

Олександр КЛЕКОВКІН

## ФОРМУЛА МИСТЕЦТВА: СПРОБИ РОЗВ'ЯЗАТИ РІВНЯННЯ

### I. Навіщо існує мистецтвознавство?

Хтось колись, можливо, теж пережив стихійне лихо під назвою “перевірка діяльності навчального закладу або наукової установи”, коли аудитор ставив безглузде, здавалось би, запитання про економічний ефект мистецтвознавчих досліджень. На що, залежно від рівня дотепності й винахідливості, відповідальні особи гордо відказували, що ефект такий самий, як від творчості Моцарта або Шекспіра; ми, мовляв, літаємо дуже високо, а про земне не маємо часу дбати (ми ж бо гуманітарії!). Однак раніше чи пізніше розуміємо, принаймні мусимо зрозуміти, що за цими питаннями приховано набагато гострішу проблему: що й навіщо робить мистецтвознавство, яку функцію виконує у суспільстві, які соціальні потреби задовольняє, отже, *навіщо ми в ньому існуємо?*

Зрештою, це проблема монетизації мистецтвознавства: як і в яку валюту – гривні, долари, юані, біткоіни (за прикладом передової частини людства) – конвертувати мистецтвознавче знання, вийти на світовий ринок і дістати статус *валютного мистецтвознавства*. І дивно, що мистецтвознавство досі ігнорує проблему, що її успішно розв'язують самі митці і на маркетинговому, і на законодавчому рівні.

Це не жарт, не іронія, не сарказм, радше профілактичний лексичний клістир від легковажності, притаманної бюджетному мистецтвознавству, отже, проносить *pro autore* – собі коханому або, можливо, комусь там ще.

Це також спроба зрозуміти сучасну формулу мистецтва або принаймні якісь її складові.

І розпочати процедуру слід із того, щоб відкинути дурниці на кшталт “час все розставить на свої місця”, адже час нічого не розставляє, все розставляють люди, такі самі, як і ми, або набагато кращі (гірші). Крім того, кожен час створює власну формулу мистецтва, отже, і мистецтвознавства.

Так само мусимо відмовитися й від ствердження що “гроші – це сміття”, адже насправді гроші – це допоки єдиний знайдений людством спосіб вимірювати свою працю і потреби. Тим не менш, не надто сподіваючись на правильне розуміння, автор мусить застерегти: ця розвідка – не вияв бажання отримати за неї гроші, а доведення неможливості продати мистецтвознавче дослідження, що свідчить про дуже незначний або ретельно прихований попит на нього. Однак, якщо комусь у контексті розмови про мистецтво не подобаються брутальні слова “брудні гроші”, please, автор не буде пручатися, можемо замінити на академічне “чисті гроші” й “ігри обміну” (Ф. Бродель). Але сутність від цього не зміниться: у якому обміннику і на що можна обміняти мистецтвознавчі знання?

Зазвичай винним у відсутності попиту і в недостатній активності в “іграх обміну” вважається споживач, який буцімто “не доріс” і т. д. Але ж це не так, адже сучасне мистецтвознавство, на відміну від історії, культурології, соціології та інших гуманітарних наук, потрібних суспільству, перетворилося на замкнену касту, котра задовольняє саму себе, а також бази, в яких індексується і, звісно, видання й організаторів конференцій, які надрукують що завгодно,

де завгодно за визначені суми і “під ключ”. Це означає, що мистецтвознавство не здійснює *виробництва актуального інтелектуального продукту*; навіть у найкращих своїх зразках воно не задовольняє не лише якісь окремі потреби, воно не задовольняє взагалі жодної потреби; воно лише *самозадовольняється і самовідтворюється* (особливо у тих мистецтвознавчих школах, де головну увагу зосереджено на розвиткові пам’яті, а не критичного мислення). Хоча, з іншого боку, немає певності, що й самі мистецтвознавці читають праці один одного. Опосередковано підстави для цього сумніву дає відсутність у наукових виданнях рецензій на мистецтвознавчі праці і дискусій з приводу напрямів і методів досліджень та інших проблемних вузлів. Етичні принципи мистецтвознавства (через побоювання фізичної розправи і дотримуючись принципів толерантності у ставленні до альтернативної обдарованості) взагалі моторошно чіпати.

Для підтвердження цих висновків достатньо лише одного принизливого факту: щоб видрукувати результати свого наукового дослідження у фаховому виданні, автор повинен оплатити публікацію. Хтось може уявити собі продавця, який бігає за покупцями і пропонує гроші за те, щоб вони, шляхом *самовивозу*, забрали у нього мішок з картоплею? Що це – *перевиробництво* інтелектуального продукту чи щось інше?

Одну з причин цього *розбалансування* ринку – свідомо, заради оголення механізму, спрощуючи ситуацію, – автор і має намір проаналізувати у цій розвідці. Аналіз здійснено виключно на національному матеріалі, тим більше, що в іншому світі “передове людство” сформувало інші культурні традиції, аналіз яких брутално, зі скандалом, як і належить здійснювати подібні дослідження, продемонстрували Алан Сокал і Жан Брікмон: “Книга народилася з популярного зараз розіграшу, в якому один із нас опублікував в американському культурологічному журналі “Соціальний Текст” пародійну статтю, в яку було напхано безглузді, але, на жаль, автентичні цитати про фізику та математику відомих французьких та американських інтелектуалів...” [6, 10]. Статтю було видрукувано у рецензованому науковому виданні, після чого Сокал розкрив секрет фокусу, що й спровокувало скандал, до якого згодом ще повернемося.

На перший погляд може видаватися, що проблема, якій присвячено цю розвідку, не належить до актуальних і є радше ат- чи офсайдерською (мовляв, якийсь бідолаха мусить працювати і на маргінесі, адже не всім судилося бути “передовиками виробництва” і бігти в одному напрямі; можливо, знайдеться бодай ще одна особа, яка поділяє думки автора або, прочитавши цей допис, замислиться з приводу окресленої проблеми).

Насправді ця територія – *лексика мистецтвознавства або, якщо ширше, мистецтвознавчий дискурс* – видається авторові найактуальнішою: хай би якими талановитими, глибокими і новаторськими були висновки наших досліджень, фіксуються вони лише у слові (хоча деякі майстри парамистецтвознавства віддають перевагу *пара- і екстралінгвістичним засобам*, що межують з акторством, політичною демагогією і різноманітними психічними акцентуаціями). Отже, залежно від кількості і якості лексичних одиниць, в яких фіксується наше знання, маємо і попит на нього, і його збут.

