

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
на дисертацію Анни Вікторівни Єфімової

**«Художні практики в урбаністичних просторах
кінця ХХ — початку ХХІ століття (досвід Західної України)»,
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.05 — образотворче мистецтво**

Може здатися дивним, але справжня актуальність теми зазначена Анною Вікторівною не там, де це формально визначається дисертаційним жанром, — не у вступі (хоча і там наведено слушні міркування), а на сторінках 75–76. Тут, в одному абзаці, унявнено постановку проблеми, зазначено дослідницькі лакуни, конспективно запропоновано програму подальших суспільно-культурних дій у рамках здійсненого дослідження. Цитую: «Можна стверджувати, що українське сучасне мистецтво поступово інтегрується в світовий художній процес. Водночас залишаються численні проблеми, що стосуються <...> здебільшого невисокої мистецької вартості традиційних об'єктів, використання застарілих меморіальних форм, наслідування радянського монументалізму, відсутності ефективних механізмів запровадження сучасних урбан-ініціатив, браку належної фінансової та інституційної підтримки новітніх проектів тощо». І кожне слово в цій цитаті — правда: авторка дійсно торкається упродовж тексту усіх зазначених, а також і не зазначених тут матерій, піддаючи їх відповідному розгляду. Кожному явищу, котре потрапило в обсяг ока п. Єфімової, вона віддає належну міру уваги, виходячи з усвідомлення рівноваги між необхідним і достатнім. Такий підхід справляє позитивне враження.

Кажучи ж науково, як годиться опонентові, насмілюся звернути увагу, що репрезентована праця відноситься до розряду нечисленних за спрямованістю і за обраним проблемним полем, оскільки сучасні українські мистецтвознавці намагаються звертати увагу більшою мірою на традиційне, ніж на новаційне, на етнографічно пофарбоване, ніж на актуально існуюче. З одного боку, це можна пояснити необхідністю заповнення дослідних лакун, з іншого, — свого роду науковою обережністю: адже щоб бачити явище неупереджено, слід дати часові виконати свою роботу, і якщо стосовно усталених артефактів вже узвичаїлася традиція їх дослідження, то стосовно новітніх немає ані сталих критеріїв визначення їхньої сутності, ані тим більше — традиції їх вивчення, і дослідження здійснюється під час визрівання, становлення самого явища. Анна Вікторівна доречно підкреслює, що «джерельну базу дослідження формують, насамперед, самі арт-об'єкти» (с. 32), оскільки у такий спосіб вони вперше впроваджуються у мистецтвознавчу практику. Така позиція обумовлюється бажанням закарбувати явище для того, аби наступним дослідникам за п'ятдесят років не прийшлося вивчати його як звичайну в нашій науці білу пляму. Головним у такому процесі часто є не стільки доказовість висновків, скільки їхня переконливість, їхній бойовий дух і майже журналістська актуальність погляду. Узагалі, будь-яка праця є актуальною, якщо автор нею захоплений.

На захист винесено низку сформульованих Анною Вікторівною положень, що характеризують її як оригінального науковця, здатного самостійно розв'язувати цікаві наукові завдання. Для піонерських праць, — а працю п. Єфімової слід вважати піонерською,

— безперечно характерна більша емоційність, ніж для опусів наступних науковців. Подекуди журналістська стилістика викладення матеріалу не заважає, а навпаки допомагає зрозуміти, в чому авторка має намір переконати читача, звиклого до сухого академічного письма, від якого ані холодно, ані жарко. Наголошуючи на позитивних якостях стилістики письма Анни Вікторівни, що вигідно вирізняє її працю серед інших, присвячених сучасному мистецтву, але написаних так званою академічною мовою, наслідуючи стверджувати, що й у цьому плані репрезентована дисертація є певним кроком вперед. Об'єкт і предмет, мета і завдання дослідження начебто передбачають саме таку стилістику викладення, тобто матеріал і його викладення авторкою збалансовані.

