»

(Review on Tlostanova, M., 2017, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. London: Palgrave Macmillan Cham.)

Oleksandra Kotliar

The essay considers approaches to understanding the current situation of the former socialist countries, proposed by the decolonial researcher Madina Tlostanova in her 2017 work «Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art». The eight chapters of Tlostanova's book analyze specific temporal and spatial relationships that define both the postsocialist cultural and political context. Tlostanova notes the impossibility of applying the terminology that has been integrated into Western scientific discourse since the Cold War to the postsocialist space. Such an approach automatically places the postsocialist countries in the post-bipolar hierarchy of the world built by the West. The article's author compared the basis of Tlostanova's research with the approaches of other colonialism and imperialism researchers, such as John McKenzie, Touraj Atabaki, Saurabh Dube, and Ramon Grosfoguel. In my opinion, they can expand the theoretical model formulated by Tlostanova. Tlostanova criticizes postcolonial optics as a paradigm leaving the countries of the former «Socialist Camp» behind a new, but already epistemological «Iron Curtain» and continuing to reproduce colonial narratives. In the book, Tlostanova considers postsocialism as a special state, marked by the intersection of multiple post-dependencies — Russian, post-soviet, post-dictatorship, as well as global coloniality. A symptom of global coloniality is, in particular, the phenomenon of self-colonization. This phenomenon manifests itself in self-exoticization through the transformation of folk culture into a commodity, unhealthy nostalgia for the past, historical memory distortion, and instrumentalization of images of the past. Tlostanova explains this recursiveness of the postsocialist space through the concept of tempo-localities, which are most clearly traced in art. Thus, decolonial artistic practices in a post-dependent society forms a sensual basis for art and knowledge decolonization in general.

Keywords: postcolonialism, postsocialism, post-dependence, global coloniality, tempo-localities, self-colonization, decolonial art, Madina Tlostanova.

Книжка Мадіни Тлостанової «Постколоніалізм і постсоціалізм у художній літературі й мистецтві» — не лише продовження розмови про витoki, сутність і наслідки стану, в якому сьогодні опинилися постсоціалістичні країни, але й спроба ввести цю розмову в нові теоретичні рамки деколоніальної думки. Однією з перешкод для осмислення постсоціалістичного простору є відсутність поняттєвого апарату, який дозволив би вписати комплекс проблем цього простору в науковий дискурс,

міцно контрольований західною монополією на знання. Звільнення досліджень соціокультурних процесів у постсоціалістичних країнах від панування парадигм і риторики агресивної за змістом модерності має стати важливим кроком до подолання колоніальності сучасних мислення і знання.

Запропонована М. Тлостановою термінологія та інтерпретація вже усталених у науковій мові термінів якісно відрізняє її підхід від попередніх досліджень. Потребу у винайденні нової мови авторка пов'язує із необхідністю визнати, діагностувати й постулювати комплекс проблем, у першу чергу — епістемічних, із яким зіштовхнулися постсоціалістичні країни. Саме з цієї причини авторка сформулювала назву книги із застосуванням префіксів «пост-», попри розгляд і потлумачення цього комплексу за допомогою деколоніальної оптики. Такий підхід одразу ставить питання про можливість означення спільного й відмінного для сучасних умов існування й розвитку держав колишнього «соціалістичного табору» та інших країн, що перебували в колоніальній залежності.

М. Тлостанова визначає *постколоніалізм* як об'єктивний стан тих, хто народився й виріс в екс-колоніальних суспільствах. Термінологія, застосовувана до колишніх колоній європейських держав і внаслідок цього асоційована з ними та інтегрована у західний дискурс, не може бути штучно накладена на контекст *постсоціалістичних* суспільств. Після розпаду Радянського Союзу його колишні республіки позбавили статусу «другого світу» й почали класифікувати як «Глобальний Південь». Проте «пострадянський простір не може увійти ані у світ капіталізму, ані світового пролетаріату» (Tlostanova 2017, p. 45). У 1989 р. Френсіс Фукуяма констатував «кінець історії», визначаючи моментом цього зламу перемогу ліберальної демократії і крах соціалістичного проєкту модерності. Дата початку оксамитових революцій і переорієнтація звільнених від радянського впливу країн на Захід стала детермінантою для вивчення постсоціалістичного простору, який зазвичай осмислюють у часових координатах перемоги «добра» («західної цивілізації») над «злом» (Радянським Союзом).

Парадигма «пост-1989» перетворила терени колишнього СРСР на «сіру зону» — «пустий простір», утворений внаслідок відсутності адекватного підходу до встановлення діалогу з ним. Натомість постсоціалістичний «Інший» прийняв ієрархію світу, сконструйовану в постбіполярну добу, що спричинило його невидимість для Заходу. Ця невидимість обернулася трагічним нерозумінням процесів, що відбувалися за умовно зруйнованою «залізною завісою» і побудованою новою. Нині ця обмеженість проявляється у нездатності визначити джерела війн, які веде Російська Федерація, й ефективно протидіяти її агресії. М. Тлостанова у праці навмисно приймає накладену на постсоціалістичний простір Заходом часову матрицю для власного аналізу, аби продемонструвати хиби постколоніальної оптики.

Окреслюючи умови, у яких перебувають постсоціалістичні країни, М. Тлостанова застосовує термін *«глобальна колоніальність»*. Глобальна колоніальність, як її характеризує, зокрема, соціолог Рамон Гросфогель, не передбачає функціонування колоніальних адміністрацій, політичних і економічних владних структур (Grosfoguel 2008). Побудова національних держав внаслідок повалення імперії не гарантує знищення силового колоніального контролю, що здійснюється різними шляхами й методами. Прихильність застарілим національно-визвольним стратегіям боротьби породила, на думку Р. Гросфогеля, міф про «постколоніальний світ», який насправді продовжує відтворювати колоніальну епістемологію (Grosfoguel 2008), змушуючи національні держави виживати між більш слабкими і більш сильними країнами.

Унаслідок переходу від глобального колоніалізму до глобальної колоніальності постсоціалістичні суб'єкти змушені мігрувати на «Глобальну Північ» і перетворюватися на сучасний еквівалент колоніальних підлеглих (Tlostanova 2017, p. vii). Одночасно, для них лишаються недоступними соціальні ліфти, якими користуються вихідці з колишніх європейських метрополій. Сьогодні постколоніальний «Інший» «входить» у метрополію, завойовуючи собі місце, у той час як «Інший» постсоціалістичний, скоріше, переживає вторгнення «нового світу» у власний простір (p. viii). У постколоніальній теорії цей процес осмислюється через категорію прогресу, який ставить постсоціалістичну людину у статус «дикуна» в очікуванні на цивілізованість (Tlostanova 2017, p. 6).

Через деколоніальну концепцію М. Тлостанова прослідковує формування у постсоціалістичних суб'єктів множинних *постзалежностей*: російської, пострадянської, постдиктатурної, глобальної, другосортної європейської тощо. У постзалежному суспільстві перетинаються різні досвіди, поєднуючи в одному просторі різні локальні історії та наративи. Ці досвіди глибоко травмують суспільство: наприклад, на пострадянському просторі співіснують постраждалі від тоталітарного режиму і ті, хто брав участь у репресіях або приниженні інших (Tlostanova 2017, p. 15-20). Наслідок комунікації цих груп — поглиблення і постійне перепрожиття травми, позбавлення від якої можливе лише за умови її діагностування й осмислення.

Одним із симптомів стану постзалежності М. Тлостанова називає схильність до *самоколонізації*. При згадуванні цього терміну на думку одразу спадають театралізовані екскурсії із залученням елементів народної культури, які проводяться в різних кутах колишніх європейських колоній і забезпечують «екзотику» для туристів. Вимушеність розвитку такої форми бізнесу зумовлена різними залежностями — і постколоніальною, і сучасною глобальною. Туземці вже самостійно відтворюють колоніальні стереотипи, що мало відрізняє організовані ними дійства від імперських виставок сер. XIX – поч. XX ст., на яких вихідців із метрополій «знайомили» з територіальними володіннями і їх народами. Такі стратегії застосовувала й Австро-Угорська монархія у прагненні підтримати статус великої держави. Про це більш розлого пише Метью Ремплі у статті «Історія мистецтв і політика імперії: переосмислення Віденської школи». Одним з інструментів формування образу Австрійської імперії як наднаціональної державної структури, в якій «мирно» співіснують різні народи, була Всесвітня виставка 1873 р. у Відні. На ній Австро-Угорщина представила експозицію міського й сільського житла, що мала на меті підкреслити «доброзичливий характер колоніальної влади» через одночасну єдність та різноманіття різних земель монархії. У деяких будинках на час виставки проживали фермери та селяни, демонструючи відвідувачам свою побутову культуру. Етнографічний характер експозиції виконував декілька функцій. По-перше, створення ілюзії відсутності протиріч всередині імперії, які негативно позначалися на її міжнародному статусі. По-друге, відчутна на виставці різниця у стані житла різних регіонів Австро-Угорщини неначебто відводила кожному народу своє місце в імперській ієрархії (Rampley 2009, p. 447-448).

Британський історик Джон Маккензі назвав це явище «популярним імперіалізмом» («popular imperialism»), який зводився до примирення людей із політикою колоніальної експансії та її жертвами і реалізовувався, переважно, через мистецькі практики (MacKenzie 1986, p. 1-14). Цитуючи філософиню Джоанн Річардсон, М. Тлостанова фактично описує віддзеркалення політики «популярного імперіалізму» в сучасному феномені самоколонізації, коли туземці перетворюються на туристів власної історії (Tlostanova 2017, p. 100).

У пострадянських країнах явище самоколонізації має специфічні й менш очевидні прояви. У 2014 р. у м. Дніпро відкрили технічний музей «Машини часу», де відвідувачі мають змогу «зануритися» у радянське минуле. Окрім виставки раритетних автомобілів, музей стилізований різноманітними речами з епохи СРСР: політичними плакатами, предметами побуту, елементами кухонного інтер'єру. Подібні комерціалізовані та музеєфіковані форми ностальгії, як їх називає М. Тлостанова, доволі поширені в колишньому соціалістичному світі. Вони не лише продаються західним туристам, але й нерідко виконують культурну роботу всередині країни (Tlostanova 2017, p. 100). Соціалістична спадщина у такому випадкові виступає інструментом подолання розриву між поколіннями: «музеї ностальгії» не мають нічого спільного з історичною пам'яттю, змушуючи відчувати тугу за радянським минулим навіть тих, хто народився вже після розпаду СРСР.

Таке (не)свідоме викривлення національної пам'яті через музеї або популярну культуру є черговим свідченням постзалежності, яка породжує виникнення різних, часто анахронічних, часових і просторових відносин. М. Тлостанова пропонує означити їх новим терміном «*темполокальності*». На її думку, активізація глобалізаційних процесів з кінця XX ст. спричинила метаморфози часу: відтоді він фактично застиг, проте зовсім не у фукуямівській інтерпретації. Через західну ідею прогресу час 500 років колонізував простір, який сьогодні, за умовним прикладом музеїв «машин часу», агресивно витісняє його (Tlostanova 2017, p. 95). Ганс Гумбрехт назвав це явище «розладнаним часом», коли в ідеології відсутні образи майбутнього, замінені на інструменталізовані образи минулого (Гумбрехт 2019, с. 41). Таким чином, минуле заповнює наше теперішнє і, власне, стає ним, а процес продукування нового перетворюється на симулякр, який лише відтворює нові варіативності вже пройденого.

Гумбрехтівська «розладнаність» також може пояснювати рекурсивність постсоціалістичного простору. Темполокальності матеріалізують пам'ять у реальних фізичних просторах, виопуклюють «історичні шрами», знову перевідкривають або реабілітують місця (Tlostanova 2017, p. 98). До проблеми складних часо-просторових відносин зверталися Мішель Фуко й Михайло Бахтін. Однак в умовах перетину різних постзалежностей їхні підходи не просто не «працюють», але й поглиблюють епістемологічну прірву між потенційними сторонами діалогу. Фуко виокремлює два типи уявних просторів й укладає їх у концепції утопій та гетеротопій. Утопії — це нереальні простори, що співвідносяться із просторами реальними. На відміну від них, гетеротопії не пов'язані з іншими місцями, тому утворюють ідеальний простір, який компенсує недосконалість реального. Для пояснення М. Фуко наводить метафору дзеркала: попри його матеріальну відчутність, людина бачить себе в неіснуючому просторі, переосмислюючи фізичне місце перебування і себе в ньому. Гетеротопіями філософ вважає музеї і бібліотеки як прагнення людей звести свій досвід в одному місці, непідвладному часу.

Найбільш цікавим прикладом гетеротопій, який наводить М. Фуко, є колонії, зокрема пуританські общини на північноамериканському континенті (Foucault 1997, p. 330-336). Новий Світ для М. Фуко — місце для досягнення досконалості: терени колонізації мисляться як пустий простір, звільнений європейськими поселенцями для власного прогресу. Гетеротопії, таким чином, виправдовують методи здійснення колонізації, на що й звертає увагу М. Тлостанова (Tlostanova 2017, p. 96). Гетеротопії М. Фуко, з одного боку, доводять неоднорідність простору, з іншого — гомогенізують його через повне ігнорування «Іншого». Таким шляхом у США народилася концепція «визначеної долі» («Manifest destiny»), сформульована, імовірно, американським

журналістом Джоном О'Салліваном у статті «Анексія» 1845 р. (Pratt 1927, р. 795–798), що виправдовувала анексію Техасу необхідністю розширювати життєвий простір виняткової американської нації (Anonymous 1845, р. 5-9). Подібно до Дж. О'Саллівана легітимізував територіальну експансію США Фредерік Тернер — автор теорії фронтиру. На засіданні Американської історичної асоціації під час Всесвітньої виставки в Чикаго у 1893 р. він виступив із доповіддю «Значення фронтиру в історії США», у якій наголосив на визначальній ролі просування колишніх європейських поселенців на захід у формуванні американської нації (Turner 1893). Знищення індіанського населення Заходу північноамериканського континенту Ф. Тернер виправдовує зростанням прогресивної американської цивілізації (Іл. 1).



Іл. 1. Джон Гаст. Американський прогрес, 1872 р. Олія на полотні. 29.2 см x 40 см. Музей американського Заходу Отрі (США). The Autry's Collections Online. Дж. Гаст зображує ідею прогресу, що рухається зі Сходу на Захід. Його втіленням є Америка, яка «супроводжує» технічний розвиток та освіту

Індійський дослідник Саурабх Дубей вдало прослідковує, як західна оптика часу й простору штучно «відфільтровує» ті, що не вписуються у європейську картину світу (Dube 2016, р. 41). Якщо російський філософ М. Бахтін доводить нерозривність часу й простору, що є вигідною позицією для колонізатора, М. Тлостанова і С. Дубей навпаки говорять про заплутаність і відсутність структури минулого й теперішнього, які анахронічно переплітаються в сучасному просторі (Tlostanova 2017, р. 97; Dube 2016, р. 4). Відповідно, філософська думка потребує оновлення термінологічного апарату, аби запобігти іншому виміру самоколонізації — інтелектуальному. Його поширена форма на пострадянському просторі — застосування термінів, якими послуговувалися західні вчені в роки Холодної війни (з політичних причин саме на цей період припадає

найбільша кількість наукових досліджень Радянського Союзу). Інтелектуальна самоколонізація спонукає до радикальної дії та зумовлює потребу в деколоніальному очищенні наукової мови або її перевинайденні.

(Не)свідоме відтворення колоніальності знання часто не дозволяє вийти за його межі. Саме тому М. Тлостанова пов'язує розвиток деколоніальних практик у першу чергу з мистецтвом, яке може інтуїтивно руйнувати естетичні ієрархії й надавати матеріал для формування теоретичної моделі осмислення постсоціалістичного простору. Естетичні ієрархії, масковані символічним прийняттям різноманіття, маркують незахідне мистецтво як примітивне. Однак у XXI ст. сучасне мистецтво кинуло виклик естетиці як західному продукту модерності, запропонувавши перцептивні інструменти, що дозволяють усвідомити локальність західної естетики й позбутися таким чином екзистенційних обмежень глобальної колоніальності (Tlostanova 2017, p. 28-34).