Однак лексика не літає у безповітряному просторі, її функціонування обмежене місцем, часом, учасниками, правилами тощо, отже, дискурсом.

## II. Дискурс мистецтвознавства

Хоча об’єктом дослідження мистецтвознавчий дискурс став не надто давно, йому вже присвячено сотні праць, зрідка написаних мистецтвознавцями і культурологами, а найчастіше – лінгвістами і філологами, чиї висновки щодо досліджуваної сфери зазвичай мають незалежний – отже, припускаємо, і неупереджений характер, що дає можливість мистецтвознавству побачити себе ззовні, очима стороннього спостерігача. Серед таких праць слід виокремити праці англійських і американських дослідників, які можна охарактеризувати як “*розчаклювання*” гуманітарних текстів. Це передусім згадані вже – Сокал і Брікмон, які, проаналізувавши праці французьких авторів – Ж. Лакана, Ж. Бодрійяра, Ж. Делеза та інших, – виявили “інтелектуальну течію, котра характеризується більш-менш розгорнутою відмовою від раціоналістичної традиції Просвітництва, встановленням незалежних від будь-якої емпіричної перевірки теорій, когнітивним і культурологічним релятивізмом, що розглядає науки як “нарації” або соціальні конструкти” [6, 16]; згодом англійський дослідник Річард Докінз із насолодою прокоментував цю скандальну публікацію, охарактеризувавши її як “феєрично дотепний розіграш над “колективним тілом” редакції (а над чим би ще?) одного особливо претензійного соціологічного журналу” [3, 17–18]; проаналізувавши “епідемію “модного нонсенсу””, квазінаукову лексику і запроваджений Сокалом дискурс *розчаклювання*, Докінз переніс його прийоми на аналіз текстів інших авторів, теж “генераторів постмодернізму” [3, 87], і дійшов висновку про існування “думок настільки глибоких, що більшість із нас не зрозуміє мови, якою вони висловлені”, адже “існує мова, створена спеціально для того, щоб приховувати відсутність прозорої думки” [3, 17]; характеризуючи експеримент Сокала як “патологоанатомічне дослідження”, Докінз обгрунував його низкою нових

прикладів і зробив наступний крок, вважаючи, що “синтаксично коректні, абсолютно позбавлені сенсу речення” [3, 87] дуже часто стають інструментом маніпуляцій, а деякі тексти у цьому жанрі оцінює дуже високо – як “невичерпне джерело випадково генерованої синтаксично коректної нісенітничі” [3, 80]. Із цього вибіркового переліку зрозуміло, що йдеться про *протистояння логіки і нісенітничі, що прикривається якимось винятковим місцем гуманітаристики у царині наук*. Опосередковано до цього напряму належать й інші борці з *паразитами свідомості: творець відомого тесту IQ Ганс Юрген Айзенк* (“Якщо правда, що на небесах і на землі існують такі речі, які й не снилися нашій філософії, то, безперечно, так само останній наснилися такі речі, яких на небесах або на землі не існує. Серед цих вигадок уяви – такі різні поняття, як філософський камінь-ковін призначався для перетворення неблагородних металів на золото; едипів комплекс, що передбачає перетворення людини на засмиканого неврастеніка; <...> архетипи Юнга, призначені для того, щоб мучити наше сучасне знання містичними нагадуваннями про мудрість, успадковану свідомо чи несвідомо від минулих поколінь” [1, 9] та ін.); *Гайден Вайт*, який обстоює думку, мовбито “історія” як форма словесного дискурсу зазвичай тяжіє до специфічного сюжетного модусу: розповідаючи про минуле, автор значно більше зосереджений на сюжетному впорядкуванні описаних ним подій, ніж на їхньому осмисленні [7]); *Ізаб Гассан* (для характеристики критики останньої чверті ХХ і початку ХХІ століття він запропонував неологізм *паракритика* [8], чим спровокував жваві дискусії, що також зачепили проблему логіки); розширюючи коло, слід згадати й *Едварда Саїда*, який “розчакловує” звичні поняття і мистецькі твори з позиції геополітичної перспективи [4; 5]. Список авторів, які писали про інтелектуальні (і не дуже) “обманки”, можна продовжувати до безкінечності.

Серед особливостей дискурсу, в межах якого здійснюється обговорення самого мистецтвознавчого дискурсу, слід звернути увагу, починаючи від праць Сокала, на знущальний, подеколи фейлетонний тон (спровокований самим об’єктом дослідження), про що свідчать окремі жанри, назви публікацій та ін.

З погляду напряму, обраного автором цієї розвідки, перспективним і достатньо методологічно вираженим, крім згаданих, видається *аналіз принципів цитування у мистецтвознавчих текстах*; так само плідним може бути і – вже класичний – підхід Н. Арутюнової: вона запропонувала класифікацію оцінювання (*сенсорно-смакові або гедоністичні оцінки – смачний / несмачний; психологічні оцінки, серед яких інтелектуальні оцінки – цікавий / нецікавий, емоційні оцінки – бажаний / небажаний, естетичні*

*оцінки – гарний / негарний; етичні оцінки – моральний / аморальний, утилітарні оцінки – корисний / шкідливий, нормативні оцінки – правильний / неправильний тощо* [2, 75–76]; крім того, авторка акцентувала надзвичайно важливе для мистецтвознавства застереження А. Айера, який вважав, що однією з особливостей ціннісного судження є неможливість його обґрунтувати: “В оціночному тексті, таким чином, немає місця ні аналізму, ні необхідній істині, а стосунки між оцінкою і фактом не може бути кваліфіковано як логічні” [2, 75–45], адже, вважав Р. Карнап, судження – це лише прихований імператив [2, 46].

Найменш дослідженою територією (можливо, через свою трудомісткість) залишається мистецтвознавча термінологія та її аналіз, як з кута зору історії понять, так і з кута зору місця термінів у загальній структурі мистецтвознавчих текстів (у працях, присвячених цій проблематиці, здебільшого досліджуються локальні групи термінів в одній мові і лексика наукових мистецтвознавчих текстів, хоча потреба в історичному словнику мистецтвознавчих термінів давно назріла).