Яке ж місце посідає ця студія серед інших? Мистецтвознавча практика, особливо зарубіжна, присвячена модерним тенденціям, доволі чітко поділяється на чотири періоди з передбачуваним п'ятим: 1) ранні праці, більшою мірою описового або маніфестного характеру, автори яких пророкують новому мистецтву швидкий і плідний рух (французький фовізм, іспано-французький кубізм, італійський футуризм, німецький експресіонізм тощо); 2) праці середини 1930–1960-х, що спираються на доволі канонізовану практику модерного мистецтва, автори яких, не ризикуючи стверджувати перспективність становлення модернізму, разом з тим пропагують новаторство нового мистецтва, що пориває з традиціями; 3) праці 1970–1980-х, де розглядаються переважно ранні напрями модерного мистецтва і лише побіжно висвітлюється сучасна практика, що спирається на ці ранні зразки; 4) праці 1980–1990-х, на яких акцентує увагу шановна авторка, де робиться спроба осмислення поточних справ у модерному мистецтві. В українському мистецтвознавстві, у працях авторів, яких шанобливо цитує п. Єфімова, перелічені етапи західного мистецтвознавства немовби згруповані в єдине ціле, і нам лишається розглядати представлену дисертацію як до певної міри новаторську працю також у жанровому її аспекті.

Авторка має рацію: дисертація є першим в нашому мистецтвознавстві дослідженням, що комплексно розкриває особливості функціонування мистецтва в урбаністичному просторі Західної України, визначає його основні форми і накреслює перспективи становлення. Якщо взяти до уваги, що мистецький постмодерн як напрям відбувся в Україні пришвидшеними темпами, у «п'ятирічку за три роки», то теперішній етап новітнього мистецтва, зокрема соціально орієнтованого, вуличного, відбувається в такий спосіб, аби не відставати від цивілізованих країн і підпорядковувати українське мистецтво європеїзації та «світосвізації» навіть швидше, ніж це можливо, так би мовити, у конспективному вигляді. Отже, як раніше за кордоном, нам слід спостерігати за тим, що, не маючи можливості довести перспективність модерного мистецтва й у той самий час визнаючи його естетичний потенціал, і художник, і мистецтвознавець мають рухатися поряд, аби не наражатися на повтори і не винаходити безпечний порох.

У дисертації показано, що насправді ж художник, особливо той, хто працює у живому середовищі міста, неодмінно послуговується чи навіть сповідує принципи комунікативності. Часто далеке від соціальних проблем, його прагнення до новаторства спрямоване, радше, проти ортодоксального, так званого академічного мистецтва, диференційовано-

го на жанри і техніки, ніж проти усталених законів художньої творчості як такої. Творчі прийоми, що застосовуються цими митцями для створення неакадемічних творів, були вельми розмаїтими: від критичного реалізму, навіть натуралізму, що слугував дійовим засобом викривання пороків суспільства, до формалістичних прийомів, використання яких було нерідко пов'язане із прагненням виразити свій індивідуальний протест проти прогресуючого відчуження одних людей від інших. У цьому контексті улюблений зарубіжний художник авторки це, здається, американський скульптор шведського походження, класик поп-арту Клас Олденбург (с. 17, 37).

Але слід зважити на наступне. Не в людях, а в товарах споживання, що силою силенною лежать у вітринах нью-йоркських магазинів, у строкатості звалищ саме Олденбург побачив, так би мовити, «ошатність цивілізації», яку можна художньо трансформувати. Він був одним з перших (поряд із Джеймсом Джонсом та його бронзовими банками пива, 1960 р.) хто показав, як товарний фетишизм може перетворюватися на мистецтво. «Особливо мене захоплювали вулиці, — писав він. — Здавалося, вони живуть власним життям. Я відкрив у них цілий світ предметів, яких раніше не знав. У моїх очах зовсім звичайні упаковки перетворювалися на скульптури, а у вуличних відходах я бачив закінчені композиції випадковостей»¹. Позиція дисертантки з цієї точки зору уявляється дуже влучною і переконливою — але ж, із зовсім іншого боку.

Вона не приймає — і правильно робить — продукування на сучасних вулицях пластичних творів на кшталт соцреалістичної скульптури — так би мовити перевиконання ленінського плану монументальної пропаганди з незалежно українським акцентом. Традиційна скульптура користує з образності надмогильних цвинтарних пам'ятників, сучасна — пам'ятників життєдайних. Втім, соціалізм зник, соцреалізм — ні; цирк поїхав — клоуни лишилися. І малесенький пам'ятник русину Енді Ворхолу в Ужгороді поки що мало допомагає врятувати ситуацію. Все одно, як казав Мігель де Унамуно, Дон Кіхот є більш реальним, ніж Сервантес. Безперечно, в цій справі має бути порядок, але чи може існувати порядок, якщо його час від часу не порушують? Конрад Фідлер, один із засновників «науки про мистецтво» (Kunstwissenschaft), вважав, що мистецтво це ні що інше, як мова, за допомогою якої речі потрапляють у сферу свідомості, що пізнає. Природа речей диктує ту форму тезаурусу, яка нарешті дозволяє цим речам бути зрозумілими.