Попри розвиток постколоніальних студій у 1980-х рр. і перегляд інституційної структури мистецтва, «краса» й сьогодні сприймається центральною категорією мистецтва, основний критерій якої — отримання естетичної насолоди. Такий підхід загрожує перетворенням мистецтва на симулякр, відколи воно слугує ілюзіям моральної чесноти і (не)прихованому прагненню людини бути причетним до «високого» естетичного досвіду. Сьогодні музейні інституції надалі підживлюють ставлення до мистецтва як товару. У серпні 2022 р. Міжнародна рада музеїв (ICOM) уперше з 1974 р. переглянула визначення музею. Попри внесення у дефініцію таких понять, як «інклюзивність», «доступність», «стійкість» і «етика», у ній за музеєм зберегли функцію надання «різноманітного досвіду насолоди» (International Council of Museums 2022). Одночасно, на що звертає увагу Кирило Ліпатов, завідувач науковим відділом Одеського національного художнього музею, актуальні для більшості сучасних музеїв питання реституції (повернення культурної спадщини із колишніх метрополій до колоній) залишаються поза рамками основних напрямків роботи інституцій (Антиквар 2022). Для М. Тлостанової це цілком очевидна закономірність, адже саме музеї «допомогли встановити й підтримувати контроль Заходу над знаннями та їх виробництвом і виявилися потужною епістемологічною технологією» (Tlostanova 2017, p. 73).

Західний (пост)колоніальний контроль виявляє себе в есенціалізмі, що й донині слугує підходом до вивчення неєвропейського мистецтва. «Відкриття» Сходу західними мандрівниками відбувалося через формування колективного національного портрету на основі вивчення осіб чи груп, із якими мандрівники вступали в контакт. Надані ними культурні або расові характеристики часто перетворювалися на самовідтворювані кліше, що з часом лише узаконили колоніальну практику. Уже у XVIII ст. написання «національних історій» турків, арабів, персів і т. д. європейськими дипломатами, які володіли «східними мовами», проте не орієнтувалися в місцевому контексті, заклали в майбутньому основу для претензій на «істинне» розуміння й тлумачення східних історії та культури. Турадж Атабакі стверджує, що майже вся європейська історіографія Близького Сходу або Центральної Азії містить три прояви есенціалізму: узагальнення, європоцентризм і редукціонізм (Atabaki 2003, p. 5-7).

Деколонізація знання, що регулює естетику, має бути спрямована на звільнення від контролю над відчуттями західного есенціалізму у мистецтві, який оперує не лише категоріями «істинності», але й послуговується характеристиками «доброго» чи «поганого» (Tlostanova 2017, p. 74). Постколоніальна оптика нерідко потрапляє в пастку відтворення й «осучаснення» давніх колоніальних наративів. На підтвердження тези

М. Тлостанова наводить приклад виставки 2012 р. «Кавказський словник: земля і люди» в Державному історико-архітектурному, художньому і ландшафтному музеї-заповіднику «Царицино» (м. Москва, Росія). Кураторка Ольга Сосніна побудувала її навколо концепції словника: усі представлені експонати роз'яснювали значення слів, які хоч і походять із кавказьких мов, проте є лексикою Кавказької війни 1817–1864 рр., що оселилася в російській романтичній літературі у XIX ст. Спроба О. Сосніної показати Кавказ в етнічному різноманітті його культури обернулася представленням регіону в абсолютно традиційній орієнталістській інтерпретації. Виставка фактично перетворилася на російську «енциклопедію» Кавказу, існування якого має сенс лише тоді, коли він є частиною «великої російської історії» (Tlostanova 2017, p. 85).

Натомість, деколоніальне мистецтво викриває як європоцентричність, так і орієнталізацію. У п'ятому розділі книги М. Тлостанова пише про художника Аслана Гайсумова, який народився у 1991 р. і провів значну частину життя у Чечні (Tlostanova 2017, p. 110-115). Героїнею його відео- і фотопроекту 2012 – 2014 рр. стала бабуса А. Гайсумова, яку в дитинстві депортували з Чечні. Уже після смерті Йосипа Сталіна вона повернулася на Кавказ. Через кілька десятиліть російська армія знову зруйнувала її домівку.

Назва проекту «23 лютого / 10 травня» свідчить до події 2011 р., коли влада Чечні перенесла всі траурні дати, у тому числі — дату депортації чеченців у Середню Азію 23 лютого 1944 р., на один день — 10 травня. Мета зміни дати відзначення річниці депортації — цілеспрямоване стирання національної пам'яті про трагедію після підкорення Росією Чечні. Проект А. Гайсумова — про (пере)прожиття історичної травми. На фотографіях національні атрибути виступають не екзотичними прикрасами, а свідченням трагедії, часовий вимір якої остаточно зник: час «розладнався» (Іл. 2–3).

Уже більше десятиліття зруйнований внаслідок двох Чеченських війн (1994 – 1996, 1999 – 2009) Грозний (Іл. 4) забудовується сучасними хмарочосами, які приховують російські злочини і нанесену ними травму. Так само захоплений і фактично знищений Російською Федерацією у 2022 р. український Маріуполь (Іл. 5) окупаційна влада обіцяє «відбудувати», а російські ЗМІ рясніють фразами «відновили Грозний — відновимо і Маріуполь»¹⁹.

¹⁹ Деякі публікації: АКСЕНОВ, С., 2022, Борьба за души людей. *RT на русском*. [Online]. Available from: <https://russian.rt.com/opinion/1027558-aksyonov-donbass-ukraina-mirnaya-zhizn>. [Accessed: 7th November 2022].

Аргументы и факты, 2022, В Крыму заявили, что Мариуполь будет отстроен, как Грозный. [Online]. Available from: https://aif.ru/politics/world/v_krymu_zayavili_chno_mariupol_budet_otstroen_kak_groznyy. [Accessed: 7th November 2022].

Деловая газета «Взгляд», 2022, Мариуполь поднимут из руин по образцу Грозного. [Online]. Available from: <https://vz.ru/politics/2022/4/1/1151433.html>. [Accessed: 7th November 2022].



Іл. 2. Аслан Гайсумов, проєкт «23 лютого / 10 травня», 2012 – 2014 рр. Бабуся художника на фоні суконь загиблих при депортації сестер, місце могил яких невідоме. Aroundart



Іл. 3. Аслан Гайсумов, проєкт «23 лютого / 10 травня», 2012 – 2014 рр. Бабуся художника у відновленому після воєнних дій будинку, біля входу до підвалу-бомбосховища. Aroundart.



Іл. 4. Місто Грозний, 1996 р. Фото — Александр Неменов.



Іл. 5. Місто Маріуполь, 2022 р. Фото — Александр Єрмоченко.

Сучасний російський простір у книзі М. Тлостанової представлений у відмінних від інших постсоціалістичних країн конотаціях. Попри те, що Російська Федерація після розпаду Радянського Союзу опинилася у стані глобальної колоніальної залежності, у ній складалася абсолютно «нездорова ситуація» (Tlostanova 2017, p. 194): ведення імперської політики супроводжується репрезентацією себе як жертви Заходу. Якщо Радянський Союз послуговувався антиколоніальною і антиімперіалістською риторикою у боротьбі за сфери впливу, то Російська Федерація, сама почуваячись у присутності Заходу колонією (Tlostanova 2017, p. 18), апелює до

необхідності відновлення «справедливості» щодо себе. Війну проти України, розпочату у 2014 р., Росія веде під гаслами встановлення «історичної справедливості». Ефемерна ціль «реалізується» у нацистському стилі політики, який Росія проектує на своїх опонентів, маніпулюючи на страху в умовах загального консенсусу щодо беззастережного засудження нацизму (Tlostanova 2017, p. 149).

Локальний контекст, що поєднує шрами від радянського репресивного режиму із травмою, нанесеною поразкою в Холодній війні, переплітається у російському просторі із сильним постімперським синдромом, у якому «пост-» означає не критичний аналіз власного минулого, а збереження імперських претензій. Цікаво, що в есеї 1986 р. Жан Бодрійяр називає Америку яскравим прикладом гіперреальності — утопією (або гетеротопією за термінологією М. Фуко), що сприймається як втілена (Baudrillard 1999, p. 76-84). Звідси й походить іманентність становища країни, яка змусила інших також повірити в американську винятковість. У випадковій Росії, як відзначає М. Тлостанова, безсила пострадянська колоніальна мімікрія лише приховує пустоту (Tlostanova 2017, p. 143) — ідеологічну, політичну, культурну.

Написанням книги «Постколоніалізм і постсоціалізм у художній літературі та мистецтві» М. Тлостанова, очевидно, не лише намагалася вибудувати теоретичну модель розуміння або інтелектуальний базис досліджень постсоціалістичного простору, але й переслідувала цілком практичну мету — сформувати поле для діалогу, яке забезпечить видимість постсоціалістичного «Іншого». Сьогодні на цьому рівні здатне працювати сучасне мистецтво, деколоніальна чуттєвість (естезис) якого руйнує естетичні ієрархії і, нарешті, повертає мистецтву суб'єктність.

Війна, розпочата Росією в 2014 р., виносить на поверхню в українському суспільстві нанесені й підсилені різними постзалежностями травми. Їх подолання невіддільне від обрання епістемічної позиції, яка дозволить визначитися із відповідями на екзистенційні питання та, можливо, проллє світло на майбутнє, нині «застигле» і «розладнане» разом із нашим теперішнім.

Список джерел та літератури

- АНТИКВАР, 2022, *Нове визначення музею ICOM: про що і для кого?* [Online]. Available from: <https://antikvar.ua/26402-2/>. [Accessed: 3rd November 2022].
- ГҀМБРЕХТ, Г., 2019, *Розладнаний час*. Харків: IST Publishing.
- ANONYMOUS, 1845, Annexation. *United States Magazine and Democratic Review*, 17, 5–9. [Online]. Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435051585842;view=1up;seq=17&>. [Accessed: 7th November 2022].
- ATABAKI, T., 2003, *Beyond Essentialism. Who Writes Whose Past in the Middle East and Central Asia?* Amsterdam: Aksant.
- BAUDRILLARD, J., 1999, *America*. New York: Verso.
- DUBE, S., 2016, *Subjects of modernity. Time-space, disciplines, margins*. Manchester: Manchester University Press.
- FOUCAULT, M., 1997, Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. In: N. Leach, ed. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge.
- GROSFOGUEL, R., 2008, Transmodernity, border thinking, and global coloniality. Decolonizing political economy and postcolonial studies. *Eurozine*. [Online]. Available from:

- <https://www.eurozine.com/transmodernity-border-thinking-and-global-coloniality/#>. [Accessed: 3rd November 2022].
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2022, *Museum Definition*. [Online]. Available from: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. [Accessed: 3rd November 2022].
- MACKENZIE, J., 1986, *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- PRATT, J., 1927, The origin of «Manifest Destiny». *American Historical Review*, 32, 795–798.
- RAMPLEY, M., 2009, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. *The Art Bulletin*, 91(4), 446–462.
- TLOSTANOVA, M., 2017, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. London: Palgrave Macmillan Cham.
- TURNER, J., 1893, The Significance of the Frontier in American History. *American Historical Association*. [Online]. Available from: <https://cutt.ly/ON3Rblv>. [Accessed: 7th November 2022].

References

- ANONYMOUS, 1845, Annexation. *United States Magazine and Democratic Review*, 17, 5–9. [Online]. Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435051585842;view=1up;seq=17&>. [Accessed: 7th November 2022].
- ANTYKVAR, 2022, Nove vyznachennia muzeiu ICOM: pro shcho i dlia koho? [The new ICOM definition of a museum: about what and for whom?]. [Online]. Available from: <https://antikvar.ua/26402-2/>. [Accessed: 3rd November 2022].
- ATABAKI, T., 2003, *Beyond Essentialism. Who Writes Whose Past in the Middle East and Central Asia?* Amsterdam: Aksant.
- BAUDRILLARD, J., 1999, *America*. New York: Verso.
- DUBE, S., 2016, *Subjects of modernity. Time-space, disciplines, margins*. Manchester: Manchester University Press.
- FOUCAULT, M., 1997, Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. In: N. Leach, ed. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge.
- GROSGOUEL, R., 2008, Transmodernity, border thinking, and global coloniality. Decolonizing political economy and postcolonial studies. *Eurozine*. [Online]. Available from: <https://www.eurozine.com/transmodernity-border-thinking-and-global-coloniality/#>. [Accessed: 3rd November 2022].
- GUMNREKHT, H., 2019, *Rozladnanyi chas* [The time is out of joint]. Kharkiv: IST Publishing.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2022, *Museum Definition*. [Online]. Available from: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. [Accessed: 3rd November 2022].
- MACKENZIE, J., 1986, *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- PRATT, J., 1927, The origin of «Manifest Destiny». *American Historical Review*, 32, 795–798.
- RAMPLEY, M., 2009, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. *The Art Bulletin*, 91(4), 446–462.
- TLOSTANOVA, M., 2017, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. London: Palgrave Macmillan Cham.
- TURNER, J., 1893, The Significance of the Frontier in American History. *American Historical Association*. [Online]. Available from: <https://cutt.ly/ON3Rblv>. [Accessed: 7th November 2022].

Деколонізувати знання і побачити постсоціалістичного «Іншого»
 (Tlostanova, M., 2017, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*. London: Palgrave Macmillan Cham.)

У статті авторка розглядає підходи до осмислення сучасного становища колишніх соціалістичних країн, запропоновані деколоніальною дослідницею Мадіною Тлостановою у праці 2017 р. «Постколоніалізм і постсоціалізм у художній літературі та мистецтві». Вісім розділів книжки М. Тлостанової — це аналіз особливих часових і просторових відносин, які визначають як постсоціалістичний культурний, так і політичний контекст. М. Тлостанова зауважує на неможливості застосування до постсоціалістичного простору термінології, інтегрованої у західний науковий дискурс з часів Холодної війни, який автоматично відводить постсоціалістичним країнам місце у розбудованій Заходом постбіполярній ієрархії світу. Авторка статті порівняла засади її дослідження з підходами інших дослідників колоніалізму та імперіалізму (як то Джон Маккензі, Саурабх Дубей, Турадз Атабакі, Рамон Гросфогель), якими може бути розширена теоретична модель, сформульована М. Тлостановою. Постколоніальну оптику М. Тлостанова критикує як таку, що залишає країни колишнього «соціалістичного табору» за новою, проте вже епістемічною «залізною завісою» і продовжує відтворювати колоніальні наративи. У книзі М. Тлостанова розглядає постсоціалізм як особливий стан, означений перетином множинних постзалежностей — російської, пострядянської, постдиктатурної, а також глобальної колоніальності. Симптомом останньої є, зокрема, явище самоколонізації, що проявляється в самоекзотизації через перетворення народної культури на товар, нездоровій ностальгії за минулим, викривленні історичної пам'яті та інструменталізації образів минулого. Таку рекурсивність постсоціалістичного простору М. Тлостанова пояснює через концепцію темполокальностей, які найбільш виразно проявляються у мистецтві. Деколоніальні мистецькі практики у постзалежному суспільстві, таким чином, формують чуттєве підґрунтя для деколонізації й знання загалом.

Ключові слова: постколоніалізм, постсоціалізм, глобальна колоніальність, темполокальності, самоколонізація, деколоніальне мистецтво, гетеротопія, Мадіна Тлостанова.

Oleksandra Kotliar, Ph.D. student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

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

Олександра Котляр, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Received: 03-11-2022

Advance Access Published: November, 2022

ГОРИЗОНТАЛЬНА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ КОНЦЕПЦІЇ ПЬОТРА ПЬОТРОВСЬКОГО

(Jakubowska, A., & Radomska, M. (Eds.), 2022, *Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices*. New York and London: Routledge.)

Наталія Бірюк

**Horizontal art history: problems and prospects of Piotr Piotrovsky's concept
(Review on Jakubowska, A., & Radomska, M. (Eds.), 2022, *Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices*. New York and London: Routledge.)**

Nataliia Biriuk

In the article, the author examines the approach to writing art history - horizontal history, proposed and practiced by Piotr Piotrovsky since 1998. Horizontal art history is another paradigm for writing the art history of Central and Eastern Europe, according to which the art of this region is not analyzed in a center-periphery hierarchy/vertical. The methods applied by Western theory to the study of the art of this region must also be reexamined. Piotrovsky criticizes the inclusion of the art history of Central and Eastern Europe in the universal (in fact Western) canon. The 2022 book *Horizontal «Horizontal art History and Beyond: Revisiting peripheral critical practices»* consists of four chapters that address the practice of horizontality (democracy, localization), challenges and internal contradictions of the concept, and alternatives to horizontal history. The author of the review does not focus on the description of the chapters of the book, but analyzes the horizontal history according to the topics raised by the authors of the collection in various essays, without taking the place of the essay in the structure of the book as the main criterion. Borrowing some positions from postcolonial theory, horizontal history approaches the decolonial turn, because according to it, a different paradigm for the production of knowledge about the art of Central-Eastern Europe should be developed. Nationalism and national history are considered as the main obstacles to horizontality. The author grouped the alternatives of horizontal history (material analysis as a method of horizontal art history, laterality and a digital approach to art history) and the possibilities of using horizontal history in other disciplines proposed by the researchers of the book. The application of the horizontal art history approach has the potential to liberate the history of Ukrainian art from the dominance of the center (the West, Russia) and develop a different paradigm for writing the art history of Eastern Europe.