У багатьох працях фіксується також (здебільшого нейтрально), проблема *подвійності, полікодowości та інтердискурсивності* сучасного мистецтвознавчого дискурсу (на межі між академізмом і публіцистикою, між точністю і приблизністю, між терміном і метафорою, коли в одному контексті термін щось позначає, в іншому позначає щось інше, а ще в якомусь взагалі нічого не позначає, виконуючи лише ритуально-орнаментальну функцію).

За ставленням до проблематики, пов’язаної з особливостями сучасного мистецтвознавчого дискурсу дослідники утворюють дві більш-менш чітко окреслені групи: переважна частина дослідників звертає увагу на методологічний емпіризм і маніпулятивні технології, що слугують маркером відходу від академічної традиції у бік ідеології або інших завдань; ряд дослідників, хоч і не формулюють цього чітко, очевидно, вважають, що порятунок ситуації у когнітивній гнучкості і в смиренному ставленні до існування у цих умовах. Певною мірою протистояння означених підходів можна зіставити з художніми образами – “дискусією” між професором Преображенським та Поліграфом Поліграфовичем Шариковим, за нинішніх умов – теж професором. Саме ця обставина піднімає градус дискусії набагато вище звичного, а оптимістичний прогноз стосовно позитивного завершення дискусії видається нереалістичним.

Перелічені підходи не належать до традиційних мистецтвознавчих, що, однак, не означає, ніби вони не можуть і не повинні застосовуватися у дослідженні художньої культури. Питання, зрештою, лише в тому, чи мистецтвознавство має намір побачити

себе у дзеркалі власної термінології, чи готове до відмежування від “*изящной словесности*”, “*красного письменства*”, *полікодowości та інтердискурсивности*, коли в одному випадку два помножене на два буде чотири, а в іншому – що кому заманеться. Адже наука – це розв’язання рівняння і знаходження невідомого (“чому дорівнює X, якщо...”) згідно з правилами (принаймні правилами логіки), а не пропаганда власного смаку. Тиражування – з опорою на авторитет влади або оплачених нею експертів – імперативного ставлення до мистецьких явищ – це парадигма радянського мистецтвознавства. А смисли в іншому – у доцільних запитаннях і доказових відповідях. Якщо, звісно, говоримо про науку, а не про базікання з приводу.

### III. Як відрізнити піднесення від розквіту і злету?

Поривання мистецтва до незалежності завжди обмежувалися політикою, релігією, бізнесом та іншими соціальними інститутами, хоча інколи митцям здавалося, що вирвалися на свободу і досягли стану нірвани (щось на кшталт *мистецтва для мистецтва*). Подеколи ці поривання були радше ефектними демонстративними жєстами, аніж вчинками, реально спрямованими на розрив стосунків із меценатом, патроном, замовником. Так само коливався і дискурс про мистецтво: розширюючи береги, дрейфуючи у визначеному або невизначеному напрямі, він перетинав звичні кордони й опинявся у нових культурних просторах: релігійному, політичному, філософському, салонному, академічному (квазіакадемічному), прокурорському (коли Всесоюзна режисерська конференція відкривав генеральний прокурор СРСР А. Вишинський) та ін. Сьогодні – здається, знайшовши остаточний притулок, – цей дискурс опинився у власності бізнесу: *маркетинг, прибуток, інвестиції, культурне обслуговування* стали головними мистецтвознавчими категоріями, а прогнозування можливостей монетизації якихось артефактів з випадково причепленим до них ярликом *мистецтво* успішно адаптує до вимог бізнесу звичні академічні поняття *стиль, напрям, школа, вплив* і т. ін. Таких самих змін зазнала і функція учасника дискурсу, якого у різні часи називали філософом, схоластиком, салонним базікалом, рецензентом, критиком, мистецтвознавцем, культурологом та ін.

Самовизначення мистецтвознавства як науки відбулося внаслідок окреслення власного *предметного поля*, а не об’єкта дослідження, адже мистецтво може бути і було об’єктом дослідження філософії, соціології і навіть психіатрії (коли досліджувалися психічні відхилення у популярії митців або природа їхньої геніяльності). Однак самовизначення передбачало

не лише визначення предметного поля, а й інструментарію – принципів, методів, термінології тощо; без цього жодна наукова галузь не існує.

Незважаючи на зміни напрямів вітру, ще донедавна, навіть у найгірші цензуровані часи, учасники дискурсу мали шанс стати володарями дум, адже, немов апостолам, що оточили пророка-митця, їм, за відповідну нагороду або без неї, засоби масової інформації надавали можливість спілкування з великими групами населення. Саме так редакції видань вибудовували і “фільтрували” дискурс про мистецтво, опікуючись не лише високими ідеями, а й власним соціальним статусом і прибутком. Відтак і конструювали дискурс по-різному: *академізували, скандалізували, політизували, профанували* та ін. Вони ж *відфільтровували* і лексику, придатну для обговорення мистецтва (в межах визначених замовником завдань).

Узагальнюючи і дещо спрощуючи, усі ці процеси можна охарактеризувати як боротьбу за вплив або, в амбітніших ситуаціях, за панування. *З матеріального кута зору, предметом конфлікту у цій боротьбі* були засоби поширення інформації, з ідеального кута зору, незалежно від політичних, естетичних та інших уподобань, це завжди була боротьба за *логіку і критичне мислення* або *проти них*; цю тенденцію простежуємо ще від часів Сократа, і не лише у мистецтві, адже і політичні (нацизм), і мистецькі (дадаїзм) течії ХХ ст. були саме повстанням проти логіки, тоді як, скажімо, лінгвістичний поворот – спробою повернутися обличчям до неї.

Ця боротьба істотно загострилася внаслідок діджиталізації, завдяки якій формуються нові (віртуальні) виміри мистецтва (токенізація та ін.) і, найголовніше, з’являється майже необмежена можливість ініціювання дискурсу у широкому споживацькому полі (*science by press conference, science by press release*), отже, й конструювання епідемій не лише у соціальних мережах, а й у самому соціумі. Прогнозовані наслідки експоненціальної діджиталізації і наступу алхімії на критичне (логічне) мислення – *спочатку ледь помітне, м’яке, а згодом і жорстке притуплення*.