Анна Вікторівна змогла віднайти принцип рівноваги між розглядом самого пам'ятника, жанрової скульптури, меморіальної дошки як арт-об'єктів і тим тлом, на якому ці арт-об'єкти сприймаються. Особливо це відчутно у третьому розділі, присвяченому описам й інтерпретаціям конкретних художніх явищ.

Авторка рухається за принципом від віддзеркалення через вираження до ствердження: місця — у просторі, арт-об'єкту — в місці, простору — в місті, міста — як не у Всесвіті, то хоча б у повітрі матеріальної культури конкретних міст з тим їхнім *genius loci*, що віталістично оточує і художність матерії, і людськість духу. Анна Вікторівна показує, що нова образність у мистецтві це запорука нової комунікативності у суспільстві. На дум-

¹ Цит. за: *Simon Wilson. Pop Art.* — München; Zürich: Drömer-Knauer, 1975. — S. 18.

ку автора, відмова від принципу віддзеркалення дійсності на користь застосування принципу ствердження нової ідейності формує суспільну свідомість у найпростіший, найнаочніший спосіб: не вимагає складної розумової праці з розречевлення художнього смислу (на цьому побудоване contemporary art), але примушує хоч якось над чимось замислитись. А це вже є свідченням появи нової форми дійсності.

Важливими вважаю переконання авторки, що «згодом може сформуватися певна національна модель українського стріт-арту» (с. 74), її цікаві теоретичні роздуми щодо історичної природи і художньої сутності пам'ятника певній особистості (с. 80–82) та вад сучасної української пам'ятникоманії (с. 61). У всьому цьому відчутний здоровий глузд п. Єфімової, котра проводить паралелі між реалізацію ленінського плану монументальної пропаганди у сучасній меморативній шевченкіані та бандеріані (с. 85–86). Як би не було ніяково, ці паралелі, на жаль, слід вважати переконливими. Оскільки переважна міська спільнота схильна до мислення стереотипами минулого, зміна ментальних парадигм у сфері естетичного відбувається в суспільній свідомості дуже повільно. Чи варто її пришвидшувати? Сподіваюся, ні: кожний час закарбовує себе думками і руками художників тією мірою, на яку заслуговує.

Автор вміло користується при оцінці творів поняттям або художньої, або мистецької якості, наводить вдалу типологію жанрової міської скульптури (с. 99), показує, що мураля і графіті — нове на цеглі позаминулого століття — можна створювати не руйнуючи старе, а омолоджуючи його естетичну якість.

Підрозділ 4.2, присвячений акціонізму та арт-інтервенціям у міському середовищі (інсталяція, медіа-арт, перформанс), видається важливим, передовсім, з точки зору корпусної фіксації на папері того, що тепер існує лише на фотографіях, і вже цього було би досить, але автором пропонується і цікавий досвід осмислення.

Переконливими і влучними слід вважати матеріали п'ятого розділу, присвяченого переважно перспективам розвитку художніх практик в урбанізованих просторах Західної України. Ці проблеми і перспективи, на жаль, притаманні урбанізованим просторам всієї держави. Політика збереження історичної пам'яті, культурна й освітня політика, форми якої пропонуються Анною Вікторівною, мають усі якості, аби до них дослухалися ті, на кого розрахований авторкою цей розділ.

Разом з тим, мушу зробити щодо дисертації деякі зауваження, що, насправді, не мають принципового значення.

