

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, завідувач відділу естетики Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olexander Klekovkin

Doctor in Art Studies, Professor, head of the Department of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

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

Равлик у тетраедрі: Об'єкт дослідження — мистецтвознавство

A snail in a tetrahedron: Object of research — art history

Анотація. Завдання пропонованої розвідки — виявити виклики, що постали перед мистецтвознавством упродовж останніх десятиліть. Не розв'язати проблеми, а лише сформулювати, щоб привернути увагу мистецтвознавства до власних проблем — з точки зору його мети і завдань, а також природи фактів, якими оперує і які створює ця культурна практика. Аналіз здійснено з опорою на ідеї Л. Вітгенштайна, Р. Докінза, А. Месуді М. Кареева і принципів дійового аналізу. Питання, на які автор намагався знайти відповідь, — це питання про смисли сьогодишньої культури, про місце в ній мистецтвознавства, про роль мистецтвознавства у виробництві мистецтва, про стратегії мистецтвознавства та їхній зв'язок із особливою природою наукового факту у цій сфері.

Ключові слова: мистецтвознавство — виробництво мистецтва — прагматичний факт — культурний факт — занурення — віра.

Ледь помітні зміни світу, в якому мешкаємо, відчуваємо радше інтуїтивно, ніж раціонально: у чийсь незвично напруженій посмішці, у зрадливому шарудінні за спиною, у втраті старих і появі нових інтересів, критеріїв, принципів, цілей. І не одразу замислюємося про природу цих знаків і про те, що саме вони означають з точки зору культурної еволюції: *мінливість, конкуренцію, наслідування, модифікацію?*

Але одного разу, остаточно прокинувшись, усвідомлюємо, що опинилися у світі, в якому дедалі важче (неможливо) самоідентифікуватися із собою вчорашнім. З огляду на більшу або меншу готовність до пристосування, можемо із радістю зустріти «дивний, новий світ» або, навпаки, — зануритися у тривалу депресію; намагаючись подолати кризу, відмовитися від однієї гіпотези існування на користь іншої, нарощувати нову або, всупереч часові, відстоювати (героїчно, вперто, самовіддано) стару.

Такі кризи людство і кожна людина особисто долають упродовж свого існування неодноразово і реагують у притаманних історичному часові формах: сьогодні — політкоректністю (у контексті якої вже й мовчання стає небезпечним), повстанням дискримінованих і скривджених меншин, підлітковими «групами смерті», нічим не виправданою соціальною агресією, дивовижними подвигами «зацеперів», пранками, які претендують на гумор, і не менш несподіваними інформаційними приводами, на які є попит соціуму (відома поп-звізда

схуднула, розлучилася, поголилася, втомилася, перегрілася). Все це — ознаки нової культури, в якій одночасно ми виконуємо багато ролей: творців, носіїв, споживачів, піддослідних, катів, жертв, спокусників, спокушених і т. ін.

З точки зору минулого, новий світ видається схибленим, найчастіше провокує до фейлетонів, згадки про шарікових, швондерів, героїв Орвелла, Гакслі та інших літературних творів — здебільшого антиутопій. Саме цей приклад дають соціальні мережі і [не]залежні засоби масової інформації, що подеколи нагадують зброю масового ураження, націлену на мізки, в які вона намагається запхати черговий культурний, політичний, еротичний або якийсь інший атракціон (скандал).

Однак які цінності пропонує цей світ з його власної точки зору, і де його — цього світу та його власної точки зору — епіцентр? Яким ключем відчинити двері, бодай хвіртку, до розуміння нового світу та його мистецтва? Яку роль відведено у новому світі мистецтву і мистецтвознавству?

Звісно, йдеться не про жонглювання модними іменами і термінами, не про інтерпретацію якогось із творів, що найкраще продається (встигнувши перед тим самознищитися або — ще краще — лише окресливши порожнечу і розташували в ній — за півтора десятки тисяч євро — невидиму скульптуру); йдеться навіть не про бажання скиглити з приводу глибокої інтелектуальної порожнечі і невзаємозамінних токенів разом із цифровим

мистецтвом; навпаки, цілком оптимістичний намір *розшифрувати*, а не заперечити нові смисли, отже, визначити *факти*, які мають стати підґрунтям для мистецтвознавчого аналізу.

Своїми попередниками автор мусив би назвати всіх, хто так або інакше порушував питання про *природу наукового факту* — від філософів античності до Л. Вітгенштайна, Т. Куна, К. Поппера і багатьох інших, переліку яких слід було би віддати не одну сторінку. А втім, справжній поштовх до написання цього тексту автор отримав від праць Р. Докінза (егоїстичний ген), А. Месуді (культура еволюція), звісно, і від праць самого Ч. Дарвіна, чия ідея еволюції дала поштовх принаймні двом із названих тут авторів, а також від принципів дійового аналізу (П. Єршов, Г. Товстоногов) і праць М. Карєєва (прагматичні факти — події, культурні факти — побут; присутньо — це різниця між одиничними і повторюваними фактами; «всю сукупність подій, що відбуваються у суспільстві, всі акти людської діяльності можна назвати *прагматикою*, протиставляючи їй *культуру* як усю сукупність вже не дій, а *станів*, які є умовами і формами діяльності у суспільстві» [11]. Або у перекладі мовою дійового аналізу, *прагматичні факти* — це, вчинки, дії і події; *культурні факти* — здебільшого пропонувані обставини).

Як мусить бути зрозуміло з цієї присвяти, інструментом для пошуку смислів автор обрав еволюційну теорію Ч. Дарвіна із корективами Р. Докінза й А. Месуді, а також метод дійового аналізу, спрямований на пізнання мінливості ситуацій і конкуренції різних сил. Що ж до питання, на яке автор намагався знайти відповідь — бодай мозаїчну і придатну для індивідуального використання, — це питання про смисли сьогоднішньої культури і місце в ній мистецтвознавства (легко передбачити обурення опонента — про мистецтво з точки зору дарвінізму? ганьба, жаж, зрада високих ідеалів і традицій, закроєних на творення рейтингів митців та їхніх творів! Насправді — ніякої ганьби, адже мистецтво, з точки зору дарвінізму, це питання про його культурну еволюцію, отже, про *мінливість, конкуренцію і наслідування (модифікацію)* [20]).