Ключову роль у боротьбі між притупленим і критичним мисленням відіграє мова, від *точности/неточности* якої залежить поширення вірусу, отже, масштаби епідемії. До прикладу, квазітерміни *видатний, визначний, високохудожній, великий, феноменальний, епохальний, грандіозний, геніяльний, могутній, шедевр...* Цей список, спираючись на власні спостереження, кожен може доповнити самостійно або, за відсутности таких накопичень у пам’яті, зазирнути до видань, в яких пропонується розрізняти в історії театру, літератури і культури радянської доби такі

періоди: становлення, дальшого розвитку, піднесення і розквіту. Хтось здатен відрізнити піднесення від розквіту і злету, художність від високохудожності? (згадаймо: “Свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя”). Безперечно, сьогодні ситуація змінилася, і ті самі явища зі злетів перетворилися на падіння, занепади – на злети, потворне – на прекрасне, високохудожнє – на низькопробне, малохудожнє, кітч та ін. Можна пригадати ще й інші, з дозволу сказати, терміни, схожі на мову дипломатичних вивертів (“дуже занепокоєні”), котра базується на вмінні виштовхнути у повітря багато звуків, але нічого не сказати.

Аналізуючи майже три тисячі сторінок журналу “Мистецтво” 1960-х рр. і ранжуючи його лексику, виявимо, що більшість текстів створено немов за порадами “посібника для створення ювілейних статей, фейлетонів і парадних віршів” Остапа Бендера, адже головними лексичними одиницями, за частотою вживання, були: *народ*, (*народний*, *народність*); *великий* (*успіх*, *митець*, *син народу*); *глибоко* (*глибокий*, *поглиблення*); *правда* (*правдивий*, *правдиво*); *прогрес* (*прогресивне людство*, *мистецтво*); *піднесення*; *велич* (*величний*, *найвеличніший*); *колектив* (*колективний*, *колективізм*); *досягнення*; *хвилюючий* (*образ*), *хвилювання*; *випробування*; *громадськість* (*громадський*, *громадська*); *духовність* (*духовне*); *перемога* (*переможний*); *принциповість* (*партійна принциповість*, *принципово*); *реалізм*; *високохудожній*; *моральність* (*моральний*); *подвиг* (*мистецький*); *захоплення* (*із захопленням*); *позитивний* (*герой*, *персонаж*, *образ*); *ідеал* (*комуністичний*, *людства*); *блискучий* (*успіх*, *образ*, *виконавець*, *твір*); *могутній*; *шукання* (*творчі*); *бурхливо* (*бурхливий*); *реалістичний* (*реалістично*); *палко*; *вічно* (*вічний*); *рішучий*, *рішуче* (*боротися*, *викорінювати*); *насолада* (*естетична*); *відданість* (*відданий справі революції*, *мистецтву*); *задоволення* (*почуття глибокого задоволення*); *незабутній* (*незабутні*); *зворушливий*; *схвилювано* (*пристрасно і схвилювано говорив*); *ентузіязм* (*ентузіязт*); *відповідальна* (*тема*, *відповідальне завдання*); *відповідальність перед народом*; *самовіддана* (*праця*); *всенародна* (*любов*, *підтримка*); *невичерпне* (*джерело*); *моральний кодекс будівника комунізму*; *повнокровний* (*образ*); *безсмертний* (*твір*, *образ*); *схвалення* (*одностайне*); *невмирущий*; *насага*; *зрілість* (*творча*); *дороговказ* (“Цей величний, історичного значення документ стане дороговказом у щасливе комуністичне завтра для усього людства”). Ці лексеми вживалися, зазвичай, на знак схвалення, тоді як осуд позначався лексемами *буржуазний* (*буржуазна естетика*); *прикро* (*прикра*, *прикрі* *недоліки*); *окремі* (*недоліки*, *невдачі*); *прорахунки*; *невимогливість* (*невимогливо*); *непримиренна* (*боротьба з недоліками*); *малохудожній* та ін. До-

мінування наведених лексем видається тим більше показовим, що кількість вжитих фахових термінів (*мізансцена*, *репетиція*, *пластика*, *перевтілення*) на сторінках фахового видання (!) була принаймні вдвіть меншою. Щоправда, на ролі *видатних* призначено лише якусь сотню, а на ролі *визначних* – два десятки мистецьких явищ; для порівняння – у журналі “Нове мистецтво”, що друкувався у 1930-х рр., на ролі *видатних* призначено 118 мистецьких явищ, що можна пояснити політичними, поколіннєвими або гендерними змінами (мистецтвознавство першої половини ХХ ст. створено здебільшого з чоловічої перспективи, тоді як уже в 1950-х рр. активно розвивається жіноче мистецтвознавство, що, можливо, впливає на епістемологію, стиль викладу та інші особливості наукових досліджень і потребує окремого вивчення).

Повернувшись до запропонованої Н. Арутюновою класифікації оцінювання, виявимо, що більшість зафіксованих мистецтвознавчих оцінок є замінником лексем “гарно / погано”, що синтезують *смакові* (подобається – не подобається), *психологічні* (цікавий – нецікавий), *етичні* (моральний – аморальний), *утилітарні* (корисний – шкідливий), *нормативні* (правильний – неправильний) й усі інші види оцінювання (“Гросмейстер зіграв е2–е4. Остап не розпещував своїх супротивників різноманітністю дебютів”).

Автор цих рядків, можливо, й сам грішив, послуговуючись подібними квазітермінами, доки одного разу, немов розв’язуючи дилему Гамлета, не зміг обрати правильного епітета для характеристики якогось артефакту: це *дальший розвиток*, *піднесення*, *розквіт* чи *занепад*? Іншим разом, спіткнувшись на словосполученні *передове мистецтво*, пригадав не лише комуністичну лексику (“комуністи – *передовий* загін людства”), а й застереження Лао-Цзи (“Той, хто довго йде на захід, прийде на схід”, отже, *передове і відстале*, *ліве і праве*, *прогресивне і реакційне*, принаймні у мистецтві, залежить від того, яким боком повернемося до явища, з якого берега і з якої відстані спостерігатимемо).

Однак ще більша небезпека квазітермінів у тому, що, спираючись на них, неможливо *продукувати* знання, *можна лише демонструвати особисте ставлення до якогось явища*.

