

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 судома 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 (бодай 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 деісісну 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 (Фрідлендер 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» (Фрідлендер 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 передуює теорії, теорія передуює практиці (Пучков 2018, с. 357–384), тоді історія мистецтв передуює 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 візію 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 недостачу 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 ХХ 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'єктивізацію 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, p. 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, p. 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. Библихина. 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. Кореновой. 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 interwju* [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/yistoryia-ykusstva-posle-yistoryy-ykusstva.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, miskiy dizain 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 знавства 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, знавство, 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