Posted on [Квітень 2, 2015](https://artes-almanac.com/2015/04/) by [Левицька Мар'яна](https://artes-almanac.com/author/mlevytska/) in [Критика](https://artes-almanac.com/category/%d0%ba%d1%80%d0%b8%d1%82%d0%b8%d0%ba%d0%b0/)

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРУ МИСТЕЦТВА: ОПИС – АНАЛІЗ – ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Львівську мистецтвознавчу школу кін. ХІХ- ХХ ст. можна назвати справді визначальною для розвитку цієї дисципліни в загальноукраїнському контексті. Варто згадати постаті початку ХХ ст.: І. Свєнціцького, М. Голубця, В. Залозецького, їх послідовників — В. Свєнціцьку, П. Жолтовського, В. Овсійчука, не можна оминути й представників польського середовища М. Гембаровича, Т. Маньковського.

*Леонардо да Вінчі “Таємна вечеря”*

Поза когортою професіоналів-мистецтвознавців своєрідно виокремлюється постать львів’янина Збіґнєва Ґерберта (нар. 1924 р. у Львові, пом. 1998 р. у Варшаві) — драматурга, літератора, есеїста, який і мистецтвознавцем sensu strictо себе не вважав. Але запропонований ним неконвенційний підхід до мистецьких творів, що по-новому розкриває методологічні можливості опису, як мистецтвознавчого “інструменту”, вартує уваги фахових мистецтвознавців. “У мистецтві мене цікавить: понадчасова вартість твору, його технічна структура і зв’язок з історією” — зазначав автор у передмові до видання “Варвар у саду” (1960 р.) [1]. Написані як своєрідний щоденник глибоко-особистих вражень від шедеврів світової культури, есеї З. Ґерберта вийшли далеко поза межі звичайних навколо-мистецьких подорожніх нотаток, демонструючи поважну, струнку і навдивовижу актуальну синтезу: опису/аналізу/ й інтерпретації відомих артефактів. Отже, на основі запропонованої З. Ґербертом синтези і від необхідності чіткої понятійної диференціації методів виникла ідея даної публікації.

Відповідь на питання “Чи потребує твір образотворчого мистецтва/артефакт будь-якого словесного коментаря?” (який є результатом інтелектуальної діяльності мистецтвознавця чи критика) може бути різною з позицій митця, глядача, мистецтвознавця. Ризикнемо стверджувати, що потребує, і то однаково: як твір давно минулих епох, так твір реалістичний/натуралістичний, так твір сучасний (переважно абстрактний, асоціативний). Навіть ретроспективний огляд історії історії мистецтва і побіжне ознайомлення із методологією мистецтвознавства, показує, що існує чітка кореляція поміж культурно-історичним контекстом і способом сприйняття і коментування мистецького твору.

*Cаркофаг із Аґіа Тріади*

Сучасні дослідження мистецтва тяжіють до міждисциплінарності, передбачаючи зв’язок з суміжними дисциплінами (історія, психологія, культурна антропологія, релігієзнавство, літературознавство тощо), запозичуючи від цих дисциплін окремі підходи. Для мистецтвознавця важливим є розуміння методології як уміння застосовувати ті чи інші теоретичні установки в конкретному дослідженні.

Аналізуючи тенденції розвитку методів мистецтвознавства ХХ ст. можна сказати, що інтерпретація стала іманентним засобом сучасної методології [3]. Водночас, якщо не встановлені чіткі методологічні критерії та стрункий понятійний апарат, дослідник ризикує “загубитися” у розмаїтті шкіл і підходів; ризикує некоректно застосовувати “дослідницький інструментарій”, яким для мистецтвознавця є опис, аналіз та інтерпретація твору.