Keywords: horizontal art history, postcolonialism, decoloniality, nationalism, Piotr Piotrowski, material analysis.

Книжка «Горизонтальна історія мистецтва та за її межами: перегляд периферійних критичних практик» присвячена концепції горизонтальної історії мистецтв, яку сформулював польський історик мистецтв Пьотр Пьотровський (1952–2015).

У вступі до книги, написаному послідовницями П. Пьотровського Агатою Якубовською та Магдаленою Радомською, наратив горизонтальної історії поміщено поряд з іншими критичними наративами, як-от: постколоніальні дослідження,

фемінізм, екологічні перспективи та постмарксизм. Мета книжки – познайомити читача з концепцією горизонтальної історії П. Пьотровського та наслідками перетинів горизонтальної історії з названими критичними наративами (Jakubowska & Radomska 2022).

Перший текст П. Пьотровського на тему горизонтальної історії «Назустріч новій географії мистецтва» опублікований у 1998 р. Його скорочені версії з'явилися в перекладах російською («Moscow Art Magazine») і чеською («Umélec») (Piotrowski 1998). Застосувавши концепцію горизонтальної історії мистецтва, П. Пьотровський написав «Історію авангарду в Східній Європі між 1945 і 1989» (польською в 2005 р., англійською в 2009 р.) та працю «Агорафілія. Мистецтво і демократія в посткомуністичній Європі» (польською у 2010 р., англійською у 2012 р.) (Piotrowski 2009; Piotrowski 2012). У 2008 році з'явилася стаття «Щодо просторового повороту, чи Горизонтальна історія мистецтва», а в 2009 р. опублікована рецензія «Назустріч горизонтальній історії мистецтва європейського авангарду» та «Мистецтво з 1900: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» (Piotrowski 2008; Piotrowski 2009).

У рецензії «Мистецтво з 1900: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» П. Пьотровський критикує традиційний наратив історії мистецтва, побудований на ієрархії, поділі на центр і периферію. Як приклад польський дослідник наводить історію мистецтва авангарду, де мистецтво центру вибудовує парадигму. Згідно з нею, мистецтво периферії мислить і описує себе через усталені канони, ієрархію цінностей і стилістичні норми центрів (Берлін, Париж, Відень, Лондон, Нью-Йорк) (Piotrowski 2009, с. 4). Історики мистецтва як центрів, так і периферій, «описують та досліджують периферії в рамках західної парадигми» (Piotrowski 2009, с. 4). Наприклад, у частині текстів стосовно мистецтва України радянської доби йдеться про дослідження наявності елементів імпресіонізму у творах мистецтва (Ложкіна 2019, с. 34) (Червоник 2018) (Скляренко 2010). Самобутність творів мистецтва у цьому випадку цілком ігнорують, а мистецтво розглядають винятково через наявність формальних ознак, характерних для мистецтва центру. П. Пьотровський називає це «компенсаторною реакцією», що призводить до нейтралізації контексту периферій і абсолютизації універсалізму дослідниками та кураторами (Piotrowski 1998). Натомість горизонтальна історія «полягає не в тому, щоб дати почути інший голос історії мистецтва, а в тому, щоб визначити іншу парадигму написання історії мистецтва» (Piotrowski 2009, с. 7).

Книжка «Горизонтальна історія мистецтва та поза її межами. Перегляд периферійних критичних практик» є збірником есе, поділених редакторами на чотири розділи: 1) практика горизонтальної історії мистецтв: демократія (1-3); 2) практика горизонтальної історії мистецтв: локалізація (4-8); 3) виклики горизонтальної історії мистецтв та її внутрішні суперечності (9-13); 4) альтернативи горизонтальної історії мистецтв (14-17).

У першу частину увійшли тексти, у яких дослідники висвітлюють погляди П. Пьотровського стосовно політичного залучення мистецтва. Зокрема, автори розділу розглянули концепт «критичного музею» та поняття «революції» в текстах та кураторських проєктах П. Пьотровського. Також дослідники охарактеризували потенціал горизонтальної історії для історії мистецтв Східної Європи та Південної Африки.

У другій частині книжки дослідники зосередилися на практиках горизонтальної історії мистецтва у рамках «локалізації» ревізійних практик. Автори розглянули поняття «Захід», проблеми вертикальної історії на прикладах мистецтва Іспанії та

«російського авангарду»²⁰. Крім цього, у розділі автори окреслили історію феміністичного мистецтва художниць із периферій. Вони згадали також міжнародні виставки, які мали підважувати ієрархії центру-периферії шляхом експонування творів художників із колишніх метрополій та колоній.

У третьому розділі автори розглядають суперечності концепції. Магдалена Радомська, авторка есе «Недостатньо горизонтально. Горизонтальна історія мистецтва з марксистськими обмеженнями», наголошує на непослідовності та прогалинах у дослідженнях П. Пьотровського. Дослідниця критикує урівняння термінів «периферія» та «пролетаріат», не порівнюючи водночас «центри» з «капіталістами» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 126). Авторка поділяє критику Метью Ремплі²¹ щодо концепції привілейованого статусу периферії. П. Пьотровський, висновуючи це, вдається до спрощень²², адже периферії, як правило, сліпі до розломів центру (Jakubowska & Radomska 2022, с. 126). Авторка вважає, що П. Пьотровський не помічає, що всередині центрів існують периферії, тобто «твори мистецтва та дослідження про них, які відсутні в наративах, що домінують» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 128). Дослідниця наполягає, що «правильним горизонтом горизонтальної історії мистецтва в підході П. Пьотровського є класовий аналіз і, як постулював дослідник у його останній книзі, необхідний перехід від формального аналізу до матеріального аналізу, дослідженню базису» (Jakubowska & Radomska 2022, с.131)²³. Відповідно до такого аналізу, «категорії Захід і Схід, а також центр і периферія виявляються лише похідними від карти концентрації капіталу» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 131).

У четвертому розділі дослідники розглядають альтернативні підходи горизонтальної історії мистецтв, які мають підважити вертикальну історію мистецтв. Двоє дослідників окреслюють підхід «латеральності» — автор есе «Від горизонтальної історії мистецтва до латеральних мистецьких студій» Дан Карлхолм та автор есе «Алегорії орієнтації» Террі Сміт. Д. Карлхолм зазначає, що підхід «латеральності» спрямовує дослідження на аналіз «матеріальності» роботи (Jakubowska & Radomska 2022, с. 189). Це означає, що необхідно відповісти на питання, які можна поставити до будь-якої роботи: «Що це таке, і що з ним сталося? Із чого це зроблено, як це змінилося?» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 189). На думку Д. Карлхолма, такі дослідження можуть подолати ієрархії: «що головне чи другорядне, що авангардне чи відстале, що центральне чи маргінальне» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 191).

Т. Сміт не тлумачить детально поняття «латеральність». У останньому підпункті свого тексту з назвою «Думати латерально» автор підсумовує, що «опір нас, інших, орієнтує світ на латеральність і робить це нахилом вгору і назовні». Дослідник завершує закликом: «Ми повинні «продемонструвати цінність творів мистецтва, створених на периферії, і творів мистецтва, створених у динамічних взаємодіях між центрами у міру їхньої провінціалізації та маргіналами у міру їхнього здобуття незалежності» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 179). Детальніше Т. Сміт не тлумачить ні поняття «вгору і назовні», ні термін «латеральність».

Беатріс Жойє-Прунель в есе «Чому горизонтальна історія мистецтва не може уникнути обчислень» наголошує на необхідності «цифровізації» історії мистецтва,

²⁰ П. Пьотровський послуговуючись терміном «великий російський авангард», сам притримується вертикального наративу (Piotrowski 2009).

²¹ Ідеться про рецензію Метью Ремплі на горизонтальну історію мистецтва (Rampley 2021).

²² Ідеться про рецензію «Назустріч горизонтальній історії мистецтва європейського авангарду», у якій П. Пьотровський висловив думку, що з позиції периферії видно, що центр розколотий (Piotrowski 2009, с. 54).

²³ Мова йде про категорії історичного матеріалізму «базис» і «надбудова».

тобто наявності доступу до джерел, яка сприятиме дезорганізації вертикальності історії мистецтва, ієрархії митців, стилів і течій.

У есе «Як написати глобальну історію мистецтва Центральної та Східної Європи» Майя та Рубен Фоукс зазначають, що терміни «горизонтальне» і «вертикальне» є частиною картезіанської системи координат, отже, у «заклику горизонталізації історії мистецтва відбивається європоцентризм геометричних метафор» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 112). Дослідники вважають, що необхідно здійснити «відхід від лінійності картезіанської логіки» і мислити не «з позиції вертикальних чи горизонтальних зв'язків, а скоріше зі звивистих, скручених, викривлених, перерваних, розпливчастих, нефіксованих, умонтованих та багатосторонніх зв'язків, зіткнень та заплутувань» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 112).

Погляди авторів текстів збірника відрізняються стосовно належності концепції горизонтальної історії до постколоніальної теорії чи деколоніального повороту. Ключовим поняттям деколоніального повороту є «колоніальність влади» чи «колоніальна матриця влади». Цей термін запропонував перуанський соціальний філософ Анібал Кіхано. «Колоніальність влади» – це структура влади, яка починає формуватися в XVI ст. і поєднує формування раси (расизм), контроль над працею (капіталістична експлуатація), контроль держави та суб'єктності (зокрема в гендерній сфері), та, нарешті, контроль над виробництвом знань, іншими словами, створення західної монополії на знання в сучасній історії (Tlostanova 2009, с. 65). «Деколоніальні інтелектуали, – зазначає Мадіна Тлостанова, – заперечують саму суть і структуру сучасної системи знань і наук про людину, і зокрема, відмовляються визнавати її логіку і методологічний апарат, здійснюючи понятійну денатуралізацію та беручи під сумнів нинішні терміни і дисциплінарні сфери» (Tlostanova 2009, с. 71).

Таким чином, П. Пьотровський наближався до ідей деколоніального повороту. Дослідник критикував як західну парадигму виробництва знання про мистецтво Центрально-Східної Європи, так і постколоніальну теорію, застосовувану в дослідженнях мистецтва Східної Європи. Але, на відміну від представників деколоніального повороту, П. Пьотровський не виступав за радикальну деколонізацію свідомості, мислення й знання.

Едіт Андраш у есе «Горизонтальна історія мистецтва. Види під загрозою зникнення» твердить, що горизонтальна історія мистецтва є частиною постколоніальної теорії, оскільки П. Пьотровський не посилався на «радикальну теорію деколонізації» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 146). У тексті «Горизонтальність без лімітів. Постколоніальний та постсоціалістичний досвід як рамки для вивчення мистецтва та історії мистецтва» Карен вон Вех та Річард Грегор лише вказують на те, що П. Пьотровський указав на обмеження постколоніальної теорії у дослідженні мистецтва Центрально-Східної Європи (Jakubowska & Radomska 2022, с. 38).

Натомість автори есе «Як писати глобальну історію мистецтва Центральної та Східної Європи» Майя та Рубен Фоукс уналежнюють концепцію П. Пьотровського до деколоніального повороту, стверджуючи, що горизонтальна історія мистецтва «заклала основи для деколоніального виклику домінуванню західних епістемологій і структур в історії мистецтв» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 114). Дослідники зауважують, що «деколоніальне заперечення як західноцентричних, так і націоцентричних мистецьких наративів захищає від тенденції привласнення правим популізмом деколоніальної критики і зберігає потенціал для написання порівняльної історії мистецтв Центрально-Східної Європи на умовах П. Пьотровського» (Jakubowska & Radomska 2022, с.115). П. Пьотровський оформляє горизонтальну історію мистецтва (яка є деколоніальною критикою на думку авторів) у 1990-2000-х, у той час як в Польщі

«зростає націоналізм, авторитарні політичні тенденції і радикальний культурний консерватизм» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 34). Отже, наявність критики «західноцентричних та націоцентричних мистецьких наративів» не убезпечує від привласнення правим популізмом деколоніальної критики, як і не убезпечує від авторитаризму, зростання націоналізму та «перехоплення сучасної культури постсоціалістичними урядами» (Chukhrov 2021).

Мая і Рубен Фоукс вважають, що серед перешкод написання глобальної історії мистецтва Центральної та Східної Європи є «праві націоналізми, які здійснюють вторгнення в інституції і університети, щоб просувати націоцентричну історію мистецтва чи щоб реконституювати ідею Центральної Європи на основі релігійної чи етнічної ідентичності як спільні нормативні культурні цінності» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 113).

У есе «Горизонтальна історія мистецтва. Вид під загрозою вимирання» Едіт Андраш зауважує, що «горизонтальна історія мистецтва затиснута між національним дискурсом та універсальною історією мистецтв під назвою «світові історії мистецтв» чи «глобальна історія мистецтв» та є під загрозою зникнення через політичний клімат» (Jakubowska & Radomska 2022, с. 152). Фактично, націоналізм та національний дискурс, на думку авторів цих двох есе, унеможлиблює написання горизонтальної історії мистецтв. Здається, вторгнення «правих націоналізмів» в інституції є не єдиною причиною переважання національної історії, принаймні в Україні. Багатьма дослідниками кінця 1980-х-1990-х рр. «повернення» до національного дискурсу бачилося «сучасним та прогресивним» на противагу радянському зразку історіописання.

У есе «Культурна відсталість і економічна відсталість. Як горизонтальна історія мистецтва може вирішувати соціально-економічні проблеми?» Жером Базен розглядає підхід горизонтальної історії мистецтва як можливість перегляду усталених наративів у економічній історії, у яких центри є винятково «багатими», а кризи, які існували у той же час, залишаються непоміченими. У тексті «Свобода самовираження та свобода мистецтва в перспективі горизонтальної історії мистецтва» Якуб Дабровський окреслив суперечність між горизонтальною історією мистецтва та ідеєю абсолютної свободи художнього вираження. Цю ж проблему досліджував і П. Пьотровський. Свобода, на думку Я. Дабровського, постає втіленням універсального наративу. Дослідник розмірковує над можливістю встановлення «підходу міжкультурного діалогу» на основі «горизонталізації західного підходу до свободи вираження поглядів».

Найціннішими є есе третього та четвертого розділу. Їхні автори запропонували критику та пропозиції вдосконалення концепції. Водночас у більшості розділів бракує аналітики. Автори вводять цитати П. Пьотровського з різних його робіт, повторюють відомі положення горизонтальної історії мистецтва, не узгоджують термінологію. Застосування підходу горизонтальної історії мистецтва дає змогу відмовитися від центр-периферійного погляду на історію мистецтва та переглянути її незалежно від мистецтва центрів.

Список джерел та літератури

- ЛОЖКІНА, А., 2019, *Перманентна революція. Мистецтво України XX – поч. XXI ст.* Київ: ArtHuss.
- СКЛЯРЕНКО, Г., 2010, Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду, *Мистецтвознавство України*, 11, 16-22.

- ЧЕРВОНІК, О., 2018, Арсенальний модернізм. *Korydor/журнал про сучасну культуру*. Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html> [Accessed: 17th November 2022].
- ТЛОСТАНОВА, М., 2009, *Деколоніальні гендерні епістемології*. Москва: ООО «ИПЦ «Маска».
- CHUKHROV, K., 2021, On the Interception of Contemporary Culture by Post-Socialist Governments. Available from: <https://youtu.be/5B00ZdFaBBM> [Accessed: 17th November 2022].
- JAKUBOWSKA, A., & RADOMSKA, M. (Eds.), 2022, *Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices*. Routledge Taylor & Francis Group.
- PIOTROWSKI, P., 1998, Framing Central Europe, *Moscow Art Magazine*, 22, 55–66.
- PIOTROWSKI, P., 1998, *W strone nowej geografii artystycznej [Towards a New Geography of Art]*, *Magazyn Sztuki XIX*, No. 3, pp. 76–99.
- PIOTROWSKI, P., 1999, Rámování středni Evropy [Framing Central Europe], *Umélec*, 4, 34–35.
- PIOTROWSKI, P., 2009, *In the shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe. 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd.
- PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, *Berlin: De Gruyter*, 49–58.
- PIOTROWSKI, P., 2012, *Agoraphilia. Art and democracy in post-communist Europe*. London: Reaktion.
- PIOTROWSKI, P., 2016, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej [A Global Approach to the Art of Eastern Europe]*. Poznań: Rebis
- PIOTROWSKI, P., 2008, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, *Umění/Art*, LVI(5), 378–383.
- RAMPLEY, M., 2021, Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe, *Umění/Art*, LXIX (2), 145–235.