Вихідні положення, на які спирався автор у своїй мисленій подорожі, такі:

а) впродовж історії людські спільноти, конкуруючи і прагнучи домінування, намагаються нав'язати своєму оточенню власні гіпотези смислів існування («Досліджуючи дійсні факти, ми завжди керуємося відомими точками зору, котрі інколи мають чисто гіпотетичний характер» [10, с. 132]; отже, життя у гіпотезі передбачає й особливе ставлення до наукових висновків — вони завжди будуть лише гіпотетичними; як тут не згадати Вітгенштайнове: «Те, що сонце завтра зійде, є гіпотезою» [6, с. 83]).

б) доводячи (спростовуючи) свою гіпотезу власним існуванням, людські спільноти намагаються подолати непідвладне — хаос і час, упорядкувати світ і закласти підвалини майбутнього (щоправда, ніколи увявлення про майбутнє не може врахувати всіх факторів ризику, внаслідок чого воно, майбутнє, зазвичай істотно відрізняється від гіпотетичних моделей, що переконливо довели найрізно-

манітніші культурні і соціальні проекти — від пірамід Хеопса і Римської імперії до країни, в якій «остаточно переміг соціалізм»); отже, протистояння «ми» і «вони», війна «правильних» і «неправильних» гіпотез, які зазвичай обстоюються як остаточне розв'язання якоїсь проблеми; це війна глухих із глухими, адже тільки ставлення до власних тверджень як до хитких припущень і здатність почути одне одного дає шанс розширити власне розуміння життя; тим більше, що й справжньої мети — тієї самої, заради якої нас закинуто у цей світ, — нам знати не дано, принаймні поки що; звісно, про богообраних пророків, яким уже все відкрилося, не йдеться, але їм — не суди;

в) виходячи із попереднього: істина — умовне поняття, з яким у повсякденному житті не маємо справи, і твердження, сприйняті як істинні, можуть бути чинними лише в межах певного місця, часу і конкретної спільноти, обмеженої поколінням, культурними традиціями тощо; не лише у повсякденному житті, а й у найнауковіших дискусіях, навіть тих, які мали честь бути надрукованими у виданнях, що індексуються у найнаукометричніших базах світу, маємо справу лише з гіпотезами, підтвердженими (або спростованими) емпіричним досвідом, логікою і, знов-таки, культурними традиціями або визначеними (призначеними) авторитетами в межах конкретного історичного простору і часу;

г) хоча із поняттям «гуманізм» усе ще виробляються різноманітні еквілібристичні трюки, однак у соціальному житті явищ, до яких можна застосувати це поняття, стає останнім часом все менше; поодинокі випадки гуманізму радше підкреслюють його екзотичність та його ж протилежність, котру, якщо вже так хочеться залишити цей термін, слід було би охрестити кібергуманізмом.

Головні гравці на полі нової культури — корпорації (інколи транснаціональні), чий прибуток дають змогу поглинути хоч і не найбільші, а все ж країни. Це означає, що їхні можливості прямо, опосередковано, приховано диктувати або, скажемо лагідніше, формувати моду, смак, загострювати або нівелювати геополітичні конфлікти може бути порівняно з можливостями найпотужніших політичних гравців. Чимала частка цих корпорацій або працює у секторі культурної індустрії або здійснює прихований вплив на *культуру споживання* (приміром, ІТ-корпорації, чий гаджети безпосередньо формують культуру споживання — як мистецтва, так і самого життя, і навіть одне одного). Це означає також, що головний конфлікт сучасності пов'язано з боротьбою у сфері культури, а *предметом цієї боротьби є культурний (отже, й інформаційний) вплив*.

Нові технології у сфері художньої культури *орієнтовано сьогодні здебільшого на вдосконалення режиму занурення (immersive mode)* — у світ героїв кінострічки, вистави, музики, живопису.

Однак *режим занурення* не є винаходом цифрової доби, адже перші згадки про театральних глядачів, які надто глибоко *занурювалися* у події вистави, відносяться до античності, а у XIX столітті стають ледь не найпопулярнішим атракціоном, із тих, що влаштовували самі глядачі

у театральній залі: саме про це свідчать популярні серед публіки кінця XIX — початку XX століття істерики («її “вмирання” на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомління не тільки слабо нервово жінцтво, але й декотрих мужчин ...» [21, с. 155]; «На сцені кінчався п'ятий акт. По театрі лунали істеричні крики. Княгиня Карабазі те-ж примусила себе до істерики, кавалери заходились біля неї, баронеса хотіла кликнути Софію, щоб подала несесер, але раптом з *derrière loge* почувся страшний крик правдивої істерики. То плакала Софія, але не гра геніяльної артистки, не п'ятий акт роздираючої драми викликали ті ридання, ні! Софія не чула того нічого. В риданні тому вибухнула вся образа, весь жаль, що гнітив цілий день душу Софії. Софія ридала тяжко, невгамовно... аж тут раптом замовкла, мов голос їй порвався. <...> Далі баронеса мовила до одного з паничів: — *От доказ того, як геніяльно грає Сара Бернар, що навіть, не бачивши її, падають в істерику!*» [17, с. 267]; «Після того, як Іван пішов, після слів Катрі <...> бувають оплески, ридання, а 1-й раз то була з двома баринями істерика. Сліз у публіці багато» [16, с. 476]; «Тяжка сцена в останній дії призвела кілька дам до істерики, і повела до переполоху публіки» [9]; «Публіка вітала бенефіціантку дуже тепло; було піднесено сила квіток. Була навіть — найбільший тріумф для артистки! — одна істерика на балконі» [30]; «Гра М. К. [Заньковецької] зробила величезне враження на публіку і оплескам та викликанням після кожної дії не було кінця, а серед дії в особливо драматичних місцях були й істерики» [29]; «Були, як звичайно, істерики [у театрі М. Садовського]» [4]; «<...> поміж публікою сталася гістерія wraz з двома слухачами — студентами і молодістю жінкою. Піднявся звичайний в таких випадках гармідер, вимогли спустити завісу і виставу не закінчили. П'єса “Глітай” <...> стала гвіздом сезону» і «проходила кожний раз з істериками і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “Всі квитки розпродані”... Буцімто публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на істерики й мляння і той заколот і гармідер, що у таких випадках стається в театрі. <...> якийсь пан з першого ряду до такої міри забувся, що скочив з місця і погрожуючи в повітрі ціпком, на увесь театр гукнув: — Бий, його, мерзавця, бий! І в тім, спам'ятавшись і засоромившись, в замішанні, утираючи хусткою сльози, вимкнув з театру» [5, с. 225]; «Сльози і гістерики не тільки — серед жінцтва, плакали й чоловіки — до таких афектів доходила публіка під впливом гри Марії Костянтинівни. <...> У драмі викликає вона щовечора гістеричний лемент глядачів» [24, с. 175]). Нехай читач не картає автора за розлогі цитати, вони необхідні задля демонстрації повторюваності культурного, а не одиничного прагматичного факту.

