

НАУКОВА ХРОНІКА

С. Демчук, канд. іст. наук, асист.,
І. Левченко, студ. магістратури,
А. Калугер, асист.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

VII НАУКОВИЙ СЕМІНАР "ТЕКСТ І ОБРАЗ: ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ МІЖ НАРАТИВОМ ТА ВІЗУАЛЬНІСТЮ"

17 травня 2021 р. на базі кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка відбувся VII науково-практичний семінар "Текст і образ: особливості взаємодії між наративом і візуальністю". 34 доповіді були розділені в межах 4 секцій, а саме: "Нові підходи до іконології/іконографії" (дискутант доц. Котляров П. М.), "Соціальна історія мистецтв" (дискутант асист. Гоцало К. В.), "Дослідження візуальної історії" (дискутант проф. Казакевич Г. М.), "Архівне мистецтво. Методологія дослідження критики і критика як метод дослідження" (дискутант асист. А. О. Калугер). У цій розвідці ми розглянемо ключові дискусії, що розгорталися довкола двох секцій – "Нові підходи до іконології/іконографії" та "Архівне мистецтво. Методологія дослідження критики і критика як метод дослідження".

Перша секція семінару, "Нові підходи до іконографії/іконології", об'єднала доповіді, присвячені різним аспектам застосування цих двох методологічних інструментів. Іконографія, що передбачає опис і класифікацію тем, сюжетів, мотивів, персонажів образотворчого мистецтва, була пов'язана з іконологією, яка є культурологічним аналізом творів мистецтва, Ервіном Панофським у його "троїчній" схемі. Панофський, як відомо, запропонував виділити три стадії аналізу твору мистецтва: доіконографічна (приблизно відповідає формально-стилістичному аналізу), іконографічна та іконологічна. Остання стадія, на його думку, дає можливість розкрити істинний сенс ("intrinsic meaning") роботи художника, розкривши вплив "символів часу" (соціальної ситуації, тенденції духовного життя, світогляду епохи й особистості, філософії) на її появу.

Застосування і іконографічного, і іконологічного методів потребує від дослідника звернення до релевантних текстів, які в той чи інший спосіб мали визначити, доповнити, або частково пояснити образ. Від початку обидва методи застосували, в першу чергу, для аналізу творів релігійного мистецтва, тому не викликає подиву, що й на цій секції здебільшого були представлені доповіді, зосереджені саме на сакральних пам'ятках мистецтва. Обговорення відбувалося навколо таких проблем як інтерсеміотичний переклад та емансипація візуального (М. К. Левицька), міграція й запозичення іконографічних сюжетів (А. Ю. Кондратюк, І. Ю. Кузьмінський), іконологічна інтерпретація творів українського мистецтва (В. В. Безпалько, П. М. Котляров), наукова рефлексія історіографії з фокусом на іконографії/іконології (С. А. Демчук) та політична іконологія (В. В. Чепіженко, І. К. Левченко).

Засідання відкрила доповідь *Левицької Мар'яни Корнеліївни* (Інститут народознавства Національної академії наук України), присвячена живописному циклу із зображенням чудес Почаївської ікони Богородиці, виконаному Лукою Долинським для соборної церкви Успіння василіянського монастиря у Почаєві в 1807–1810 роках. Візуальне втілення описаних подій доповідачка визначає як своєрідний "зворотний" екфразис (опис елементів художнього світу літературного твору або іншого наративу із залученням мотивів твору візуального мистецтва), адже важливим джерелом формування циклу стала практика малярського "обрамлення" процедури коронації чудотворної ікони (1773 р.), яка перетворювала задокументовані свідчення у візуально-наочні. У такий спосіб свідчення почаївських чудес ставали органічною частиною народної побожності. Як підсумувала М.К. Левицька, сюжети на зразок "порятунку від моровиці" чи "спасіння від розлючених тварин" були своєрідним "містком" між чудесами зі Святого письма та реальністю зцілень, пізнаних власним чуттєвим досвідом людини XVIII – початку XIX ст.