Опис твору — необхідний початковий етап мистецтвознавчого дослідження, який робить узагальнення на рівні “побаченого”; відповідає на питання “Що є твір?”. Прикладом парадоксальної інформативності/ неінформативності опису є опис “Тайної вечері” Леонардо (трапезна Санта Марія делла Граціа, Мілан, 1495-1497 рр.), зроблений Дж. Вазарі у двох варіантах (приватно для себе):

1) “Нічого не видно, окрім бруднуватих плям”;

2) і для “Життєписів…”: “Леонардо створив найпрекраснішу річ, надавши головам апостолів неймовірної величі і краси, а голову Христа залишив незавершеною, вважаючи, що йому не вдасться виразити до кінця ту небесну божественність, якої потребує цей образ…” [4]. Загалом, із опису Вазарі незрозуміло – якими є розміри фрески, розміри постатей, середовище дії, як розташовані персонажі, як виділений Іуда, якими є пози і жести решти фігур. Найбільше слів про Тайну вечерю Леонардо сказано саме про те, що неймовірно складно побачити — про почуття апостолів. Як зазначає А.Стєпанов цей опис можна звести до одного речення: “Апостоли величаві, їх почуття різноманітні” [4]. А щоб так описати фреску, можна навіть не бачити її, а просто знати авторську програму її виконання (висловлену самим Леонардо).

*Едуард Мане “Бар Фолі-Бержер”*

Після кількох століть емпіричного накопичення інформації про художню творчість, в рамках позитивізму ХІХ ст. опис розширив межі своєї компетенції до розкриття середовища появи і функціонування твору (життєпис художника, опис місцевості/країни, опис культурно-естетичних констант певного періоду).

“Спокуса описування і поразка описовості” — так оцінив свою спробу дати характеристику видатним творам Стародавньої Греції З. Ґерберт. Утім, його опис саркофагу із Аґіа Тріади (хоч і названий автором “довгим, сірим, схожим на інвентар”) дає чи не змістовніше враження від пам’ятки ніж більшість її репродукцій.

“Перша поздовжня стінка саркофага, якщо дивитися зліва: три кольорові кльоші спідниць з-під яких виступають плоскі єгипетські ступні. Решти немає, верхня частина живопису була знищена. В центрі — кам’яний жертовний стіл, на котрому лежить спутаний бик із перерізаним горлом, кров стікає до начиння, що стоїть під столом. Очі тварини широко розплющені і повні меланхолії. Під столом двоє козенят, у тлі постать із розпущеними косами грає на подвійній флейті. Так, нас мабуть привели до вівтаря, перед яким жриця простягає руки над жертовним начинням. На самому краї сцени стіна вівтаря із стилізованими рогами бика і дві двосічні сокири на високих мов колони держаках. А ще дерево, намальоване делікатно в цій урочистій і мало не містичній сцені…” [2]. Тут дуже добре видно установку автора: опис не є простим словесним повтором видимих речей, а доводить до нашої свідомості, що ми маємо побачити, розставляє акценти.

Отже, опис, як засіб нашого знання про твір мистецтва, пройшов значний розвиток, звільняючись від суб’єктивних оцінок. Так сформувалася схема опису, в яку дослідники включили сукупність певної об’єктивної інформації: автор, час і місце створення, матеріал/техніка, розміри/формат твору, предмет зображення тощо. Був усталений принцип опису: “від загального до детального”. Важливо, що опис відрізняється від аналізу та інтерпретації відсутністю оціночних епітетів. Часом, опису цілком достатньо, якщо артефакт створений і діє в полі своєї культури, а реципієнт вільно “прочитує” весь його внутрішній і зовнішній контекст (як, наприклад, античні скульптури чи полотна епохи Ренесансу для їх замовників). Але якщо твір є продуктом культури, мислення і сприйняття давніх чи невідомих реципієнту цивілізацій/народів/спільнот, то для розкриття свого змісту він потребуватиме також аналізу та інтерпретації (як про це писав М. Валліс у статті “Розуміння як порозуміння з автором, його часами і культурою” [6].