References:

- LOZHKINA, A., 2019, *Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX - poch. XXI st* [Permanent Revolution: Art in Ukraine, the 20th to the Early 21st Century]. Kyiv: ArtHuss.
- SKLIARENKO, H., 2010, Impresionizm v ukrainskomu zhyvopysi. Osoblyvosti interpretatsii khudozhnogo dosvidu [Impressionism in Ukrainian painting. Features of interpretation of artistic experience], *Mystetstvoznavstvo of Ukraine*, 11, 16–22.
- CHERVONYK, O., 2018, Arsenalni modernizm [Arsenal modernism]. *Korydor/zhurnal pro suchasnu kulturu*. Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html> [Accessed: 17th November 2022].
- TLOSTANOVA, M., 2009, *Dekolonyalnye hendernye epystemology [Decolonial gender epistemologies]*. Moscow: ООО «YPTs «Маска».
- CHUKHROV, K., 2021, On the Interception of Contemporary Culture by Post-Socialist Governments. Available from: <https://youtu.be/5B00ZdFaBBM> [Accessed: 17th November 2022].
- JAKUBOWSKA, A., & RADOMSKA, M. (Eds.), 2022, *Horizontal art history and beyond: Revising peripheral critical practices*. Routledge Taylor & Francis Group.
- PIOTROWSKI, P., 1998, Framing Central Europe, *Moscow Art Magazine*, 22, 55–66.
- PIOTROWSKI, P., 1998, *W strone nowej geografii artystycznej [Towards a New Geography of Art]*, *Magazyn Sztuki*, 19:3, 76–99.
- PIOTROWSKI, P., 1999, Rámování středni Evropy [Framing Central Europe], *Umélec*, 4, 34–35.
- PIOTROWSKI, P., 2009, *In the shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe. 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd.
- PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, *Berlin: De Gruyter*, 49–58.

PIOTROWSKI, P., 2012, *Agoraphilia. Art and democracy in post-communist Europe*. London: Reaktion.

PIOTROWSKI, P., 2016, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej [A Global Approach to the Art of Eastern Europe]*. Poznań: Rebis.

PIOTROWSKI, P., 2008, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, *Umění/Art*, LVI(5), 378-383.

RAMPLEY, M., 2021, Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe, *Umění/Art*, LXIX (2), 145-235.

Горизонтальна історія мистецтва: проблеми і перспективи концепції Пьотра Пьотровського

У книжці 2022 р. «Горизонтальна історія мистецтв та за її межами: перегляд периферійних критичних практик» колектив авторів розглядає концепцію горизонтальної історії мистецтва сформульовану у 2005-2009 рр. П. Пьотровським, польським істориком сучасного мистецтва Центрально—Східної Європи. Концепція горизонтальної історії мистецтва, на відміну від вертикальної, передбачає дослідження історії мистецтв незалежно від канонів центрів.

Горизонтальна історія мистецтв — це, згідно з П. Пьотровським, інша парадигма написання історії мистецтва Центрально-Східної Європи. Згідно з нею, мистецтво регіону не аналізується у ієрархії/вертикалі центр-периферія. Горизонтальна історія, запозичуючи деякі позиції з постколоніальної теорії, наближається до деколоніального повороту, оскільки згідно з нею, має бути вироблена інша парадигма виробництва знання про мистецтво Центрально-Східної Європи. Націоналізм та національну історію розглянуто як головні перешкоди горизонтальності. Методи, застосовані західною теорією, за допомогою яких здійснюється дослідження мистецтва цього регіону, також слідпереглянути. Уписування історії мистецтва Центрально-Східної Європи в універсальний (а насправді, західний) канон П. Пьотровський критикує. Книга 2022 р. «Горизонтальна історія мистецтв та за її межами: перегляд периферійних критичних практик» складена з чотирьох розділів, які мають розглянути практику горизонтальності (демократія, локалізація), виклики та внутрішні суперечності концепту, та альтернативи горизонтальній історії.

Авторка рецензії окреслила альтернативи горизонтальної історії (матеріальний аналіз як метод горизонтальної історії мистецтва, латеральність та цифровий підхід до історії мистецтв) та можливості використання горизонтальної історії в інших дисциплінах, запропоновані дослідниками книги. Застосування підходу горизонтальної історії мистецтв має потенціал звільнити історію українського мистецтва від домінування центру (Заходу, Росії) та виробити іншу парадигму написання історії мистецтв Східної Європи.

Ключові слова: горизонтальна історія мистецтв, постколоніалізм, деколоніальність, націоналізм, Пьотр Пьотровський, матеріальний аналіз.

Nataliia Biriuk, MA student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-2655-9809>

Наталія Бірюк, студентка магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 03-12-2022

Advance Access Published: December, 2022

**ON EASTERN EUROPEAN PERFORMANCE ART
AND WHY IT DID NOT MAKE IT INTO ART HISTORY (SO FAR)**
(Review on Bryzgel, A., 2017, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester:
Manchester University Press.)

Eugenia Sydorenko

**Про східноєвропейський перформанс
і те, чому він (поки що) не потрапив до історії мистецтва**
(Bryzgel, A., 2017, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester
University Press.)

Євгенія Сидоренко

Зазвичай, читаючи книжку з історії мистецтва, що мала би географічно охоплювати весь світ, ми стикаємося із серйозною повторюваною проблемою: з якоїсь причини 'світ' представлений тільки Західною Європою та Північною Америкою. Звичайно, мистецтво Азії чи Африки може періодично з'являтися на сторінках, проте його завжди вважають за 'інше' й оцінюють його історичну, естетичну чи яку би то не було цінність, спираючись лиш або на Західні стандарти, або ж на вплив, що мав витвір мистецтва, коли його презентували західній публіці. Тим часом Східна Європа здебільшого повністю ігнорується. Для західних дослідників цей регіон занадто європейський, аби бути 'Іншим', але недостатньо європейський, аби бути включеним до канону.

У цій статті я знайомлю читача з книжкою професорки Північно-Західного університету Емі Бризгел «Мистецтво перформансу в Східній Європі з 1960 року», написаною із усвідомленням вищеописаної проблеми, де авторка намагається дослідити перформанс у регіоні із незалежної від Заходу, але не ізольованої від нього перспективи, імовірно виступаючи першопроходецькою в даному прагненні. Окрім того я аналізую деякі, імовірно, найважливіші із висновків Бризгел стосовно розвитку та форм перформансу у Східній Європі, а також методологію авторки та деякі думки про природу мистецтва перформансу.

Дана праця, проте, не спромоглася уникнути нерівноцінного ставлення до країн, які вона географічно охоплює. Безумовно, Бризгел надзвичайно цікавить динамічність югославського перформансу, що частково стала результатом інституалізації частково – відносно послабленого авторитарного режиму у 1970-х роках на батьківщині Марини Абрамович. Але український перформанс і культура загалом вкриті пеленою невизначеності в даній книжці. Саме тому я намагаюся зрозуміти причини цього нерівноправ'я реперезентації, а також віддати належне українському перформанс-арту, дослідивши те, від чого книжка Емі Бризгел тільки виграла би – контекст країни, де зустрічаються Схід і Захід.

Ключові слова: Східна Європа, горизонтальна історія мистецтв, перформанс, інституалізація, Емі Бризгел.

Performance art in Eastern Europe since 1960 by Amy Bryzgel, as the author rightfully claims in the book's introduction, represents the first attempt of in-depth examination of performance art in Central, Eastern and South-eastern Europe. Bryzgel's main aim is to fill the gap in the global history of performance art, from which Eastern European artists were omitted. Her other purposes include exploring various artistic practices and their emergence from factors such as social and political circumstances in each country. Moreover, as the book's chronological scope captures the modernity, in presenting the artists working after the collapse of communist regimes, the author aims to trace the continuities and ruptures with the past (Bryzgel 2017, p. 1-5).

The book's division into five sections – 'Sources and origins', 'The body', 'Gender', 'Politics and identity' and 'Institutional critique' – was determined by the outcomes of the research and not pre-established by the author. In 'Sources and origins', the author explores some of the first accounts of performative activity in the region, as well as the emergence of Performance art in the region from Dadaist art and necessities of local character. Although Bryzgel begins with this, she proceeds to establish the structure of the work based on the above categories, instead of writing a chronological overview. In 'The body', the expressiveness and convenience of using artists' own bodies as material is explored. Successively, in 'Gender' the author focuses on how the norms of masculinity and femininity are challenged and how feminist values and the notions of sexuality are addressed by performance artists. In 'Politics and identity', Bryzgel examines the ways in which artists chose to make political statements through their performances both in response to the communist regimes and to the new life after the collapses of those establishments. And finally, in 'Institutional critique' the author not only investigates artists' objection to the official art institutions, she also evaluates the region-specific role of those institutions.

Performance art in Eastern Europe since 1960 is a significant work, since it is a rare example of a 'Western' academic fully acknowledging their point of view as being such, not universalizing the Western perspective. As Piotr Piotrowski (whose writing Bryzgel frequently references throughout her book) points out, art historians writing in Western Europe or North America tend to universalize their standpoint, forgetting that London or New York are specific places located on the map, just as Bratislava or Odesa (Piotrowski 2009, p. 56). This ignorance manifests itself in assessing the cultural and historical significance of the artists' work based on the impact they made in Western Europe or North America and is, in fact, an art historical problem, considering that artists themselves would give equal importance to a happening in Bucharest and one in Berlin (Piotrowski 2009, p. 51). This type of approach Piotrowski calls 'vertical art history' and Bryzgel strives towards the 'horizontal' one in her book.

Speaking about the communication between the artists from the East and the West, Bryzgel concludes that, while the Iron Curtain both complicated the exchange of ideas between the artists, sometimes even disabling it, and helped Eastern European art avoid complete commercialization and therefore, according to some artists, degradation, the presence of the Curtain also did not mean that the artists described in the book worked in vacuum (Bryzgel 2017, p. 52). In fact, they felt validated, finding out through publications or informal conversations that their art was a part of a global trend or when they would travel abroad to participate in art festivals, given that the regime in their country would allow it. Surprisingly, sometimes it was through their Western colleagues that Eastern European artists found out about their countrymen's work, because of the lack of artistic networks within some countries (Bryzgel 2017, p. 116).

While the existing networks of artists enabled the informal creative alliances in Eastern and Central Europe, state-sponsored institutions, such as Student Culture Centres in former Yugoslavia represented the official or semi-official platforms for artists' communication and collaboration. In the section 'Institutional critique', the author points out that the functioning of such artistic spaces both evoked rebellion against them among the involved artists and enabled the youth to gather

and direct their rebellion towards artistic experimentation (Bryzgel 2017, p. 302). Amy Bryzgel attributes the former to the fact that these institutions were deemed to be extremely controlled spaces and the artists were dictated to follow the standards of either apolitical abstract art or art that would conform to the ideology. However, as suggested above, institutions had a positive impact on the overall dynamic of the development of performance art in the countries, which enabled productive partnerships and world-famous figures, including Marina Abramović, to emerge. Nevertheless, it can be gathered from the book that the case of Yugoslavia is quite unique for the region, as the country's establishment was relatively more relaxed and allowed some extent of market economy and self-management (Bryzgel 2017, p. 301). Eventhough Student Culture Centres were top-down institutions, artists possessed some autonomy and benefitted immensely from these platforms, which was not the case for most of the countries within the scope of the book, where performance art was merely overlooked by official institutions or even prohibited by state. This forced the artists to work separately and exhibit their work in narrow circles, which results in scatteredness in the history of performance art in most of Eastern Europe and consequently in the character of Bryzgel's book.

One of the strengths of the book is that Amy Bryzgel is careful when relying on common knowledge and traditional definitions. Understanding that art and society developed in parallel but with differences in the East and the West, she does not, for instance, misapply the accepted notion of feminism as the organised political movement to Eastern and Central Europe, instead, she employs the term as 'a consciousness of injustices based on gender hierarchy and commitment to change' throughout the 'Gender' section, because the pursuit of gender equality and the questioning of gender roles did not manifest themselves in the form of established movement in the region but were apparent as persistent ideas in the works of such artists as Natalia LL and Katalin Ladik (Bryzgel 2017, p. 167).

In her performance *The Screaming Hole*, Ladik uses a strategy of overidentification with the male gaze, exposing it by engaging into the behaviours that seemingly aim to confirm it and thus functioning as a mirror (Bryzgel 2017, p. 188). The author of the book traces the same approach in the political critique that performance artists expressed in their work. The so called 'subversive affirmation' was not only powerful and forced the audience to be critical and active when trying to understand artist's intentions, it also served as protection to the artists, because it could have easily been concluded from seeing such performance that they were acts of support of the regime (Bryzgel 2017, p. 44, 230).

Some of the performances described in the book blur the lines between art and life to a degree that it is almost impossible to tell one from the other. At a few points of the book, Bryzgel raises the question of distinguishing between them. Personally, having studied the history of film and of its acceptance as an art form, I found it peculiar how some performance artists considered that the presence of camera recording is what constitutes performance as such (Bryzgel 2017, p. 108). Moreover, recordings and photographs also enable a work to be passed on to its delayed audience, whom, firstly, some artists deemed their real audience, meant to understand the work better than contemporaries and secondly, to whom the works which had been created without a certain perspective in mind, acquire this specific perspective thanks to the 'death of the author', as in the case with performances now seen as feminist (Bryzgel 2017, p. 167, 300). Interestingly, the use of recordings and photographs as evidence or even substitute of a work itself, causes alterations to a spatio-temporal dimension of a performance. When we analyse artists' reasons for the presence of camera during performances, Bazin's 'mummy complex' – image's ability to 'preserve [the subject] from a second spiritual death' – comes to mind (Bazin 1967, p. 9-10).

The book represents a productive starting point in the research of Eastern and Central European performance art and an attempt to represent it as having equal value in art history as Western European and North American one. However, there is a persistent imbalance in the

amount of the representation given to different countries in the book. It is understandable that, for instance, Yugoslavia is of great interest to Bryzgel, as partial institutionalisation of performance art brought some dynamism to its development, as discussed previously. Yet, one cannot help but notice the disproportionate sparseness of the representation of Ukraine in the book, which Bryzgel does not address at any point, apart from mentioning in the introduction, that the political situation in the country prevented the author from visiting it in the process of research. Before I suggest the possible reasons for the lack of pages dedicated to Ukraine in the book, I will try my best to briefly trace the main characteristics of the development of performance art in the country.

Western performative practices can be considered a factor of influence but they did not determine the emergence of performance art in Ukraine. Body art, for instance, has had a long tradition in Ukrainian culture and can be traced back to the heyday of futurism (Shumska, 2013). Some artists aimed to express their urge for social or political change, in which case their work blurred the lines between performance and action art or actionism (Kalyta, 2019). Most importantly, though, the medium arose from artists' desire to add a performative dimension not only to their work, but also to various traditions practiced in creative circles, such as New Year celebrations, when artists would arrive dressed in carnival costumes and showcase their work. Thus, it would be fair to say that in the 1980-s and 1990-s in such centres of performance as Kharkiv, Kyiv and Odesa a tendency for, so to say, the performative lifestyle of artists dominates any intention to develop performance art as an independent medium, although in Lviv, the unofficial capital of performance art in Ukraine, where a more deliberate and systematic approach nowadays manifests itself in a school of performance art and an annual festival (Shumska, 2013). And it is peculiar that while performance art very much represented the unofficial culture of Ukraine at the time, its creators always came from an official background (Levchenko, 2022). For example, one of the first significant performances in Lviv was co-staged in 1975 by Vasyl Bazhay, a Lviv Academy of Arts graduate and a subsequent member of the National Union of Artists of Ukraine. The artist created and himself smashed in the end of the performance) a kind of mirror maze which symbolised the distinction between someone's true identity and a persona impacted by outside opinions, changes of circumstances (Shumska, 2013). Similar official background applies to one of the most prominent figures of Ukrainian performance – Fripulia, who, as Bryzgel mentions, was also a member of the Artists' Union.

Hanna Tsyba, a curator of a series of events dedicated to Ukrainian performance art, notes that the absence of written sources has posed great difficulties for researchers who have attempted to study the area (Kalyta 2019). And while scholars have been deriving most research from interviews with artists, exhibition curators, festival organisers and other contributors, the lack of more official sources, especially from before the fall of the USSR, may be attributed to the already mentioned attitude with which artists themselves viewed performance art. Because the performative aspect was only viewed as additional to their work, it could be the case that these works are classified as examples of other types of media, be it painting or theatre. Consequently, no schools or artistic networks, apart from scattered and short-lived groups were formed.