1. У першому розділі авторка намагається внести певний лад у нормування мистецтвознавчої лексики явищ сучасного мистецтва і реферує праці інших науковців, більш-менш вдало. Хоча у списку використаних джерел і наявне посилання на класичний словник «Термінологія сучасного мистецтва» Гліба Вишеславського і Олега Сидора-Гібелінди (2010), Анна Вікторівна не звертається до його матеріалів у тексті. Можливо, пишучи, що «урбаністичним простором можемо визначати сучасне місто» (с. 14), авторка і має тезаурусну рацію, але більш точним, на мій погляд, було би вживання поняття «урбанізований простір», оскільки простір (як і час) як такий не має матеріальних ознак, і вони отри-

муються ним зовні, в штучний спосіб, через те прикметник «урбанізований» має дійову, активно діяльнісну характеристику.

2. Авторка зазначає, що проф. К. Станіславська «ґрунтовно обумовлює та узагальнює важливі теоретичні аспекти сучасних мистецьких форм та специфіку їхнього функціонування в міському просторі у культурологічному ракурсі, однак не наводить аналізу конкретних проектів, реалізованих в Україні» (с. 21). Аби вдаватися до таких тверджень, слід звертатися не до двох статей проф. Станіславської, а, радше, до її монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», що двічі вийшла друком (2012, 2016) і наявна у вільному доступі в Інтернеті. З тексту названої книжки можна переконатися якраз у протилежному. Незнайомство з працею проф. Станіславської, особливо в контексті дослідження п. Єфімової, вважаю за прикрість. Як вважаю за прикрість також відсутність знайомства авторки з класичною працею німецького мистецтвознавця Альфреда Е. Брінкмана «Площа і монумент як проблема художньої форми» (російський переклад оприлюднено 1935 року). Втім, останню ваду до певної міри компенсує звернення авторки до численних зарубіжних, переважно найновіших і англомовних праць.

3. Підрозділ 1.2 (с. 29–31), присвячений методиці дослідження, на жаль, слід визнати найслабшим у дисертації п. Єфімової. Шановна авторка не зовсім розібралася в тих методах, якими вона користується. Інакше б вона не переплутала іконографію з іконологією (грубо кажучи, Вінкельмана з Панофським), оскільки заявлений нею «іконографічний метод інтерпретації» (с. 30) це не опис, як стверджується, а саме інтерпретація, а там, де має місце інтерпретація, там художній образ перетворюється на логічне поняття і досліджується відповідними засобами. Порівняльно-історичний метод не міг дати можливості «всебічно дослідити *хронологічну* послідовність розвитку мистецтва» (с. 30), таку можливість у компаративістиці надає діахронічний підхід. А от «фактологічно-описовий метод» як раз і є іконографією, про яку Анна Вікторівна писала двома абзацами вище. Не зрозумілими лишилися «методи аналізу і синтезу» (с. 31): це не методи, це глибинні спекулятивні процеси, до яких методи лише можуть бути застосовувані. Цікаво, що усі зазначені методи, разом з тим, дійсно в розглядуваній дисертації застосовані.

4. Просив би пояснити, що означає вираз авторки: «Практики концептуалізму починають використовувати як комемораційні засоби, зводячи формальний метод до ідейно-символічного» (с. 57). Якщо комеморація це процес збереження в суспільній свідомості пам'яті про значимі події минулого, то в який спосіб цей процес може зводити формальний метод до ідейно-символічного результату? І що тоді мається на увазі під «ідейно-символічним методом» в інтерпретації авторки?

5. Поряд із ансамблевістю мініскульптур Ужгорода, саду мініскульптур на подвір'ї Одеського літературного музею, скульптур на Пейзажній алеї в Києві, згадуваних авторкою, на мій погляд, слід було би пригадати Миллесгарден, «Сад Міллеса» — скульптурний парк подружжя Ольги і Карла Міллес поблизу Стокгольма, закладений 1936 року. У цьому ансамблі в зародковому вигляді ще перед Другою світовою Карлом Міллесом було закладено напевно весь жанровий арсенал сучасної міської скульптури. Втім, крім

Ужгорода, приклади, наведені дисертанткою, не відносяться до теренів Західної України, а відтак і виходять за межі предмету дослідження.

6. Опис пам'ятників митрополиту Андрею Шептицькому (с. 156–157), на жаль, відлунює журналістським підходом — спрямованим не на переконання читача, а на створення в нього емоційної напруги. Навряд чи такий підхід слід вважати доречним у все ж таки науковому тексті.

