

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olexander Klekovkin

Doctor in Art Studies, Professor, head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehander@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

Академія та імперія: Проект Геррі Селдона

Foundation and Empire: Hari Seldon's Project

Анотація. Об'єкт дослідження — жанрові особливості ключових праць в історії світового (зокрема й українського) мистецтвознавства, їхні функції й адресати.

Предмет дослідження — функція і, як наслідок, жанр мистецтвознавчого дослідження в історичному вимірі. Метафоричне визначення предмета дослідження навiano назвою роману «Академія та Імперія» («Foundation and Empire») Айзека Азімова, котра розкриває конфлікт між глобальною тенденцією до поглинання Імперією і прагненням мистецтвознавства, з огляду на його роль у національній культурі, зберегти свою суверенність.

Вибудовуючи логічний ланцюжок від мистецтва доби кіберкомунізму до формули мистецтва і культурних сценаріїв, в яких репрезентується арт-об'єкт, а також жанрів мистецтвознавчого дослідження, які ще донедавна забезпечували їхнє функціонування, виявлено зіткнення цієї системи з новітніми академічними стандартами. Тому вимагає — вкотре вже — розв'язання проблеми функції мистецтвознавства у сучасному суспільстві. Адаже функція породжує метод, а той, у свою чергу, формує жанр. Окремі положення цієї публікації було оприлюднено 2020 року на конференціях «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» і «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» в Інституті проблем сучасного мистецтва.

Ключові слова: статус мистецтва, формула мистецтва, культурний сценарій, академічний стандарт, жанрова система.

Постановка проблеми. Статус мистецтва, а разом із ним і мистецтвознавства, визначався від початку ХХ століття кількома — головною і супровідними — формулами. Від занепаду Європи та її цінностей (Шпенглер) до уявлення про вченого як виробника і продавця знань, а також глядача як покупця квитків (Брехт); від твердження, що все є музикою (Кейдж) або мистецтвом (Маціюнас) до уявлення, що кожна людина є митцем (Бойс), а ситуація, в якій всі ми опинилися, є новим, озброєним новими технологіями, комунізмом — кіберкомунізмом (Барбрук).

На нову парадигму — визначеної невизначеності (все є всім — те саме, що й нічим), не скасовуючи репліки Брехта про ринок мистецтва (виробництво — продаж — купівля), відреагувало мистецтвознавство: спочатку реалізм без меж (Гароді), а згодом без меж і саме мистецтво (Адорно) і т. ін.

Відтак, перетрусивши всі попередні парадигми, повернулися до витоків: мистецтво (*τέχνη*) — майстерність, ремесло, умілість. Щоразу майстерність у здійсненні якогось інших дій, у демонстрації інших жестів, у продукуванні інших текстів. Стрибати високо або далеко, пірнати гли-

боко або якомога довше залишатися під водою. Все це різні майстерності, отже, й різні правила у межах території, позначеної, за інерцією, як *fine art* — мистецтво.

Найменших змін зазнав глядач: він, як і раніше, купує (не купує) квитки або, як кажуть у театрі, голосує ногами.

Отже, трикутник (митець — споживач — мистецтвознавець), усередині якого — сам арт-об'єкт. І над усім цим — між земним трикутником і захмарною ноосферою, між минулим і майбутнім, більш або менш активно втручаючись у геометрію перемінних, — панує держава.

Йдучи від цих узагальнень, визначених ще попередниками, дуже легко схибити і, не критично сприйнявши сьогодення, або одностайно привітати день прийдешній, або ж, навпаки, — скласти руки в очікуванні чотирьох вершників.

Тим часом набагато важливішим видається визначення свого і мистецтва справжнього місця у часі: це початок кінця, кінець початку чи все це одночасно? Новий порядок чи хаос? Чи, може, за Орвеллом, хаос — це новий порядок? Або хаос — це порядок, логіку якого ми поки що нездатні зрозуміти, невиявлена закономірність у примхливій череді випадків?

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

Усі ці ознаки охоплює базова і своя для кожної історичної доби і соціальної групи *формула мистецтва*, в основі якої не особливості самих арт-об'єктів (як вторинні стильові ознаки), а культурні сценарії. Приміром, *грайливий* статус театру-забавки в Україні початку ХІХ століття характеризують сценарії, зафіксовані у репліках Квітки-Основ'яненка («Между прочими заведениями для веселости и рассеяния устроен был театр» [7, с. 90], «к умножению увеселения, губернатор предложил основать театр» [7, с. 91]) і Лазаревського («Уже в самом начале ХІХ в. <...> Ширавский театр был особенно замечателен тем, что его актрисы должны были служить двум богиням разом, Мельпомене и Венере. Служба их Мельпомене доставляла удовольствие и развлечение гостям, а служба Венере, кроме того, и доходы хозяину» [8, с. 50]). Однак у другій половині століття цю формулу по-малу витісняє *метафора храму*, в якому митці — жерці мистецтва — здійснюють жертвопринесення. У радянський час цю формулу замінили «*державна фабрика видо-виськ*» (Гео Шкурупій) [11, с. 60], «*фабрика для штампування масової психіки та електротехніки за допомогою цілої армії театральних робітників*» [1, с. 2], «*теакомбінат культури*» [5, с. 21] і далі у тому самому дусі, інституція для виховання (перевиховання) на кшталт виправної колонії.