Аліна Юрївна Кондратюк (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник) дослідила одне з іконографічних джерел для барокових розписів лаврської школи – європейські лицеві Біблії та збірники європейських гравюр, а також зміни, яких зазнавали ці гравюри при переведенні їх у масштаб стінописів. Віднайдення джерел запозичень, як правильно зауважила мистецтвознавиця, полегшує той факт, що частина гравійованих альбомів із майна лаврської малярської майстерні, які були взірцями до композицій стінописів, збереглася до нашого часу (два примірники Біблії Піскатора 1650 та 1674 р., два екземпляри Біблії Меріана (Старий Завіт), віднайдені серед "кужбушків"). Особливо цінним стало введення у науковий обіг матеріалів колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра": на 14 негативах 20–30-х рр. XX ст., виконаних на склі (розмірами 24×18 см), інв. № КПЛ-Н-168-181, що внесені до бази даних ЕЛАУ, відтворено ілюстрації аугсбурзького видання Біблії Вайгеля 1695 р. На 12 з них містяться зображення, які є безпосередніми іконографічним прообразами розписів Троїцької церкви.

Міграція мініатюр з музичними сюжетами зі стародруків у нотні кириличні рукописи XVII ст. була у центрі дослідження *Івана Юрїйовича Кузьмінського* (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського). Він зосередився на трьох основних групах образів. Спочатку на одному з найпопулярніших музичних сюжетах у нотних рукописах XVII і навіть XVIII ст. – царі Давиді, який з'являється з пізносередньовічною арфою, що, вірогідно, через стародруки Франциска Скорини прийшов до нотних рукописів із західноєвропейських манускриптів. Друга група охоплювала зображення одного або двох ангелів, які грають на лютнеподібних музичних інструментах та, рідше, на флейті або арфі. І третя група, чие походження аналізував доповідач, включала зображення Івана Дамаскина та, рідше, царя Давида з нотними книгами: їх праобрази "нотописців" І.Ю. Кузьмінський відшукав у кириличних стародруках Речі Посполитої.

Наступною проблемою, до якої звернулись дослідники під час семінару була іконологічна інтерпретація творів саме українського мистецтва: довгий час мистецтвознавці обмежувались їх формально-стилістичною та іконографічною характеристикою, тому ці звернення до нового виміру їх інтерпретації є украй важливими.

Владислав Вікторович Безпалько (Національний музей історії України) поглянув на іконах Різдва Христового XVI – першої половини XVII століть у світлі актових джерел. На його думку, актові джерела допомагають зрозуміти зовнішній вигляд пастухів на іконах, який виглядає зовсім не позачасовим, а сучасним художникам. На образах пастухи одягнені у вкрай специфічний одяг: вовняні волохаті гуні, суконні сермяги різного кольору, головні

убори різноманітних форм та різне взуття – чоботи, черевики, постолі. Як зауважив доповідач, гуні нерідко характеризуються як "волоські", тобто виготовлені в Молдавії або за зразком молдавських – це цілком відповідає тодішнім реаліям, адже молдован ("волохів") часто наймали як вправних вівчарів. Присутність "волохів" у ролі вівчарів або наслідування їх одягу, таким чином, була більш ніж реалістично відображена в зазвичай консервативній іконографії української ранньомодерної ікони.

Виступ *Петра Миколайовича Котлярова* (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) був присвячений протестантській церкві села Четфалва (Берегівський район Закарпатської області). Насамперед слід відзначити, що Петро Котляров викладає й досліджує мистецтво західноєвропейського Ренесансу, а його докторська дисертація й дві монографії присвячені постаті реформатора й гуманіста Філіппа Меланхтона (2017, 2020). Це дало змогу доповідачеві органічно вписати та проаналізувати українську мистецьку пам'ятку в європейському контексті, до якого вона й належала впродовж XV-XVIII ст. Саме це, здається, і викликало жваве обговорення, яке розгорталося довкола наступних мікротем: як, коли, чому ідеї Жана Кальвіна було реціпіювано в Угорщині; якою мірою ставлення Мартіна Лютера, Жана Кальвіна та інших лідерів Реформації відрізняється від реального функціонування мистецтва в "реформаційних спільнотах". Власне, приклад такої контрадикції, різниці між декларованим та утіленим і було показано П.М. Котляровим на прикладі храму Четфалви.

Як відомо, Жан Кальвін закликав знищити все, що не знаходило обґрунтування у Писанні. Мистецтво апелювало до чуттєвого, що розцінювали як гріховне, а тому його закликали знищувати. Однак у церкві села Четфалва ми бачимо яскраву рослину орнаменталізацію стелі, у якій поєднано як тогочасні західно- та північно-європейські, так і українські мотиви. Останні, на думку дослідника, і стали основним рушієм еволюції традиційної кальвіністської церкви. Таким чином, аналіз органічних зв'язків між українським та західним мистецтвом, спроба експлуатувати західну методологію (у цьому випадку йдеться про праці формаліста віденської школи Алоїза Рігля) відкривають широкі перспективи для історії українського мистецтва.