Спіткнувшись, отямившись і вчитавшись у праці класиків, знов-таки виявимо боротьбу згаданих тенденцій – з одного боку, логіки і чітко окреслених понять, а з іншого – лексем, позбавлених чіткого смислового наповнення; прагнення до точності, з одного боку, а з іншого – свідоме поширення *приблизності* і метафор, не дуже доречних навіть у публіцистиці. Поряд із цим – кореляція, котра мусить насторожувати: *мистецтвознавча приблизність має піки актив-*

ности – вона посилюється й активно підтримується мракобісами культури на початку 1930-х рр., за доби соціалістичного реалізму. Здається, цей період називався злетом. Отже, приблизність і метафоризація мови як злет мракобісся.

Прагнучи подолати розруху у голові і продукувати притомні тексти, мистецтвознавство, як і будь-яка інша наука, завжди мусило долати власні звички і вилучити зі свого словника, бодай на кілька століть, надто вередливі, нечітко означені лексеми, до яких належать навіть такі як *мистецтво* і *твір мистецтва* (адже коло явищ, охоплене цими квазітермінами, сьогодні абсолютно непорівнюване, і єдине, що їх об'єднує, – штучність, рукоділля). Деякі аргументи опонента з цього приводу абсолютно передбачувані: по-перше, скаже він, не кожному дано зрозуміти і блаблабла (це й справді так, адже *естетична насолода*, яку здатен витягнути з твору споживач, залежить не від твору, а лише від самого споживача); з іншого боку, може додати опонент, більша частина згаданих “перлів” вже вийшла з ужитку. Насправді це не так, Google і досі пропонує понад двадцять тисяч посилань на пошуковий запит *високохудожній* (приміром, *високохудожні меблі*, *високохудожні пози*; *інколи навіть через кому – високохудожні, патріотичні*); крім цих квазітермінів, у “передовому” з'явилися й нові – на кшталт *більше (менше) енергії* або *енергетики*. Ясна річ, проблема не в конкретній лексемі, адже квазітермін *високохудожній* вживали І. Франко, М. Вороний, Л. Курбас, Г. Хоткевич та інші автори, однак уживали не в академічних, а в публіцистичних, суб'єктивно забарвлених текстах; в академічних текстах ці терміни перетворюються на лексичний мотлох і створюють підміну – *отже, стають інструментом маніпуляції*, адже усі ті позначення статусів (*видатні, визначні*) – це замітники сором'язливо прихованих змістових понять *модний, найчастіше скачований з інтернету, лідер продажів, який отримав найбільше лайків і кого я рекламую*; це приблизно те саме, що писали й у стенограмах партійних з'їздів: *гучні одностайні оплески, що переходять в овацію*. Різниця така сама, що й між правдою і постправдою, між наукою і алхімією, між лікуванням і телевізійним заряджанням пляшок. Розпізнати її мусить мистецтвознавча вірусологія або, за аналогією з доказовою медициною, *доказове мистецтвознавство*, що спирається на чітко окреслені терміни і систему понять, а не на оплески.

Якщо у читача склалося хибне враження, ніби автор виступає лише проти квазітермінів, він помиляється. Насправді, автор виступає проти цих “термінів” у наукових текстах. Під час ювілеїв, засідань партійно-господарського активу, у рекламі або плямкаючи щось, коли нема що сказати й очі

доводиться позичати у Сірка, – будь ласка, скільки душі завгодно.

#### IV. Доказове мистецтвознавство

У виборі між заряджанням пляшок і доказовим мистецтвознавством ключову роль відіграє обрана мистецтвознавством і конкретним дослідником місія або, якщо без зайвого патосу, – стратегія і способи пристосування до життя.

Однією з найпоширеніших (принаймні серед науковців, які досліджують виконавські мистецтва) є хвороблива, хоч і амбітна концепція посередництва між сьогоденням і майбутнім: мовляв, працюю для майбутнього, щоб воно мало змогу, спираючись на мої свідчення, сформувані уявлення про минуле. Однак ця “історіографічна концепція” є небезпечною ілюзією, самообманом, адже все, що одного разу народилося, раніше чи пізніше вмирає, а тому й усі наші уявлення про те, яким буде мистецтвознавство і чи взагалі буде в ньому потреба завтра, є лише фантазією, грою уяви. Сподіватися, що мистецтвознавство і гуманітаристика у цілому ставитиме ті самі питання, що й сьогодення, означає будувати майбутнє за моделлю минулого, без урахування можливих змін – у тому числі, й у головах наших нащадків. Адже не виключено, що майбутнє мистецтвознавство зосередить свою увагу на питаннях технології, що цілком імовірно як з погляду впливу новітніх технологій на сучасне мистецтво, так і з погляду первісного значення самого поняття мистецтво – *techno*. І не варто зневажати нащадків настільки, щоб припускати, ніби їх зможе задовольнити наукова новизна дослідження, зафіксована у лексемах *видатний, визначний, високохудожній, могутній та ін.* Що вони робитимуть із цим – вибудовуватимуть піраміди? Адже сьогодні вже стало цілком очевидно, що, намагаючись зрозуміти театральну культуру минулого, послуговуватися оцінками наших попередників недоцільно. Критик Х “високо оцінив виставу”? І що? А критик Y не оцінив. І виставу взагалі зняли з репертуару після п'ятого показу. Навіть якби всі критики були одностайні в оцінці вистави, що дає цей перелік високохудожніх вистав минулого? Життя святих? Іконостас? Алею зірок?

Спрощуючи проблему, поставимо питання інакше – яку функцію виконує мистецтвознавство? Адже залежно від відповіді на це питання визначається не лише об'єкт, предмет і методи дослідження, а й наукова новизна, тобто природа створених наукових фактів. Який шлях обрати – формувати рейтинги та іконостаси чи аналізувати динаміку культури і боротьбу у ній різних сил? Вигадувати несподівані метафори і шукати несподівані точки зору/ Погляди/ Позиції для опису відомого явища чи досліджувати типові

ситуації і виявляти закономірності? У чому наукова новизна мистецтвознавчого дослідження – у призначенні (перепризначенні) якогось автора або твору на роль *видатного*, а іншого – на роль *незначного* (ну, не дуже *видатного*)? І взагалі: мистецтвознавство – це наука чи різновид більш або менш ерудованої, однак безвідповідальної журналістики для убогих? Чому безвідповідальної? А через те, що значення її помилок і правильних рішень, у порівнянні з висновками у сфері медицини, оборони та в інших життєво необхідних сферах, майже нульове: можна назвати геніальним, а можна й нездарою, світ від цього не лусне.