Серед цих формул не існує формул «неправильних», усі вони «правильні», однак лише у межах місця, часу і культурних сценаріїв, в яких були реалізовані.

Приміром, у сценарій *грайливого* театру, який обслуговував і Мельпомену, і Венеру, органічно вписувалися кидання на сцену акторам гаманців і шапок, влаштування бійок між партіями вболівальників і т. ін. Однак ця традиція по-малу зникає у 1860-х роках з усвідомленням театром своєї *громадської* функції. Так само і соціалістичний реалізм — це не лише удержавлений арт-об'єкт, але, головним чином, культурні сценарії, серед елементів яких були: войовничий поділ мистецтва на міщанське (буржуазне), пролетарське і попутницьке; домінування пропагандистської (виховної) функції мистецтва; колективна відповідальність (художньо-політичні ради і колективний метод як у роботі над виставою, так і у критиці); публічні самовикриття (самокритика) або — ще виразніше — викриття пильними активістами ворога, який прибився до «сонячного царства радянського мистецтва» тощо.

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

Не менш агресивні технології виявляємо і на ринку мистецтвознавства, де вони реалізуються в інших, зовні набагато лагідніших, з огляду на масштаби ринку, формах.

Коли «золотий» мистецтвознавчий стандарт радянського часу, залежний від комуністичної ідеології, вичерпав себе, вкотре вже оголилася проблема відповіді на запитання про системи цінностей, до усвідомлення яких провокує мистецтво, і про знання, що його виробляє мистецтвознавство. Про що це знання? Про мистецтво? Надто загально. Про те, що є *гарно*, а що *погано* у мистецтві, що відповідає *гарному смаку*, а що ні? Однак це повернення до нормативності. Отже?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти цієї проблеми так або інакше зачіпали у своїх працях не лише дослідники культури ХХ століття, починаючи від Шпенглера, а й самі митці, однак проблема зсуву і поглинання окремих жанрів європейськими науковими стандартами, що постала сьогодні перед українським мистецтвознавством і культурологією, досі не розглядалася.

Формулювання мети (постановка завдання). Зрозуміло, що дати вичерпну (остаточну!) відповідь на запитання про те, в чому полягає сенс мистецтва або мистецтвознавства, — приблизно те саме, що й відповідь на запитання про сенс життя. Будь-яка відповідь — лише гіпотеза, що вимагає доведення власним буттям.

Не варто було би перейматися цими питаннями, якби не заворожувала репліка Жермена Базена: «*История искусства родилась из гордыни флорентийцев, на основе рано сформировавшегося у жителей города Арно сознания, что их город — форпост нового мира, мира “прогресса”, который однажды получит название “Возрождение”*» [3, с. 9].

Отже, питання — чи історія мистецтва (мистецтвознавство, культурологія) має якусь одну, раз і назавжди визначену мету (як «гординя» у Базена), яка й формує систему наукових жанрів, чи ці завдання, отже, й жанрова система, залежать від конкретних історичних, соціокультурних умов? Якщо залежать, від яких саме?

Виклад основного матеріалу. Наука завжди когось обслуговує: у широкому розумінні — не космос,

і не ноосферу, а людину; у вузькому значенні — якусь конкретну галузь людської діяльності. Мистецтвознавство — не виняток, тим більше, що воно ніколи й не було самостійним і завжди залежало від релігії, політики, ідеології, громадських рухів, бізнесу, моралі, просвітницької діяльності, інколи привласнювалося цими сферами або ж навпаки — розгублено шукало замовника. У крайньому випадку, намагалося задовольнити патріотичне почуття, що його Базен назвав гордінею.