7. У тексті дисертації трапляються мовні помилки: повсюдно вживається слово «робота» замість «праця», коли йдеться про наукові дослідження; зазначено пам'ятник «Рюкзаку» замість пам'ятник «Наплічнику» (с. 106), помилковим є застосування слова «приваблювати» у сенсі «залучати» (с. 47) та ін. Дещо бракує ком у прислівникових і дієприслівникових зворотах; в словосполученнях «site-specific art» (або «sculpture») у слові «specific» бракує літери «с» (с. 39, 49 та ін.).

На цих дрібницях не варто було би зосереджуватися, якби йшлося про пересічну, малоцікаву наукову працю, але в даному випадку під опонентський мікроскоп підпадає усе, оскільки на цю студію — я певен — чекає довга наукова доля і тривала читацька небайдужість. Через те маю висловити палке побажання видати дисертацію у вигляді монографії: таких книжок наразі бракує нашому мистецтвознавству.

Розглядувана праця дійсно про *образо-творче* мистецтво, і не лише відповідає паспорту спеціальності, а й подає мотив того, як можна здійснювати переклад зовнішньої візії внутрішнім смислом наукового слова, хоча й не позбавленого публіцистичної напруги.

Ця студія про методи художнього застигання часу в художніх формах, що наближені до людей, до комплексу архітектурних форм як «другої природи» людини, до людської пам'яті і непам'яті. Йдеться не про засмічування міського простору, вулиць і площ художніми формами з коштовної бронзи, йдеться про необхідність формування чіткої політики карбування історичної пам'яті, коменорація з точки зору здорового глузду.

1923 року Олександр Габричевський, російський теоретик мистецтва, писав, що «пам'ятник оточений пов'язаною з ним просторовою динамікою, що, однак, по суті своїй перебуває поза сферою художнього»². Втім, безперечно, механічні закони відтворення ідеї твору в матеріалі отримують смисл законів естетичних. Саме проти надання естетичного значення пересічним мистецьким творам активно виступає п. Єфімова, і слід підтримати її як науковця в такій громадянській позиції. Як казав Шопенгауер, справжній художник у кожній речі намагається досягнути її ідею, а не з'ясувати ставлення до інших речей. Це поступово відбувається на вулицях і українських міст.

Авторка показала, що традиційний, усталений, звичний для публічного користування простір старих міст може бути ще й новим, незвичним не лише завдяки шокуючому рекламному бігборду, мерзенному у своїй мерзенності, а завдяки грамотному ставленню до самого процесу оновлення простору малим хірургічним втручанням. Анна Вікторівна усебічно підкреслила, що пам'ятник як інструмент ідеології у закритих суспільствах і як

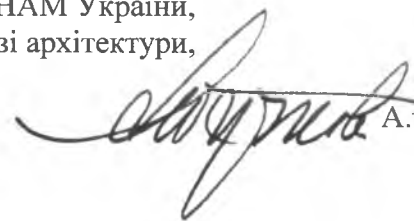
² А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. — Киев: Самватас, 1993. — С. 22.

форма народного мовлення у відкритих, у попперівсько-бахтінській парадигмі — це різні типи меморативних знаків. Революція в інший спосіб — бунт в галузі мистецьких форм — сьогоднішній день сучасного мистецтва, оскільки цей бунт безкровний, тихий і більш повчальний, ніж галас натовпу. У дисертації показано, що сума формалістичних прийомів мистецтва *public art* невичерпна, його потенціал безмежний, і це вселяє надію.

Послідовність у викладенні результатів дослідження — головний стрижень і головна принада розглядуваної праці, якій додає міцності і переконливості цілий ряд ілюстрацій — тим більш цікавих, чим більш повчальними вони мають видатися тим читачам, хто звернеться до дисертації п. Єфімової з намаганням довідатися про стан *public art* у містах Західної України останньої чверті століття в його характерних рисах.

Виходячи з викладеного, наслідуюся констатувати, що рецензована студія є завершеною науковою працею, автореферат якої віддзеркалює її основні положення і висновки, відповідає вимогам МОН України, що висуваються до кандидатських дисертацій, а її авторка — Анна Вікторівна Єфімова — повною мірою заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Заступник директора з наукових питань
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
лауреат Державної премії України в галузі архітектури,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор



А. О. Пучков

Київ, 15.05.2017

Підпис проф. А. О. Пучкова засвідчую:

Ст. інспектор з кадрів
ІПСМ НАМ України

О. М. Грицаєнко