It would be completely unfair to state though, that no historical data about performance art in Ukraine in the 60-80s and especially later on is available to us, as most of the bibliography used for this text proves. What is striking to me however, and even more so than the frankly glaring lack of the representation of Ukrainian performance art in Bryzgel's book, is the fact that the author does not even bother to provide much (or any) Ukraine-specific social and political context in which a few works by Ukrainian artists that she mentions were created and which undoubtedly triggered the emergence of these performances. Such context is reduced to assuming Ukraine's complete uniformity with other European Soviet republics. If Hungary, Poland and Serbia are presented as unique cases, Ukraine simply helps divide these countries from Russia. In other words, Ukraine does not exist for the author in the book, at least not as a self-standing instance. In

this regard, Bryzgel moves away from the initial methodology, thus a kind of horizontality of its own even within a 'periphery' (that is Eastern and Central Europe).

In *Performance art in Eastern Europe since 1960*, Amy Bryzgel succeeds in her aim to present an account of performances and artist of the region by not creating a mere catalogue but by conducting an analytical study where all of the prerequisites, purposes and artists' methods which by coming together provide answers to why performance art, as well as every individual performance had to emerge. Hopefully, at least some of these works will stop being ignored and will make it into the future histories of performance art in the world, especially given that some of the Eastern European countries acquire proper representation in the Eastern European studies to begin with.

Список джерел та літератури

- BAZIN, A., 1967, *The Ontology of the Photographic Image. What Is Cinema?* Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 9-16.
- BRYZGEL, A., 2017, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press.
- PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. *European Avant-Garde and Modernism Studies. Volume 1*, 49-58. [Online]. Available from: https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf [Accessed: 22nd November 2022].
- КАЛИТА, Н., 2019, Ганна Циба про «Чотири історії українського перформансу». *Your Art*. [Online] Available from: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/> [У доступі 28 листопада 2022].
- ЛЕВЧЕНКО, І., 2022, Р&Р&Р: Ітерація восьма – про виставку «Поезія та перформанс. Східноєвропейська перспектива» в DCCC. *Your Art*. [Online] Available from: https://supportyourart.com/stories/poeziya-ta-performans-v-dccc/?fbclid=IwAR1wVdDcaX4SFE7qPh5Mi8ileNFiQ5Qtp_iukjIU9RpZk6EP0Ta2wV6os0A [У доступі 28 листопада 2022].
- ШУМСЬКА, Я., 2013, Зв'язок минулого і сьогодення у мистецтві перформансу. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Вип. 23*. [Online] Available from: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/12.PDF [У доступі 12 грудня 2022].

References

- BAZIN, A., 1967, *The Ontology of the Photographic Image. What Is Cinema?* Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press. 9-16.
- BRYZGEL, A., 2017, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press.
- KALYTA, N., 2019, Hanna Tsyba pro «Chotyry istoriyi ukrayins'koho performansu» [Hanna Tsyba on 'Four Stories of Ukrainian Performance']. [Online]. Available from: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/> [Accessed: 28th November 2022].
- LEVCHENKO, I., 2022, P&P&P: Iteratsiya vos'ma – pro vystavku «Poeziya ta performans. Skhidnoyevropeys'ka perspektyva» v DCCC [P&P&P: The eighth iteration - on the exhibition »Poetry and performance. Eastern European perspective» at DCCC]. *Your Art*. [Online] Available from:

https://supportyourart.com/stories/poeziya-ta-performans-v-dccc/?fbclid=IwAR1wVdDcaX4SFE7qPh5Mi8ileNFQ5Qtp_iukjIU9RpZk6EP0Ta2wV6os0A [Accessed: 28th November 2022].

PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Volume 1, 49-58. [Online]. Available from: https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf [Accessed: 22nd November 2022].

SHUMSKA, Y., 2013, Zv'yazok mynuloho i s'ohodennya u mystetstvi performansu [Connection of the past and the present in performance art]. *BULLETIN of the Lviv National Academy of Arts*. Vol. 23. [Online] Available from: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/12.PDF [Accessed: 12th December 2022].

On Eastern European performance art and why it did not make it into art history (so far)
(Bryzgel, A., 2017, *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press.)

It is rare that, when reading an art history book, whose geographical scope is claimed to cover the whole world, one is not confronted by a major recurring issue. 'The world', for some reason, is only represented by Western Europe and North America. Of course, the art of Asia or Africa may occasionally appear but they get othered and their historical, aesthetic or any kind of value is evaluated solely based on ether how well it aligns with the Western standards, or how much impact the work made, when it was presented to the Western public. Eastern Europe, on the other hand, is usually omitted completely. To Western scholars, the region appears to be too European to be an 'Other' but not European enough to be included into cannon.

In this article, I familiarise the reader with professor at the Northeastern University Amy Bryzgel's 2017 book «Performance art in Eastern Europe since 1960» in which the author, aware of the above issue, aims to research performance art in the region through an independent, though not isolated perspective, possibly pioneering in this intention. In succession, I consider some of Bryzgel's arguably most important and peculiar conclusions regarding the development and forms of performance art, as well as the author's methodology and some points on the nature of performance art.

However, the book fails to avoid the unequal treatment of the countries within its scope. Resulting partly from its institutionalisation and partly from the relatively relaxed type of regime in Yugoslavia in the 1970s, the dynamism of performance art in Marina Abramović's homeland is of great interest to Bryzgel, but Ukraine's performance art and culture in general seem to be obscure in this study. This is why I attempt to investigate the reasons for this inequality of representation, as well as do justice to Ukrainian performance art by examining what Bryzgel's book could benefit from – the context of the country where East and West meet.

Keywords: Eastern Europe, horizontal art history, performance art, institutionalisation, Amy Bryzgel.

Eugenia Sydorenko, bachelor student, Edinburgh Napier University (Edinburgh, United Kingdom)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4884-4056>

Євгенія Сидоренко, студентка бакалаврату, Единбурзький університет імені Нейпіра (Единбург, Великобританія)

Received: 22-11-2022

Advance Access Published: December, 2022

EASTERN FOR WESTERNERS

(Review on Kallestrup, S. et al., 2022, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. London: Routledge)

Tetiana Osadchuk

Східне для Західних

(Kallestrup, S. et al., 2022, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. London: Routledge)

Тетяна Осадчук

Періодизація мистецтва як предмет дослідження – виклик для написання монографії про регіон Центральної та Східної Європи. Через щільне нашарування різних культурних контекстів і наявність досвіду, якого не мала Західна Європа (наприклад, існування радянського режиму), не дозволяє застосовувати до східноєвропейського регіону оптику традиційної історії мистецтв. До вирішення цієї проблеми долучилися й автори збірної монографії *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, де дослідники з Чехії, Румунії, Польщі та інших країн регіону аналізують періодизацію в історіографії мистецтва конкретних країн, яка проливає світло на «нелінійну» історію мистецтв, що поєднує в собі три головні дискурси – імперський, академічний та націоналістичний. Автори зосереджують свою увагу на таких проблемах, як візантійська спадщина, яка в історіографії 19 століття мала замінити для низки східноєвропейських країн італійський ренесанс, взаємодії великих західноєвропейських наративів з локальними східноєвропейськими, зміна погляду на періодизацію під впливом національних рухів та ін. Хоча статті присвячені різним проблемам та темам, їх об'єднує застосування постколоніальної теорії до періодизації і визнання центрально-/східноєвропейського регіону як «близького Іншого» по відношенню до західноєвропейського.

У цій статті я порівнюю ідеї, висвітлені в монографії, з іншими концепціями, що досліджують Східну Європу з боку постколоніальності. Зрештою, я приходжу до висновку, що всі вони, враховуючи розглянуту нами книгу, орієнтовані на розкриття питань, які цікавлять західних дослідників, а саме — чим є регіон Центральної та Східної Європи: колонізатором, колонією або об'єднує обидві ці риси. У той же час, спираючись на концепцію «горизонтальної історії» Піотровського, я стверджую, що для східноєвропейської аудиторії є актуальним не деконструкція наративів у межах сучасних центрально- та східноєвропейських держав, а навпаки — простеження перетину різних культурних контекстів сусідніх країн поза межами національних наративів, оскільки східноєвропейські країни знають більше про мистецтво Заходу, ніж про мистецтво один одного.

Ключові слова: періодизація, історіографія мистецтва, Центральна та Східна Європа, нелінійна історія мистецтва, горизонтальна історія мистецтва

Anyone who has tried to deal with the problems of post-colonial theory and periodization of Central and Eastern Europe should have come across the ethnic complexity of this region and the need to take into account many nuances. The monograph of 2022 *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, edited by researchers Shona Kallestrup, Magdalena Kunińska, Mihnea Alexandru Mihail, Anna Adashinskaya and Cosmin Minea, combined both of these aspects and tried to cover several cultural contexts at the same time.

The book is a monograph consisting of articles devoted to the review of periodization in local historiography and the compilation of specific narratives written by scholars from the Czech Republic, Hungary, Poland, Russia, Estonia, Romania, and Germany. In this way, the book conditionally provides an assessment from specialists, who are not only directly related to a particular research area, but also who work in this region.

The chronological framework of the study covers one century that lasted from 1850 to 1950. Such a choice may seem rather strange, but it is explained by the convenient consideration of several periods in art at once (romanticism, realism, avant-garde, socialist realism), which were accompanied by the collapse of empires and the creation of nation-states. In addition, the authors emphasize the importance of the issue of relationships between the three discourses - imperial, academic and the national-building ones.

Obviously, the work with periodization is a rather ambitious and responsible research goal, which can influence the course of subsequent research in this area. However, the authors turn to the analysis of historiography, thus reducing the burden of responsibility. In addition, the study of historiography is also a way to give voice to «marginalized» discourses. Although Piotr Piotrowski and his concept of «horizontal history» (Piotrowski 2009, p. 54) are not considered in theoretical perspective in the introduction of the book, his influence can be traced in the structure of the work and the conclusions that the authors draw. In particular, the monograph pays great attention to the foundation of Byzantine art, which is not a priority for Western periodization, but appears to be a local feature of the Eastern European region, which became important for the construction of national narratives in a number of states (Bulgaria, Serbia, Russia). However, comparisons with Western periodization are still present, such as: «if Gothic and Romanesque had become the architectural manifestations of Western European nations, then the roots of Bulgarian tradition should be sought in the pre-Ottoman past» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 89).

The postcolonial approach requires not only attention to local (peripheral) art, but also the possibility of a different structure of artistic art, which is the main focus of the monograph. Here the authors refer to the category of «Other», formulated by Edward Said in his classic work «Orientalism» (Said 2007, p. 1-2).

The authors of the book adhere to the opinion that traditional art history cannot be applied to non-Western art, taking into account the region of Central and Eastern Europe. However, unlike African, Asian, or Native American cultures, the Eastern European region is «close Other» (Kallestrup, S. et al. 2022; p. 6), where the authors of the monograph again repeat Piotrowski (Piotrowski 2009, p. 52-53). The «close Other» simultaneously adapted to the great Western European narrative - not only in art, but also in politics — adopting the concepts of romanticism and nation-states, moving after that to modernism. At the same time, Eastern European historiographers could not attribute their culture to the dominant discourse, feeling the pressure of the Western European hegemony and the need to «protect» their discourse in a nationalist shell. Moreover, according to the authors' conclusions, this discourse was universally combined with external influences, the inclusion of territories in the composition of other states, the peculiarity of religious traditions (for example, the dominance of the Orthodox Church), competition with Western institutions, the appearance of Soviet power in the country, etc. Literally, the authors formulate it as: «The chapters in this book attempt to draw attention to how

this intermediate Other adapted, adopted, and created new frameworks for the periodization of art history» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 6).

Thus, the authors argue that Western (in particular, Austrian, French, and German) discourses constructed the dominant canon of European art, which begins with antiquity and gradually changes in style through the Middle Ages, Renaissance, Enlightenment, and Modernity. Of course, the art historians of Central and Eastern Europe were also connected with the Western narrative, but in the Eastern European context it hybridized with local - including folklore — artistic traditions, «delayed» for a longer time than in the West, or was superimposed on the construction process of national states.

The first part, written by Matthew Rampley, examines the theoretical issues involved in the critique of linear time and periodization, where the theories of such authors as Pinder, Panofsky, Warburg and Moxie are cited as an example. From the point of view of the study of non-linear periodization, I especially appreciated the article «Beyond the Provincial: Entanglements of Regional Modernism in Interwar Central Europe» by Julia Secklehner, where the author applies the concept of «longue durée» to regional Czech modernism and the art of Salzburg, which turned out to be important in the discourse of nation-building and nationalism (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 39).

The second part of «We have always been Byzantines» is devoted to the priority of the Byzantine heritage, which played a role in the formation of the periodization of the 19th century. For example, the question of equating the Byzantine «renaissances» with the Italian one was revealed, which was the reason to include Bulgarian and Serbian art in the grand narrative: «To quote the Serbian art historian Sreten Petković (1930–2015), while medieval Serbian artists 'mastered all the secrets of painting', the West «could not achieve beauty in the expression of aesthetic ideals». Giotto had to wait for the sunset» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 215).

The third part, «Our art in textbooks», touches on the issue of the nationalist aspect in the construction of an artistic narrative in Poland, Estonia and Croatia in response to the Western-centric concepts of Karl Schnaase, Franz Kugler and Wilhelm Lübke. The dichotomy «center-periphery» is particularly detailed here, which at the same time explains the influence of German and Italian historiography and attempts to get rid of the dominance of European schools as much as possible by constructing a local narrative.

In the fourth part, «Tradition was invented by modernity» directs us to the end of the 19th - beginning of the 20th century in Russian, Polish, Romanian and Czech contexts - from classicism, which was marked by Western influences and local canons, to romanticism with the opposite situation, namely changes in the creation of periodization as a means of constructing the past of the region, which existed in dialogue with Western canons, but local, national influences.

At last, the last fifth part, «Turning Points», contains two articles that explain the priority of specific historical moments in the construction of periodization - in this case, in Hungary (the Mongol invasion) and Romania (the establishment of a communist regime that replaced the dominance of socialist realism over Romanian modernism).

So, in the monograph, we have sections that are similar in theoretical approaches, but separated from each other by subject matter. This gives the structure of the book some chaos and forms the problem, which, in my opinion, is the main one for this work — uneven attention to different Eastern European contexts. Thus, several articles are devoted to Romania, when at the same time many countries are not included at all. For example, the Ukrainian context is not present in the book - only the territory of Ukraine and figures who worked in cities that are now part of Ukraine are mentioned several times. Moreover, they are not even mentioned in connection with the Ukrainian narrative: «When Joseph Hlávka (1831–1908), a successful architect-entrepreneur in Vienna and member of the Central Commission, was commissioned to design the residence of the Greek-Orthodox Metropolitan in Czernowitz (Chernivtsi), the capital of

the province of Bukovina, he made a study trip to seek inspiration in local artistic traditions» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 73); or «It is clear that, for Hlávka, Bukovina, then part of the Habsburg Empire, was not part of «the Balkans» but belonged to the «enlightened» West». (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 73).

Also, the contexts of Belarus, Slovakia, Slovenia, Lithuania, most countries of the former Yugoslavia and Albania are not considered, only the contexts of Moldova and Latvia are indirectly outlined. Of course, it can be assumed that researchers could not cover all regions in a small monograph. In addition, the stated goal of the study makes us understand that it is aimed only at revealing some aspects of the study of Eastern European art: «Our aim, rather, is to signal the need to revisit and reassess some of the accepted notions of periodization in the region with the goal of understanding and, eventually, deterring the continued reification of national and authoritative conceptual models in present-day art-historical writing» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 10).

But in my opinion, the distribution of emphasis in the book - the division of discourse into academic, imperialist and national, as well as the focus on specific countries - is not accidental. I can conclude that the approaches used in this study are in line with the general trends in the «post-colonialism» of Eastern Europe in Western discourse.

As the authors of the monograph admit, the term «Central and Eastern Europe» is very vague: «In these localities, terms such as «Eastern», «South-Eastern», «Central», «East Central», «Balkan» or «Baltic» lose their strict geographical sense and acquire meanings weighted with the symbolic geopolitics of national identities, political or cultural borders and the historical past. This poses a methodological problem for the title of this volume» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 4). In the same way Jacob Mikanowski pointed out in his essay «Goodbye, Eastern Europe!», the term «Eastern Europe» is largely «not a place, but a way of thinking» (Mikanowski 2017). He even suggests that perhaps the space called «Eastern Europe» never existed, and this division is a consequence of the Cold War era.