Якщо сприймати мистецтвознавство, незалежно від видів мистецтва, як цілісний дискурс про мистецтво, то й фундатором його, принаймні у частині систематики, слід вважати Арістотеля, «Поетика» якого хоч і не мала високого індексу за життя автора і впродовж майже двох наступних тисячоліть не вплинула на стан мистецтва; однак саме дискусіями навколо «Поетики» було сформовано мистецтвознавчу думку XVI і наступних століть. З огляду на сумнівну атрибуцію «Поетики», жанр її, отже, й функцію, доводиться тлумачити гіпотетично: академічна систематика зі звички систематизувати все, сумнівний академічний патріотизм, спрямований на оспівування афінської демократії та її претензій на статус імперії або що інше. У будь-якому разі, ні Арістотель, ні його вчитель Платон, який закликав вигнати з Афін усіх поетів, не писали з любові до мистецтва. Що ж до сучасних стандартів, то «Поетика» не відповідає ні вимогам до дисертації, ні навіть до статті у фаховому виданні. *Трактат*, гарно структурований *есей*, в якому наведено опис чинного на той час стану речей із сумнівною науковою новизною (більша частина викладених фактів відома з інших джерел). В усьому іншому можна, звісно, сперечатися стосовно незалежності (залежності) поглядів Арістотеля від полісної ідеології або стосовно його наміру монополізувати знання у Лікеї, однак політичні переслідування, яких він зазнавав упродовж життя, знімають можливість дискусії.

Найповніше ідею монополії на знання — «індексувати» і спалюючи твори та їхніх авторів — реалізувала Імперія католицтва, однак, повторюючи долю всіх імперій, і вона не змогла утримувати її вічно.

Італо-французький проєкт відродження античності у мистецтвознавстві було розпочато Дж. Вазарі, автором «першої в світі історії мистецтв» [2, с. 5], «первым историком искусств» [16, с. 55], «создателем первой истории искусств <...> классики науки об искусстве и художественной критики» [4, с. VI] і, як вважають пізніші дослідники, натхненний бажанням створити «надоедливые панегирики герцогу Козимо» [6, с. 29], адже «в основе “Жизнеописаний” лежит замысел панегирический, педагогический и, по существу, глубоко патриотический, гордость итальянца, в данном случае — флорентинца» [4, с. VII], а «внутренней скрепой каждой “Vita” служит ее моралистическая тенденция. На нее, как на вертел, нанизываются и жирные куски анекдотов и сухой ворох исторических сведений. Вазари столько же рассказывает, сколько поучает» [16, с. 67]. У результаті (оскільки «как все люди с маленькой душой, Вазари был необычайно тщеславен. <...> был целиком человеком герцога

Козимо, его верным слугою, его поклонником, его панегиристом» [6, с. 46]), «в самого Вазарі біографи почали відмічати негативні риси: міщанську обмеженість і хвалькуватість, улесливість перед аристократами, і особливо перед його патроном — флорентійським герцогом Козімо Медічі» [2, с. 7], що корелювало з іншими рисами фундатора: «природной живостью Вазари, очень легко переходящей в лживость» [9, с. 7], «“плагиат” и “нечестность”» [16, с. 62]. Значною мірою цими ознаками було визначено і метод першого історика мистецтв: «он рассказывает, а не доказывает» [16, с. 59] і, незважаючи на те, що «сразу поставил себе определенную задачу» — «писать как художник: о художниках и для художников» [6, с. 21], «незаметно для себя отдельными мелкими штрихами, вскользь брошенными замечаниями, Вазари очень явственно сообщает своему читателю и другой свой критерий, не художественно-технический, а культурный и даже политический» [6, с. 26]. Як наслідок — синкретичний жанр: «твір Вазарі був історико-біографічним, теоретичним, практичним, публіцистичним і, нарешті, белетристичним» [2, с. 16], а також панегіричним, патріотичним і навіть спрямованим на пітримку політичної реакції [6, с. 51].

Паралельно розгортався й інший процес: надання поетиці Арістотеля культового статусу сприяло її одержавленню Академією кардинала Рішельє і — у форматі світського базікання, як одну з форм демонстративного споживання, — привласнення салонами «кумедних манірниць», а згодом і шляхетним міщанином («Bourgeois gentilhomme»).

Хоч з якого боку подивитися, шлях, пройдений мистецтвознавством до другої половини XVIII століття, — це шлях оспівування і кодифікації; не так аргументування, як опису, а якщо й аргументування, то здебільшого схоластичного і без достатнього інтересу до історії; обґрунтування, чому саме *мусить бути так, а не інакше*. Отже, боротьба за нормативну поетику і за корпус геніїв з більш або менш жорсткими вимогами до них.

Виокремлення художньої культури в умовно самостійний соціальний інститут (що остаточно фіксують європейські словники від середини XVIII століття у термінах *fine art; belle art, изящное искусство, искусственная литература, искусственная драма, штучный театр, штучная драма, художній театр, артистичний театр* та ін.), а також поширення ідеї історизму і формування корпусу гуманітарних наук могло би сприяти усамостійненню мистецтвознавства. Могло би, якби не випередили засоби масової інформації, вихопивши новий дискурс і пристосовавши його до власних потреб спочатку у вигляді *фейлетону*, згодом *репортажу* про мистецьку подію, *рецензії* та ін.

