

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

**Андрій Пучков**

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

**Andriy Puchkov**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кортить процитувати етюд Альтова повністю, але обмежуся трьома фрагментами:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

### Список джерел і літератури

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

## References

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

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

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

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

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

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

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

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

**Received: 26-10-2022**

**Advance Access Published: December, 2022**