*Герард Терборх “Жінка, що пише лист”*

Аналіз твору мистецтва є наступним етапом в намаганні розкрити його зміст. Аналіз передбачає виділення окремих структурних частин твору та їх якостей, з метою дослідження їх специфіки. Для повноти аналізу дослідник долучає знання з історії мистецтва і культури. Один із яскравих прикладів формального аналізу запропонував Г. Вельфлін у праці “Ренесанс і бароко”, порівнюючи два способи бачення, виражених у чітких парах понятійних опозицій (лінійність-живописність, площинність-глибина, замкнута-відкрита форма, множинність-єдність, ясність-неясність), застосувавши такий порівняльний підхід і для двох стилів, і для окремих творів (наприклад, фресок Рафаеля і Караччі) [7]. Морфологія мистецтва, пропонуючи, насамперед, аналіз форми (як внутрішньої структури твору), відповідає на питання: “Яким є твір/артефакт”?

Згодом, цей формально-стилістичний метод аналізу особливо розвинула Віденська школа (А. Рігль, М. Дворжак) [8]. Переходячи від формального вираження до семантичного розкриття змісту твору розвинулися такі методи аналізу як іконографія, іконологія, семіотика. Одним із послідовників іконологічного напрямку Є. Панофського був Я. Бялостоцький. На думку Я. Бялостоцького — завдання мистецтвознавця — не лише з’ясувати місце конкретного твору в загальній “історії стилів”, але й в історії ідей та уявлень людства (постулат первинності ідеї перед формою) [9].

Основою семантичного аналізу твору стає питання “Яка ідея виражена в даному творі? Чому вона розкрита в такий спосіб?”. Саме на рівні пошуку відповіді на ці питання аналіз переходить в інтерпретацію твору.

Інтерпретація — тлумачення смислової сторони твору на різних рівнях, через співвіднесення із цілістю вищого порядку, пошук широких смислових конотацій. Інтерпретація може допомогти в реконструкції генези/ідеї твору, поглибити його історичний, стилістичний контекст, пояснити його взаємодію з іншими творами (своєї епохи чи інших епох) тощо. Інтерпретація також допомагає розкривати символи і знаки, специфічні культурні коди, які неодмінно присутні у видатних творах мистецтва, в окремих сюжетах, мотивах, персонажах. Наприклад:

а) Св. Юрій Змієборець — легендарний воїн, звитяжець що перемагає зло, християнський святий, образ якого “виростає” із античного Персея /героя, що рятує принцесу із пазурів чудовиська тощо [10]

б) Св.Юрій — покровитель хліборобів і скотарів, одне із уособлень фертильних сил природи в народному світогляді. Яким є простір між вказаними координатами для інтерпретації цього образу в українській народній іконі?

Нерідко, саме інтерпретація дозволяє переоцінити мистецький твір, побачити в ньому глибокі аксіологічні основи (приміром — переоцінка М. Дворжаком мистецтва маньєризму, переоцінка нім. дослідниками мистецтва бідермайєра пер. пол. ХІХ ст. тощо).

Предметом інтерпретації можуть бути:

1) Частини твору (сцени, мотиви, персонажі, алегорії, предмети). Яскравий приклад — дослідження Д. Арасса “Деталь в живописі”, коли через окремі/другорядні компоненти картини автор виходить на широкий контекстуальний дискурс; аналізуючи деталі творів К. Фрідріха, автор розкриває в них німецький пієтизм і романтичний культ обожнювання природи [11].

2) Сам твір образотворчого мистецтва як цілість, коли поза ним відшукуються художні інтенції автора/замовника/епохи, що роблять його неповторним (з одного боку), і розкривають в контексті культурної антропології. Приклад — інтерпретація німецьким дослідником М. Імдалем твору Едуарда Мане “Бар Фолі-Бержер” [12] де опис, аналіз, інтерпретація дані в послідовності.