У середині XIX століття, як об'єкт для пошуку «духу народу», мистецтво приваблювало не лише провідників національних рухів, а й adeptів духовно-історичної, а згодом і культурно-історичної школи.

Наступна спроба втечі (за аналогією з *l'art pour l'art* її можна назвати *мистецтвознавством для мистецтвознавства*) — виявилася, з прагматичної точки зору,

найпродуктивнішою. Спочатку мистецтвознавство зосередило увагу на реконструкції події («як це було насправді», Леопольд фон Ранке), однак, майже одночасно, здійснило низку спроб знайти відповіді на питання «як це зроблено», отже, прислужилося і митцям.

Обслуговуючи впродовж XVI–XIX століть своїх замовників, доакадемічне мистецтвознавство витворило розлогу систему жанрів, серед яких, крім уже згаданих *поетик*, були: *міркування* (типова назва — «разсуждение, писанное на получение степени...»); *біографічні нариси (портрети)*; *словники або матеріали до словників* («Материалы для словаря древнерусского языка...» І. Срезневського); *енциклопедії; хроніки (літописи) мистецького життя або його видатних діячів* (серед найвідоміших у театральних колах — «Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого» О. Цибаньової); *матеріали* (М. Тихонравов); *коментовані академічні публікації періоджерел; бібліографії* («Українська драматургія» М. Комарова); *рецензії праць колег*, котрі дуже часто провокували тривалі теоретичні дискусії; *синтетичні історії мистецтва* (як праці з історії театру І. Франка, О. Кисіля, Д. Антоновича) та ін.

Попри те, що у Російській імперії, як і в Європі, були відомчі видання («Журнал Министерства Народного Просвещения», «Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук» та ін.), університетські («Университетские известия» Императорского университета святого Владимира) та інші, від початку XIX століття з'являються — спочатку імператорські наукові товариства, а згодом і наукові товариства на громадських засадах, що започатковують видання, на сторінках яких формуються, зокрема, і стандарти академічного мистецтвознавства («Основа», «Киевская старина», «Записки Наукового Товариства імені Шевченка», «Записки Українського Наукового товариства» та ін.). Перехопивши ініціативу від казенних відомств, вільні наукові товариства і видання, здійснені ними, накладом авторів або ж навіть студентства сформувавали нові наукові стандарти, сприяли відокремленню науки, зокрема і мистецтвознавства, від Імперії. Крім усього іншого, це означало також *зміну референтної групи!*

Неважко здогадатися, що такі ініціативи, зокрема і зміну референтної групи, Імперія сприймала як прояви одвічного українського сепаратизму. Приміром, проф. Т. Флоринський, живучи у Києві, з обуренням скаржився Імперії: «Действительно ли зарубежная Русь [Галичина] имеет надобность в создании своего особого научного и образованного языка взамен существующего общерусского?». Згадував «Львовское “Ученое Общество имени Шевченка” и создаваемый им научный “украинско-руський” язык», а також «попытку пропаганды научного “українсько-руського” языка» [13, с. 4]. Сергій Щоголев, член «Клуба русских националистов города Киева» і кївський цензор, неохоче віддаючи данину Україні («Натуралисты должны были тогда прокладывать первые пути для научной мысли, изобретать терминологию, писать учебники, составлять словари. Заслуга в этом отноше-

нии малорусских ученых XVIII века гораздо выше, чем великорусских» [15, с. 16]). Щоголев глазував з приводу «придумывания украинских научных терминов» [15, с. 98] і наміру засновників НТШ «превратить общество впоследствии в “русско-украинскую” академию наук» [15, с. 98]. На завершення дорікнув академікові Ф. Коршу, який вважав, що «государственная точка зрения непримирима с научной» [15, с. 437], а у наступній праці, удосконаливши аргументацію, дійшов передбачуваного для служителя Імперії висновку: «Украинские клубы и научные общества должны вести своё делопроизводство в той его части, которая подлежит ведению и контролю администрации, — на государственном языке и с соблюдением общепринятого правописания. Чтение докладов, лекций, рефератов и прения по таким могут иметь место на любом языке (а, следовательно, и на украинском) только в собраниях закрытых (где присутствуют лишь члены учреждения). В собраниях же, куда допускаются гости (постоянные или разовые), либо сторонняя публика, украинский язык употребляем быть не может» [14, с. 153–154]. На завершення ще й вибачився за неповноту: «Мы не претендуем на полноту сделанного нами перечня средств *самообороны русской культуры* и государственности от *языка украинства*» [14, с. 155]. Навіть відкинувши етичний, політичний, національний, культурний та інші аспекти подібних дописів, звернімо увагу лише на один: як занервували пп. Флоринський і Щоголев, передчуваючи втрату монополії.

