

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
щодо дисертації Анастасії Олегівни Сімферовської
«Львівський портрет першої половини ХХ століття:
художня репрезентація особистості»,
поданої на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.05 — Образотворче мистецтво

Твори мистецтва — чи не єдині з матеріальних речей, в яких немає минулого ані в переносному розумінні, ані в прямому: в них все сучасне, особливо тоді, коли час їхнього створення невідомий. Історія творів мистецтва завжди зближена із долею художника, який фізично відійшов у вічність, але має таку міру присутності, що її не мають більшість інших осіб, — він присутній у долі своїх творінь, що й самі відрізняються не іменами авторів, а долями власних існувань, тобто зовсім не за стилем, технікою або жанром. Зазначені розрізнення — цехове знаряддя мистецтвознавця, який намагається кожній квітці вказати на її справжній ґрунт.

І коли Леонід Зінгер, знавець історії європейського портрета, згадував, яке обурення завжди викликали «портрети, до огидності схожі на оригінал», тобто натуралістичні до оскоми, він немов повторював слідом за Гете, що якби художник намалював песика, що точнісінько схожий на справжнього, то виник би ще один песик, а не твір мистецтва. Так само вчиняє і автор презентованої дисертації: Анастасія Сімферовська намагається розглядати обраний нею предмет дослідження на терезах між тим, наскільки у львівському портреті першої половини ХХ століття віддзеркалено найсуттєвіші риси оригіналів (навіть, якщо інших їхніх зображень не лишилося), і тим, наскільки авторам вдалося під час роботи позбутися рис, несумісних з оригіналом. Кажучи у термінах Гете, наскільки ті «песики» на портретах є мистецькими створіннями, а не — результатом фотографічного відтворення.

Давно відомо, що портрет може передавати і внутрішнє життя зображуваної на ньому людини в який-небудь окремий період або момент її життя, і розповісти про цілу біографію цієї людини, про результати цієї біографії, особливо коли жодних інших свідчень не залишилося. Через те психологічні настрої і біографічні подробиці, життя з його буденністю і його злетами — все це в умовах мальовничої 2D-образності є лише поверхнево-зоровим предметом. Звідси випливає, що лише іконографічний й іконологічний аналіз змушує портрет заговорити, особливо в ситуації, коли глядач або мистецтвознавець розуміють, що перед ними на портреті не вся людина, а лише те найвиразніше, що зумів побачити і передати художник.

У цьому контексті особливо вразив один пасаж Анастасії Олегівни, коли вона на с. 176 вдається до розмислу над портретом невідомо хлопчика роботи Антоні Бартковського (рис. 4.1.12, с. 279). «Хто ж цей хлопчик, якого Бартковський зобразив як нового “короля” на тлі весняного Львова 1943 року?», далі за текстом. І хоча конкретної відповіді ми не отримуємо, сама постановка питання і кружляння над пошуком відповіді дуже показові принаймні з психолого-аналітичного погляду.

Як форма візуальної інвентаризації, як форма *заочної людяності*, як форма збереження і трансляції історичної пам'яті і як особливим почерком написаний іконологічний текст, львівський портрет першої половини ХХ століття розглядається п. Сімферовською так, ніби вона наслідує установку характерного пасажу зі знаменитої статті Абі Варбурга 1902 року «Мистецтво портрета і флорентійська буржуазія»: «Флоренція не просто залишила нам портрети давно померлих людей, — писав Варбург, — незвичайно численні і повні життя; голоси мертвих також відгукуються в сотнях розкритих архівних документів і в тисячах ще не розкритих; любовна увага історика може відтворити тембр цих нечутних голосів, якщо історик не відступить перед важким завданням відновлення природного споріднення, зчеплення слова і зображення»¹. На цьому *зчепленні слова і зображення* намагається побудувати наша авторка драматургію викладення результатів дисертації, і робить це напрочуд вдало. Вона розуміє, що будь-який портрет це форма перекладу характеру 3D-особистості мовою 2D-зображення, причому з підспудною метою подолати «силабичний хаос» (як написав Афанасій Фет у листі до К. Р., тобто — великого князя Костянтина Костянтиновича), притаманний такому виду перекладу. Людина на портреті стає зображеною річчю, а це відповідає.