What is common to the analysis of the region of Central and Eastern Europe in English-language literature is the «complexity» of the region, which was also noted in the introduction of the monograph we reviewed, and then revealed in more detail in the chapters, again concurring in views with Mikanowski, who noted: «Often, these differences corresponded to distinctions of class and profession, so that in Eastern Poland, Polish Catholic landowners ruled over Orthodox Ukrainian and Belarusian peasants who would visit Jewish and Yiddish-speaking villages to sell their produce and buy their wares» (Mikanowski 2017).

The authors of the book note that the «histoire croisée» approach is suitable for the study of the Eastern European context, which can maximally highlight the intersection of local folk culture, the heritage that was used for nation-building, with the influence of «great» narratives, modern ideologies and the culture of national minorities. By the way, the book pays little attention to the last aspect, focusing on the connections «Byzantium - Serbia, Bulgaria, Romania», «Italy – Croatia», «Estonia – Germany», etc. Even in the chapter written by Andrey Shabanov, the collection and exhibition of art in the Russian Empire, which is initially contrasted with the French Academy. Unlike Western schools, Russian art until the second half of the 19th century periodized works of art according to the era of the reign of a particular emperor, and only with the institutionalization of education was a national vision created.

Also, what unites this monograph with other approaches to the history of Central and Eastern Europe is a linguistic objection (or uncertainty) in terminology. «Not-quite-Other» (Kallestrup, S. et al. 2022, p. 6), «grey area» (Mikanowski, 2017), «non-aligned modernity» (Non-Aligned Modernity, 2016), «non-colonizer» (Ginelli 2017), «coloniality without colonies» (Warsza & Sowa 2022). Zoltan Ginelli (Ginelli 2017) argued that Eastern European countries can combine both the characteristics of those who were colonized and the colonizers, without touching on the problem of internal relations and conflicts between different ethnic groups. In particular, his vision of colonization

processes refers to two directions: the first is the intention of the Eastern Bloc to spread influence over countries of African content during post-war decolonization and exploit local national movements; the second is the fall of Eastern European countries themselves into dependence on Western capital and the introduction of neoliberal reforms.

At the same time, Romanian researcher Andrei Terian (Terian 2012) examines not only foreign relations, but also the situation within Eastern Europe and draws other conclusions. In his opinion, colonialism cannot be equated with any form of imperialism and/or dependence on states. Therefore, he considers it's incorrect to recognize the consequences of globalization on the part of Western capital as «colonialism» - as well as the dependence of Eastern European countries on the Soviet Union, which were part of the Warsaw Pact bloc, because neither Poland, nor Hungary or Czechoslovakia were part of the USSR and did not implement Russian as the official language. But Belarus, Ukraine and Moldova can be considered as former colonies, because they, on the contrary, were part of the borders of the USSR and were dependent on Moscow at the official level.

A more negative vision is presented by Polish researcher Jan Sowa and curator Joanna Warsza in the essay for MoMA (Warsza & Sowa, 2022). From their position, the Eastern European states have a colonialist experience, which they try to hide behind the former colonial dependence. Despite the absence of Eastern Europe in Western discourse, the countries of this territory participated in colonial projects - for example, the Duchy of Courland and Semigallia (present-day Latvia) established a colony on the island of Tobago in the seventeenth century - and continue to support neo-colonialism, such as Poland, whose state leadership implements an anti-emigrant policy.

According to Ketī Chukhrov (Chukhrov, 2013), Western epistemology unfairly reduces Soviet aesthetics to totalitarianism, because it denies the progressive reforms of the USSR in the fields of science and industrialization and forces post-Soviet countries to deny their past — taking into account not only traumas, but also practices of emancipation and progress. As a result, this creates a new neo-colonial narrative that denigrates the experience of Eastern European countries.

What unites all the studies and concepts discussed above? Despite the presence of Eastern European researchers and curators as authors, they are united by their focus on the Western audience, which is trying to figure out what Central and Eastern Europe is — a colonizer, a colony or both of them, where, first of all, the role of nationalism and the Soviet experience in the region is of interest. In addition, while recognizing the ethnic complexity of the region, the authors mainly focus their articles on individual countries, rather than the specifics of the region as such.

While for the Eastern European audience it would be worth answering other questions. As Piotrowski noted, the peripheries look to the West, but know very little about each other: «Poles generally have almost no idea about the history of Romanian art — they ignore it out of a superiority complex on behalf of their own culture, which they prefer to compare directly to the West» (Piotrowski 2009, p. 57). Hence, for Eastern European researchers, it is not attempts to distinguish between contexts within the modern countries of Central and Eastern Europe, but, on the contrary, the disclosure of the intersection of different national projects in the region, the coexistence and conflicts of representatives of different religious confessions or ethnic groups, in order to give a more complete picture of the region, which is not limited to closed national narratives.

Therefore, the emphasis placed in the monograph under consideration should not be surprising. This work is another attempt to fit Central and Eastern Europe into postcolonial theory, as opposed to the decolonial option, which aims at the process of liberation from global marginalization within the modernist vision (Kumar 2017, p. 76-77). Namely, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe* seeks to form epistemological principles that

should be taken into account by Western scientists when studying the culture of this region and respond to the requests of this audience.

Список джерел та літератури

- GINELLI, Z., 2021, Decolonizing the Non-Colonizers? Historicizing Eastern Europe in Global Colonialism. *Zoltán Ginelli*. [Online] Available from: <https://zoltanginelli.com/2020/10/18/decolonizing-the-non-colonizers-historicizing-eastern-europe-in-global-colonialism/>. [Accessed: 28th November 2022].
- CHUKHROV K., 2013, Epistemological Gaps between the Former Soviet East and the «Democratic» West. *Journal* #41. *e-flux*. [Online] Available from: <https://www.e-flux.com/journal/41/60226/epistemological-gaps-between-the-former-soviet-east-and-the-democratic-west/>. [Accessed: 27th November 2022].
- MIKANOWSKI, J., 2017, Goodbye, Eastern Europe!. *Los Angeles Review of Books*. [Online] Available from: <https://lareviewofbooks.org/article/goodbye-eastern-europe/>. [Accessed: 27th November 2022].
- NON-ALIGNED MODERNITY, 2016, FM Centre for Contemporary Art. *e-flux*. [Online] Available from: <https://www.e-flux.com/announcements/69179/non-aligned-modernity/>. [Accessed: 28th November 2022].
- KALLESTRUP, S. et al., 2022, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. 1st ed. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003178415>.
- KUMAR, M. S., 2017, From Decolonial to the Postcolonial: Trauma of an Unfinished Agenda. *The Calcutta Journal of Political Studies*, 1, 75–79.
- PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a horizontal history of the European Avant-Garde. *European Avant-Garde and Modernism Studies*. ed. Bru S.& Nicholls, 49–58.
- SAID, E. W., 2007, *Orientalism*. 25th Anniversary. Penguin Books.
- TERIAN, A., 2012, Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter) Literary Dependency. *World literature studies*, 4(3), 21–36.
- WARSA, J., & SOWA, J., 2022, Eastern European Coloniality without Colonies. *Post MoMa*. Available from: <https://post.moma.org/eastern-european-coloniality-without-colonies/>. [Accessed: 28th November 2022].

References

- GINELLI, Z., 2021, Decolonizing the Non-Colonizers? Historicizing Eastern Europe in Global Colonialism. *Zoltán Ginelli*. [Online] Available from: <https://zoltanginelli.com/2020/10/18/decolonizing-the-non-colonizers-historicizing-eastern-europe-in-global-colonialism/>. [Accessed: 28th November 2022].
- CHUKHROV K., 2013, Epistemological Gaps between the Former Soviet East and the «Democratic» West. *Journal* #41. *e-flux*. [Online] Available from: <https://www.e-flux.com/journal/41/60226/epistemological-gaps-between-the-former-soviet-east-and-the-democratic-west/>. [Accessed: 27th November 2022].
- MIKANOWSKI, J., 2017, Goodbye, Eastern Europe!. *Los Angeles Review of Books*. [Online] Available from: <https://lareviewofbooks.org/article/goodbye-eastern-europe/>. [Accessed: 27th November 2022].

NON-ALIGNED MODERNITY, 2016, FM Centre for Contemporary Art. *e-flux*. [Online] Available from: <https://www.e-flux.com/announcements/69179/non-aligned-modernity/>. [Accessed: 28th November 2022].

KALLESTRUP, S. et al., 2022, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. 1st ed. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003178415>.

KUMAR, M. S., 2017, From Decolonial to the Postcolonial: Trauma of an Unfinished Agenda. *The Calcutta Journal of Political Studies*, 1, 75–79.

PIOTROWSKI, P., 2009, Toward a horizontal history of the European Avant-Garde. *European Avant-Garde and Modernism Studies*. ed. Bru S.& Nicholls, 49–58.

SAID, E. W., 2007, *Orientalism*. 25th Anniversary. Penguin Books.

TERIAN, A., 2012, Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter) Literary Dependency. *World literature studies*, 4(3), 21–36.

WARSA, J., & SOWA, J., 2022, Eastern European Coloniality without Colonies. *Post MoMa*. Available from: <https://post.moma.org/eastern-european-coloniality-without-colonies/>. [Accessed: 28th November 2022].

Eastern for Westerners (Review on Kallestrup, S. et al., 2022, *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. London: Routledge)

Periodization of art as a subject of research is a challenge for writing a monograph on the region of Central and Eastern Europe. Due to the dense layering of different cultural contexts and the presence of experience that Western Europe did not have (for example, the existence of the Soviet regime), it does not allow applying the optics of traditional art history to the Eastern European region. The authors of the collective monograph Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe joined in solving this problem, where researchers from the Czech Republic, Romania, Poland and other countries of the region analyze periodization in the art historiography of specific countries, which sheds light on the «non-linear» art history, which combines three main discourses – imperial, academic and nationalist. The authors focus their attention on such problems as the Byzantine heritage, which in the historiography of the 19th century was supposed to replace the Italian Renaissance for a number of Eastern European countries, the interaction of large Western European narratives with local Eastern European ones, a change in the view of periodization under the influence of national movements, etc. Although the articles are devoted to different problems and topics, they are united by the application of postcolonial theory to the periodization and recognition of the Central/Eastern European region as a «near Other» in relation to the Western European one.

In this article, I compare the ideas highlighted in the monograph with other concepts exploring Eastern Europe from a postcolonial perspective. In the end, I come to the conclusion that all of them, taking into account the book under review, are aimed at revealing questions that interest Western researchers, namely, what is the region of Central and Eastern Europe: a colonizer, a colony, or combining both of these features. At the same time, basing on Piotrowski's concept of «horizontal history», I argue that for the Eastern European audience, what is relevant is not the deconstruction of narratives within the boundaries of modern Central and Eastern European states, but on the contrary, tracing the intersection of different cultural contexts of neighboring countries outside the borders of national narratives, since Eastern European countries know more about the art of the West than about each other's art.

Keywords: *periodization, art historiography, Central and Eastern Europe, non-linear art history, horizontal art history.*

Tetiana Osadchuk, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5941-2814>

Тетяна Осадчук, магістрантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Received: 15-12-2022

Advance Access Published: December, 2022

НЕ МІТЧЕЛЛОМ ЄДИНИМ: ПРО ВІЗУАЛЬНУ ІСТОРІЮ В ДОСЛІДЖЕННЯХ НІМЕЦЬКИХ ВЧЕНИХ

(Saryusz-Wolska, M. (ed.), 2020, *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*.
Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Scholar.)

Ірина Адамська

Not by Mitchell alone: on visual history in the research of German scholars

(Review on Saryusz-Wolska, M. (ed.), 2020, *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Scholar.)

Iryna Adamska

The paper analyzes the anthology of texts from German historiography on visual history, collected by Polish researcher Magdalena Saryusz-Wolska. Since this area is only developing in Ukraine, there are still few theoretical works. Moreover, researchers of visual studies focus mainly on the works of representatives of the Anglo-Saxon school. Therefore, it is important for Ukrainian historiography to get acquainted with the work of the German school of visual history.

The volume includes ten texts, mostly theoretical, and an introductory article written by the book's editor. All materials are divided into five sections. The works of German researchers provide information about the origins of visual history and its formation as an academic field, with considerable attention paid to the development of methodology. Some empirical studies are also presented, often having an interdisciplinary character. An important component of the volume is the overview made by M. Saryusz-Wolska. The researcher not only analyzed the works presented in the book, but also outlined the broader context of their appearance in Germany.

The publication is important for historical discipline, as it includes key theoretical works of the German school of visual history and their detailed analysis.

Keywords: *visual history, German scholars, anthology, methodology, historiography.*

Звернувшись до теми візуальних студій, зокрема до візуальної культури чи візуальної історії, ми майже завжди в першу чергу натрапимо на низку англосакських досліджень. «В останніх працях у цій сфері [візуальній історії – І.А.] практично завжди знаходимо посилання на пікторіальний поворот, проголошений у 1992 р. В. Дж. Т. Мітчеллом» – зазначає культуролог і соціолог Магдалена Саріуш-Вольська (Saryusz-Wolska 2020, с. 8). Не применшуючи їх значення, слід звернути увагу на ще одну потужну наукову школу, а саме німецьку. Поняття іконічного повороту паралельно запровадив німецький історик мистецтва та філософ Ґотфрід Бем. Більше того, ці два дослідники пізніше кореспондували між собою, але основи їх теорій були різні (Belting 2007). На жаль, мало німецькомовних праць, присвячених візуальним дослідженням, перекладено на українську мову. Враховуючи, що візуальні студії в Україні ще тільки розвиваються, методичних праць, збірок творів вже класиків цього напрямку з різних наукових шкіл, підручників чи посібників опубліковано теж небагато (Панченко та ін. 2022). А тому цікавим є досвід польських дослідників у даній сфері, зокрема їх переклади та опрацювання робіт німецьких вчених, між іншим

антології текстів німецьких дослідників з візуальної історії. Однієї з останніх публікацій є збірка текстів, підготовлена вже згадуваною М. Саріуш-Вольською.

У Варшаві з 1993 р. діє Німецький історичний інститут, котрий здійснює дослідження історії центрально-європейського регіону, а в першу чергу історії Польщі, звертаючи особливу увагу на польсько-німецькі відносини²⁴. Інститут реалізує низку дослідницьких проектів, а також заснував чотири видавничі серії. Важливою ініціативою є видання серії «Кліо в Німеччині», яка має на меті ознайомлення польських читачів з досягненнями сучасної німецької історіографії, у тому числі з методологічними працями. Однією з таких робіт став 25 том серії – «Візуальна історія. Образи в дискусіях німецьких істориків», опублікований у 2020 р.

У книзі представлено десять праць німецьких авторів. Хронологічно зібрані в ній роботи стосуються різних етапів розвитку візуальної історії в Німеччині. Дві з них вперше були опубліковані на початку 1990-х років, у період становлення цього напрямку. Це методологічні праці істориків Райнера Вольфайля «Методологічні рефлексії про історичне образознавство» (1991) та Гайке Талькенбергер «Від ілюстрації до інтерпретації: зображення як історичні джерела. Методологічні роздуми щодо історичного образознавства» (1994), основні ідеї якої авторка виголосила ще на з'їзді істориків у Ганновері в 1992 р. Важливо зазначити, що Р. Вольфайль, чий напрацювання є ключовими на цьому етапі, методологію нового напрямку виводив з концепції Абі Варбург та Ервіна Панофського, але її розширив (Wohlfeil 2020, с. 100). У нього йшлося про необхідність використання запропонованої Е. Панофським іконографічно-іконологічної аналітичної системи для надання оцінки образам як історичним джерелам, а не лише для опису та з'ясування сенсу творів мистецтва. Для цього останній, третій, етап аналізу Р. Вольфайль запропонував доповнити інтерпретацією з перспективи історичної науки, що передбачало надання оцінки документальному змісту образу з використанням часової дистанції до предмету вивчення та інших джерел інформації (Wohlfeil 2020, с. 112-113). У цьому контексті він також говорить про особливості взаємодії тексту і образу, виділяючи три варіанти: текст і образ, образ як текст і текст як образ (Wohlfeil 2020, с. 96).