Стефанія Андріївна Демчук (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) зосередилася довкола наукової рефлексії історіографії групи художників, які з легкої руки знавця Макса Фрідлендера отримали назву антверпенських маньєристів. Доповідачка зробила висновок, що більшість дослідників визнають антверпенський маньєризм варіантом пізньої готики, яка, однак, зазнала впливу італійського кватроченто. Пояснити його появу поки не вдалось: найбільш вірогідною гіпотезою видається твердження Годефріда Хогевефа про німецьке коріння цього маньєризму. Для нідерландського живопису не був характерний експресіонізм, і звернення до нього, нехай лише й формальне (експресія тіла, а не душі, як казав Макс Фрідлендер), було радше революційним. Антверпенський маньєризм, на мою думку, має спільні риси з більш пізнім європейським маньєризмом. Тому для подальших його досліджень може бути корисним звернення до концепції маньєризму Макса Дворжака та його послідовників. Серед лакун у дослідженні антверпенських маньєристів С.А. Демчук відзначила іконографію творів художників цієї групи, їх пов'язаність з духовним кліматом початку XVI ст. та долю запроваджених ними новацій.

Доповіді канд. іст. наук *Вадима Віталійовича Чепіженка* (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса) та *Іллі Костянтиновича Левченка* (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ) стосувалися політичної іконології англійських королів Річарда II Плантагенета (1377-1399) та Якова I Стюарта (1603-1625). Перший доповідач досліджує авторепрезентативні практики Річарда II Плантагенета: мова йде передовсім про конструювання власного образу королем. Другий доповідач зацентрував на зворотному: як англійського короля сприймали в суспільстві.

В.В. Чепіженко здійснив синтетичний аналіз *Liber Judiciorum* з Бодліанської Бібліотеки Оксфорду, розглянувши сакральний образ монарха, образ англійського монарха як обраного Богом правителя з апелюванням до Соломона, Трьох царів, Христа-Вседержителя і т. ін. *Liber Judiciorum* було укладено 1391 р. на замовлення самого короля. Спершу В.В. Чепіженко розглянув загальні уявлення про магію та пророцтва в Англії XIV ст., потім проаналізував трактат у контексті умовної "бібліотеки" Річарда II та ідеї трактату загалом через політичну концепцію Річарда II.

Яків І так само продовжував звертатися до репрезентативних практик попередніх династій. Про це свідчить зокрема й постійне звернення до образу Соломона в ранньостюартівській Англії. Це становить окремий аспект дослідження з політичної іконології: причини й значення континуїтету репрезентативних практик в одному випадку та їх (видо)змінна чи зникнення в іншому. Проблема дослідження *сприйняття* образу влади полягає хоч у широкій різномовній, а проте кількісно обмеженій реальній базі: ми маємо не таку значну кількість егемонативів населення, яке не було носієм безпосередньо реціпієнтом офіційних репрезентативних практик влади. І.К. Левченко спробував це прослідкувати на основі "альбому друзів" Мішеля ван Меєра, який містить ряд акварелей із зображенням ранньостюартівської Англії. Вони належали студентові, що перебував у Лондоні під час студентської мандрівки.

Доповіді В.В. Чепіженка та І.К. Левченка ставлять дослідницьке питання про перцептивні механізми та ефективність репрезентативних практик влади. Однак подібні дослідження неможливі без критичної маси студій про конструювання й сприйняття образу влади.

Секції "Архівне мистецтво" та "Арткритика: методологія дослідження критики і критика як метод дослідження" були об'єднані в одну, оскільки обидві на рівні заявлених доповідей володіли схожим методологічним потенціалом. Доповідачі виступали з позиції, у якій критика репрезентаційної та інституційної тотальності вже не здійснювалася, а позиціонувалася як здійснений факт. Відтак що "архівне мистецтво" (термін, який отримав найбільшу впізнаваність завдяки історикові американського мистецтва Гелу Фостеру), що теорія арткритики початку XXI ст. стверджувалися як території, уніфіковані методологічно, але не на рівні об'єктів дослідження.