Автор дисертації рухається від загального до конкретного — від контексту до портрету (с. 29), причому контекст історико-культурний і мистецький (приміром, віденська сецесія), а портрет лише конкретний. Тобто щокроку відбувається розширення розуміння контексту за рахунок звуження предметного погляду. Приблизно в такий спосіб Йосиф Бродський роздивлявся у норенському засланні портрет Уїстана Х'ю Одена розміром з поштову марку: його цікавив процес екстраполювання або редукції зображеного і відповідь на запитання, *чи може візуальне утримати семантичне?* В дисертації п. Сімферовської ми стикаємося не лише з аналогічним завданням, а й з його вирішенням. «Більш реалістично орієнтований в інтерпретаціях портретного зображення в імпресіонізмі, символізмі та сецесії, портрет в експресіонізмі та авангарді почав зазнавати вкрай яскравих трансформацій у трактуванні обличчя і загального портретного образу», — підкреслює автор (с. 34). Тобто проектування художником ритмічних й *стилістичних прибудов* до портретованого обличчя відбувається за законами мистецького стилю доби, аби не сперечатися із трансформаціями міського простору.

Тут ми маємо справу не так з кількісною ілюзією повноти охоплення теми, як зі справжньою повнотою репрезентації найхарактернішого матеріалу.

Анастасії Сімферовській вдалося сполучити знеособлений дисертаційний канцелярит з людським письмом, причому уникнувши — у міру можливості — перетворення обов'язкових елементів тексту на смисловий баласт, як це відбувається у більшості мистецтвознавчих дисертацій.

¹ Warburg A. L'art du portrait et la bourgeoisie Florentine / Trad. S. Muller // Warburg A. Essais florentins. Paris, 1990. P. 106.

Хочу навести декілька фрагментів, що дають уявлення не так про белетристично-описову наснагу дисертантки, як про її справжню розумово-аналітичну наснагу. Зараз це, на жаль, рідкість, і через те дозволю собі — заради об'єктивності такого твердження — бути трохи нудним.

У підрозділі 2.2 «Приватні портрети та приватне у портреті» автор подає вдалу спробу осмислення проблеми межі між приватним і публічним як формами простору. «Портретний образ і все тіло портрету, фігура, тло, усі елементи зображення можуть нести у собі елементи приватного чи публічного. Це свідчить, що приватне може виявлятися на семантичному рівні портрету, на рівні образу, символу і знаку, і бути частиною портретної форми. І якщо це так, то зміна зовнішнього простору не впливає на елементи структурної приватності портрету, проте виникає можливість розглядати приватні портрети в публічному просторі» (с. 112). Або на с. 116–117, де йдеться про портрети родичів художників: «У той час як батьки і діти репрезентували для художників попереднє та наступне покоління, брат чи сестра були відображеннями сучасника. Можливо, вони були для митців також засобом подивитись на себе “зі сторони”, або в іншому, непритаманному образі». Або на с. 132, на початку підрозділу 3.1 «Стилістична еволюція львівського автопортрету»: «Відколи митець перестав бути просто ремісником, виконавцем замовлень, і став важливою фігурою — його постать перетворилася на самостійний об'єкт. З практичної точки зору, художник завжди був доступною безкоштовною моделлю для себе самого». Або на с. 109, коли Анастасія Олегівна звертається до шаржованих портретів Михайла Грушевського (гіперболізована борода і німб пародіюють Грушевського в образі Мойсея): «Те, як митці вибудовували портретний образ у львівських шаржах, засвідчує, що вони були концептуально ближчі до мистецької сатири європейських театрів-кабаре та кав'ярень, аніж, скажімо, до традиції пропагандистського та сатиричного плакату першої половини ХХ ст.»

У підрозділі «Фольклорно-етнічне, національно-політичне та космополітичне у львівських портретах», що, як на мене, є найвдалішим фрагментом цієї дисертаційної композиції, п. Сімферовська подає міркування щодо співвідношення між національним й етнічним як окремої теми, мотиву або символу у львівському портреті. Ці міркування видаються виключно вдалими: «Ця відмінність (тобто відмінність між етнічним і національним. — *А. П.*) полягає в характері і структурі нарративу, спрямованого на глядача. Фольклорно-етнічне більш орієнтоване на себе, аніж назовні. Етнічна орнаментика, декор і колористика виступали як об'єкти, на які спрямована увага митців, в той час як національне завжди було засобом втілення певної історико-політичної ідеї, тобто було орієнтоване на зовнішні контексти поза портретом». Саме такі положення зазвичай потім цитуються.

Нарешті, останній приклад. У підрозділі 4.2 «Символи часу у львівських портретах», кажучи про автопортрети Оди Добровольського, Анастасія Олегівна подає наступне спостереження: «Метонімічний принцип дозволяє митцеві створити автопортрет без портрету, викликати в уяві глядача візуальну паралель через деталь в портреті, але не через

обличчя. Безумовно, такий жест художника можна розцінювати як певний виклик портрету — адже успіх експерименту вказує на те, що обличчя в портреті не є насправді головною умовою схожості» (с. 191).