У контексті цих робіт варто зазначити, що як переклад німецьких термінів, «Bildkunde», «Bildforschung» та «Bildwissenschaft» редакторкою та авторкою вступної статті був обраний термін «Образознавство» («Obrazoznawstwo»). Розуміючи певну різницю та подаючи інші можливі варіанти перекладів – «Образологія», «Дослідження образу», «Наука про образи», вона однак зазначає, що вагомим аргументів на користь того чи іншого терміну немає, всі вони можуть використовуватися як альтернативні, хоча кожен і зі своїм відтінком значення, але термін «Образознавство» одним словом передає основну ідею поняття. Різні дослідники часто хоч і використовували різні терміни, проте найчастіше виходили з однієї інтелектуальної традиції. Тож у випадках, коли не йдеться саме про диференціацію понять, М. Саріуш-Вольська пропонує здійснити певне спрощення в перекладі та використовувати поняття «Образознавство» як узагальнювальне і основне. До того ж, вона зазначає, що перші два терміни – «Bildkunde» та «Bildforschung» – є вже дещо анахронічними, а з 1980-1990-х років за сприяння історика мистецтва і філософа Готфріда Бема основним стало саме поняття «Bildwissenschaft» (Saryusz-Wolska 2020, с. 11).

Усі інші відібрані редакторкою праці написані у 2000-2010-х роках, коли дослідники почали все частіше звертатися до візуальної історії, розвивати її

²⁴ Детальніше про інститут див. Zadania Instytutu. Режим доступу: <https://www.dhi.waw.pl/pl/instytut/zadania-instytutu.html>

методологію та здійснювати прикладні дослідження. Редакторка у вступі зазначає, що на початку 2000-х років ще не було достатньо розроблено навіть мови для опису «активного та діяльнісного характеру» образів, а таке поняття як «акти образу» та ідея пікторіального повороту як такого тільки починала розвиватися в межах історичної науки (Saryusz-Wolska 2020, с.34). М. Саріуш-Вольська поділила всі відібрані нею роботи на кілька розділів, більшість з яких представляють теоретичні напрацювання та відображають дискусії, які існували зокрема навколо предмету і завдань візуальної історії, її методології, взаємодії з іншими гуманітарними та суспільними дисциплінами.

Зокрема до розділу про образи як історичні джерела редакторка уналежнила працю історика Габбо Кноха, який займається в першу чергу німецькою соціальною і політичною історією та вивченням колективної пам'яті про насильницькі злочини в Німеччині. Натомість у праці «Ренесанс аналізу образу в новій історії культури» (2005) він аналізує причини незацікавленості вчених використовувати зображення в текстах, не говорячи вже про звернення до них як до джерел, називаючи це «іконофобією» (яка в результаті і призвела, на його думку, до візуального повороту), та вводить і обґрунтовує нове поняття для окреслення візуальної історії та історичного образознавства – історія репрезентації. Дефініцію образу він трактує широко, залучаючи до неї чуттєві та вербальні образи. Габбо Кнох також запропонував ідею трактування образів як «медіальних тіл» (Knoch 2020, с. 56-57).

Другою в цьому розділі стала теоретична праця історика, дослідниці соціальної та культурної історії, зокрема урбанізаційних процесів та історії техніки і технологій, Мартіни Геслер (Hessler 2020) «Образи між мистецтвом та наукою. Нові виклики для наукових досліджень» (2005). Маґдалена Саріуш-Вольська відносить цей текст до переліку переломних робіт в німецькомовному середовищі на тему значення образів для історії (Saryusz-Wolska 2020, с. 22). Адже в ньому на прикладі історії науки і техніки автор продемонструвала важливість вивчення образів для розуміння історичних процесів.

Наступний теоретичний розділ отримав назву «Образи між дисциплінами». Редакторка включила до нього ще дві праці. Першою став розділ з монографії «Зображення як історичні джерела? Вимір дебатів про дослідження історичних образів» авторства історика Єнса Єґера (Jäger 2020), спеціаліста з нової та новітньої історії, зокрема з історії фотографії, який між іншим досліджував пропаганду та проблему маніпуляцій, здійснюваних за допомогою фотографічних образів – «Між образознавством та історичним дослідженням образів – історики та візуальні джерела 1880-1930 рр.»(2009). Друга праця – стаття історика Бернда Река (Roesch 2020), спеціаліста з соціальної та культурної історії, зокрема міської, візуальних студій та їх інтеграції в історичні дослідження, «Візуальний поворот? Історія культури та образи»(2003). У розділі проаналізовано період несприйняття образів як повноцінних джерел в межах академічної історії та їх поступове залучення, окрім історії мистецтв, до досліджень з соціології, історії та філософії культури. Такий контекст є важливим для розуміння витоків ідей, які сформувалися наприкінці століття в історичній науці.

Наступний розділ збірки – «Діяння образів», починається з важливої теоретичної праці історика мистецтва, одного з головних німецьких спеціалістів з образознавства Горста Бредекампа (Bredenkamp 2020) «Акти образу як свідчення і вердикт» (2004), опублікованої початково як розділ багатотомного видання «Міфи народів світу. 1945 – Арена пам'яті». Як зазначає редакторка, Г. Бредекамп є популяризатором ідей Абі Варбурга в німецькій науці, розвиває концепцію, що образ це не тільки візуальний слід, але він також впливає на позавізуальну сферу. Проте авторство поняття «акти образу» він собі не приписує, адже ще у 1970-х роках цей термін використав датський вчений

Сьорен Кьоруп. Враховуючи свою спеціалізацію, Г. Бредекамп звичайно свою теорію розвивав в першу чергу на основі аналізу творів мистецтва. Але в подальшому він, як і Р. Вольфайль та Б. Рек, звертав увагу на можливості використання методології історії мистецтв в інших історичних науках (Saryusz-Wolska 2020, с. 10, 12, 28).

Другий текст, який увійшов до цього розділу, належить історику Герхарду Паулю (Paul 2020b), досліднику XX ст., зокрема історії ментальності, медіа, регіональної історії в Німеччині. Але однією з головних сфер його інтересів є діяльність націонал-соціалістів, особливо здійснювана ними пропаганда. Відповідно, значну увагу він приділяє вивченню образів, в тому числі які були пов'язані з війною та владою²⁵. У 2006 р. він виступив з відповідною доповіддю на з'їзді істориків у Констанці, а до 2013 р. розширив його та підготував монографію «ОбразовЛАДА. Дослідження з візуальної історії ХХ-ХХІ століття» (Paul 2013), частина якої увійшла до збірки. У цілому, Г. Пауль є одним з головних спеціалістів, який здійснює як розробку методології, так і прикладні дослідження з візуальної історії в Німеччині. При цьому, як зазначає редакторка, для його досліджень характерний «методологічний плюралізм» та широка перспектива, адже він вважає за потрібне використовувати методологію різних наукових дисциплін, зокрема культурології та медіазнавства, і залучати у свої дослідження найрізноманітніші образи (Saryusz-Wolska 2020, с.26-27). Для нього образи – це не тільки історичні джерела, але і частина минулого, яка потребує контекстуального вивчення. В цьому він наближається до ідеї вже згаданого Г. Бредекампа і використовуючи його термінологію говорить про «акти образів». Продовжуючи здійснювати дослідження з візуальної історії та поєднуючи їх з іншими своїми зацікавленнями, у 2020 р. Г. Пауль підготував нову монографію – «Образи диктатури: про візуальну історію «Третього Рейху» (Paul 2020a).

Переходячи до останнього розділу, необхідно звернути увагу на важливу тезу М. Саріуш-Вольської. Вона зазначає, що впродовж тридцяти років німецькі дослідники публікували головним чином теоретичні праці з візуальної історії, а емпіричні роботи почали масово з'являтися тільки останнім часом (Saryusz-Wolska 2020, с.23). Тож, приклади саме таких досліджень і представлені в завершальній частині книги – «З дослідницької майстерності візуальної історії». Першим автором стала історик та культуролог Аннетте Фовінкель (Vowinckel 2020), дослідниця новітньої історії, зокрема історії ідей, культури та медіа. Редакторка підкреслює, що А. Фовінкель, будучи залученою до проектів згаданого вище Г. Пауля, розвиває деякі його ідеї та говорить про необхідність дослідження діяльності окремих інституцій та творців у напрямку виведення образів до публічної сфери та подальшу їх популяризацію (Saryusz-Wolska 2020, с.30). Ця ідея знайшла свій практичний прояв у статті «Німецько-єврейські фоторепортери у вигнанні. Розповідь про мережи співпраці та успіх» (2013).

Останній текст збірки – «Свідки, німецькі жертви і травмовані виконавці злочинів – про інсценізацію свідків подій в німецьких телевізійних документах про націонал-соціалізм» – належить дослідниці Юдіт Кайльбах (Keilbach 2020), яка спеціалізується на медіазнавстві, між іншим займається історією та теорією телебачення, взаємодією медіа технологій та історіографії. Дана праця представляє широке дослідницьке поле, яке почало формуватися в другій половині ХХ ст. у зв'язку з розвитком телебачення. З одного боку це прикладне дослідження, але воно також показує різноманітність носіїв образів, які потребують вивчення в межах візуальної

²⁵ Ознайомитися з переліком його робіт можна на сайті Німецької національної бібліотеки (Katalog der Deutschen Nationalbibliothek), Режим доступу: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=122420683>) або на сторінці видавництва Wallstein Verlag GmbH, Режим доступу: <https://www.wallstein-verlag.de/autoren/gerhard-paul.html>.

історії. Зрозумілим стає, що це мають бути не тільки малярство і графіка, архітектура і скульптура, фотографія та фільми, але також телевізійні програми, а враховуючи тенденції останнього часу та масову цифровізацію інформаційного простору – мережа інтернет.

Звичайно, постає питання чому саме цими текстами обмежилась Маґдалена Саріуш-Вольська, відбираючи матеріали для презентації основних ідей та процесу розвитку візуальної історії в Німеччині. Проте у вступній статті редакторка книги дає відповідь на це питання. По-перше, в контексті аналізу творів, які вона запропонувала включити до збірки, редакторка зазначає, що низка важливих теоретичних робіт німецьких авторів вже були перекладені на польську мову, проаналізовані та опубліковані, зокрема праці класиків першої половини ХХ ст. – Абі Варбурга та Ервіна Панофського, які стали базою для німецького образознавства, а також сучасних дослідників, зокрема філософа та історика мистецтва Ґотфріда Бема, істориків мистецтва Ганса Бельтінґа та Мартіна Варнке. У вступній статті та посиланнях до неї можемо знайти перелік цих робіт (Saryusz-Wolska 2020, с.10). Окрім того, вона не відкидає і певної суб'єктивності, адже зазначає, що в першу чергу включала до збірки роботи, які виявилися корисними для її власної дослідницької діяльності. При цьому необхідно зазначити, що М.Саріуш-Вольська є однією з провідних польських дослідниць, що займається візуальними і рецептивними студіями, вивчає культурну пам'ять Польщі та Німеччини.

Антологія текстів доповнена інформацією про авторів, списком першоджерел, з яких зроблено переклад включених до збірки праць, та індексом осіб – все це значно полегшує роботу з матеріалами.

Збірка є важливим виданням з кількох причин. По-перше, з огляду на те, що в ній зібрані тексти, важливі для розуміння процесів становлення і розвитку візуальної історії як напрямку в цілому, та у німецькомовній науковій спільноті зокрема. Кожному дослідникові, який обрав для себе подібну тематику наукових пошуків, ознайомлення з цими роботами є вкрай потрібним. По-друге, цінним є опрацювання, аналіз цих робіт та узагальнення, зроблені редакторкою М.Саріуш-Вольською. Вступна стаття її авторства формує загальну картину про розвиток німецької школи візуальної історії, а також дає уявлення про стан розвитку цього наукового напрямку в Польщі.

Список джерел та літератури

ПАНЧЕНКО, В.І. та ін., 2022, *Візуальні дослідження в контексті теорії та історії культури: навчальний посібник*. Київ: ВПЦ Київський університет.

BELTING, H., ed., 2007, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. (Bild und Text)*. München: Brill | Fink.

BREDEKAMP, H., 2020, Akty obrazu jako świadectwo i werdykt. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 201-269.

HESSLER, M., 2020, Obrazy między sztuką a nauką. Nowe wyzwania dla badań naukowych. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 58-90.

JÄGER, J., 2020, Między obrazoznawstwem a historycznym badaniem obrazów – historycy i źródła wizualne 1880-1930. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 147-169.

- KEIBACH, J., 2020, Świadkowie, niemieckie ofiary i trauma sprawców – o inscenizacji świadków w niemieckich dokumentach telewizyjnych. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 361-387.
- KNOC, H., 2020, Renesans analizy obrazu w nowej historii kultury. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 45-57.
- PAUL, G., 2013, BilderMACHT. Studien zur«Visual History» des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag GmbH.
- PAUL, G., 2020a, Bilder einer Diktatur: Zur Visual History des«Dritten Reiches». Göttingen: Wallstein Verlag GmbH.
- PAUL, G., 2020b, ObrazoWŁADZA. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 270-312.
- ROECK, B., 2020, *Visual turn?* Historia kultury a obrazy. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 170-197.
- SARYUSZ-WOLSKA, M., 2020, Wprowadzenie. Tradycje i perspektywy historii wizualnej w Niemczech. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 7-41.
- TALKENBERGER, H., 2020, Od ilustracji do interpretacji: obraz jako źródło historyczne. Rozważania metodyczne o obrazoznawstwie historycznym. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 115-143.
- VOWINCKEL, A., 2020, Niemiecko-żydowscy fotoreporterzy na wygnaniu. Opowieść o sieciach współpracy i sukcesie. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 315-360.
- WOHLFEIL, R., 2020, Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 93-114.

References

- PANCHENKO, V. et al, 2022, Visualni doslidzhennia v konteksti teorii ta istorii kultury: navchalnyi posibnyk [Visual Studies in the Context of Cultural Theory and History: A Study Guide.]. Kyiv: Kyivskyi Universytet.
- BELTING, H., ed., 2007, *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. (Bild und Text)*. München: Brill | Fink.
- BREDEKAMP, H., 2020, Akty obrazu jako świadectwo i werdykt. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 201-269.
- HESSLER, M., 2020, Obrazy między sztuką a nauką. Nowe wyzwania dla badań naukowych. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 58-90.
- JÄGER, J., 2020, Między obrazoznawstwem a historycznym badaniem obrazów – historycy i źródła wizualne 1880-1930. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 147-169.

- KEIBACH, J., 2020, Świadkowie, niemieckie ofiary i trauma sprawców – o inscenizacji świadków w niemieckich dokumentach telewizyjnych. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 361-387.
- KNOCH, H., 2020, Renesans analizy obrazu w nowej historii kultury. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 45-57.
- PAUL, G., 2013, BilderMACHT. Studien zur «Visual History» des 20. und 21. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag GmbH.
- PAUL, G., 2020a, Bilder einer Diktatur: Zur Visual History des «Dritten Reiches». Göttingen: Wallstein Verlag GmbH.
- PAUL, G., 2020b, ObrazoWŁADZA. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 270-312.
- ROECK, B., 2020, *Visual turn?* Historia kultury a obrazy. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 170-197.
- SARYUSZ-WOLSKA, M., 2020, Wprowadzenie. Tradycje i perspektywy historii wizualnej w Niemczech. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 7-41.
- TALKENBERGER, H., 2020, Od ilustracji do interpretacji: obraz jako Źródło historyczne. Rozważania metodyczne o obrazoznawstwie historycznym. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 115-143.
- VOWINCKEL, A., 2020, Niemiecko-żydowscy fotoreporterzy na wygnaniu. Opowieść o sieciach współpracy i sukcesie. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 315-360.
- WOHLFEIL, R., 2020, Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym. W: M.Saryusz-Wolska, red. *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Niemiecki Instytut Historyczny, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 93-114.

**Не Мітчеллом єдиним: про візуальну історію в дослідженнях німецьких вчених
(Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków, red. M. Saryusz-Wolska.
Warszawa, 2020)**

У статті автор проаналізувала антологію текстів німецької історіографії, присвячених візуальній історії, які зібрала польська дослідниця Магдалена Саріуш-Вольська. Враховуючи, що в Україні цей напрям тільки розвивається, теоретичних робіт ще небагато. Більше того, дослідники візуальних студій орієнтуються в основному на праці представників англосакської школи. Тому ознайомлення з напрацюваннями німецької школи візуальної історії є важливим для української історіографії.

Збірка включає десять текстів, в більшості теоретичних, та вступну статтю редакторки книги. Всі матеріали розподілені на п'ять розділів. Праці німецьких дослідників дають уявлення про витoki візуальної історії та її становлення як наукового напрямку, зокрема значну увагу приділено розробці методології. Представлено також і окремі емпіричні дослідження, які часто мають міждисциплінарний характер. Важливою складовою збірки є узагальнення, здійснене

М.Саріуш-Вольською. Дослідниця не тільки проаналізувала представлені в книзі роботи, але і окреслила більш широкий контекст їх появи в Німеччині.