Створення всесвітньої Імперії наукометричних баз, а згодом і стандартизацію мови й жанру наукової публікації, безперечно, слід вважати чи не найвищим досягненням Імперії в організації науки, зокрема й мистецтвознавства. Невипадково ж сьогодні саме відповідністю новим «золотим стандартам» кіберкомунізму так легко і прозоро стало вимірювати працю науковця. Водночас, цей геніальний винахід залишає нерозв'язаними дрібні, з точки зору європеїзації, глобалізації, мультикультуралізму, ноосфери та інтересів Імперії, питання. Дрібні настільки, що нагадати про них варто лише для підкреслення величчя запроваджені реформи. Реформи, яка змушує пригадати першу репліку «Ревізора»: «... пренеприятное известие: к нам едет ревизор». Але Хлестаков приїде, збере данину і поїде, а німа сцена, як свідчення нерозв'язаної проблеми, так і залишиться.

Німа сцена — це відсутність відповіді на питання про соціальну, а не лише особисту мотивацію тих, хто завтра працюватиме (або не працюватиме) у жанрах, які не входять до *імперських стандартів наукової роботи*, отже, не фіксуються як наукові у звітах діяльності науковців, наукових установ, навчальних закладів і, звісно, не потрапляють на сторінки фахових видань. Чим, крім схиленості самого дослідника на якійсь темі, буде мотивовано створення нарешті *наукового літопису життя і творчості* Леся Курбаса або Марка Кропивницького? Чим, крім закоханості дослідника, буде мотивовано створення нарешті *наукового видання документів*, що супроводжували діяльність Леся Курбаса і МОБу (протоколів Режштабу, лекцій тощо), щоденників Василя Василька, документів

зі спадщини Петра Руліна, листування інших театральних діячів і т. ін., т. ін., т. ін.? Чим буде мотивовано підготовку наукового видання «Кропивницький (Старицький, Садовський, Заньковецька, Курбас та ін.) у театральній критиці», академічних видань драматургів XIX століття? Яке фахове видання наважиться віддати свої сторінки дискусії з приводу якихось теоретичних питань — приміром, питань методології або, якщо вже так хочеться, впливу реформ на здобутки і втрати гуманітарних наук в Україні? І чи не настав час для іншої синтетичної історії українського театру або принаймні його окремого періоду? Хто, зрештою, писатиме навчальні посібники з історії бодай українського театру, не кажучи вже про посібники з історії європейського театру (від часу видання праць Б. Варнеке, Л. Дмитрової й А. Кримського минуло майже століття). Невже всі ці жанри вже не належать до наукових і залишилися на полицях наших бібліотек лише як сміття минулого? Чи не створено гіперінфляцію жанрів штучно?

На деякі зі згаданих жанрів, які не чинять опору прогресу, однак зосереджують увагу на консервативній функції (збереження), уже звертав увагу згаданий вище цензор Щоголев: «Наибольшую цену имеют [на сторінках ЗНТШ] статьи, которые содержат не исследование научных вопросов, а *сырой материал*» [15, с. 285]. (Звернімо увагу — майже те саме сказано іншим автором і про «Життеписи» фундатора історії мистецтв Вазарі: «Сегодняшняя ценность “Vite” [“Життеписів”] прямо пропорциональна частностям и обратно пропорциональна обобщениям» [16, с. 81]). Однак, не вважаючи за доцільне полемізувати з цензором, свою відповідь на цей закид дали українські вчені, які, не перестрибуючи етапів, розуміли значення «чорного двору науки» і публікації «сирого матеріалу» як бази для подальших досліджень, адже, питання видання джерел гостро стояло ще на початку минулого століття («Матеріал не тільки не класифікований і не виданий, але навіть мало відомий» [10, с. 17]; і тому «починати сливе всі досліди з початку, з чорної, невидної роботи, що на перший погляд вимагає далеко більше працьовитості і старанності, ніж хисту та окриленого льотом фантазії натхнення» [10, с. 18]. «Перше, що повинно зробити — се скласти каталог рукописів українського походження» [10, с. 19]; «перш над усе — критичного, наукового видання самих пам'яток української драми» [10, с. 20]; «Скласти збір чи каталог памяток (рукописних) <...>. Скласти українську бібліографію, починаючи з перших спроб друкування книжок» [10, с. 22], «видати збір драматичних творів давньої української літератури XVII–XVIII віків <...> Видати діалоги і панегірики XVII віку» [10, с. 23]; «зібрати й систематизувати всі дані за такі вистави <...>; майже вся праця <...> має з'явитись тепер у збиранні та систематизації матеріалу» [12, с. 29]). Бо розуміли: те, що слід виношувати дев'ять місяців, жодна імперська постанова не пришвидшить.