Зрозуміло, що кожна наука спрямовує свої зусилля на розв'язання якихось *практичних* проблем (медицина зосереджена на проблемі здоров'я і хвороби; завдяки природничим і технічним наукам ми користуємося сьогодні різноманітними гаджетами; навіть, здавалося б, далека від практичного життя філософія пропонує на вимогу часу більш або менш переконливі гіпотези смислів).

Мистецтвознавство не є винятком. У XIX ст., відмежовуючись від засобів масової інформації, що стали *зовнішніми розширеннями* (у маклюєнівському значенні) салону, політики, бізнесу тощо, воно поставило перед собою практично орієнтовані запитання: як це зроблено, як це працює, чому одне працює, а інше – ні. Самоствердження і виокремлення мистецтвознавства у самостійну галузь стало можливим саме завдяки послідовно реалізованому намірові спрямувати мислення на чітко виокремлені ознаки (тут також не обійтися без порівняння з медициною – *симптомами, синдромами*), а не послуговуватися, немов прокляті Мольєром лікарі, у процесі лікування всіх хвороб клістирами і кровопусканням. І ще раз звернувшись до аналогії з медициною, поставимо питання у такій площині: чим займатися – кольором людської печінки та її рейтингом серед печінок курчат, індичат і тріски – чи її функцією?

Неважко здогадатися, що всі ті лексеми, котрі спровокували обурення автора (*визначний, видатний, могутній, геніальний* та ін.), саме тому й дістали найбільше поширення, що мають найвищий попит на ринку мистецтвознавчих послуг, отже, найвищий рівень конвертованості. Вони, ці лексеми й *дискурс ні про що* влаштовують і пересічного споживача, спраглого дороговказів у царині мистецтва, і героїв мистецтвознавчих опусів (хто ж не хоче бути *визначним, видатним, могутнім, геніальним*), і не завжди помітного у кушах замовника (дискурс ні про що).

Визначивши мистецтвознавству напівдекоративний статус, соціум надав йому тим самим ліцензію на приблизність. І мистецтвознавство на це погодилося, щоправда, не одразу. У 1920-х рр., коли воно опи-

нилося на роздоріжжі між раціональною прагматикою (Генріх Вельфлін, Макс Геррманн, Петро Рулін, Стефан Мокульський та ін.), “поетичним” (Всеволод Чаговець) та “адаптивно-гнучким” оцінювальним методом (Ісаак Туркельтауб), в Україні йому не залишили вибору, про що свідчить сформована впродовж десятиліть лексика.

Чи має мистецтвознавство стимули для зміни словника? Лише індивідуальні внутрішні, адже зовнішні соціальні відсутні або їх дуже глибоко приховано, та й підстави очікувати на якийсь *casus belli* для початку війни проти мертвої лексики відсутні.

Безперечно, проблема не зводиться до перенасичення мистецтвознавчого дискурсу неозначеними квазітермінами. Проблема у відповіді на інше питання: чому нас і досі це влаштовує? І яку функцію виконує мистецтвознавство: верховного судді, пропагандиста модних тенденцій, світського базіки, рекламіста, ексгібіціоніста? Що нас повинно більше цікавити: призначення, скажімо, М. Кропивницького на роль реаліста (безадресне знання), чи розуміння його методу створення вистави (знання, яке може бути запозичене практиками сцени)?

Але й це можна заперечити – мовляв, мистецтвознавство – надто тонка, тендітна, пухнаста, непридатна для застосування точних термінів і методів галузь, в якій має панувати поезія й усяке інше бла-бла-бла.

Еге ж, хай буде так, але що нам робити із Вельфліном, Геррманном й усіма іншими згаданими й незгаданими дослідниками, які намагалися перетворити мистецтвознавство на науку?

Мистецтвознавство – надто потужний інструмент панування, до того ж панування у геополітичному просторі. Перетворити його на зброю, котра, до того ж, матиме попит на ринку, чи на іграшку – це вибір, який здійснюємо щодня. Тому й студентам, майбутнім мистецтвознавцям, доцільніше було б читати не тексти майстрів критичного пера (адже письмо і спосіб думання надто залежать від часу, в якому живемо), а праці перелічених Вітгенштайна і Маклюєна, Айзенка і Докінза і ще тисяч інших авторів, які, не написавши жодного слова про театр, пояснюють його набагато краще, ніж найостанніші одкровлення Леманна або Вілісова. Через те, що найбільша проблема нашого часу – це, на думку автора, проблема логіки.

Не усвідомлювати геополітичної функції мистецтва і мистецтвознавства сьогодні може лише глухий, сліпий або... Це добре розуміли комуністи, коли забороняли довге волосся, джинси, бороди і рок-музику. Яку б іронію не викликав тодішній мем “Сьогодні слухаєш ты джаз, а завтра родину продаш”, зв'язок між вибором мистецького продукту та емоційним

фоном і світовідчуттям людини абсолютно незаперечний. На це звертав увагу ще Конфуцій, який вважав, що зміни у музиці раніше чи пізніше призведуть до зміни державного ладу.

Однак повернімося до питання, яким розпочато цю розвідку, – до питання про монетизацію і споживача. Насправді вибір – той самий, що й сто років тому – вже зроблено; панування лексики резолюцій партійних з'їздів – це і є результат вибору.

Адже доказове мистецтвознавство тим і відрізняється від пропаганди, що не ставить питання про те, хто з митців був видатнішим, могутнішим або високохудожнішим; воно цікавиться методами й особами, які формували ці статуси; досліджує фінансування імператорських товариств, які сприяли популяризації російського театру в Україні; вивчає кількісний і якісний склад оркестру у Театрі Кропивницького; намагається реставрувати систему освітлення і звуковідтворення у Театрі Курбаса, щоб “побачити” і “почути”, а не оцінити його вистави; відстежує маршрути Театру корифеїв, приміщення, в яких вони виступали, технічні умови і залежності між регіоном, в якому вони гастролювали, та особливостями прокатного репертуару. І в такому випадку тексти авторів, які цькували Заньковецьку або Курбаса, не менш, а можливо, й більш важливі, ніж дописи того, хто оспівував їх (взяти хоча б статтю, приписану Гнатові Юрі). Тому що доказове мистецтвознавство прагне бути предметним і створювати той предметний текст, який може бути інтерпретованим. Без цього – лише інтерпретація власних фантазій.