Видання є важливим для історичної науки, адже включає в себе ключові теоретичні роботи німецької школи візуальної історії та детальний їх аналіз.

Ключові слова: візуальна історія, німецькі дослідники, антологія, методологія, історіографія.

Iryna Adamska, PhD (History), Assistant Professor, Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8913-6742>

Ірина Адамська, кандидат історичних наук, асистент кафедри української філософії та культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 26-10-2022

Advance Access Published: December, 2022

**«I'VE NEVER SEEN SUCH STRENGTH IN PEOPLE»: AN INTERVIEW WITH PHOTOGRAPHER
JÉRÔME SESSINI**

Jérôme Sessini
Valeriia Shulha

**«Я ніколи ще не бачив такої сили в людях»: інтерв'ю з фотографом
Жеромом Сессіні**

**Жером Сессіні
Валерія Шульга**

Жером Сессіні – французький фотограф, член Magnum Photos, у своїх роботах висвітлює одні із найважливіших історичних подій останніх 30 років. Записала інтерв'ю Валерія Шульга студентка кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

У першій частині інтерв'ю Жером розповідає про початок своєї кар'єри в якості фотографа-аматора та людей, які його надихали. Він почав займатися фотографією у віці 23 років, а наразі є провідним фотожурналістом, приєднавшись до Magnum у 2012 році, став його повноцінним членом у 2016. У об'єктиві Жерома політичні потрясіння, соціальні бунти та людська боротьба. Роботу в якості фоторепортера він розпочав у 1998 році, коли по дорученню фотоагенції «Гамма» висвітлював конфлікт у Косово. Відтоді був занурений у деякі з найважливіших подій останніх років, включаючи війну в Іраку, повалення президента Гаїті Жана-Бертрана Арістіда в 2004 році, захоплення столиці Сомалі Могадішо ісламськими бойовиками, війну в Лівані в 2006 році та конфлікт у Сирії. Його роботи мають одну спільну властивість – вони оминають засобів сухого документування, заглиблюючись у окремі історії звичайних людей, для того щоб показати світу соціальні трагедії у мікро-масштабі.

У другій частині – фотограф пояснює чому Україна є для нього найважливішим проектом і ділиться своїм досвідом документування подій сучасної української історії. З 2014 року Жером Сессіні почав висвітлювати події в Україні від Революції гідності. Після подій Майдану фотограф протягом декількох років подорожував Україною. Те, що він побачив, всі історії зламаних війною людських життів він зібрав у своїй книзі «Inner Disorder», яка була опублікована у 2021 році. Його робота Final Fight for Maidan стала переможною на World Press Photo Awards у 2015 році. У інтерв'ю Жером Сессіні ділиться історією створення цього знімку. Через декілька днів після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну в 2022 році Сессіні почав роботу над документування цих подій, створюючи серії фотографій для таких видань як американський щотижневий «The New Yorker» (Pritchard 2022).

Жером Сессіні говорить про свій підхід, як фотожурналіста, до створення цілісного наративу у серіях його фото. Жером завжди намагається кумунікувати із людьми, яких він фотографує. На думку фотографа, єдиний спосіб донести щось до своєї аудиторії – відчувати та пережити кожну історію.

Ключові слова: Жером Сессіні, Magnum Photos, фотожурналізм.

I. Becoming Photographer

Valeriia Shulha. When and how did your path as a photographer begin?

Jérôme Sessini. I started when I was 23-24, maybe, as an amateur photographer.

I'd been taking pictures of the people around me, my family, and the landscapes of my village, and at some point, a friend of mine gave me some books on the history of photography. I discovered American documentary photographers from the fifties, sixties, and seventies like Diana Arbus, and Lee Friedlander, and the one who made the biggest influence on me was Mark Cohen, an American photographer who's still alive now. I understood that photography was not just a way to record, but also a way to express your vision and your feelings. So that's how I started. And 3 or 4 years later I came to Paris. I was supposed to stay there only for 4 months, while studying at a sort of photography school, but I'm still in Paris, and that was 20 years ago. I started photographing protests and political issues here in Paris. It was way far from my initial intention, but at some point, the war between Kosovo and Albania started. I had been working as a freelance photographer for an agency at that moment and they sent me there. They gave me a little bit of money and films, and I went to Albania first, because Kosovo was not possible to go inside. In total, I spent 6 weeks there and got an assignment from an important magazine. This is how everything started. So, I didn't really choose to go to the conflicts or war zones. But I'd found myself in the middle, and I realized that it was something natural for me to document such situations. I felt at ease. And I had something to tell about what was happening with those countries.

V.S. And about Robert Frank? Was he your inspiration as well?

J.S. Robert Frank is the master for me. He was one of the first photographers whose work I studied and, of course, he influenced me even if it's not conscious. But if you look at my works, my photography is way the opposite of Robert Frank or Diana Arbus, I am shooting in color, mostly and I'm covering events like armed conflicts. So it's different. But maybe there is an influence on my work.

V.S. In your opinion, is photography a more powerful tool than video in terms of telling stories and touching your public's conscience? And why?

J.S. I'm a bit idealistic, but I think if the photography was done with a certain purity of soul and will it's way more powerful than the video. Maybe not at the first sight. You may look at it and feel nothing at first, but it will remain forever in your memory. The video is very powerful to communicate and it seems more powerful at the first sight but it doesn't remain in your memory as a still image does. Photography remains longer in the memory not just of a single person, but also in the collective memory of society.

V.S. So, it allows the viewer to answer some questions. Some people may perceive it in one way while others in another...

J.S. Exactly. Again when it's a good photograph it doesn't give you all the keys, you have to look at it and search for your way of understanding. What do you want to see? You have to answer this question as well.

V.S. And when did you join the Magnum cooperative?

J.S. It was 11 years ago in 2012. I entered as the nominee in 2012 and became a member in 2016.

V.S. Working as a Magnum photographer did that give you more abilities to cover the events or to express your creative energy?

J.S. I don't think so. I mean Magnum is great, for one thing, is that there is a great diversity of photographers out there. Photojournalists and artistic photographers you work with. So, of course, when you look at your colleagues it inspires you. But when I entered Magnum in my 40s, I already knew what I wanted to do. I don't know if Magnum helped me in a way, but I've been doing everything on my own, without asking. And I'd always been very focused on what I wanted to do so Magnum didn't change my way of photographing.

II. Covering the events in Ukraine

V.S. Talking about your projects, you've been covering events in Syria, Lebanon, Iraq, and Ukraine. But is there any project that is the most important for you personally?

J.S. Yes. Definitely, Ukraine. During the Maidan uprising in 2014, I came to Ukraine for the first time. And I knew nothing about Ukraine at that time. I was supposed just to cover the protest in Maidan. But something caught me and 4 years later I was still working in Ukraine. My book about Ukraine was published in 2021. So 2 years ago almost. I thought I was done with Ukraine. But with the beginning of the Russian full-scale invasion of Ukraine, I said to myself: «I can't just watch the news on TV. I definitely need to go back and continue my work there». So, Ukraine is the most important project for me. It's also because there I've learned a lot about humanity and the power of people fighting for something they love.

V.S. Maybe there's something remarkable for you, what do you feel about the Ukrainians you're picturing?

J.S. What I've witnessed is the incredible courage and strength of the people of Ukraine. I remember mostly in Borodyanka and Kyiv, where I made a series of photos for the New Yorker Magazine. I saw apartments completely destroyed by missiles and their owners. They'd been working their entire lives to buy an apartment and they lost everything in one night. And a few days later they were coming back to their apartments to collect their belongings. I've never seen such strength in people. Everywhere missiles were shelling the cities and just a few hours later firefighters, police, volunteers, and civilians fixed everything. Life starts again.

V.S. And how did the owners of the destroyed apartments in Kyiv for example react to the fact that you were taking pictures of them?

J.S. They were very open. Because I didn't just come there to take pictures. I was talking to them, establishing a connection by asking simple questions: «When did you buy this apartment?», «How much did you pay for it?», «What is your average salary?». Just to understand what people were losing. So, people really accepted me and were open to telling me their stories.

V.S. So your way of covering the events is like telling the whole story, not just one image. Is it always a long process for you to approach people before taking pictures? Do you need to gain their trust to tell the story?

J.S. Every situation is different. For this series of photos of destroyed apartments of course I needed to introduce myself at first, introduce my approach, and get to know the people I was photographing. But in Irpin, for example, where people had been evacuating under the shellings of the Russian army, there was no time to speak. Everything was in action, quick and dangerous. I remember I took a series of photos of a family running under the shellings, carrying a baby in their arms. At that time I didn't have time to talk to them, because they were running away. Because it was extremely dangerous. Everything depends on the situation.

V.S. How do you feel being in this kind of danger? How do you understand what needs to be covered in a moment of danger? Is this some kind of an instinctive feeling?

J.S. For me, it's pure instinct. I know how far I can go and when I have to stop. In Irpin there were two other photographers with me: Ukrainian and Italian. We were working together. My colleagues had been feeling danger at one point, they told me: «Let's leave». But I felt like I needed to stay because something was about to happen. And didn't feel like it was too dangerous. So, you have to evaluate your experience to understand when it's time to stay or leave. This is your own decision. Nobody can tell you to stay or not. I believe that this is about an experience, you develop some kind of instinct. I've been lucky so far.

V.S. How did you decide to come to cover the events in Ukraine last year with the beginning of the Russian full-scale invasion? And how was your arrival organized?

J.S. I arrived 6 days after Russia invaded Ukraine last spring. When I first heard the news it went straight to my heart. I'd been staying in Mexico at that time, and right away, I called my agency. I said: «I need to get the ticket and come to Ukraine right now». So, I dropped my work in Mexico, came to Paris, and then to Poland. And then 2 days later I arrived in Ukraine. I had the strongest feeling that I must be there.

V.S. What was the atmosphere in the country at that time?

J.S. There was extreme tension, you could feel it everywhere. I was even arrested by the police. They'd been looking for Russian saboteurs, so I was arrested by accident. I spent a few hours in the police office and realized how tense the atmosphere was. I saw refugees in Lviv, and the strongest feeling of fear was everywhere. As well as in Kyiv, I knew the atmosphere of this vibrant city before, but at that time it was completely different. It seemed to me that the feeling of fear used to be common for the country at the very beginning of the full-scale invasion.

V. S. Maidan Uprising: Can you tell the story behind the photo from the Maidan that was taken by you and won the World Press Photo in 2015 of an Orthodox priest, blessing protesters on a barricade?

J. S. It was taken on Instytutska street, one day before Yanukovych fled Ukraine. I arrived at around 9 a.m. at Maidan square and it was completely empty. Right behind the hotel «Ukraine» I'd joined the small group of protesters, and realized that somebody was shooting at the protesters. They were shooting from everywhere: snipers and the police. Few hours after this priest came literally from nowhere. He was like an angel. Standing in the middle of the barricade he'd blessed the protestors and then left. Even a year after the events when I'd come back on the anniversary of the Maidan's events I questioned a few protesters that were there that day. Nobody could tell who the priest was. None of them saw where he came from. I'd been trying to find that priest for a year to interview him, but I couldn't. So, I don't know, maybe he was an angel (laughs).

V. S. Being a witness of the event in Ukraine, you undoubtedly have your own opinion as a person, but how exactly do you manage not to emphasize your thoughts and not to bring them as the subject of your photography?

J. S. Well, I don't know for sure but I have always tried to spend at least one week with the people I'm photographing, and then convey what I see. In my opinion, the photographer must be close enough to take a good image.

V. S. What do you think is the main aim of your work as a photojournalist and photographer in general?

J. S. When I want to show something to the world I need to feel it myself at first. If I don't have any feelings or empathy for the people I'm photographing I'll never be able to give something to the audience. Thus, very selfishly, my opinion is that it's only about me, the people, and the situation I'm conveying. If I connect with the people I'm photographing the image will touch the audience, and the message will reach them. If it's only 10 or 20 people I still will be happy because in this case, I'm bringing more understanding to the world. I'm showing its people struggle. If people in the other part of the globe understand and feel what's going on at this moment in Ukraine, for example, then my work has meaning.

V. S. If you're asked to summarize the experience of capturing the beginning of the full-scale invasion of Ukraine in what few words would you do it?

J. S. That's a very good question, because I'm planning to go back to Ukraine in February 2023. I want to spend 2 months there to make my second book. I'd been thinking about the words that I could choose as the name for it, but I haven't found them for now.

V. S. What do you think about building war-times memory in history? Because looking at Soviet propaganda, for example, we don't see the horrors of the war, only the heroes of it. This could be a trap for future generations if they are grown up with the delusional perception of the war as something good and heroic from one side. This leads to what is happening now and what creates an imperial mentality (Hutchison 2004, pp. 306–313)

J. S. If you're being honest with yourself and your audience - the war is nothing but darkness, sadness, and losses it's just evil. Sometimes even the editors of different magazines ask me why my pictures are so sad. Because this is what I've witnessed. This is reality as it is. No matter if you like it or not. And as a photojournalist, I'm not going to make a nice picture to please the magazine. There are too many cliches for them. It's another way of modern world propaganda for blind people that do not want to accept reality. What I'm trying to create is a universal language of feelings and emotions, so that my audience of different countries and nationalities can understand it.

V. S. About the universal language what advice would you give to beginner photographers? How to create it?

J. S. I like the comparison with the Japanese katana. To make the best one it takes 5 years. And then you need 5 more years to get to know how to use it. The same with photography. You need to find your way with discipline, honesty, and humanity.

And then you have to find out how to use your skills to bring something to the world. If you can manage that, maybe you'll be a good photographer.

Список джерел та літератури

HUTCHISON, E., 2018, «*Trauma*», in *Visual Global Politics*. London: Routledge - Taylor and Francis.
PRITCHARD O., 2022, Reporting the Early Stages of The War in Ukraine. *Magnum Photo*
<https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/ukraine-updates-from-magnum-photographers-in-the-field/>.

References

HUTCHISON, E., 2018, «*Trauma*», in *Visual Global Politics*. London: Routledge - Taylor and Francis.
PRITCHARD O., 2022, Reporting the Early Stages of The War in Ukraine. *Magnum Photo*

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/ukraine-updates-from-magnum-photographers-in-the-field/>.

«I've never seen such strength in people»: An Interview with Photographer Jérôme Sessini

Jérôme Sessini is a French photographer, and member of Magnum Photos, in his works covers some of the most significant historical events of the last 30 years. The interview was recorded in January 2023 by Valeriia Shulha, a student of the Art History Department of the Taras Shevchenko National University of Kyiv.

In the first part of the interview, Jérôme talks about the beginning of his career as an amateur photographer and American documentary photographers as his big inspiration. He started photography at the age of 23 and now he's a leading photojournalist, having joined Magnum in 2012 and becoming a full member in 2016. Jérôme's lens covers political upheaval, social uprisings, and human struggle. He started working as a photojournalist in 1998 when he covered the conflict in Kosovo on behalf of the Gamma photo agency. Since then, he has been immersed in some of the most important events of recent years, including the war in Iraq (from 2003 to 2008), Aristide's fall in Haiti (2004), the conquest of Mogadishu by the Islamic militias, and the war in Lebanon (2006). His works have one common feature – avoiding dry documentation, they're picturing stories of ordinary people, to show the world's social tragedies on a micro-scale.

In the second part of the interview the photographer explains why Ukraine is the most important project for him and shares his experience of documenting the events of modern Ukrainian history. In 2014, Sessini began covering events in Ukraine since the Revolution of Dignity. After the Maidan's events, the photographer traveled throughout Ukraine for several years and gathered in his book «Inner Disorder» all the stories of Ukrainian's lives ruined by the war. The photo book was published in 2021. Jérôme's work Final Fight for Maidan won the World Press Photo Awards in 2015. Sessini shares the story behind the creation of this image. A few days after the beginning of the Russian full-scale invasion of Ukraine in 2022, Sessini arrived in Ukraine, working on a series of photos for magazines such as «The New Yorker». Jérôme Sessini explains that the main aim for him is to create a coherent narrative in his works. The photographer always has been trying to communicate with the people he photographs. According to Jérôme, the only way to convey something to his audience is to feel and experience what you're photographing.

Keywords: Jérôme Sessini, Magnum Photos, photojournalism.

Jérôme Sessini, Magnum photographer (Paris, France)

Valeriia Shulha, Bachelor's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6448-9755>.

Жером Сессіні, Magnum фотограф (Париж, Франція)

Валерія Шульга, студентка бакалаврату, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Received: 26-11-2022

Advance Access Published: December, 2022