

Монологизм как форма бытия украинского искусствоведения

ЛАРИСА САВИЦКАЯ

Поток исторического материала, вышедшего в последние годы из тени долго забытья, поставил перед украинскими искусствоведением две главные задачи: введение открывшихся имен, событий в контекст украинского искусства и формирование новой историко-художественной концепции его развития, свободной от политической конъюнктуры, способной отразить подъем национального самосознания и продемонстрировать плодотворность современных аналитических подходов к исследованию материала. Прошедшее время внесло серьезные изменения в диспозицию и методологию изучения украинской художественной культуры, активизировало концептуальные подходы к исследованию классических для национального искусствоведения тем, — народного искусства, стиля барокко; курс авангардного искусства успешно презентует украинское искусствоведение за рубежом, импульсы к дальнейшему развитию история искусства получила в открывшейся возможности реконструировать художественный процесс тоталитарного времени.

Насколько глубоко, новаторски подошли к новым и старым темам создатели последней «Истории украинского искусства» пока остается неизвестным, работа велась в узком кругу, концепция издания в печати не обсу-

далась. В сравнении с общественным звучанием первой шеститомной «Истории украинского искусства», ставшей событием культуры Украины, второе издание остается фактически полулегальным, вполне в духе постмодернизма демонстрируя полное отсутствие присутствия в художественной жизни страны. Поэтому вопрос о том, можно ли считать новое издание «Истории украинского искусства» самозначимым фактом национального искусствоведения остается открытым.

Мы можем лишь предполагать, что наиболее радикальное переосмысление произошло с искусством Украины конца XIX — начала XX века, долгое время находившимся в забвении. Основная масса, введенных в научный оборот имен и фактов искусства последнего времени относится именно к этому сложному периоду. И вряд ли можно сказать, что фактографическая фаза его исследования закончилась хотя, конечно, несущие «конструкции» художественного процесса выявлены и описаны. Но интерес к полноте описания заставляет «оживлять» всех действующих лиц, давать право голоса всему малому, искать в переплетениях судеб отблески духовных исканий времени. И здесь мы должны сказать, что наряду с открытием забытых имен, кропотливой работой в архивах по установлению фактологической правды жиз-

ни искусства, происходит и обратный процесс — новые факты, введенные в научный оборот, но не успевшие пустить корни в историю искусства искажаются, а вместе с ними деформируется и представление о судьбе художника, творческом потенциале региона, художественной школы и прочее. В украинском искусствоведении создалась парадоксальная ситуация, когда в одном временном пространстве существуют разночтения в датах, событиях, фактах, касающихся жизни одних и тех же художников. Причем неточности и искажения переходят из книги в книгу, хотя существуют изыскания коллег по профессиональному цеху, не говоря об архивах и воспоминаниях современников. В результате, ученый, приступивший к изучению того же искусства начала XX века, или внимательный читатель, попадающий в обстоятельства исторической дезориентации. Когда — то В. Н. Прокофьев, проводя границу между деятельностью критика и историка искусства писал: «историческое знание и историческое смирение — вот две главнейшие добродетели настоящего историка». «Отличительной чертой настоящего историка, — цитирую далее, — является сознание того, что подведомственный ему материал сам по себе уже неизменен, что он уже не поддается никакой «доработке» или «переделке», но может быть только выявлен в максимально возможном объеме и рассмотрен с точки зрения своих причин и следствий...» Однако на фоне возрастающего влияния постмодернистского мышления, чьи идеи, дрейфуя в бесконечную неопределенность (В. Бычков), привели к исчезновению критериев оценки в культуре, науке, искусстве, появлению программного эклектизма, фрагментарности, смещению и смешению смысловых полей, кодекс чести историка искусства потерял смысл, как и узаконенные модели и правила объяснения истории. Свидетельство тому — коллажность с ярким оттенком плагиата, свойственная части искусствоведческих текстов последних лет. Владимир Петрашик, киевский искусствовед, лауреат литературно-