Однак існує й інший бік проблеми, про розуміння якого свідчать правила, на які спирається найпрестижніший на сьогодні виробник наукових статусів (який дуже умовно можна вважати різновидом наукометричної

бази) — Комітет з Нобелівської премії, у номінаціях якого не випадково відсутні гуманітарні науки (хоча кілька гуманітаріїв — історик Моммзен та інші — отримали премії у галузі літератури), що зайвий раз підкреслює відмінності у культурних традиціях, отже, й відсутність «загальносвітових», «загальнолюдських» критеріїв у визначенні актуальності тих або інших тем у конкретній національній культурі (згадаймо «Захід є Захід, а Схід є Схід» Кіплінга, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні чи тисячі інших прикладів). Так, безперечно, глобалізація, діджиталізація, транскультурний діалог — все це ознаки сучасного світу, однак традиції національної культури та її пріоритети — це також факт, нехтування яким завжди обходиться дуже дорого.

Зрештою, вибір між «хуторянством» і «транскультурним діалогом» (тобто придбанням права на трансляцію результатів наших досліджень всій Імперії) так або інакше зводиться до проблеми нашого ставлення до поширення знання, тобто до *цитування*, що є новим поворотом і ще однією проблемою.

Зазвичай цитують джерела, в яких наведено: 1) свідчення про факт, подію тощо, до яких не має доступу автор; 2) результати здійсненого попередниками аналізу фактів, до яких не має доступу автор; 3) висновки, оцінки або концепції попередників, які ми сприймаємо як факти, і які стають підґрунтям для подальшого аналізу або, навпаки, викликають заперечення. Крім того, існує й тип церемоніального цитування: у радянський час праці обов'язково розпочиналися кніксенами Леніну-Сталіну-Брежнєву-КПРС, а сьогодні це місце заповнили прізвища новомодних філософів, перелік яких змінюється приблизно раз на п'ять років.

У далекій перспективі найвищий індекс цитування мають джерела, про які зневажливо писав цензор Щоголев («сырой материал», елементарні прагматичні факти) і які кожна доба і різні автори досліджуватимуть і трактуватимуть на свій лад. Однак у короткочасній перспективі перемагають «концепції», які інколи швидко народжуються, а подеколи так само стрімко вмирають, а тому й тривалість їхнього життя передбачити неможливо. Отже, мистецтвознавство опиняється перед вибором між «чорним двором науки» і здебільшого належним лише своєму часові «новим підходом». Вибір залежить від повільних змін парадигм і нових відповідей на питання про функцію сучасного мистецтвознавства та його адресата (або за Шевченком: «Для кого я пишу? для чого?»).

Висновки. Констатувавши суперечність між двома жанровими системами (історично сформованою широкою, з одного боку, і вузькою, запровадженою новою Імперією, з іншого), а фактично — між гуманітарним підходом (*humanus* — людський) та індустріалізацією мистецтвознавства, однак не знаходячи між ними компромісу, мусимо від чогось відмовитися. Або від Імперії, або від мистецтвознавства з людським обличчям. Або принаймні якось їх роз'єднати. Бо на те, щоб адаптувати своє до їхнього або жити подвійним життям (одне робити для нас, інше — для них), шкода марнувати життя.

Однак і відмова, і роз'єднання — це не розв'язання проблеми, а капітуляція, адже відповіді на питання про нові функції, новий зміст і нового (або старого) споживача мистецтвознавчого знання не дають. Так само як не дають відповіді на питання про суверенітет мистецтвознавства та його право захищати власні кордони. Хіба за Шевченком: «Пишу собі, щоб не міняти часа святого так на так»?

Вже підготувавши текст до друку, однак все ще шукаючи аналогії, отже, й відповіді то в Орвелла і Камю, то у театрі абсурду й у життєписі магістра Йозефа Кнехта, автор несподівано пригадав, що кілька десятиліть тому читав твір, у якому було розглянуто *проблему поглинання*; це була трилогія Айзека Азімова про *Академію та Імперію* (в оригіналі — «Foundation and Empire», в українському перекладі — «Фундація та Імперія», у російському — «Академия», «Основание», «Фонд» та ін.). Пригадавши, зрозумів, що збіг — не випадковий: протиставлення актуалізувалося або внаслідок внутрішнього дозрівання автора, або сам час виштовхнув цей конфлікт на поверхню. Спойлер для тих, кому не пощастило прочитати трилогію Азімова: передчуваючи занепад Імперії внаслідок її бюрократизації, отже, небезпеку знищення культурної спадщини людства, Академія реалізує розрахований на кілька тисячоліть проект психоісторика Геррі Селдона і переселяється на іншу планету, де, пропагуючи гасло «Насильство — останній козир дилетанта», створює *Сховище* світової культури. Створивши, таким чином, новітній ковчег і протиставивши Насильству Знання, Академія перемогла, а сама психоісторія поставила перед