Постійна присутність у нашому житті мистецтва (наушники, смартфони, незаткнуті музичні колонки навколо), присутність здебільшого майже непомітна і неусвідомлена, відрізняє початок XXI століття від інших часів. Однак це не лише вдосконалення і розширення можливостей, це інший світ: з одного боку, у новому світі емоційне мистецьке підживлення дуже легко отримати, під-

ключившись до одного з гаджетів, а з іншого — розбещеність доступністю штовхає до пошуку дедалі гостріших емоцій і вигадання все несподіваніших інструментів (Безперечно, емоційним підживленням не вичерпуються можливості мистецтва, але здебільшого саме *занурення* (*переживання*) стає найпершим, а подеколи і найголовнішим провідником у світ мистецтва: «Головна місія шедевра — *транслявати емоції*, змушувати публіку відчувати однакові почуття, зваблювати людей, проникаючи до них в душу. Емоція — це лише один із інструментів у розпорядженні митця, який, однак, є невід'ємним»; утім, неначе перелякавшись власної категоричності, автор додає: «Вплив на наші почуття — це лише одна з можливостей мистецтва, однак не його обов'язок» [7, с. 9]. Справді, жодних зобов'язань стосовно споживача мистецтво нібито не має, однак неможливо ігнорувати той факт, що емоції належать до здебільшого неусвідомлених людиною цінностей [8, с. 272], раціоналізованих нею під іншими назвами).

Головним засобом масової інформації, інструментом, який забезпечував ефект занурення в емоційні стани, у давніх Афінах був театр. За доби середньовіччя — церква. Подальша диференціація розгорталася шляхом розширення і сегментації соціального простору — площа, салон, клуб тощо; так само сегментувалися і дедалі доступнішими ставали нові інструменти впливу — книга, газета, кіно, радіо, телебачення, соціальні мережі тощо. На відміну від людини середньовіччя, для якої ледь не єдиним доступним простором, у якому можна було зустрітися з мистецтвом, були храм або площа, сучасна людина живе (принаймні може жити), немов *равлик* або личинка, котрій дедалі важче вилюпитися зі свого інфантильного мистецького *кокона*.

Видається, що всі ці технології прагнуть створити ефект присутності. Насправді — і це особливо помітно завдяки підсилювачу, яким стали цифрові технології і мережі, — це ефект відсутності, втечі від світу заради переживання якогось унікального емоційного стану — можливо, на кшталт згаданих вище театральних істерик і адреналіну, заради якого здійснюють свої подвиги «зацепери».

Отже, й вимір «значення» або «високохудожності» мистецького твору мусив би визначатися радіусом масового ураження та його здатності *зачакувати, створити ефект равлика або кокона*.

На це можна заперечити — мовляв, до театру ми йдемо або у твір іншого мистецтва занурюємося заради «пізнання» світу. Але це дурниця, адже, навіть ставши дорослими, ми мало відрізняємося від трьох- або п'ятирічної дитинки, котра у тисячний раз просить дідуся або бабусю прочитати вже «пізнану» казку, котра її настільки зачарувала, що була вивчена напам'ять. Так само не відрізняємося й від підлітків, які у тисячний раз прослуховують одну й ту саму мелодію, інколи ще й одноманітну. Це вже згодом, коли потрапляємо до рук учителів, у наші мізки втоптують сумнівні істини, що, мовляв, мистецтво — це мислення в образах, художня правда, ідейність, концепція і т. ін. Але що робити із дитиною в собі?

Опонент, безперечно, скористається можливістю спростувати тезу про дитинку — мовляв, хіба можна у питаннях високого мистецтва посилатися на несформований смак дитини?

Не тільки можна, а й слід, принаймні з двох причин: а) з одного боку, він, цей смак, ще не захарашений ідеологемами, теоремами і забобонами зі світу дорослих; б) з іншого боку, смак дитини сформовано вже у ранньому віці, коли вона навчилася розрізняти мелодію мови мами і колір її волосся, коли, нарешті, почала долати той самий шлях, який долало і людство — античність формувала смак середньовіччя, псевдокласици і т. д. (тобто всі ми, виховані в європейському культурному полі, так або інакше залежимо від смаку античності); упродовж життя смак дитинки розширюватиметься за рахунок «ерудиції», завдяки якій вона знатиме, що саме слід вважати «гарним», «передовим» і «прогресивним»; так само вона опануватиме все новіші і карколомніші правила мистецьких «ігор», створених митцями.

Отже, мистецтво як текст (система знаків), зрахований не на раціональну інтерпретацію, але на формування «чистої емоції» (точніше — очищеної художньої емоції), що, у свою чергу, підсилює віру або соціальний настрій і стає гарним підґрунтям для поширення постправди.

Відсутність об'єктивних методів аналізу емоційного випромінювання мистецького твору і масових емоцій сукупно із запропонованою Умберто Еко ідеєю «відкритого тексту» (що опосередковано скасовує можливість об'єктивного аналізу твору мистецтва) змушує переключити увагу мистецтвознавства з інтерпретації художнього твору на процес його виробництва, просування, споживання і т. ін. Утім, значні корективи у сюжет розмови вносить адресат — зі споживачем овочів і фруктів розмовляють про їхню користь для здоров'я, з виробником — про збільшення врожайності, логістику, маркетинг і прибутки.

Це тягне за собою необхідність розв'язання іншої проблеми. Результати досліджень природничих і точних наук приходять до кінцевого споживача опосередковано, втілені у конкретних промислових виробках, технологіях, продуктах. Пересічний користувач сучасних гаджетів або ліків нічого не тямить ні у програмуванні, ні у фармакології, хоча й користується ними. Отже, між виробником наукового знання і кінцевим отримувачем існує посередник — виробник. Чи вибудовується такий самий виробничий ланцюжок у мистецтвознавстві, а якщо так, хто виступає у ролі посередника і отримувача? Що таке мистецтвознавство — практично орієнтоване знання чи схоластика для вузького кола посвячених? Відповіді на ці питання мають вирішальне значення, адже визначають не лише відбір фактів (прагматичних, культурних), якими оперуватиме мистецтвознавство, а й перспективи практичного застосування результатів досліджень.