“Перед дзеркалом цілком прямо і одиноко стоїть дівчина з бару, тоді як її відображення в дзеркалі (в легому нахилі) виражає готовність до послуг. Перед дзеркалом дівчина серйозна, меланхолійна і навіть досить сумна. З одного боку — дівчина і її дзеркальне відображення невіддільні одне від другого, з іншого — вони відокремлені значно більше, ніж передбачає ілюзія простого дзеркального відображення (оскільки відображення є зміщеним/по суті — неправильним). Картина змушує нас сприймати і тлумачити особливість взаємодії між героїнею і її дзеркальним відображенням, як конфігурацію де ототожнюються ідентичність та не- ідентичність; …конфігурація завершеної картини (порівняно з ескізом) показує, що в житті героїні її особистість і її роль є роз’єднані…Таке розділення особистості і ролі приводить до більш глибоких висновків про відчуженість /самотність людини в світі великого міста”. І саме це внутрішнє протиріччя, згідно інтерпретації М.Імдаля є ідеєю картини Е. Мане [12].

3) Ціла культурно-історична епоха, окремий мистецький стиль або регіональний осередок. Запропонований З. Ґербертом аналіз творчості Ґерарда Терборха “Скромна принадність міщанства”, в якому від окремих картин автор переходить до загального “культурного коду” буржуазної Голандії ХVІІ ст. [5].

Можна виділити два головних типи інтерпретації:

а) у першому дослідник (відразу і часом надто поспішно) прагне включити твір/артефакт у заданий історичний контекст і шукає відповідників за межами самого твору;

б) у другому — дослідник концентрується насамперед на побаченому, робить його предметом рефлексії і вже згодом інтерпретує візуальну інформацію в історичному контексті. Другий варіант інтерпретації значно ґрунтовніше опирається на опис самого твору, шукаючи в ньому внутрішні і зовнішні зв’язки.

Загалом методологія мистецтвознавства кін. ХХ ст. коливається в межах концепту “образотворча цінність”: що є головним — аналіз предмета зображення/що зображено, чи — зображення предмета/як це зображено). Можна назвати це циклічною методологічною інверсією. Але чи не найкраще і найлаконічніше завдання інтерпретації визначив Г. Зедльймар: вона допомагає здійснити реконструкцію, своєрідне “оживлення” мистецького твору.

**Література**

1. Ґерберт З. Варвар у саду (Пер з пол.) – К.: Дух і Літера, 2008. – С.3.  
2. Ґерберт З. Лабіринт біля моря (Пер. з пол..). – К.:Дух і Літера, 2008.-C.19-20  
3. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. (Пер. с фр.). – М., 1994.  
4. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия ХУІ век. –Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – С.81  
5. Ґерберт З. Натюрморт із вудилом (Пер. з пол.). –К.: Дух і Літера, 2008. – С.62  
6. Wallis M. Rozumienie jako porozumienie z autorem, jego czasаmi I kulturą / Wybór pism estetycznych. (Opr. T.Pękała).-Kraków, 2004. – S.154.  
7. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб: Азбука-классика, .-С.  
8. Kalinowski L. Max Dworak I jego metoda badań nad sztuką. – Warszawa: PWN, 1974.-84 s.  
9. Ars Longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego /Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1998. –Warszawa: Arx Regia, 1999. – S.23-30.  
10. Георгий Победоносец // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 ТТ. – М., 1987. – Т.1: А-К. – С.274.  
11. Арасс Д. Деталь в живописи /Пер с фр. Г.А.Соловьевой. – СПб: Азбука-классика, 2010. – С.199.  
12. Имдаль М. «Бар Фоли-Бержер» Эдуарда Мане. Правильное и неправильное /Опыт другого видения. Статьи об искусстве Х-ХХ веков. (пер. с нем. А.Вайсбанд. – К.:Дух і Літера, 2011. –С.203-226.