мистецтвознавством два запитання: чи володіємо ми знанням, здатним впливати на суспільство, зупиняти насильство, а якщо так, то в якому *Сховищі* ми його зберігаємо? Чи таким знанням ми володіємо? На відміну від героїв Азімова, тікати не маємо куди і вирішувати свої проблеми мусимо тут, на своїй планеті, у своїй країні, можливо, звертаючись до досвіду наукових товариств кінця XIX — початку XX століття. Бо інакше імовірність уподібнення адептам Флойда, котрі нещодавно нищили пам'ятники не ними створеної історії, навіть якщо це історія Імперії, стає надто великою.

І нарешті, за правилами нового жанру, нагадування: фінансування університетів у країнах, котрі успішно монополізували міжнародний науково-освітній ринок (Америка, Канада, Великобританія), здійснюється здебільшого іноземними студентами. А це означає, що, схоже, ми живемо напередодні великого перерозподілу. Перерозподілу чого?

Можна, звісно, сперечатися про те, чи гарний план був у Селдона. Однак наявність плану, бажано гнучкого, завжди краща за його відсутність і спонтанні реакції на мінливі ситуації з наміром усім догодити.

З цієї точки зору надзвичайно перспективним шляхом подальшого дослідження проблеми видається не лише жанровий підхід, а й вивчення типів цитування у сучасній гуманітаристиці: тип цитати (факт, точка зору, концепція, новомова, церемоніальний уклін тощо), жанр і тематика цитованої праці, прагматичний або оздоблювальний характер цитування тощо; інакше кажучи, мода або логічна доцільність.

Література

1. Avanti. Боротьба за радянський театр // Вісти ВУЦВК. 1921. № 223. С. 2.
2. Асеев Ю. Джоржо Вазари // Вазари Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів. Київ: Мистецтво, 1970. С. 5–19.
3. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. Москва: Прогресс, 1992. 525 с.
4. Габричевский А. Вазари и его история искусств // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва: Искусство, 1956. Т. 1. С. V–XXI.
5. Галін. Театркомбінат культури // Радянський театр. 1929. № 4–5. С. 21.
6. Дживелегов А. Вазари и Италия // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва; Ленинград: Academia, 1933. Т. 1. С. 13–54.
7. Квітка-Оснoв'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Оснoв'яненко Г. Збір. творів: У 7 т. Київ: Наук. думка, 1981. Т. 7. С. 90–103.
8. Лазаревский А. Украинские исторические мелочи. Киев: [б. и.], 1901. Ч. 1. 78 с.
9. Луначарский А. Предисловие // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва; Ленинград: Academia, 1933. Т. 1. С. 7–9.
10. Перетц В. Найближчі завдання вивчення історії української

References

1. Avanti (1921) 'Borotba za radyanskyj teatr', Visty VUCzVK, 223, p. 2.
2. Asyeyev, Yu. (1970) 'Dzhorzho Vazari' in *Vazari Dzh. Zhyttyepysy najslavetnishyx zhyvopysciv, skulptoriv ta arxitektoriv*. Kyiv: Mystetstvo, pp. 5–19.
3. Bazen, Zh. (1992) *Istoriya istorii iskusstva: Ot Vazari do nashih dney*. Moscow: Progress.
4. Gabrichevskiy, A. (1956) 'Vazari i ego istoriya iskusstv' in *Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhyvopistsev, vayateley i zodchih*, vol. 1. Moscow: Iskusstvo, pp. V–XXI.
5. Galin (1929) 'Teakombinat kultury', *Radyanskyj teatr*, 4–5, p. 21.
6. Dzhivelegov, A. (1933) 'Vazari i Italiya' in *Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhyvopistsev, vayateley i zodchih*. Moscow, Leningrad: Academia, pp. 13–54.
7. Kvitka-Osnovyanenko, G. (1981) 'Istoryya teatra v Kharkove' in *Kvitka-Osnovyanenko G. Zibr. tvoriv: U 7 t.*, vol. 7. Kyiv: Naukova dumka, pp. 90–103.
8. Lazarevskiy, Al. (1901.) *Ukrainskie istoricheskie melochi*, vol. 1. Kyiv: n.p.
9. Lunacharskiy, A. (1933) 'Predislovie' in *Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhyvopistsev, vayateley i zodchih*, vol. 1. Moscow, Leningrad: Academia, pp. 7–9.
10. Peretetz, V. (1908) 'Najblyzchi zavdannya vyvchennya istoriyi ukrayinskoyi literatury' in *Zapysky Ukrayinskogo naukovoogo tovarystva v Kyievi*, vol. 1, pp. 16–24.