Перш ніж шукати відповіді на ці питання, спробуймо відповісти на інше: що має більше значення — прагматичний факт (відбулася якась подія) чи віра у цю подію

багатьох поколінь (культурний факт)? Або, спростивши і радикалізувавши запитання: яку роль у нашому ставленні до того або іншого твердження відіграє віра? Виявляється, ключову, адже, здається, *тільки людина здатна не вірити власним очам*. Чимало таких прикладів дає мистецтво, розвінчуючи віру у привидів свідомості (Дон Кіхот) або описуючи казус ревізора (саме внаслідок віри у приїзд ревізора розгорнулися події гоголівської комедії). Віра була рушійною силою хрестових походів, релігійних війн, і так само радянська влада — зокрема й засобами мистецтва — намагалася прищепити країні віру в комунізм (щоправда, в останньому випадку мусимо відокремити віру від гасла, адже це не одне й те саме).

У цьому контексті репліка Едварда Бернейса про те, що «свідоме і вміле маніпулювання впорядкованими звичками і смаками мас є важливим складником демократичного суспільства» [3, с. 1], могла би викликати роздратування, якби не була правдивою. Бо інакше, стверджує Бернейс, — *хаос*, до якого ми, звісно, не звикли. Хаос — це ніким не регульований ринок думок, що для світу, в якому панує віра, дуже небезпечно. Про всяк випадок, аби не плутали пропаганду з інформаційною кампанією, Бернейс додає: «Єдина відмінність між пропагандою та інформаційною кампанією полягає в тому, з якої точки зору вони розглядаються. Якщо ми віримо у щось — це інформаційна кампанія. Якщо не віримо у щось — це пропаганда» [2, с. 199]. Отже, вірити — морально, не вірити — аморально. Згадавши єзуїтське «мета виправдовує засоби», знайдемо приклади, коли саме заради віри поширювалися ідеї, в які не вірили навіть самі поширювачі. Невипадково Бернейс наводить одне зі значень терміна *пропаганда*: «Колегія пропаганди у Римі, заснована папою Урбаном VIII 1627 року для навчання священників-місіонерів; Sacred College de Propaganda Fide») [3, с. 15].

Може здатися, що у постіндустріальному суспільстві (пріоритетом якого вважається виробництво і торгівля інформацією), пропаганда (отже, боротьба за віру) мусить висунутися на перше місце і стати головним інструментом соціального впливу. Однак так здається лише у випадку, якщо будь-яку маячню ми називаємо інформацією і не відрізняємо її від дезінформації, а конкуренція (гіпотез, вір, гасел, інформації і дезінформації) розгортається в умовах вільного, а у даному разі — ще й художнього ринку.

Про ринок українського мистецтва (коли старше покоління, удаючи жерців, все ще молилося у «театрі — храмі мистецтва»), здається, першою поставила питання Людмила Старицька-Черняхівська: «Коли смак її [української інтелігенції] запаує “на ринке” українського театру...» [27, с. 330]. У середині 1920-х цього словосполучення перестали цуратися, з'явилися навіть похідні терміни: *акторський, артистичний, концертний, театральний, художній, художньо-театральний ринок* та ін.

Про мистецьку моду, як один із механізмів панування на ринку, в Україні заговорили десь наприкінці XIX століття — спочатку іронічно, ніби соромлячись, а згодом все впевненіше: «У нас тепер на Лучицьку мода» [28, с. 495]; «Після звісного успіху артистичного й матеріального

першої трупі настала на Україні і Московщині мода на українські спектаклі» [33, с. 269]; «Мода на українців була велика. Нам часто влаштували вечірки. Покликав нас на обід до себе і Михайло Іванович Драгомирів. Він тоді завідував Академією генерального штабу» [25, с. 90]; «Перша п'єса належить модному тепер Стріндбергові і оповідає про те, як графська дочка стала в Іванову ніч любовницею свого лакея, а тоді з сорому зарізала бритвою» [35].

«Акторська біржа» або — у ширшому сенсі — біржа мистецтва, як один із елементів мистецького ринку, вперше згадується у 1910-х роках, а інтерес до неї загострюється у середині 1920-х, коли театр охопило безробіття, що, у свою чергу, спонукало як до загострення економічної боротьби між мистецькими напрямками, так і до вимушеної перекваліфікації багатьох акторів. Щоправда, причини безробіття шукали не у втручаннях держави у культурне життя (одержавлення мистецтва), а у неготовності самих митців до перекваліфікації: «Серед загального безробіття безробітні робітники мистецтва, шукаючи роботи, не беруть на увагу головного, а саме, що їхнє безробіття в значній мірі залежить од самих безробітних, через їх відсталість та нездібність охопити вимоги сучасності. Треба одверто сказати, що з усієї маси безробітних “Посередробмису” можуть дістати працю в першу голову тільки кваліфіковані робітники, що близькі до нашої сучасності. <... > Більшу-ж частину безробітних, мало кваліфікованих, стихійно викинуто на громадський театральний кін за часів військового комунізму, майже без усякої театральної підготовки. Ці “робітнички”, без певної професії, мало здатні до праці, не можуть сподіватися на працю в умовах сьогоденного дня. Практика показала, що робітники високо кваліфіковані безробітними майже не були. Для тої ж, більшої частини безробітних, що про неї ми говорили вище, коли вони справді бажають працювати як слід, ми кидаємо нове гасло: “На громадську працю!”. Лише так ми зможемо хоч почасти ліквідувати безробіття серед цієї маси малокваліфікованих робітників і тим самим зняти з обліку чужих нам людей, що підривають працю та авторитет кваліфікованих робітників і його органу “Посередробмис”. І, зважаючи на право справжніх робітників мистецтва працювати, на право кваліфікованих робітників одержувати працю, на ліквідацію безробіття, ми кидаємо через шари безробітних наше гасло: “За мистецтво!” Хто має вуха хай слухає» [23]. Незважаючи на заклики, кількість безробітних, навіть за офіційною статистикою, постійно зростала. 1926-го року повідомлялося, що, «за відомостями ЦК Робмису на 1 липня кількість безробітних по спілці Робмис доходить цифри 22 % всіх членів союзу. Хоча останнього часу в багатьох місцях формувалися трупи для зимового сезону, проте кількість безробітних зменшилась на небагато. ЦК зараз виробляв низку заходів для врегулювання питань у справі безробіття» [34].