Усе це надто просто, зауважить скептично налаштований опонент.

Можливо, але вища математика без знання елементарних арифметичних дій – це саме той нонсенс, про який з насолодою писали Сокал, Докінз, Айзенк та інші автори.

## V. Формула мистецтва

Статус мистецтва (а разом із ним і мистецтвознавства) визначався від початку ХХ ст. кількома – головною і супровідними – формулами. Від занепаду Європи та її цінностей (*Шпенглер*) до уявлення про вченого як виробника і продавця знань, а також глядача як покупця квитків (*Брехт*); від твердження, що все є музикою (*Кейдж*) або мистецтвом (*Маціюнас*) до уявлення, що кожна людина є митцем (*Бойс*).

На нову парадигму (все є всім), не скасовуючи репліки *Брехта* про ринок мистецтва (виробництво – продаж – купівля), відреагувала і філософія, і мистецтвознавство: спочатку реалізм без меж (*Гароді*), а згодом без меж і саме мистецтво (*Адорно*).

Йдучи від цих узагальнень, визначених ще попередниками, дуже легко схибити і, некритично спри-

йнявши сьогодні, або одноставно привітати день прийдешній, або ж навпаки – скласти руки в очікуванні чотирьох вершників.

Тим часом набагато важливішим видається визначення свого і мистецтва справжнього місця у часі: це початок кінця, кінець кінця чи початок початку? новий порядок чи хаос? чи, може, за Орвеллом, – це новий порядок? або хаос – це порядок, логіку якого ми поки що нездатні зрозуміти, невиявлена закономірність у примхливій низці випадків?

Від розуміння хаосу і порядку залежить, зрештою, і наше сприйняття нових або умовно нових тенденцій у художній культурі, отже, стосунки між новим або хоча б умовно новим і старим; визначення статусів нового і старого – як неприйнятного Чужинця, небезпечного Ворога або хоч і незвичного, однак готового до Діялогу *Іншого*. Для цього належить відмовитися бодай від одного уявлення – що культура і мистецтво рухаються вгору. Адже насправді, урізноманітнюючись, вони рухаються вишир. Однак реальне співіснування у культурі “старого” й умовно “нового” визначається не лише правилами добросусідства, а й законами ринку, отже, війни за панування – не лише економічне, а й системи цінностей.

Усі ці ознаки охоплює базова і своя для кожної історичної доби і соціальної групи формула мистецтва, в основі якої не особливості самих арт-об'єктів (як вторинні стилєві ознаки), а культурні сценарії. Приміром, *грайливий* статус театру-забави в Україні початку ХІХ ст. характеризують сценарії, зафіксовані у репліках *Г.Квітки-Основ'яненка* (про театр, влаштований для *веселости, рассеяния, умноження увеселения*) і *Ол. Лазаревського* (особливістю шираївського театру він вважав *служіння актрис двом богиням одночасно – Мельпомені і Венері*, що давало подвійні прибутки). Однак у другій половині століття цю формулу поволі витісняє *метафора храму*, в якому митці – жерці мистецтва – здійснюють жертвопринесення. У радянський час цю формулу замінила “*державна фабрика видовищ*”, “*фабрика для штампування масової психіки*”, “*теакомбінат культури*” та ін.

Серед цих формул не існує формул “неправильних”, усі вони “правильні” у межах місця, часу і культурних сценаріїв, в яких були реалізовані.

Приміром, у сценарій *грайливого* театру, який обслуговував і Мельпомену і Венеру, органічно вписувалися кидання на сцену акторам гаманців і шапок, влаштування бійок між партіями вболівальників та ін. Однак ця традиція помалу зникає вже у 1860-х рр., коли театр доходить до усвідомлення своєї *громадської* функції. Так само і соціалістичний реалізм – це не лише удержавлений арт-об'єкт, але, головним чином, культурні сценарії, серед елементів яких були: вийовничий поділ мистецтва на міщанське (буржуаз-



не), пролетарське і попутницьке; домінування пропагандивної (виховної) функції мистецтва; колективна відповідальність (художньо-політичні ради і колективний метод як у роботі над виставою, так і в критиці); публічне самовикриття (самокритика) або – ще виразніше – викриття пильними активістами ворога, який прибився до радянського мистецтва тощо.

Жодна з формул мистецтва (отже, й культурні сценарії, в яких вони реалізуються) не розчинилася у минулому, всі вони залишаються чинними в межах окремих соціальних груп, формують або принаймні консервують жанрові системи і підпорядковані їм системи амплуа. І найголовніші зіткнення, що відбуваються у мистецькому житті, провокують сьогодні не самі арт-об'єкти, але здебільшого не сумісні зі звичними культурні сценарії, що розгортаються навколо них. Адже й процедура надання високого статусу митцеві або арт-об'єктові – це також сценарій. Так само і *просування* мистецького продукту з опорою на всілякі *атракціони*, до організаторів яких, за аналогією з *політ-технологіями*, належало б застосовувати вживаний в іншому значенні термін *арт-технології*, вплив яких на перенасиченому арт-об'єктами і дедалі більше сегментованому ринку мистецтв стає все агресивнішим.

### P.S.

Уявімо спекотне літо. На дитячому майданчику – забутий дітлахами вкритий густим шаром пилу величезний м'яч. Він нагадує маленьку планету, що ніби залетіла знезацька в оточений багатопверхівками двір. Картина неймовірна: красивий м'яч не міг би так довго лежати без догляду, щоб покритися пилом. Але 1986-го р., після Чорнобилю – коли дітей вивезли, а ті, кого не змогли вивезти, сиділи, зачинені, вдома, – цей м'яч лежав. Можливо, як всі інші, потенційно небезпечні речі, він був викинений.