художественной премии им. Олеса Гончара в статье «Ян Станиславський і Микола Бурачек — натхненні красою української природи», опубликованной в 2007 г. в сборнике Института проблем современного искусства «Художня культура. Актуальні проблеми» (Вип. 4, 2007), включает в свой текст страницу (с. 391–392) из книги другого искусствоведа, как собственную. Перевод на украинский язык чужого русскоязычного текста приравнен к созданию своего. Цитирую В. Петрашика (с. 390): «Ці пейзажі-картини, створенні приблизно в один час, несуть дух вільного сприйняття життя і довіри до нього. Для них характерне образне узагальнення, яке наділяє український пейзаж настроєм мужності й бадьорості» В монографии Л. Савицкой, вышедшей первым изданием в 2003 г. («На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910 годы») на стр. 64 читаем: «Эти пейзажи-картины, созданные примерно в одно время, несут в себе дух вольного восприятия жизни и доверие к ней. Им свойственно широкое образное обобщение, наделяющее украинский пейзаж, в сравнении с его лирико-интимным типом, настроением мужества и бодрости». В. Петрашик (с. 391): «Антонович тонко відчув і висвітлив природу пейзажного бачення Бурачека. Доповнити тонкі спостереження видатного критика тієї доби можна лише одним: баченню художника притаманна динамічність. Вона проглядає у виборі мотивів міських краєвидів, побачених з будь-якого куточка міста, чи вікна, а може і даху будинку, також в образотворчо-виразних засобах, у розробці поверхні полотна пастозною кладкою мазків». Савицкая (с. 64): «Антонович тонко почувствовав и передал природу пейзажного видения Бурачека. Добавим лишь одно: видению художника присуща динамичность. Это качество проявляется в выборе мотивов городских пейзажей, увиденных из окна, с крыши дома, и в изобразительно-выразительных средствах, в разработке поверхности холста пастозной и подвижной кладкой мазков» И еще

раз В. Петрашик (с. 391): «Варто зауважити, що в концепції походження нового національного пейзажу, на думку Д. Антоновича, роль його засновника слід віддати Янові Станіславському, який відкрив раніше несвідому ще сторінку поетичного інтимного пейзажу. Чому Ян Станіславський, а не С. Васильківський був зачинателем Українського пейзажного живопису? Переконаєшся в тому, що інтимні камерні твори першого, його лірико-поетична концепція зовсім не протистоїть моделі життєстверджуючого світобачення С. Васильківського та інших українських пейзажистів. Але конструкція цієї моделі інша. Вона не так пов'язана з безпосереднім милуванням природою, як з її емоційним переживанням...» і так далі.

Савицкая (с. 65) «Задаваясь вопросом, почему именно Станиславский, а не Васильковский был наделен полномочиями основателя украинской пейзажной живописи и по какой границе Антонович развел польского художника с Васильковским, убеждаешься в том, что интимные, камерные произведения Станиславского, его концепция лирико-поэтического пейзажа вовсе не противостоит модели жизнеутверждающего мировидения, воплощенного Васильковским и другими украинскими пейзажистами. Но конструкция этой модели иная. Она не столько связана с непосредственным любованием и вчувствованием в природу, сколько с ее эмоциональным переживанием, несущим в себе оттенки восприятия, свойственного горожанину, вслушивающемуся в свое «я». Могут предположить, что Петрашик, занимаясь столь явным заимствованием чужих мыслей, фраз, целых блоков текста, еще не отошел от студенческой привычки использовать для написания рефератов тексты «другого». Однако в профессиональной жизни эти действия квалифицируются как плагиат. Приведу его определение, данное на сайте Интернет-ресурса TurnItIn (<http://www.turnitin.com>). «Осуществлять плагиат означает: 1) украсть идею или слова другого человека и выдать их как свои собствен-