Запрацювали селекційні перекваліфікаційні комісії, до складу яких входили передусім представники влади: «19-го квітня почалася перекваліфікація естрадників

<... >. В складі комісії були представники: Політосвіти, Політконтролю, Культвідділу, ОРВС, Робмис, Драма, Укдрами — і інш.» [22]. Про характер роботи цих комісій свідчать претензії, висловлені на їхню адресу і видрукувані навіть на сторінках офіційних видань: «Треба перекваліфікаційним комісіям не ставати на шлях сухого формалізму та бездушного бюрократизму <... >. Я теж був присутнім на перекваліфікації одного колективу, що її провадила київська комісія на чолі з тов. Ураловим. Приписала ця комісія в своєму висновку майже всім акторам стару школу й небажання перейти на нові рейки. А хіба питала ця комісія акторів про їхнє небажання? Ні. Це власна думка комісії. І от, моментально, одним розчерком пера: викинути за борт... Це — бездушний, сухий формалізм. Я хочу запитати т. т. київських перекваліфікаторів: чи є можливість всім акторам попасти на учбу до “Березоля” або до “Франківців”? Ясно, що ні. Друге запитання: яка провина старого актора, що ще до революції він пропрацював на старій сцені більше десятка років і не зміг попасти на виучку до Мейєрхольда або до Курбаса? ... Яка провина цього актора, що до революції український театр був лише суто побутовий? А тепер за цю провину цього актора викидають на смітник. Ще третє запитання: що повинен той старий актор (ще повний сили й енергії) робити, коли він не знає другої професії та й пізно їй вже вчитися? На іспитах політграмоти треба теж мати не єзуїтський, а товариський підхід, бо як інакше, як не єзуїтським підходом можна назвати таке запитання, зроблене з лукавою посмішкою: А чи не знаєте ви товаришу, де зараз перебуває Троцький? Що цим хотіла комісія показати? Чого вона добивалася? Чи, мовляв, не листується актор з Троцьким, а тому може й знає його адресу? ... Поводження з початкучим молодняком з боку цієї київської комісії було неприпустиме, запитання носили іронічний характер, були насмішки й навіть цілковите глузування <... >. Не дуже захоплюйтеся, т. т. перекваліфікатори, своєю ролюю “вершителів судєб” та своїм правом “карати й милувати”. Цікаво було б почути про перекваліфікацію та перекваліфікаторів ще думку других робітників робмисників» [26]. Так само і в цьому випадку — хай не ображається на автора читач за розлогі цитати, адже описані в них культурні факти не надто відомі і потребують принаймні нагадування.

В обох випадках — офіційного роз'яснення безробіття і впровадження перекваліфікаційних (селекційних) комісій — маємо справу з маніпуляціями, що, на думку вже цитованого Бернейса, «є важливою складовою демократичного суспільства» [3, с. 1] (на думку автора, краще було би вжити «масового», а не «демократичного» суспільства, бо останній термін, принаймні у радянському і пострадянському контексті, вживається надто вільно і гнучко — згадаймо, бодай, «демократичний централізм» та ін.).

Якби двадцять роки не перейшли стрімко у тридцять, а біржу мистецтва, відкинувши базікання про високебіле-пухнасте, стали прискіпавіше досліджувати з точки зору економіки, обов'язково почала би з'ясовуватися роль основних гравців на ринку мистецтва, для означення яких,

не вигадуючи нових назв, можна було би скористатися звичним на фінансовому ринку сленгом: «бики» (зада-легідь скуповують цінні папери, сподіваючись заробити на зростанні ринку) і «ведмеді» (очікують і, якщо можуть, сприяють падінню цін, щоб потім задешево придбати товар), у проміжку між якими розташувалися «свині», «лосі», «зайці», «вівці» і «вовки».

На тлі піднесення ролі пропаганди (*віра*) дедалі меншого значення надавалося спочатку балачкам, а згодом і думкам про земне — про безробіття, ринок, моду і т. ін. (примусити суспільство *повірити*, що «війна — це мир», як передбачив Орвелл і довів сучасний світ, не так уже й важко).

Натомість було монополізовано «ринку» художньо-пропагандистських послуг, на якому замовником виступала держава і створювані нею «моди» на загальнодержавні кампанії — боротьби з кимось, чимось, за щось, проти когось і т. ін.

Внаслідок монополізації «ринку» ще молоде на ті часи мистецтвознавство, не довго вагаючись між фактами і вірою, стрімко еволюціонувало (міналівність, конкуренція, наслідування, модифікація) і знайшло для себе комфортні, ще ніким незайняті ніші, внаслідок чого розважливі пішли в один бік, а спритні і гнучкі — в інший. І сформували кілька мистецтвознавчих шкіл, заради характеристики яких і було здійснено попередній розгляд системи ключових понять: *гіпотеза, прагматичний і культурний факт, віра, інформація*.

У найзагальнішому вигляді серед стратегій, що їх і досі, спираючись на інституційну пам'ять, тримає на озброєнні мистецтвознавство, дуже умовно можна виокремити такі.

Найменш реалізованою, на думку автора, є стратегія, орієнтована на *аналіз прагматичних фактів — подій* (подія — це не народження видатного митця або твору, але докорінна зміна пропонованих обставин, в яких реалізується мистецька діяльність [12; 13; 14]: приміром, заборона українських вистав у ХІХ столітті, створення першого українського стаціонарного театру, одержавлення мистецтва радянською владою [15]). Незважаючи на те, що у більшості праць, в яких аналізується театральна культура ХІХ–ХХ століть, перелічені події (прагматичні факти) розглянуто доволі широко, у цілому, рушійні сили цих подій (прагматичні факти) проаналізовано здебільшого у політичній площині, тоді як впливові на розвиток художньої культури революційних технічних засобів, змін податкового законодавства, впровадження колективної критики, режиму бездотаційності театрів, різноманітних змичок і шефств, закритих вистав тощо увага приділялася лише зрідка.