Ця картинка зафіксувалася у пам'яті автора, щоб нагадувати про наслідки зневаги до культури. Але не тієї її частини, що асоціюється з матеріальними об'єктами, у тому числі й високохудожніми, а іншої, що фіксується у щоденних проявах буття – звичаях, нормах, звичках, зокрема, й у ставленні до світу, в якому живемо. Ця картинка, отже, розповідає про наслідки неправильної селекції – на користь матеріальних об'єктів, у тому числі, високохудожніх.

А тепер уявімо собі іншу картинку – можливо, з якогось фільму катастроф, дія якого відбувається не в дворі, а на планеті. І ми розуміємо, що двір був лише моделлю.

Та сама спека або, якщо комусь більше до вподоби, лапятий новорічний сніг. Сніжинки вкривають забудовану музеями, храмами, бібліотеками, виставковими залами, філармоніями, театрами та іншими

закладами культури планету. Вона так і називається – Планета без людей. Картинка моторошна, але цілком реальна.

Уявімо, що, нашвидкуруч зібравши речі, люди переселилися, услід за Ілоном Маском, на іншу планету. За браком місця на кораблях, вони залишили на своїй планеті все накопичене впродовж тисячоліть – все золото, всі гроші, навіть комп'ютери зі смартфонами не прихопили, отже втратили найголовніше – біткоїни, інстаграм, фейсбук, тік-ток.

Але геть сумні фантазії, переходьмо до героїчної і гіпотетично можливої реальності, де якийсь зоряний мандрівник, дослідник земної мистецької культури, намагатиметься зрозуміти залишену нами або нашими нащадками планету мистецтв.

Із подивом озираючись, але не заангажований нашою системою цінностей, отже, *формулою мистецтва*, навряд чи він, цей зоряний мандрівник, буде здатен усвідомити високохудожність залишених нами арт-об'єктів. Намагаючись розшифрувати їх, він почне вивчати якісь ряди – ряди знаків, щоб зрозуміти тих, хто заселяв цю планету. Але оскільки він, той мандрівник, не включений у земну систему цінностей, він зможе розшифрувати (структурувати, типологізувати) покинуту нами художню спадщину лише за формальними ознаками – подібності, відмінності, видозміни, конфлікти та ін. Розшифрувавши слово “мистецтво” й усі його словникові визначення, він вирішить, що на цій планеті жили колись мудрагелі, які, збожеволівши, вкоротили собі віку. Так він вирішить через те, що не знайде спільного знаменника для об'єктів, підписаних Рафаелем і, скажімо, “Merda d'artista” П'єро Мандзоні. Від перенапруження у нього почнуть плавитися запобіжники, станеться коротке замикання, і бідолашний загине, так і не знайшовши відповіді на питання про те, чим є мистецтво. І тільки скажений принтер з невичерпним картриджем і так само вічним запасом паперу друкуватиме якісь тексти покійного про вплив творчості одного генія на творчість іншого й усяку іншу мистецтвознавчу маячню, зрозумілу лише тубільцям – достеменним мешканцям нашої планети.

Цей химерний кіберпанк привидівся авторові дуже давно, можливо, для того, щоб допомогти йому в усвідомленні кількох тез.

Якщо, досліджуючи мистецтво, ми прагнемо наукової об'єктивності, тієї саме, що її прагнули Генріх Вельфлін і Макс Геррманн, мусимо бодай намагатися вивести людський фактор – суб'єктивні оцінки – за дужки, на іншу планету, до салонних розваг і соціальних мереж. У залишку матимемо ряди ознак – сюжети й персонажі, композиційні прийоми й технічні засоби, а також багато іншого, що може бути більш-менш точно та об'єктивно досліджене.

Як рентген або аналіз крові, а не любительське фото “на фоні Пушкіна” (що, з кута зору семантики, слід розшифрувати як сублімоване бажання стати на одну дошку – Я і Пушкін).

Це має значення через те, що “людський фактор”, система його сценаріїв та інструментів творення мистецьких статусів, всупереч балачкам про “загальнолюдські цінності”, завжди залежить від місця і часу, отже, соціально та історично зумовлені. Відокремити їх від самих об’єктів не означає ігнорувати. Навпаки – відокремити для того, щоб дослідити їхню історичну роль у творенні мистецьких “фактів” і, таким чином відокремивши одні “факти” від інших, знайти між ними залежність. Лише тоді у нашій свідомості починають проступати контури багатовимірного об’єкта, а не одновимірний пропагандивний мем.

---

1. Айзенк Г. Психология: смысл и бессмыслица // Айзенк Г., Бартол К. Эксперимент. Самые жестокие

исследования в психологии. – М.: ООО, “Агентство Алгоритм”, 2021. С. 9–39.

2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: “Наука”, 1988. 341 с.

3. Докинз Р. Капеллан дьявола: Размышления о надежде, лжи, науке и любви. – Москва: АСТ: CORPUS, 2013. 416 с.

4. Саїд Е. Орієнталізм/ К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. 511 с.

5. Саїд Е. Культура й імперіялізм. – К.: “Критика”, 2007. 608 с.

6. Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна. – М.: “Дом интеллектуальной книги”, 2002. 248 с.

7. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.

8. Hassan I. Paracriticisms: Seven Speculations of the Times. – Urbana : University of Illinois Press, 1985. 200 p.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

## ЕФЕКТ РИЗОМИ

(Постать Івана Мазепи в дослідженнях Ростислава Пилипчука)

Приблизно з початку 1990-х рр. на сценах українських театрів почав набирати оберти своєрідний національно-патріотичний “серіал” під умовною назвою “гетьманіяна”. Старі та нові п’єси, інсценізації прозових творів, де головними дійовими особами були українські гетьмани, ставили з різним мистецьким результатом та, відповідно, резонансом. Пригадаймо: “Павло Полуботок” К. Буревія в Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької (1990, реж. Ф. Стригун), “Гетьман Петро Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської в Тернопільському академіч-

ному обласному українському драматичному театрі імені Тараса Шевченка (1991, реж. П. Ластівка) і в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (1995, реж. В. Опанасенко), “Берестечко” Л. Костенко в Рівненському обласному академічному українському музично-драматичному театрі (2005, реж. О. Дзекун), опера “Богдан Хмельницький” К. Данькевича в Донецькому академічному державному театрі опери та балету імені Анатолія Солов’яненка (2005, реж. В. Вовкун) та інші.

Цілком природно, що чільне місце в гетьманіяні посів Іван Степанович Мазепа – видатний україн-