Засідання відкривала доповідь *Калуґер Анни Олександрівни* (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ), присвячена "Мистецьким семінарам" 2003–2008 рр. історика критики Джеймса Елкінса. "Мистецькі семінари" підхопили дискусію журналу *October* 2001 р. і конференцій Інституту Кларка (Clark Art Institute) 2001–2002 рр., які розробляли теми актуального стану арткритики, проблеми глобалізованості історії мистецтва як дисципліни та уніфікованості методів аналізу для арткритики та історії мистецтва. Доповідачка розглянула "глобальну арткритику" і "глобальну історію мистецтва" як текстові образи, що виникли внаслідок колективного обговорення дискусійними протягом семінарів Джеймса Елкінса. Ці події 2003–2008 рр. стали для теорії критики ключовим досвідом позитивної

легітимізації в академічному полі після проголошених Морісом Бергером та Гелом Фостером "кризового стану критики" і постанови "посткритичного" як єдиного аналітичного середовища.

Подібно до підходу "архівного мистецтва" така "позитивна теорія критики" (формалізована за рахунок жанрової класифікації критичних текстів), яку пропонує Джеймс Елкінс, – приклад орієнтації на формування нових законодавчих основ для мистецької теорії, а не на трансгресію. Підтвердженням цьому була доповідь *Холявки Анастасії Богданівни* (Львівський міський медіаархів, Центр міської історії), яка проаналізувала метод роботи Центру міської історії у Львові з ключовим елементом архівного мистецтва – фотографіями. Також доповідачкою були зіставлені методи роботи ЦМІ з актуальними виставковими проєктами, наприклад з наразі представленим в Pinchuk Art Centre проєктом "Камінь б'є камінь" Микити Кадана. Після доповіді А.Б. Холявки "Архів і мистецтво: простори взаємовпливу" між учасниками секції розгорнулася дискусія щодо різниці між архівним та історіографічним мистецтвом та методів роботи з ними.

Роботи, які розглядалися А.Б. Холявкою, називаються нею архівними не лише тому, що вони використовують архіви, як текстове та образне джерело, а вони самі і створюють їх. Таким чином, вони водночас є і знайденими, і сконструйованими, що в свою чергу аналізує *Сушинський Олександр Павлович* у своїй доповіді "Протоколи підозри та роль художньої практик в контексті фікціоналізації сучасності". Доповідачем актуалізувалася фікція як продуктивний центр історії та її співвідношення з зображеннями як досвідом фіктивної реальності.

Плехотко Валерію Анатоліївну (Національний університет "Києво-Могилянська академія") був представлений аналіз візуального і контекстуального в романі Софії Андрухович "Амадока" через "ідеологічну образність" У. Дж. Т. Мітчела. Доповідачка порушила питання щодо самого конструювання іконографічних поворотів в художній літературі через "іконічні знаки" Ч.С. Пірса.

Маркіна Ліза Андріївна (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) запропонувала до уваги учасників секції доповідь "Візуалізація тематичної колекції традиційної парчі "Сіланкапу" народності Туцзя у музеї Чжоукоудянь", яка стала унаочненням критичного підходу до дослідження мистецьких колекцій музею з позиції з " нової музеєлогії".

Мельниченко Анна Олегівна (Національний університет імені М.П. Драгоманова) запропонувала для обговорення доповідь "Міфологізація через візуальні символи у літературній творчості Шарля Бодлера та Фернанду Пессоа", яка перебувала у дискусійній спільності з предметом доповіді А.О. Калугер, адже йшлося про каталогізацію спроб винаходження універсального інтерпретативного символу. У випадку з доповіддю А.О. Мельниченко така "сакральна формула" базувалася на інтерпретації поетичних текстів Шарля Бодлера і Фернанду Пессоа, у той час коли доповідь А.О. Калугер була скерована на аналіз "універсальної критичної теорії" Джеймса Елкінса.

"Текст і образ: особливості взаємодії між наративом та візуальністю" учергове засвідчив свою результативність: обговорення актуальних проблем історії мистецтв серед фахівців сприяють налагодженню комунікацій між дослідниками, популяризації власних досліджень, збагаченню знань із міжпредметних галузей і тем.

S. Demchuk, PhD in History, Assistant Professor,
I. Levchenko, Master's Student,
A. Kaluger, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

VII RESEARCH SEMINAR TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY