



Дарина СКРИННИК-МИСЬКА

МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто найпоширеніші з методів сучасного західного мистецтвознавства. Окреслено проблеми теорії та методології, з якими зіштовхнулося сучасне українське мистецтвознавство, у контексті феномену посттоталітарного суспільства. Обґрунтовано доцільність багатовимірного підходу до методології та теорії історії мистецтва як методологічного дискурсу.

Ключові слова: мистецтвознавство, метод, аналіз, художній твір, теорія мистецтва.

© Д. СКРИННИК-МИСЬКА, 2012

Сьогодні у науці маємо ситуацію, схожу до ситуації у політиці, коли назви помінялися, а підходи, спосіб мислення, поведінкові схеми нерідко залишилися тими ж самими. Пострадянській моделі мистецтвознавчої науки властивий рух накатаною в радянські часи схемою, в основі якої лежали матеріалістичне трактування духовних феноменів, класовий підхід до феноменів суспільних, описовість замість аналітики, лінійність розвитку науки. Вважаємо, позбутися рис пострадянської, посттоталітарної свідомості допоможуть не декоративні реформи організації освіти, а вироблення альтернативних схем мислення, поведінки, загалом життєвої та відповідно освітньої стратегії, які б базувалися на ґрунтовних знаннях та усвідомленні власної ідентичності. Звісно ж, для формування бази принципово нового мислення необхідний інструментарій. У випадку науки це методологія та теорія.

В українському мистецтвознавстві проблеми теорії та методології залишаються мало опрацьованими. У зв'язку з інтеграцією українського мистецтва у світовий культурний процес дослідники дедалі частіше засвідчують необхідність такого опрацювання. Львівський мистецтвознавець Р. Яцив у статті «Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів» розглядає проблему рівня аналітики у текстах, присвячених аналізу мистецьких творів, і, зокрема, зазначає, що великий відсоток досліджень побудовано на основі описового методу [25, с. 8—9].

До характерних рис українського мистецтвознавства можна віднести те, що «концепції, методологія та ідеї українських мистецтвознавців та митців-педагогів розвивалися у складному нероздільному переплетенні», — як зазначає у статті «Шлях львівської школи мистецтвознавства у ХХІ ст.» мистецтвознавець Р. Шмагало [21, с. 5—24]. З огляду на це закономірно, що швидше наявне практичне застосування тієї чи іншої методологічної системи, аніж теоретичне опрацювання мистецтвознавчого інструментарію.

Поєднати погляд тонкого філософа-ерудита та історика мистецтва намагається київська дослідниця О. Петрова. У мистецтвознавчих дослідженнях вона застосовує культурологічні методи, зокрема ігрову, семіотичну та структуралістську концепції культури [15]. Проте саме через ґрунтовну філософську платформу праці О. Петрової можна вважати швидше винятком у вітчизняному мистецтвознавстві.

Виятком також можна вважати праці львівсько-го мистецтвознавця Б. Шумиловича, який застосовує семіотичний аналіз у дослідженнях сучасного українського мистецтва [22].

Мистецтвознавчі праці, які становлять потужний якісний пласт у сучасному українському мистецтвознавстві, — це, в основному, дослідження з історії мистецтва, що зумовлює використання історіографічних джерел та методології, як-от праці Д. Горбачова [8], Р. Яціва, О. Голубця [6], Я. Кравченка [10], В. Сусак [18], або ж належать радше до публіцистики — статті Н. Космолінської, В. Соловйова, О. Титаренка.

Зміщення акценту у сучасній мистецтвознавчій науці в Україні з аналізу та методології, — проблем, якими займається теорія мистецтва, — на історію, значною мірою спричинений практично цілковитою відсутністю перекладів праць з теорії та методології західноєвропейських авторів, не лише сучасних, але і тих, хто стояв біля витоків формування мистецтвознавства як науки.

Для порівняння відзначимо, що в Росії можна знайти переклади праць Г. Вольфліна, Е. Панофського, перевидання праць Р. Арнхейма [2], окремі статті Е. Гомбріха [7]. У 2002 р. у Москві вийшла друком книга есеїв однієї з найвизначніших постатей сучасної американської теорії мистецтва Розалінди Краус «Автентичність авангарду та інші модерністські міфи». Огляд сучасного західного мистецтвознавства від формальної школи до постмодернізму робить російський мистецтвознавець В.Г. Арсланов у книзі «Західне мистецтвознавство ХХ ст.» [3]. Особливістю цієї книги є те, що вона, окрім авторського тексту, містить фрагменти перекладів праць класиків мистецтвознавчої науки. Особливої уваги як з позиції досліджуваного предмету, так і з позиції методологічних підходів заслуговує праця російської дослідниці, філософа К. Андреевої, «Постмодернізм. Мистецтво др. пол. ХХ — поч. ХХІ ст.», яка однозначно засвідчує, що аналіз сучасного мистецтва неможливий без ґрунтовної теоретико-філософської бази [1].

Краща ситуація з перекладами у Польщі: там друкують не лише окремі статті Е. Гомбріха, але й деякі з його книг, видають переклади праць У. Еко [29]; поляки першими з європейських країн здійснили переклад дослідження американського критика Дональда Каспіта «Кінець мистецтва» [30], яке вже

стало хрестоматійним. Здійснюються також переклади праць сучасних авторів, які стосуються власне теорії та методології. Це, зокрема, книги професора історії мистецтва та Women's Studies Університету в Конектікуті (США) Анне Д'Аллева «Методи та теорії історії мистецтва» [28], що вийшла друком у Лондоні у 2005 р. та польською мовою у Кракові — в 2008 р., а також «Як студіювати історію мистецтва» [27], що вийшла друком у Лондоні у 2006 р. та опублікована польською у Кракові в 2008 р.

Загалом в Україні статус мистецтвознавства як науки відрізняється від ситуації як у Росії, так і в Західній Європі та США: у Росії мистецтвознавство окреслюється в галузі культурології, а у світі воно здебільшого перебуває у площині філософських наук [21, с. 18].

Якщо модель нашої науки можна схарактеризувати терміном «пострадянська», то щодо західноєвропейського культурного процесу вживається термін постмодернізм. Постмодерністська історія мистецтва прагне замінити лінійність, тобто один «великий наратив» багатьма історіями мистецтва. Зокрема це стосується сучасної історії мистецтва, тут швидше підкреслюється існування модернізмів, аніж одного модернізму. Історія мистецтва починає сприймати як локальну, так і мультикультурну перспективу, а також розглядає зв'язки художньої творчості з расою, суспільним класом, гендером та сексуальністю [27, с. 179]. Звідси — багатовимірний підхід до методології та теорії історії мистецтва, тобто є так звані методологічний дискурс: Західна теорія мистецтва в основному розглядає формальний аналіз, іконографію та іконологію, марксистський метод, феміністичний метод, LJBТІ студії, теорію Queer, біографічний та автобіографічний метод, семіотику, деконструкцію, психоаналіз, теорію рецепції, структуралізм та постструктуралізм, герменевтику. В українських мистецтвознавчих дослідженнях ці методи застосовуються дуже вибірково або ж не застосовуються взагалі.

Різні типи художньої репрезентації (художня репрезентація — представлення образу засобами образотворчого мистецтва [1, с. 9]) підтверджують обґрунтованість плюралістичного підходу до методів аналізу художньої творчості.

У вітчизняному мистецтвознавстві найширше застосування мають біографічний та автобіогра-

фічний метод, формальний метод, іконографія та іконологія.

Біографічний та автобіографічний метод, мабуть, найширше використовується в українському мистецтвознавстві. Це закономірний факт з огляду на те, що після розпаду СРСР мистецтвознавцям довелося повертати із забуття багато імен, твори яких втрачені, а джерелом мистецтвознавчого дослідження виступали біографічні та автобіографічні дані.

Отож, біографічні та автобіографічні дослідження історії мистецтва інтерпретують художні твори як вираження особистості автора та його індивідуального життя. Біографічний метод надає особливого значення поняттю авторства та авторської індивідуальності і може бути застосований в інтерпретації іконографії, використовуючи життя автора як підтекст [24, с. 15—16].

Досить широко у вітчизняних дослідженнях використовується *формальний аналіз*, хоча, знову ж таки, через відсутність першоджерел та публікацій загальноприйнятої методики, під цим терміном можуть бути дуже різні інтерпретації. На підставі опрацьованої літератури пропонуємо таку версію.

Формальний аналіз доводить, що будь-які судження, які стосуються контексту чи значення твору мистецтва, в аналізі художнього твору не повинні враховуватися й мають бути «винесені за дужки». Для того, щоб безпосередньо та об'єктивно розглянути сам твір мистецтва, його аналіз слід виводити із формальних рис (композиції, матеріалу, форми, лінії, кольору), а не з того, який сюжет — постать, історію, пейзаж чи ідею — він представляє.

Із сучасних представників формального підходу дуже авторитетною є американський теоретик, критик Р. Крауз.

Сучасне американське мистецтвознавство значною мірою сформувалося під впливом Е. Панофського (1892—1968), перекладу праць якого досі немає в Україні, хоча теорія Панофського мала величезний вплив на розвиток історії мистецтва ще у 50-х рр. ХХ ст. («Смисл та тлумачення образотворчого мистецтва», 1940).

Стверджуючи, що «форма» не може бути відділена від «змісту», Е. Панофський окреслив три етапи *іконографічно-іконологічного* аналізу, визначаючи цілі та методи кожного з них:

Перший етап: доіконографічний опис.

Дослідник зосереджується на тих елементах твору, які можна ідентифікувати без звертання до інших джерел. На цьому етапі здійснюється найпочатковіший формальний аналіз.

Другий етап: іконографічний аналіз.

Полягає в ідентифікації відомих тем та упізнаваних постатей, ідентифікації мотиву та сюжету.

Третій етап: іконологічний аналіз.

Іконологія використовує зінтерпретовані за допомогою іконографічного аналізу значення і ставить за мету з'ясувати на ширшому тлі певної культури, чому ці, а не інші теми були обрані художником. Досліджується, чому це зображення може бути інтерпретоване як характерне, властиве для даної культури. Коли ідентифіковано саме зображення, дослідження переходить на інший рівень і з'ясовує, чому та чи інша постать була зображена у цьому місці, цим майстром, саме у цей час [28, с. 27—28].

Отже, іконографія — це частина історії мистецтва, яка займається сюжетом (предметом зображення) твору мистецтва, його значенням на противагу формі. Це опис та класифікація образів. Іконологія — це етап інтерпретації, який використовує висновки іконографічного аналізу. Під час іконографічного аналізу досліджується значення мотивів, символів та алегорій у їх культурному контексті [28, с. 28].

У *марксистському* підході до суспільства загалом та до мистецтва зокрема культурний контекст підпорядковується контексту економічному. Хоча у США та окремих країнах Західної Європи марксистський метод розглядають поряд з іншими як рівноцінний, на перший погляд може видатися дивним в країні з радянським минулим звертатися до цього способу дослідження. На наш погляд, переосмислення марксистського трактування творчості необхідне хоча б для того, щоб не забувати уроків історії — якою небезпечною може виявитися абсолютизація того чи іншого суспільного чинника.

Мистецтво розглядається марксизмом як результат складних суспільних, політичних та економічних відносин, а не як витвір «художнього генія». К. Маркс та Ф. Енгельс стверджували, що мистецтво аж ніяк не є витвором геніальної одиниці, який постав у результаті складного для розуміння процесу, натомість відносили його до ще одного виду продукції. Ця ідея була цілком новою у західноєвропейській думці, бо ж протягом ХVIII—ХІХ ст. панував кантівський та

гегелівський погляд на мистецтво — визначальною була принципова різниця між працею та мистецтвом (мистецтво як доцільність без цілі) [28, с. 61].

У фокусі досліджень марксистської історії мистецтва — відносини між мистецтвом та економічними факторами у їх соціальному контексті. Марксистки досліджують зміст і форму як певні соціальні меседжі, а також як свідчення про факт маніпуляції мистецтвом панівними класами з метою зміцнення власної влади [26, с. 15]. З марксистської позиції мистецтво є «ідеологічною формою», котру використовують панівні класи для підтримання корисних для них суспільних відносин — але разом з тим мистецтво виступає тим засобом, який може використати пролетаріат для повалення буржуазії. Представником марксистської теорії мистецтва є угорський науковець Г. Лукач (1885—1971).

Одним з провідних напрямків сучасного західного мистецтвознавства є *феміністичне мистецтвознавство*, а однією з найвпливовіших його представниць — англійський історик та теоретик мистецтва Грізельда Полок.

Феміністична методологія базується на твердженні, що творення мистецтва, його образна сфера та вплив на глядача залежать від гендеру, тобто від статі. Феміністичний метод протиставляється формальному методу аналізу художніх творів на тій підставі, що він не бере до уваги зміст, закладений у творах мистецтва, бо він, мовляв, перебуває у прямій залежності від статі автора та статі глядача. Представники феміністичного методу підкреслюють шляхи дискримінації жінок на противагу панівному чоловічому світу мистецтва. Для прикладу, до 1970 р. підручники з історії мистецтва на Заході не включали в себе жіночого мистецтва. Через свої дослідження представниці феміністичного методу здійснили вклад у становлення й надання належного місця в історії мистецтва того внеску, який зробили жінки — як художниці і як меценатки. Феміністичне мистецтвознавство відходить від традиційних дефініцій мистецтва та розуміння геніальності, які впродовж своєї історії ігнорували жінок у мистецтві.

Для жіночого мистецтва характерний погляд на жінку як на істоту у своєму бутті. Головне зло чоловічої культури Г. Полок вбачає у ставленні до жінки як до об'єкту. Бути об'єктом означає займати нижчу ланку в ієрархії цивілізації, бути предметом

маніпуляції з боку активного, «діяльного» творчого суб'єкта. Об'єкт, таким чином, виступає як сирій недосконалий матеріал, з якого творець робить те, що йому заманеться. Природно, з цього матеріалу, опрацьованого творцем, постає нова якість, яка виступає знаком його, творця, діяльності.

У центрі досліджень стоїть завдання з'ясувати, що ж властиве саме жіночому погляду на світ та жіночому мистецтву зокрема [3, с. 733].

Психоаналіз, як і фемінізм, структуралізм та деконструкція, мають міждисциплінарний характер і безпосередньо пов'язані з іншими науками. Так, *класичним психоаналізом* мистецтвознавство завдячує передовсім психології, а саме — відкриттям З. Фройда. Відкриття австрійського психоаналітика, яке здійснило переворот в уявленнях про людську природу не лише у психіатрії та психології, але й у західноєвропейській культурі початку ХХ ст. загалом, полягало у тому, що, як виявилось, підвалиною людського буття є сфера несвідомого. За Фройдом, буття людини двоїсте: воно детермінується, з одного боку, раціоналістичною свідомістю, а з другого — підсвідомою психічною енергією ірраціональних потягів, поривань, інстинктів [19].

Отож, згідно з класичним психоаналізом, твори мистецтва виступають як сублімовані інстинкти, психічна енергія котрих трансформується у праці художника й за допомогою його таланту отримує естетичну форму. Через те, що мистецтво є вираженням, воно розкриває певні сторони особистості митця, який його створив, замовника, який втілював свої прагнення через замовлення цього твору, а також культури, у якій цей твір з'явився [26, с. 17].

Як і історія мистецтва, психоаналіз має справу з уявою, історією та творчістю. Психоаналіз реконструює минуле та інтерпретує його доречність для сучасності; досліджує уяву через сни, жарти, обмовки, невротичні симптоми, в яких виявляє себе підсвідоме. Через твори мистецтва особиста уява, перетворена у нову форму, промовляє до глядача.

Цінним для методології мистецтвознавства виступає також і *новітній психоаналіз*, репрезентований дослідженнями швейцарського психоаналітика Карла Густава Юнга (1875—1961). Висновки Юнга також здійснили вплив на культурну парадигму західноєвропейських країн. Він, зокрема, відкрив, що сфера несвідомого включає в себе фундаментальні

образи-символи, сформовані за архаїчної доби, які дослідник назвав архетипами колективного несвідомого. Вони є певною матрицею, згідно з якою в людства формується ставлення до дійсності. Таким чином, Юнг увів в науку поняття колективного несвідомого як загальнолюдського досвіду пам'яті про минуле, що є фундаментом формування психіки. Ці фундаментальні переживання психіки позбавлені предметності і є психічними смислами в чистому вигляді, що неусвідомлено організують і скеровують життя людської душі [23].

Для мистецтвознавства тут важливим є такий висновок: колективне несвідоме в концентрованому вигляді зафіксоване у міфології, релігії і проявляє себе у художній творчості. К. Юнг стверджує, що культура веде не боротьбу, а діалог з несвідомим у намаганні зберегти цілісність людської особистості. Таким чином, мистецтво у новітньому психоаналізі якраз і постає формою діалогу з несвідомим. У психоаналізі К. Юнга вчення про архетипи є методологічним принципом аналізу художнього твору. Згідно з цим принципом художній твір живе своїми законами, своїм життям і використовує людину, її особисті обставини життя як своє живильне середовище. Твір, що зародився в душі художника, є стихійною автономною силою. За Юнгом, художній твір у своєму завершеному вигляді є художній образ, що піддається аналізу настільки, наскільки ми здатні розпізнати в ньому символ. З цього погляду бути поетом, письменником чи художником означає дозволити, щоб за словами стояло Пра-слово, за образом твору Пра-образ колективного несвідомого.

За Юнгом, потреба народу в конкретному художньому творі — це потреба суспільства конкретної історичної доби в актуальності на свій час такого архетипу, якого бракує духові часу. Юнг говорить про архетипи Самості, Аніма, Анімус, Великої Матері, Бога, Мудреця, Дитини, Персони [23].

Як і психоаналіз, міждисциплінарний характер має *семіотика*, — теорія знаків та знакових систем, що виникла на межі мовознавства та філософії. Семіотика як міждисциплінарна наука дає змогу дослідити значення твору мистецтва, спосіб створення та вираження його значень. Семіотика розглядає ті структури та поняття художнього твору, які залишаються поза полем дослідження інших методів та уможлиблюють збагнути багатовимірні зв'язки між

художнім твором та суспільством, художнім твором та глядачем. Цей метод дає змогу також зрозуміти не лише що означає твір, але й у який спосіб художник, глядач та культура спричинилися до появи такого значення. Завданням семіотичного підходу до історії мистецтва є також одночасний аналіз твору та його інтерпретація, дослідження взаємодії між твором та його інтерпретацією, укорінення твору в інтерпретації та інтерпретації у творі [28, с. 46].

Сучасна теорія знакових систем базується в основному на працях двох теоретиків — швейцарського мовознавця Ф. де Соссюра (1857—1913) та американського філософа Ч. Пірса (1839—1914).

Для істориків мистецтва важливим є поділ на три початкові типи знаків за Пірсом:

- Символічний знак: має конвенціональну природу і не нагадує за формою своє значення (алфавіт, цифри, світлофор і т. ін.);
- Іконічний знак: нагадує або імітує зовнішній вигляд того, що він означає, або ж нагадує його окремими своїми рисами (портрет, модель літака і т. ін.);
- Індексний знак: означає (форма знака) має певний безпосередній зв'язок (фізичний або прихований) зі значенням у такий спосіб, що він наглядно спостерігається або є очевидним: симптоми хвороби (індексний знак хвороби), дим (індекс вогню), відбиток стоп (індекс перехожого), світлини та фільми (безпосередній результат дії сонячних променів на світлочутливі поверхні).

Для історика мистецтва важливими є процеси, які відбуваються під час надавання значень, відношення між знаком та означуванним та інтерпретація, що є витвором спостерігача.

Ідея «коду» має ключове значення для семіотичних досліджень. За твердженням де Соссюра, ізольовані знаки не мають значення, вони отримують значення лише тоді, коли їх інтерпретують поряд з іншими знаками [17]. Таким чином, код — це група знаків, розповсюджена у конкретному суспільстві. Згідно з Р. Якобсоном (1896—1982), створення та інтерпретація знаків перебувають у залежності від наявності кодів або комунікаційних конвенцій. Зміст знака залежить від коду, у який він вміщений; таким чином, коди формують структури, які надають знакам значення. Інтерпретування тексту або зображення за допомогою семіотичного методу полягає у відшукуванні їх зв'язків з відповідними кодами.

Семіотична теорія комунікативного акту Якобсона щодо функції кодів здійснила значний вплив на історію мистецтва. Твір мистецтва семіотика узагальнено розглядає як повідомлення, вислане художником, тобто мовцем, до адресата, тобто слухача, читача, глядача. Умовою того, що повідомлення буде зрозуміле, є відображення дійсності, про яку мовець та одержувач мають однакове уявлення, ця дійсність називається контекстом. Повідомлення повинне бути вислане з допомогою доступного для адресата посередника, а код, за посередництвом якого воно було відіслане, повинен бути зрозумілий для адресата, щоб повідомлення було прийняте [28, с. 43].

Ще в 1934 р. чеський мовознавець Я. Мукажовскі (1891—1975) зазначив, що твір мистецтва має характер знака. У 1960 р. французький філософ М. Мерло-Понті (1908—1961) опублікував книгу «Знаки», у якій використав модель де Соссюра для досліджень феноменології бачення. Мерло-Понті підкреслював спільні риси живопису та мови. Живопис, так само як і мова, збудований зі знаків, сполучених між собою за допомогою особливих правил, особливого «синтаксису» [28, с. 43].

У 60-х рр. американський історик мистецтва М. Шапіро (1904—1996) почав використовувати ідею семіотичного аналізу у дослідженнях візуальних мистецтв. Досліджуючи мистецтво від палеоліту аж до ХХ ст., Шапіро намагався з'ясувати, у який спосіб наявність цих культурних контекстів впливала на творення художниками значень [28, с. 43].

Представник Нової Історії Мистецтва, американець Н. Брайсон стверджував, що художній твір не є замкнутим знаком, він є відкритою системою на шарованих один на одного знаків, присутніх як у творі мистецтва, так і в просторі культури. Брайсон доводив, що семіотика дає змогу побачити твір мистецтва як силу, що діє на суспільство, тому він вважав, що системи знаків «кружляють» між твором, глядачем та культурою [28, с. 44].

Для дослідження творів мистецтва як знакових систем застосовував методи вивчення мови естонський вчений Ю. Лотман. Він реалізував пізнавальні можливості семіотичного підходу шляхом тлумачення значень і смислів окремих культурних феноменів за допомогою їхньої внутрішньої будови і зв'язку з соціокультурним контекстом існування [13].

На шляху поширення методів семіотики та сучасного мовознавства виникає *структурний аналіз*. Цей підхід базується на твердженнях, що культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; існують неусвідомлені універсальні інваріантні психічні структури, що визначають реакцію людини на оточення; культурна динаміка визнається як рух не самих цих структур, а їх конфігурацій.

Згідно з цим підходом, несвідоме ховає в собі структуру, тобто сукупність регулятивних залежностей, соціальних взаємин, що виявні в мові спілкування. Воно — ірраціональне, а тому виявити ірраціональну структуру культури можна лише символічно, користуючись аналізом засобів мови [28, с. 115].

Метод для дослідження формальних структур людської ментальності розробив французький антрополог Клод Леві-Строс (1908—1990). В аналізі культурних елементів традиційних суспільств як мов культури він намагався виявити повторювані елементи, — так звані бінарні опозиції. Тим самим він мав на меті відтворити систему символів, що змістовно відображують структуру культури у всій багатоманітності. Досліджуючи особливості архаїчного мислення, К. Леві-Строс робить висновок про наявність у ньому універсальї людської психіки, що доводить тотожність його логічного потенціалу мисленню сучасної людини [11].

Французький дослідник М. Фуко застосував метод структуралізму для аналізу науки. Він стверджує, що культура стає належною суб'єктові шляхом самопізнання. Аналітика категорій культури є тотожною аналітиці категорій суб'єктивності, а особливістю художнього твору якраз і є об'єктивована суб'єктивність. М. Фуко пов'язує культурологічний аналіз з інтерпретацією, підкреслюючи її безкінечність і незавершеність. Інтерпретація не може бути завершеною, оскільки їй піддається не знак як річ, а як наявна інтерпретація інших знаків. Тому основним у процесі інтерпретації виступає сам інтерпретатор [20]. Це повною мірою стосується й інтерпретації художнього твору як знакової системи та суми їх інтерпретацій.

Французький дослідник Р. Барт вибудовує світогляд сучасної людини навколо мовних структур. Р. Барт визначає культурний текст як нелінійний багатовимірний простір, де поєднуються і дискутують одне з одним різні види письма. Тексту культури завжди притаманна множинність смислів як цитат, що

відсилає до множинності культурних джерел, звідси — поняття так званої «смерті автора» [4].

Інший підхід, що також приходить в історію мистецтва з мовознавства — *деконструкція*. Цей аналітичний метод пов'язаний з іменем Жака Деріди, — французького філософа, основоположника постструктуралізму, який писав про мистецтво у зв'язку з дослідженням текстів. Деконструкція — метод аналізу, що розкриває спосіб, у який конструюється знання та значення. Йому належить ідея універсального прийому освоєння культурного тексту — *деконструкція-реконструкція*. Деконструкція розпочалася від ідеї, висловленої численними мислителями, пов'язаними з постструктуралізмом, які стверджували, що структури не є різновидом глибоко прихованих істин, що очікують на своє відкриття, натомість вони самі є культурними конструктами, які творяться через дискурс.

Деконструкція Ж. Деріди проголошує естетику хаосу: артефакти культури трактуються як метафори, що набувають смислу в грі зміщених значень. Відповідно, смисл культури він вбачає не в раціональній впорядкованості, а у невпорядкованості хаосу. Тому і реальна дійсність, на його думку, — ще один культурний текст. Хоча зазвичай ми сприймаємо мову (твір мистецтва) як те, що передає значення (смісл), мова може переказувати як присутність, так і відсутність значення, — стверджує дослідник. Те, що ця оповідь намагається не сказати, може бути так само важливим, як і те, про що вона говорить. Така гра знаків, які зміщуються, спричинює напругу між можливим значенням та можливим незначенням. Таким чином, Деріда доходить висновку: немає об'єктивного універсального способу досягнення знання чи ствердження істини [9].

Деконструкція Деріди розкриває значення художнього твору, закріплюючи їх за допомогою структурних систем. Його пов'язує зі структуралістами ідея про те, що твір мистецтва не має остаточного значення, закріпленого за ним його автором.

Художній твір — не просто зображення чи артефакт — це передовсім складна система. Науковий метод допомагає розкрити закономірності цієї системи, зрозуміти загальні зв'язки та принципи взаємодії її елементів, і, як наслідок, — розкрити й досягнути сутність художнього твору. Це важливо для студента як майбутнього художника. Це важливо для

мистецтвознавця як медіатора між художником та глядачем. Це загалом важливо для того, щоб виробити власне обґрунтоване судження про сучасне мистецтво як складову сучасної культури. Рухаючись по інерції накатаним шляхом, досягти глибокого розуміння та інтеграції складно. Необхідно виробити нові схеми на принципово нових засадах, які б базувалися на ґрунтовному знанні сучасних культурних процесів. Тому цілеспрямована робота над теорією є запорукою реальної, а не декоративної інтеграції української культури у світовий процес, запорукою виходу нашої культури з провінційного стану.

1. Андреева Е. Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века / Екатерина Андреева. — СПб.: Азбука-классики, 2007. — 488 с., ил.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. — М.: Архитектура-С, 2007. — 392 с., ил.
3. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века / В.Г. Арсланов. — М.: Академический Проект; Традиция, 2005. — 864 с.
4. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт; пер. с фр. С.Н. Зенкина // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 384—391.
5. Бодрияр Ж. Симулякри и симуляция / Жан Бодрияр; пер. з фр. В. Ховхун. — К.: Основи, 2004. — 230 с.
6. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / О. Голубець. — Львів: Академічний експрес, 2001. — 176 с., 152 іл.
7. Гомбрих Э. Символические образы / Эрнст Гомбрих // Вопросы философии. — М., 2001. — № 7. — С. 139—148.
8. Горбачов Д.О. Він та я були українці. Малевич та Україна / Дмитро Горбачов. — К.: СІМ студія, 2006. — 456 с.
9. Деріда Ж. Письмо та відмінність / Жак Деріда; пер. з фр. В. Шовкуна; наук. ред. пер. О. Шевченко. — К.: Основи, 2004. — 602 с.
10. Кравченко Я.О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Ярослав Кравченко. — К.: Майстерня книги; Оранта, 2010. — 400 с.
11. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс; пер. з фр. З. Борисюк. — К.: Основи, 1997. — 387 с.
12. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар; пер. з фр. — М.; СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с. — (Ин-т экспериментальной социологии).
13. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман; сост. Р.Г. Григорьева,

- пред. С.М. Даниеля. — СПб. : Академический проект, 2002. — 544 с. — (Серия «Мир искусств»).
14. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков / Чарльз Сандерс Пирс ; пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина ; послесл. Сухачева В.Ю. — СПб. : Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ ; Алетея, 2000. — 352 с. — (Серия «Метафизические исследования. Приложение к альманаху»).
 15. Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. / Ольга Петрова. — К. : КМ Академія, 2004. — 400 с., іл.
 16. Скринник-Миська Д.М. Українська версія сучасного артринку / Д.М. Скринник-Миська // Філософія грошей у добу фінансової цивілізації: монографія / кол. авторів; за ред. д-ра екон. наук, проф. Т.С. Смовженко. — К. : УБС НБУ, 2010. — С. 470—478.
 17. Соссюр де Ф. Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр ; пер. с француз. ; под редакцией А.А. Холодовича. — М. : Прогресс, 1977. — 272 с.
 18. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900—1939 / Віта Сусак. — К. : Родовід, 2010 — 408 с.
 19. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд ; пер. с нем. Я.М. Коган. — К. : Здоровья, 1991. — 384 с.
 20. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко ; пер. з фр. В. Шовкун. — К. : Основи, 2003. — 326 с.
 21. Шмагало Р.Т. Шлях львівської школи мистецтвознавства у ХХІ століття / Р.Т. Шмагало // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Спецвипуск IV. — Львів : ЛНАМ, 2007. — 351 с., іл.
 22. Шумилович Б. Візуальна іронія та укрсуч мистецтво / Богдан Шумилович // Іронія: збірник статей / підготовлено Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. — Львів : Літопис; К. : Смолоскип, 2006. — С. 78—92.
 23. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Вопросы философии. — 1988. — № 1. — С. 133—152.
 24. Юнг К.Г. Подход к бессознательному / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. // Юнг К.Г. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. — М. : Ренессанс, 1991. — С. 23—94. — (Серия «Страницы мировой истории»).
 25. Яців Р. Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів // «А...Z art». — 2009. — № 1. — Львів : Львівський палац мистецтв. — С. 8—9.
 26. Adams L.S. Art across Time / Laurie Schneider Adams. — New York : McGraw-Hill Higher Education, 2002. — 1023 p.
 27. D'Alleva A. Jak studiovať histórię sztuki / Anne D'Alleva ; tłum. Eleonora i Jakub Jedlińscy. — Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. — 184 s.
 28. D'Alleva A. Metody i teorie historii sztuki / Anne D'Alleva ; tłum. Eleonora i Jakub Jedlińscy. — Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. — 227 s.
 29. Eko U. Sztuka / Umberto Eko ; tłum. Piotr Salwa, Mateusz Salwa. — Kraków : Wydawnictwo M, 2008. — 305 s.
 30. Kuspit D. Koniec Sztuki / Donald Kuspit ; tłum. Janusz Borowski. — Gdańsk : Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006. — 208 s.
- Daryna Skrynnyk-Mys'ka*
ON METHODOLOGICAL DISCOURSE
IN ART STUDIES: THE ASPECT
OF CULTUROLOGY
- In the article have been considered some widely spread methods of research-works used in Modern Western art scholarship. Problems of theory and methodology arisen in contemporary Ukrainian art studies have been presented through phenomenological context of post-totalitarian society. Rationales have been given for multilateral approaching to methodology and theory of art history as those that still are in need of methodological discourse.
- Keywords:** art studies, method, analysis, work of art, theory of art.
- Дарина Скринник-Миська*
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ:
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
- Рассмотрены наиболее распространенные методы современного западного искусствоведения. Раскрыты проблемы теории и методологии, с которыми столкнулось современное украинское искусствоведение, в контексте феномена посттоталитарного общества. Обоснована целесообразность многомерного подхода к методологии и теории истории искусства как методологического дискурса.
- Ключевые слова:** искусствоведение, метод, анализ, художественное произведение, теория искусства.