Виокремити підхід, що спирається на культурні або прагматичні факти, — неможливо так само, як розмежувати дію (подію) і пропоновані обставини. Культурні факти пов'язані із подією історією і прагматичними фактами, отже, зі зміною пропонованих обставин. Ці зміни епізодично досліджувалися у багатьох працях, однак радше у вигляді окремих спостережень, аніж системно.

Натомість дуже популярною є імітація цієї стратегії, що базується на *призначенні на роль видатних подій* народження видатних митців, появу «видатних» творів (щось на кшталт творинь святих отців) тощо. Насправді, це не події — це лише перелік об'єктів релігійного поклоніння в межах певного місця, часу і культурного середовища. Якщо виходити з уявлення, що кожен твір — це щоразу новий світ, поняття «видатний» втрачає сенс, а сам «метод» призначення творів або митців на ролі «видатних», що спирається на традицію і *віру* у невмирущість цієї традиції, оголює свою антинауковість. Реалізується цей «метод» здебільшого у жанрах рецензії, огляду, творчого портрета, у виданнях для молодшого шкільного віку — щоб дитинка завчила, кого вважати генієм, кого визначним, талановитим, здібним або просто широко (нешироко) відомим митцем. Цю стратегію можна охарактеризувати як антигіпотетичну, вона виключає можливість гіпотез, адже спирається на віру, архетипи й ампулу (жертвами цієї системи у перші роки радянської влади стали Котляревський і театр корифеїв, так само у пізніші часи — Гнат Юра і ряд інших діячів, які не вписувалися у канон «сакральних» явищ української культури; проте і сам канон був і залишається дуже динамічним). У межах цієї стратегії музеї сприймаються як каплиці і моляльні будинки, а не простір, у якому перехрещуються художні гіпотези; історичні пам'ятники сприймаються як ідоли, а не сліди минулого і т. ін.

Безперечно, і накопичення прагматичних фактів, як і дослідження фактів культурних — шлях виснажливий і, з огляду на слабкі соціальні стимули, малопривабливий. Однак що є причиною, а що наслідком, запитаємо самих себе — чи задовольняє мистецтвознавство потреби суспільства, коли розповідає про те, кого *слід* вважати великим, видатним, посереднім, персоною grata або non grata?

Доки ми намагалися розібратися з культурними і прагматичними фактами, вірою та інформацією, десь на узбіччі залишалося невирішеним ледь не найважливіше питання — про статус інших тверджень. Приміром, що робити із цією реплікою: «Більшість театральних діячів остільки *бездарна*, що не вміє помічати зросту глядача, а все напихає його цвілим дріб'язком» [32]. Або з такими висновками рецензента: «Музика — сіра, нудна, заялозена і *бездарна*» [31]; «Героиня пьєсы осталась в олицетворении г-жи <...> совсем безжизненным манекеном! <...> Публики на спектаклях малорусской труппы бывает немного» [1]. Здебільшого подібні «аксіоматичні» плявки й оплески сформульовано імперативно, без претензії на аргументацію; спираючись на *віру в авторитет* видання або рецензента (їхню правдивість, смак, етичні чесноти), ці «концепції» розраховано на пробудження у читача одного з двох найконвертованіших на ринку мистецтва емоційних станів — від бурхливих оплесків, що переходять в екстатичні овації, до «зривання масок» і всенародного обурення; і те й інше легко конвертується у матеріальні активності, особливо, у демократичному суспільстві, важливою складовою якого, згадаймо Бернейса, є «*маніпулювання* *впорядкованими звичками і смаками мас*» [3, с. 1].

Що це — культурні або прагматичні факти, оціночні судження, наклеп, художні прийоми, інформаційна кампанія, бойовий клич швондерів? І що робити дослідникові театру, коли джерела мерехтять «фактами» на кшталт «бездарно», «високохудожньо», «мало», «багато»? Тиражувати ці «факти» й далі?

Взагалі таких мистецтвознавців і рецензентів люблять («Я тепер уже рецензентом став... — О?! Цяця!» [28, с. 495]). Люблять сучасники, а мусили би любити і дослідники, адже всі ці твердження — і про *бездарність* театральних діячів, і про *бездарність* музики і про *мало / багато* публіки — є фактами, тільки фактами прихованими — вони розповідають вони не про театральні вистави, а про звичний для часу інструментарій маніпулювання і самих маніпуляторів — авторів цитованих дописів, які варті уваги не меншої, ніж самі митці та їхні твори, адже все це — факти театральної культури. Недостатнє розуміння залежності конкретного мистецького твору від художньої культури історичної доби знецінює усі теревені про нього. Щоб там не думав митець, однак у процесі виробництва мистецтва бере участь не лише він сам, а й уся незрима художня культура доби — із системою її мистецької освіти, традиціями, стимулами і санкціями та ін.

На початку ХХ століття, за доби режисерського театру, для унаочнення нового типу виробничих стосунків Всеволод Мейерхольд запропонував ще незвичну на той час геометричну фігуру: трикутник, вершинами якого були *автор, актор і, головне, режисер* [19, с. 37]. У *режисероцентричній* формулі Мейерхольда поза виробничим процесом й узагалі поза театральною культурою залишилися не лише сценографи, композитори, а й дослідники театру і рецензенти, до послуг яких він звертався повсякчасно (листувався з О. Гвоздевим, Л. Гуревич, К. Державіним, товаришував з Б. Алперсом, Б. Асаф'євим, закликав їх до участі у боротьбі за «справжнє мистецтво»; щоправда, інколи так само легковажно зрікався: «Гвоздев наврал Вам. Театроведи хотят показать свою ученость в кавычках» [18, с. 282]).

Які ж висновки із суперечливої поведінки Мейерхольда і, в цілому, з подорожі, запропонованої автором?

Виходить, справу маємо не з трикутником Мейерхольда, а з набагато складнішою фігурою, котра, з урахуванням усіх складників театральної культури, нагадує *тетраедр*. І найголовніше питання, на яке мусить дати відповідь кожна доба, — питання про участь театрознавця або, ширше, мистецтвознавця у виробництві, просуванні, споживанні арт-об'єкта; яке місце відведено мистецтвознавству у цьому тетраедрі? Сторонній спостерігач, натураліст, який відстежує життя комах і сплетіння їхнього павутиння, чи учасник процесу, який формує уявлення принаймні про одну — вихідну — точку, від якої починає свій рух театр? Суб'єкт впливу чи об'єкт, у кадрі чи поза кадром?