ные; 2) использовать результаты труда другого человека без указания источника, откуда они позаимствованы; 3) украсть литературное произведение и представлять уже существующую идею (или продукт) как новую и оригинальную. Таким образом, плагиат — это мошенничество, заключающееся в краже работы у другого человека, в чем плагиатчик не признается». Замечу, что в Украине, как сообщала еще в 2005 «Газета по-киевски» (02.11) время «сдирания» чужих текстов должно кончиться, так как на рассмотрение Высшей аттестационной комиссии Украины (ВАК) представлена компьютерная программа, разработанная специалистами Национального Авиационного Университета. И с 2006 года диссертации и дипломные работы могли быть проверены на заимствование чужих идей, слов. Судьба этого своеобразного «детектора лжи» мне сегодня не известна. Актуальность же его очевидна. В 2006 г. академик АМУ М. А. Криволапов выпустил в свет монографию «Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці». Рецензентами книги выступили уважаемые доктора искусствоведения. Известно, что дружеские связи во всех сферах жизни, включая науку, определяют в нашей стране если не все, то многое, научные интересы — очень мало. И только этим обстоятельством можно объяснить появление книги М. А. Криволапова, в большой мере представляющей собою пересказ и прямое следование текстам многих авторов, в том числе: В. С. Турчина (Из истории западно-европейской художественной критики XVIII–XIX веков. М., 1987), Р. С. Кауфмана (Очерки истории русской художественной критики XIX века: От К. Батюшкова до А. Бенуа. М., 1990), Л. Л. Савицкой (Художняя критика в Україні. Друга половина XIX — початок ХХ ст. Хрестоматія. К., 2001). Правда, мне могут возразить словами того же В. С. Турчина: В «Истории живописи в Италии» А. Стендаля много плохо скрытых плагиатов». Однако они скупались созданием собственной прогрессивной концепции. Используя чужие

тексты, Криволапов, к сожалению, прогрессивной концепции создать не сумел. Характер его мыслей связан с духом 1950-х годов, когда доминировал лозунг «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи», отчего часто цитируемый Ленин, продолжает быть живее всех живых, заслоняя в тексте Криволапова мысли украинских деятелей искусства.

Но более всего удручает в этом издании — масса неточностей фактологического характера. Приведу только один пример. Стр. 89: «Впливова група художників звертається до монументального неовізантизму, створивши художні об'єднання, зокрема «Звено», «Кольцо», «Салон Б. Издебського», «Салон І. Замараєва» та ін.

Но ни Салон Замараева, ни Салон В. Издебского художественными объединениями не были, а «Звено», и «Кольцо» к отношениям к неовизантизму не имели.

На мой взгляд, неверно видеть в фактологических ошибках мелкий, незначительный недостаток исследования.

Попытаюсь этот доказать на примерах хорошо мне известного материала.

В книге Ольги Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття» (К., 2006), в статье под этим же названием, опубликованной в «Нарисах з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» (К., 2006) харьковской графике отведено большое место, и это понятно; Харьков был в те годы (и остается ныне) крупным центром искусства. Появление объединения художников Харькова — важное свидетельство концентрации и консолидации сил искусства — Лагутенко отнесла к 1906 г., тогда как открытие местного общества любителей изящных искусств состоялось в 1888 г., о чем свидетельствует пресса тех, а Товарищество харьковских художников организовано в 1900 г. Время собирания творческих сил — показатель культурного потенциала общества. Ошибка в дате уравнивала Харьков с далеким от эпицентра жизни искусства рай-

онным центром. В этом же харьковском разделе, Лагутенко отправляет лидера новаторов Е. Агафоновна учиться в Париж к Матиссу. Мало того, что в графике ученика И. Репина нет следов пребывания в мастерской Матисса, он физически не мог выехать в Париж, так как находился по полицейским надзором. Во Францию Агафонов поехал только на пути в эмиграцию в США. В ЦГМЛИУ хранится переписка Д. Гордеева с учеником Агафоновна П. Оболенским. Они переписывались тридцать лет, мечтали об одном — вписать имя Агафоновна в историю украинского искусства. Удалось не много: в первом издании «Истории украинского искусства» есть лишь упоминание о мастере и его студии «Голубая лилия». Сегодня в разговоре об авангардном движении искусства в Харькове, в Украине без имени Агафоновна не обойтись. Тем более важно соблюсти точность в восстановлении биографии мастера. К сожалению, ошибки в текстах названных книг встречаются не только в харьковском разделе. Характеризуя Киев начала ХХ века, как художественный центр, Лагутенко относит появление критики об искусстве к этому времени («На початку століття в місті працюють приватні художні галереї, з'являється критична преса»), хотя все случилось на тридцать лет раньше, в 1870-е, когда начнет писать Н. Мурашко. В тексте о киевском журнале «В мире искусств», сыгравшем важную роль в собирании творческих сил города читаем: журнал основан художниками Г. Бурдановым, С. Яремичем, Г. Золотовым, В. Замирайло. На самом деле (что известно из текста журнала), его издателем — редактором были поочередно композитор Б. К. Яновский и журналист А. И. Филиппов; последний организовывал передвижные выставки журнала «В мире искусства и был одним из инициатором создания в Киеве Музея современного искусства. То есть роль этих личностей в культуре Киева — значительна, перетасовывать факты их биографии, деятельности или

