

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, запроповану 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, наслідуюсь сказати, я мав більше контакту, ніж збирався, через мою книжку «Історія мистецтва», яка часто використовується як підручник. Це наповнює мене змішаними почуттями 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 мистецтва 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 мистецтва може бути перебільшена. Радше викладачі мистецтва, ніж студенти, можуть ставитися з підозрою до цього починання. Зараз я не стану казати, що історія мистецтва – 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 мистецтва 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 мистецтва. 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 мистецтва можуть не складати ті, хто готові підписати зобов'язання, що вони відтоді ніколи не будуть просторікувати на пов'язані з історією мистецтва 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 мистецтва.

Якщо говорити серйозніше, то мені насправді видаються даремною втратою часу тривалі дискусії на тему, чи можеш ти бути великим художником без знання історії мистецтва. 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 історик мистецтва, 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. Переконання 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 жахливо 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 унікалів 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 правдоподібної 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 умови 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 натянута 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 «Жахить 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 взялися 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 навіть художнику знати дату падіння Константинополя тощо. А навіть 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, навіть 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'ясувати, 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 взялися усі 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, мантії 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 нарратив. 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 незрівняним 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 вихваланням, 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 прислуговують. 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 імена, і, сподіваємось, ще буде багато у майбутньому тих, хто матиме право і талант 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.*