Учорашні володарі думок, інтелектуальна еліта, подеколи пручаючись сучасному світові, остаточно втратили доступ не лише до засобів масової інформації, а й до наукових видань, віддавши їх без бою чутливому до перемін бізнесові. Це теж втеча — у *кокон* або у позицію *равлика*, на яких перетворюються не лише споживачі, а й саме мистецтвознавство, яке тягне невідомо куди вантаж сумнівно законспектованих книжок, думок, сумнівів і розваг.

У контексті постіндустріального суспільства перед мистецтвознавством стоять надзвичайно суперечливі завдання, вибір між якими залежить від адресата, отже, й замовника: з одного боку, мистецтвознавство ніби повинно «розчаклувати» саме мистецтво і допомогти читачеві, глядачеві, слухачеві — *вірянину* — вилізти зі створеного пропагандою та інформаційними технологіями *кокона* і підготувати його до життя у реальному світі (світі фактів, який автор не наважується назвати матеріальним, з огляду на місце віри у нашому житті); але, з іншого боку, проаналізувавши і поділившись результатами свого аналізу з митцями, мистецтвознавство надає їм допомогу у створенні цього *кокона*.

І у цьому контексті чи найголовнішою, попри балачки про впливи, запозичення та інше, стає відповідь на просте (складне) запитання: *як це зроблено, як і чому працює; як написано твір, який викликає у глядача нестримне, немов ревіння бика, бажання: «Джоконда, котрою надо украсть!»*.

Література

1. Александровский И. Театральные заметки // Киевлянин. 1900. № 321. С. 3.
2. Бернейс Э. Кристаллизация общественного мнения. Санкт-Петербург, 2021. 208 с.
3. Бернейс Э. Пропаганда. Москва, 2010. 176 с.
4. В. Старий [Королів Василь]. Народний дім т-ва Грамотности. Труппа М. К. Садовського // Рада. 1909. № 270. С. 5.
5. Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. 1928. № 7. С. 213–231.
6. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.
7. Д'Орацио К. История искусства в шести эмоциях. Москва: Эксмо, 2020. 352 с.
8. Додонов Б. Эмоция как ценность. Москва: Политиздат, 1978. 272 с.
9. Иванченко М. Театр «Соловцов» // Рада. 1906. № 42. С. 3.
10. Кареев Н. И. Введение в изучение социологии. Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1913. 422 с.
11. Кареев Н. И. Общие основы социологии. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 248 с.
12. Клековкін О. Ю. Розщеплення історії // Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2008. № 2–3. С. 10–25.
13. Клековкін О. Ю. Історія мистецтва як міфотворчість // Мистецтвознавство України. 2018. Вип. 18. С. 77–85.
14. Клековкін О. Ю. Подія в історії мистецтва: виробництво статусу // Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 14. С. 214–226.
15. Клековкін О. Ю. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси. Київ: Арт Економі, 2020. 232 с.
16. Кропивницький М. А. Лист до М. М. Аркаса. 21.02.1899 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. Київ: Держлітвидав УРСР, 1960. Т. 6. С. 476.
17. Леся Українка. Жаль // Зоря. 1894. № 15. С. 265–270.
18. Мейерхольд Вс. Б. В. Асафьеву. 29 марта 1928 г. // Мейерхольд Вс. Переписка: 1896–1939. Москва: Искусство, 1976. С. 282.
19. Мейерхольд Вс. О театре. Санкт-Петербург: Просвещение. 1913. 208 с.
20. Месуди А. Культурная эволюция. Как теория Дарвина может пролить свет на человеческую культуру и объединить социальные науки. Москва: Издательский дом «Дело», РАНХиГС, 2019. 384 с.
21. Нечуй-Левицький І. С. Марія Заньковецька, українська артистка // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. Київ: Наукова думка, 1968. Т. 10. С. 148–160.
22. Перекваліфікація естрадників в Одесі // Мистецька трибуна. 1930. № 7. С. 8.
23. Марко Портний. За мистецтво // Пролетарська правда. 1925. № 145. С. 5.
24. Рудін П. І. Артистичний шлях М. К. Заньковецької // Червоний шлях. 1926. № 3. С. 164–183.
25. Саксаганський П. К. Театр і життя: Мемуари. [Харків; Полтава]: Рух, 1932. 192 с.
26. Свій. Про перекваліфікацію та про перекваліфікаторів // Мистецька трибуна. 1930. № 17. С. 12.
27. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки). Закінчення // Україна. 1907. № 11–12. С. 281–346.

References

1. Aleksandrovskiy I. (1900). Teatralnyye zametki. *Kievlyanin*, 321, 3.
2. Berneys E. (2021). *Kristallizatsiya obschestvennogo mneniya*. Sankt-Peterburg, 208 s.
3. Berneys E. (2010). *Propaganda*. Moskva. 176 s.
4. V. Staryj [Koroliv Vasy'l']. (1909). Narodnyj dim t-va Gramotnosti'. Truppa M. K. Sadovskogo. *Rada*, 270, 5.
5. Vanchenko K. (1928). Spogady' ukraïns'kogo ly'cediya. *Chervonyj shlyax*, 7, 213–231.
6. Vitgenshtajn L. (1995). *Tractatus Logiko-Philosophicus. Filosofov'ki doslidzhennya*. Ky'yiv: Osnovy'. 311 s.
7. D'Oratsio K. (2020). *Istoriya iskusstva v shesti emotsiyah*. Moskva: Eksmo. 352 s.
8. Dodonov B. (1978). *Emotsiya kak tsennost'*. Moskva: Politizdat. 272 s.
9. Ivanchenko M. (1906). Teatr «Solovcov». *Rada*, 42, 3.
10. Kareev N. I. (1913). *Vvedenie v izuchenie sotsiologii*. Sankt-Peterburg: Tip. M. M. Stasyulevicha. 422 s.
11. Kareev N. I. (2010). *Obschie osnovyi sotsiologii*. Moskva: Knizhnyy dom «LIBROKOM». 248 s.
12. Klekovkin O. (2008). Rozshheplennya istoriyi. *Naukovy'j visny'k Ky'yivs'kogo Nacional'nogo univerty'setu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo*, 2–3. 10–25.
13. Klekovkin O. (2018). Istoriya my'stecztva yak mifotvorchist'. *My'stecztvoznavstvo Ukrayiny'*, 18, 77–85.
14. Klekovkin O. (2018). Podiya v istoriyi my'stecztva: vy'robny' cztvo statusu. *Suchasne my'stecztvo*, 14, 214–226.
15. Klekovkin O. (2020). *Teatral'na kul'tura Ukrayiny': Scenariyi. Roli. Statusy'*. Ky'yiv: Art Ekonomii. 232 s.
16. Kropyvnyts'kyj M. L. (1960). Lyst do M. M. Arkasa. 21.02.1899. *Kropyvnyts'kyj M. Tvory: U 6 t. Kyjiv: Derzhitvydav URSR*. № 6. S. 476.
17. Lesya Ukrayinka. (1894). Zhal'. *Zorya*, 15, 265–270.
18. Meyerhold Vs. — B. V. Asafevu. (1928). *Meyerhold Vs. Perepiska: 1896–1939*. Moskva: Iskusstvo, 1976. S. 282.
19. Meyerhold Vs. (1913). O teatre. Sankt-Peterburg: Prosveschenie. 208 s.
20. Mesudi A. (2019). *Kulturnaya evolyutsiya. Kak teoriya Darvina mozhnet prolyt svet na chelovecheskuyu kulturu i ob'edinit sotsialnyie nauki*. Moskva: Izdatelskiy dom «Delo», RANHiGS. 384 s.
21. Nečuj-Levyc'kyj I. S. (1968). Marija Zan'kovec'ka, ukrayins'ka arystyka. *Nečuj-Levyc'kyj I. S. Zibrannija tvoriv: U 10 t. Kyjiv: Naukova dumka*. T. 10. 148–160.
22. Perekvalifikaciya estradny'kiv v Odesi. (1930). *My'stecz'ka try'buna*, 7, 8.
23. Marko Portny'j. (1925). Za my'stecztvo. *Proletars'ka pravda*, 145, 5.
24. Rulin P. I. (1926). Arty'sty'chny'j shlyax M. K. Zan'kovecz'koyi. *Chervony'j shlyax*, 3, 164–183.
25. Saksagans'ky'j P. K. (1932) *Teatr i zhy'ttya: Memuary'*. [Xarkiv; Poltava]: Rux. 192 s.
26. Svij. (1930). Pro perekvalifikaciyu ta pro perekvalifikatoriv. *My'stecz'ka try'buna*, 17, 12.
27. Stary'cz'ka-Chernyaxivs'ka L. (1907). Dvadcyat' p'yat' rokov ukrayins'kogo teatru (Spogady' ta dumky'). *Zakinchennya. Ukrayina*, 11–12, 281–346.
28. Staryc'kyj M. P. (1989). *Talan. Staryc'kyj M. P. Tvory: u 6 t. Kyjiv: Dnipro*. T. 3. 443–522.

28. Старицький М. П. Талан // Старицький М. П. Твори: у 6 т. Київ: Дніпро, 1989. Т. 3. С. 443–522.
29. Театр «Грамотности» [«Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного] // Рада. 1908. № 216. С. 5.
30. Театр і музика // Рада. 1908. № 166. С. 3.
31. Туркельтауб І. Гастролі Клари Юнг: «М-лле Піпсі» [оперета «Гопля» Б. Юнгвіца] // Вісті ВУЦВК. 1925. № 209. С. 3.
32. Туркельтауб І. Криза театру // Література, наука, мистецтво. 1924. № 26. С. 1.
33. Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1910. 444 с.
34. Хроніка // Нове мистецтво. 1926. № 27. С. 18.
35. Litera [Пахареvський Леонід]. Театр «Соловцов». «Графiня Юлія» та «Афiнiянка Лизистрата» // Рада. 1910. № 7. С. 4.
29. Teatr «Gramotnosty'». (1908). *Rada*, 216, 5.
30. Teatr i muzy'ka. (1908). *Rada*, 166, 3.
31. Turkel'taub I. (1925). *Gastroli Klary' Yung: «M-lle Pipsi»* [op-ereta «Goplya» B. Yungvicza]. *Visti VUCzVK*, 209, 3.
32. Turkel'taub I. (1924). *Kry' za teatru*, *Literatura, nauka, my'stecz-stvo*, 26, 1.
33. Franko I. Ya. (1910). *Nary's istoriyi ukrayins'ko-rus'koyi literatury' do 1890 r. L'viv: Ukrayins'ko-rus'ka vy'davny'cha spilka*. 444 s.
34. *Xronika*. (1926). *Nove my'steczstvo*, 27, 18.
35. Litera [Paxarevs'ky' j Leonid]. (1910). Teatr «Solovczov». «Grafy'nya Yuliya» ta «Afy'nyanka Ly'zy' strata». *Rada*, 7, 4.

Olexander Klekovkin

A snail in a tetrahedron: Object of research — art history

Abstract. The object of the article is to identify the challenges that art history has faced over several decades. It doesn't imply solving the problems, it means defining them in order to draw the attention of art history to its own problems — in terms of its purpose and objectives, as well as the nature of the facts, which this cultural practice operates and creates. The analysis is based on the ideas of L. Wittgenstein, R. Dawkins, A. Mesudi, M. Kareev and the principles of active analysis. The questions the author tried to answer are questions of the meanings of today's culture, the place of art history in it, the role of art history in art production, the strategy of art history and their connection with the special nature of scientific fact.

Keywords: art history — art production — pragmatic fact — cultural fact — «immersion» — faith.

Александр Клековкин

Улитка в тетраэдре: Объект исследования — искусствоведение

Аннотация. Задача статьи — выявить вызовы, стоящие перед искусствоведением на протяжении последних десятилетий. Не решить проблемы, а лишь сформулировать, чтобы привлечь внимание искусствоведения к его собственным проблемам — с точки зрения его целей и задач, а также природы фактов, которыми оперирует и которые создает эта культурная практика. Анализ осуществлен с опорой на идеи Л. Витгенштейна, Р. Докинза, А. Месуди М. Кареева и принципов действенного анализа. Вопросы, на которые автор пытался найти ответ, касаются, прежде всего, смыслов сегодняшней культуры, места в ней искусствоведения, роли искусствоведения в производстве искусства, стратегий искусствоведения в их связи с особой природой научного факта в этой сфере.

Ключевые слова: искусствоведение — производство искусства — прагматический факт — культурный факт — «погружение» — вера.

Стаття надійшла до редакції 18.03.2021