- літератури // Записки Українського наукового товариства в Києві. 1908. Кн. 1. С. 16–24.
11. Протокол засідання дослідно-ідеологічного бюро АРКК від 5 червня 1929 р. // Нова генерація. 1929. № 6. С. 59–64.
 12. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник українського театрального музею. Київ, 1929. С. 9–40.
 13. Флоринский Т. Малорусский язык и «українсько-руський» літературний сепаратизм. Санкт-Петербург: [б. и.], 1900. 163 с.
 14. Щёголев С. Современное украинство: его происхождение, рост и задачи. Киев: Тип. т-ва Кушнерев и К°, 1914. 159 с.
 15. Щёголев С. Украинское движение как современный этап южнорусского сепаратизма. Киев: [б. и.], 1912. 588 с.
 16. Эфрос А. Вазари — писатель и историк искусства // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва; Ленинград: Academia, 1933. Т. 1. С. 55–98.
 11. 'Protokol zasidannya doslidcho-ideologichnogo byura ARKK vid 5 chervnya 1929 r,' (1929) *Nova generaciya*, 6, pp. 59–64.
 12. Rulin, P. (1929) 'Zavdannya istoriyi ukrayinskogo teatru' in *Richnyk ukrayinskogo teatralnogo muzeyu*, pp. 9–40.
 13. Florinskiy, T. (1900) *Malorussskiy yazyk i 'ukrayinsko-ruskiy' literaturniy separatizm*. Saint_Petersburg: n. p.
 14. Schegolev, S. (1914) *Sovremennoe ukrainstvo: ego proishozhdenie, rost i zadachi*. Kyiv: Tip. t-va Kushnerev i K°.
 15. Schegolev, S. (1912) *Ukrainskoe dvizhenie kak sovremennyiy etap yuzhnorusskogo separatizma*. Kyiv: n. p.
 16. Efros, A. (1933) 'Vazari — pisatel i istorik iskusstva' in *Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhivopistsev, vayateley i zodchih*, vol. 1. Moscow, Leningrad: Academia, pp. 55–98.

Klekovkin O.

Foundation and Empire: Hari Seldon's Project

Abstract. The object of research is the genre features of key works in the history of the global (including Ukrainian) art history, their functions and addressees. The subject of research is the function and, consequently, the genre of art research in the historical dimension. The metaphorical definition of the subject of research is inspired by the title of the novel *Foundation and Empire* by Isaac Asimov, which reveals the conflict between the global tendency of the Empire to absorb and the desire of art history to preserve its sovereignty considering its role in the national culture. The collision of this system and the latest academic standards is revealed by determining the logical chain from the art of cybercommunism to the formula of art and cultural scenarios in which the art object is represented, as well as the genres of art research, which ensured their functioning until recently. Therefore, the question of finding the solution to the problem of the function of art history in modern society is raised once again. After all, the function generates the method, which, in turn, forms the genre. Some provisions of this publication were specified in 2020 at the conferences "Problems of Methodology of Contemporary Art History and Cultural Studies" and "Culture. Art. Education. Relevant Polylogue" at the Modern Art Research Institute.

Keywords: status of art, formula of art, cultural scenario, academic standard, genre system.

Клековкин А. Ю.

Академия и империя: Проект Гэри Сэлдона

Аннотация. Объектом исследования являются жанровые особенности ключевых работ в истории мирового искусствоведения (включая и украинское), их функции и адресаты. Предмет исследования — функция и, следовательно, жанр искусствоведческого исследования в историческом измерении. Метафорическое определение предмета исследования навеяно названием романа «Академия и Империя» Айзека Азимова, которое раскрывает конфликт между глобальной тенденцией к поглощению Империей и стремлением искусствоведения, принимая во внимание его роль в национальной культуре, сохранить свою суверенность. Выстраивая логическую цепочку от искусства эпохи киберкоммунизма к формуле искусства и культурным сценариям, в которых репрезентируется арт-объект, а также к жанрам искусствоведческого исследования, которые еще до недавних пор обеспечивали их функционирование, выявлено столкновение целой системы с новейшими академическими стандартами. Это столкновение требует — в который раз — решения проблемы функции искусствоведения в современном обществе, поскольку функция порождает метод, который, в свою очередь, формирует жанр. Отдельные положения этой публикации были изложены в 2020 году на конференциях «Проблемы методологии современного искусствоведения и культурологии» и «Культура. Искусство. Образование. Актуальный полилог» в Институте проблем современного искусства.

Ключевые слова: статус искусства, формула искусства, культурный сценарий, академический стандарт, жанровая система.

Стаття надійшла до редакції 14.07.2020