Такого штибу небанальних спостережень більше в двох останніх розділах дисертації, ніж у двох перших. І це зрозуміло: в них автор вимушено звертається до іконографічного опису. Втім, цей описово-іконографічний коментар п. Сімферовської заслуговує на увагу читача: він не лише місцями дотепний, а й іноді може служити зразком для інших дослідників з огляду на послідовність і логіку викладення. Я не буду наводити приклади — вони розсипані щедрими гронами по всьому тексту. В усякому разі, слід підкреслити, що традиційними мистецтвознавчим екфрасисом дисертантка володіє блискуче. Чого вартує хоча б опис, з одного боку, романтичних стосунків художниці Анелі Пайонк з письменником Станіславом Пшибишевським, з іншого — її автопортретів доби цих романтичних відносин (с. 156–157).

До лакун дисертації мушу віднести наступне.

1. У підрозділі 2.1 «Портрет у публічному просторі Львова» автор стверджує, що аналіз львівських портретів в контексті публічних та приватних просторів міста дозволив проаналізувати зв'язок мистецьких характеристик львівських портретів та їхніх культурно-історичних функцій як *художніх об'єктів в просторі міста*. Якщо у першій парі — публічні і приватні простори міста — ще можна вгледіти раціональне зерно, то портрет як художній об'єкт в просторі міста як такого уявити складно. Як на мене, автор взялася до дуже складної конотації: портрет висить на стіні, стіна належить будинку, будинок — вулиці, вулиця — місту, й у такому ланцюжку зв'язок міста як урбаністичного утворення і портрета як неспівмірного з цим утворенням предмету уявляється неочевидним.

2. Хоча автор і зазначає на с. 56, що вона аналізує іконографічні особливості зображення у львівських портретах, зокрема «ракурс обличчя», але, на мій погляд, робить це дещо побіжно, не особливо зупиняючись на виявленні семантичного підтексту зображуваного. Так, приміром, лишилася осторонь така особлива й важлива репрезентаційна форма портрету, як профіль, що передбачає особливий характер семантики ракурсу.

3. На с. 35 автор недобрим словом згадує книжку Леоніда Зінгера «О портрете» (1969), і з таким поглядом можна в дечому погодитись. Але ж у того самого автора є інша праця — збірник статей «Очерки теории и истории портрета» (1986), в якому є чудова стаття про прижиттєві портрети Чехова та спостереження над портретом-типом. Шкода, що п. Сімферовська не звернулася до цієї настановної в контексті її дисертації праці шановного мистецтвознавця.

4. Деякі трохи прикрі дрібниці. Помилка в назві праці Павла Флоренського на с. 36; має бути: «Аналіз просторовості (а не простору) і часу в художньо-образних творах»; застосування слова «сумує» замість «підсумовує» (с. 48), «троякий» замість «потрійний» (с. 54). На с. 53 у переліку методів дослідження іконологію помилково названо іконографією.

5. Хочу поставити дисертантці дещо дискусійне запитання. Микола Жинкін, мистецтвознавець 1920-х, визначав портрет як зображення людини, яка не втягнута у дію. На принциповій бездіяльності портретованого наголошували Дідро і Павло Федотов. Як вважає Анастасія Олегівна, чи можна продовжувати наполягати на цій констатації, особливо стосовно портретів доби після 1920-х?

Деякі мовні огріхи і помилки можна буде усунути під час переробки тексту дисертації в монографію — а здійснення цього творчого акту слід вважати дуже бажаним.

Попри ці несуттєві зауваження, слід наголосити, що дисертація п. Сімферовської і продовжує найкращі традиції роздумів про природу і сутність портрету, і вносить нове (з 224 портретів 1887–1943 років, що репрезентовано дисертацією, 25 портретів вперше введено до наукового обігу, зокрема ідентифіковано портрет авторства Гелене Мізес, що виявився зображенням дідуся художниці, с. 32), й у чомусь перекидає раніше відкриті струмочки мистецтвознавчих проблем, принаймні стосовно львівського портрету, але й накреслює нові лінії, приміром, щодо з'ясування біографічних обставин написання Іваном Тушем портрету філософа-екзистенціаліста Мартіна Бубера (с. 92) або недослідженості провенансу львівських портретів (с. 60).

Апробація результатів дисертації вражає міжконтинентальністю географії.

Підсумовуючи, слід констатувати, що подана до розгляду дисертація є завершеною науковою працею, автореферат якої віддзеркалює її основні положення і висновки, відповідає вимогам МОН України, що висуваються до кандидатських дисертацій, а її автор — Анастасія Олегівна Сімферовська — повною мірою заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Професор кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор

А. О. Пучков

Київ, 27 вересня 2018 р.