приписывать ее другим личностям — нельзя. Недопустимо забывать, что статус искусствоведения как науки сохраняет именно тщательность в установлении фактов, атрибуции произведений искусства.

Замечу, что грамотная работа с информацией способна показать, как, каким путем происходит приращение нового в науке и тем самым выявить ход ее развития. Недооценка или фальсификация информации, может, обрезать, укоротить движение искусствоведческой мысли до господства суждений эмпирического индивида, считающим исключительно себя открывателем нового материала. В результате подобного акта отдельные страницы истории украинского искусства словно не имеют развития во времени, каждое новое исследование начинается с чистого листа, с монолога автора.

Упомяну о еще одной досадной и повсеместно встречающейся ошибке: Вильгельму Котарбинскому настойчиво приписывают учебу в Петербургской академии художеств. Но художник там не учился, учился его двоюродный брат — Миклош Котарбинский. Мастеров объединили в одну персону, создав прецедент искусствоведческого детектива. История «двух в одном» началась со статьи в Новом энциклопедическом словаре, изданном в 1910-е годы Акционерным Товариществом, унаследовавшем дело Брокгауза и Эфрона. В первом издании Энциклопедического словаря сведений о Котарбинском еще не было. Они появились в период превращения Санкт-Петербурга в Петроград. В новом издании Миклоша Котарбинского, родившегося в 1854 г., переименовали в Виль-

гельма. Картины Миклоша и работу Вильгельма во Владимирском соборе объединили в деяния одного человека. В дальнейшем дату рождения Вильгельма исправили, но имя стойко связали с Петербургской академией художеств. Ошибку повторил и «Словарь украинских художников (Киев, 1973). Лишь в 2001 г., когда московское издательство «Белый город» в серии «Энциклопедия мирового искусства» опубликовало том «Забывтые имена. Русское искусство XIX века» братья Котарбинские стали существовать раздельно. Однако отождествление Вильгельма с Миклошем произошло и здесь. Среди иллюстраций живописи Котарбинского автор статьи поместил репродукцию с работы Миклоша «Больной князь Пожарский принимает московских послов», за которую последний в 1882 г. получил звание художник 1 класса. Замечу, что различие между живописью двух Котарбинских столь разительно, что остается неясным, как искусствоведы могли допустить совмещение творчества двух мастеров. Только в 2006 году братьев Котарбинских окончательно развела по своим местам статья нового пятитомного каталога ГТГ. Но замечу, эта статья основана на тексте киевлянина, Н. Прахова, изданном в 1958 г., из которого явствует: Вильгельм Котарбинский в Петербургской академии художеств не учился.

Котарбинскому в этом году исполняется 150 лет, пора составить безошибочную фактографию жизни и творчества мастера. «История, — как писал В. Н. Прокофьев — для того и существует, чтобы ничего не забывать. Иначе — это все только пародия на историю, фальсифицированный ее суррогат».

1. Прокофьев В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Критерии и суждения в искусствознании. Сб статей. — М., 1986. — С. 324.
2. Турчин В. С. Из истории западно-европейской художественной критики XVIII — XIX, 1987. — С. 78.
3. ГТГ. Каталог собрания. Живопись конца XIX — начала XX вв. — М., 2006. — Т. 5.
4. Прахов Н. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. — К., 1958.

Анотація. У статті розглядається монолізм як форма буття сучасного українського мистецтвознавства.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, мистецтвознавство, монолізм.

Аннотация. В статье рассматривается монолизм как форма бытования современного украинского искусствоведения.

Ключевые слова: современное украинское искусство, искусствоведение, монолизм.

Summary. In the article monologism is examined as a form of existence of the modern Ukrainian study of art.

Keywords: the modern Ukrainian art, study of art, monologism.